وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم : اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

الرقم التسجيل : MAR-277-14

الفكر النقدي عند محمد غنيمي هلال من خلال كتابه "قضايا معاصرة في الأدب والنقد"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع : نقد أدبي

إعداد الطالبة:

- مريم حروز

إشراف الأستاذ :

- أحمد لعويجي

تاريخ المناقشة: 2016/05/25

لجنة المناقشة

أ. عز الدين عماري	رئيسا
أ. أحمد لعويجي	مشرفا
د.حورية زلاقي	متتحنة

السنة الجامعية : 2015 / 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

وراء كل جهد شكر أكيد

والحمد لله والشكر الجزيل

أن سددني ووفقني لإنجاز هذا البحث

ولم يكن هذا الجهد إلا ثمرة تولى رعايتها الأستاذ الكريم **"لعويجي أحمد"**

فأتقدم إليه بجزيل الشكر وجزاه الله كل خير .

كما أتقدم بالشكر لكل من أعانني وساهم في إتمام هذا البحث

ولو بدعاء أو كلمة طيبة

مريم

مقدمة

مقدمة :

الحمد لله الذي أكرمنا بنعمة العقل ومن خلاله نميز حسن الأمور من سيّئها.

عرفت الحركة النقدية في العصر الحديث تطوّرا ونضجًا في القواعد والنظريات والمناهج المختلفة، مرتبطة في ذلك بالعلوم والمعارف الإنسانية، متأثرة إلى حدّ كبير بالفكر الغربي وكان لنقادنا العرب المحدثين نصيبا كبيرا من التبادل الثقافي مع الغرب، وغدا واضحا في انجازاتهم الأدبية والنقدية.

ويعد (محمد غنيمي هلال) من بين هؤلاء النقاد الذين تأثروا إلى حدّ كبير بالفكر الغربي وخاصة اليوناني، وهذا ما يتجلى في مختلف مؤلّفاته، وكان التأثر الفكري بارزًا فيها. وأشير إلى أنّ(محمد غنيمي هلال) رائد الدّراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي، وناقد كبير لعبت تجاربه النقدية دورًا كبيرًا في النقد الأدبي الحديث، رغم أنّه لم يلق الإهتمام الذي حضي به أمثاله من النقاد ومعاصريه أمثال (محمد مندور) وغيره.

وما دفعني لاختيار هذا الموضوع أهمية القضايا التي طرحها (غنيمي هلال) في كتابه "قضايا معاصرة في الأدب والنقد"، و مدى ما جسدت تفكيره النقدي المتكئ على أصالة نقدية وصرامة عملية. علني أضيف إلى المكتبة الجامعية بحث جديد ينتفع به القارئ.

فإلى أي مدى أثر الفكر النقدي المعاصر في فكر (محمد غنيمي هلال) ؟ وما مدى ما جسد هذا الأخير التأثر الغربي؟ وما هي أهم القضايا التي تناولها من خلال كتابه "قضايا معاصرة في الأدب والنقد" ؟ وكيف كان موقفه منها؟ وسأحاول الإجابة على هذه الأسئلة في بحثي هذا الذي عنونته بـ: الفكر النقدي عند محمد غنيمي هلال من خلال كتابه " قضايا معاصرة في الأدب والنقد ".

فاتبعت لإنجاز هذا البحث المنهج التحليلي الذي يسهل للباحث طريق الإبداع في تحليله للنصوص، وقسّمت بحثي إلى مقدمة وفصلين وخاتمة.

أما الفصل الأول الموسوم بـ: الفكر النقدي المعاصر لمحمد غنيمي هلال؛ تناولت في بدايته النقد طبيعته ووظائفه، إلى جانب الحديث عن: النقد والناقد والمفاهيم ... ثم تطرقت إلى بدايات النقد الأدبي الحديث واتجاهاته وأهم مناهجه.

أما الفصل الثاني فخصصته لآراء (محمد غنيمي هلال) النقدية في كتابه "قضايا معاصرة في الأدب والنقد" ؛ والمتمثلة في قضايا مهمة، منها: الذاتية والموضوعية في الجنس الأدبي، والانطباعية وتأثيرها على النقد الأدبي، والإلتزام الأدبي.

أما الخاتمة ضمنتها حصيلة البحث المتمثلة في النتائج المتوصل إليها، ثم ذيلت ذلك بفهرس المصادر والمراجع، وأتبعته بفهرس الموضوعات، وختمت البحث بملحق تطرقت فيه لمحطات من حياة (غنيمي هلال).

وإلى جانب بحثي هذا هناك دراسات سابقة حول(غنيمي هلال) إلا أنها غير متوفرة، منها: بعنوان: " محمد غنيمي هلال : عطاء متميز في النقد الأدبي الحديث، قسم البلاغة" " لمحمد شفيع الدين أحمد" ، و " التفكير النقدي عند محمد غنيمي هلال " (لأحمد_ فؤاد مصطفى) و "محمد غنيمي هلال بين النقد و المقارنة لشهيرة حرود ".

استندت في بحثي هذا إلى مؤلفات (غنيمي هلال)، منها: كتاب "قضايا معاصرة في الادب والنقد" وهو محور الدراسة، وكتاب "النقد الادبي الحديث"، بالإضافة إلى مراجع أخرى عديدة نذكر منها كتاب "النقد الادبي الحديث" (لمصطفى محمد السيوفي) و"منى _ غيطاس"، وكتاب "الميزان الجديد" (لمحمد مندور) .

إنطلاقا من أن طريق البحث صعب وشاق على المبتدئ، ولما قد يواجهه من صعوبات في سبيل تحقيق غايته، فإنّ سبيل إنجاز هذا البحث لم يكن من السهولة بما كان، فقد واجهت في سبيل ذلك مجموعة من الصعوبات تمثلت: في قلة المراجع التي تتناول (محمد _ غنيمي هلال) الناقد، وكذلك ضيق الوقت، فالموضوع واسع، والباحث مبتدئ، ومع ذلك حاولت أن أبذل الجهد، وأتحلّى بالصبر والإصرار والعزيمة لإتمام العمل على هذا الوجه وإخراجه في صورة ترضي القارئ.

والشكر الجزيل للأستاذ المشرف (**لعويجي أحمد**) الذي أفادني بنصائحه وتوجيهاته القيمة مما أسهم في إخراج البحث على هذه الهيئة، كما أشكره على رحابة الصدر وسعة الصبر ولا يفوتني في هذا المقام أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها، والذين لهم فضل تكويني ونجاحي و وصولي هذه المرتبة العلمية، فجزاهم الله عني خير الجزاء، دون أن أنسى توجيه الشكر لكل من أسهم في إنجاز هذا العمل من عمال المكتبة، وكل من أعانني وقدم لي يد المساعدة مهما كان نوعها.

الفصل الأول: الفكر النقدي المعاصر لمحمد غنيمي هلال

تمهيد

1- النقد الأدبي طبيعته ووظائفه.

1-1- النقد :

- مفهوم النقد .
- وظائف النقد وغاياته.
- فائدة النقد وضرره.

1-2- الناقد :

- التعريف بالناقد.
- شروط الناقد.

2- بدايات النقد الأدبي الحديث واتجاهاته:

2-1- بدايات النقد الأدبي الحديث .

2-2- اتجاهات النقد الأدبي الحديث .

3- مناهج النقد الأدبي :

3-1- المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي .

3-2- المنهج الفني والمتكامل.

خلاصة

تمهيـد:

إنّ الحديث عن النقد يستوجب الحديث عن الأدب لأن كلاهما وجهان لعملة واحدة حيث ((لا يفصل النقد عن الأدب، فالأدب هو موضوع النقد وميدانه الذي يعمل فيه، وأدب أمة هو المورث من بليغ شعرها ونثرها، والأدب عملية خلق وإبداع، والنقد هو الذي يستكشف إبداع الأدب، أو إتباعه (تقليده)، وسواء كان النقد علما، أو فنًا فإنه متصل بالأدب، يستمد منه وجوده، ويسير في ظله، راصداً خطاه و اتجاهاته.

وإذا كان الأدب، بطبيعته ينزع إلى الحرية والتجديد واكتشاف آفاق جديدة، يخلق فيها ويعبر عنها، فإنّ النقد محافظ مقيّد، إذ يقف عند حدود دراسة الأعمال الأدبية بقصد الكشف عما فيها من مواطن القوة و الضعف، والحسن والقبح، وإصدار الأحكام عليها، بهذا قلما أوحى النقد إلى الأديب بتجارب جديدة، أو اكتشف له أرضا و آفاقا جديدة، لأن عبقرية الأديب المبدعة هي التي تتقدم على الطريق، ومن هنا نفهم أنّ الأدب سابق على النقد، وأنّ النقد يكون بعد أن يكون الأدب، بل إنّ وجود النقد لا يقوم إلا بوجود الأدب))[1].

والنقد يختلف في مفهومه وفي قواعده ومناهجه وأسسه الفنية من عصر إلى عصر فتنوعت الأساليب في العصر الحديث وتعدد الاتجاهات.

[1] محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، ط1، بيروت: 2006، دار الانتشار العربي، ص(45).

1/النقد الأدبي طبيعته و وظائفه:

1-1 النقـــــــــــد:

مفهوم النقد:

أ_ لغــة:

إنّ البحث في المفهوم اللغوي في لفظة (النقد) تحيلنا إلى العودة إلى المصادر اللغوية من كتاب الله عزّ و جلّ وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، والمعاجم اللغوية، ومما تجب الإشارة إليه هو أنّني استعنت بالمعاجم اللغوية للوصول إلى المطلوب. فكان أن جاء **في لسان العرب:**

((...النّقد: خلاف النّسيئة. والنّقد والتّناقد: تمييز الدراهم وإخراج الزّيف منها؛ أنشد سيبويه:

تنفي يداها الحصى في كلّ هاجرة نفي الدّنانير تنقاد الصّياريف

ورواية سيبويه: نفي الدّراهيم، وهو من جمع درهم على غير قياس أو درهام على القياس فيمن قاله.

و قد نقدها وينقدها نقدًا (وانتقدها وتنقّدها ونقده، إياه نقدًا: أعطاه فانتقدها أي قبضها. الليث: النّقد تمييز الدّراهم و إعطاؤكها إنسانًا، وأخذها الانتقاد، والنّقد مصدر نقدته دراهمه، ونقدته الدّراهم ونقدت له الدّراهم وانتقدتها إذا أخرجت منها الزّيف. وفي حديث جابر وحمله، قال: فنقدني ثمنه أي أعطانيه نقدًا معجّلا. والدّرهم نقد وازن جيّد، وناقدت فلانًا إذا ناقشته في الأمر)).[1]

((والنّقد: (النّقر بالإصبع في الجوز)، ونقد الشيء ينقده نقدًا، إذا نقره بإصبعه، كما تنقد الجوزة، و النّقدة ضربة الصّبيّ جوزةً بإصبعه إذا ضرب)).[2]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ط 3، بيروت: 1999، دار إحياء التراث العربي، مادة (ن _ق _د)، ص (254).

[2] محمد مرتضى الحسيني الزّبيدي، تاج العروس، تح: عبد السّتار أحمد فراج، الكويت (د.ت)، وزارة الإعلام، ص(230).

((والنّقد (أن يضرب الطائر بمنقاره، أي بمنقاره في الفخّ)، وقد نقده إذا نقره كنقد الدراهم، وكذا نقد الطائر الحبّ ينقده، إذا كان يلقطه واحدًا وحدًا، وهو مثل النّقد، وفي حديث أبى ذرّ " فلمّا فرغوا جعل ينقد شيئاً من طعامهم " أي يأكل شيئا يسيرًا، وفي حديث أبى هريرة" وقد أصبحتم تهدرون الدّنيا. ونقد بإصبعه " أي نقر...

ومن المجاز النّقد: (اختلاس النّظر نحو الشّيء)...

والنّقد: (لدغ الحيّة)، وقد نقدته الحيّة، إذا لدغته...

وقيل: النّقد: غنم صغار حجازيّة...

ومن المجاز: هو من نقادة قومه: [من] خيارهم.

ونقد الكلام: ناقشه، وهو من نقدة الشعر ونقّاده، وتقول: هو أشبه بالنّقاد منه بالنّقاد. من النّقد والنّقد.

وأنقد الشّعر على قائله.

و نقدة، بالفتح، وقد تضمّ نونه: موضع في ديار بني عامر، قال لبيد بن ربيعة:

فقد نرتعي سبتًا وأهلك جيرة محلّ الملوك نقدةً فالمغاسلا)).[1]

فمعاني النقد في كل من لسان العرب وتاج العروس جاءت متعددة فكانت كالتالي: تمييز الدّراهم، وإخراج الزّيف منها. إعطاء النقد وقبضه. كما جاءت بمعنى النقر في الشيء. ولدغ الحيّة، ومناقشة الكلام، ونقد الشعر. وهي معاني متفرعة باشتقاقاتها حسب مقتضى الحال.

ب _اصطلاحا:

((النقد اصطلاحًا هو المرآة الصادقة التي تعكس نواحي الجودة والجمال أو الرداءة والقبح في العمل الأدبي، وبالتالي هذه العملية توقفنا على مظاهر الضعف والتخلف أو القوة والتقدم فيه)).[2]

[1] محمد مرتضى الحسيني الزّبيدي، تاج العروس، تح: عبد السّتار أحمد فراج، ص(230).

[2] حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ط1، بيروت: 1996، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص(24).

أي أن النقد يميّز جيّد العمل الأدبي من رديئة، وبهذه العملية تبرز قيمة عمل أدبي عن غيره من الأعمال الأدبية.

((والنقد هو الذي يستكشف أصالة الأدب أو عدم أصالته، ويميز بين جيده ورديئة. وسواء كان النقد علمًا أو فنًا فإنه ليس قائمًا بذاته، وإنما هو متصل بالأدب، يستمد منه وجوده ويسير في ظله يرصد خطاه واتجاهاته)).[1]

((والنقد ليس محصورًا في العمل الأدبي تحديدًا، ولا يجوز الوقوف به عند حد الأدب، ذلك أن رسالة النقد عامة وشاملة، فهو يتناول إلى جانب الأدب العمل العلمي والسياسي والاقتصادي والخلقي والفني، لأنه لا يخلو أي عمل من هذه الأعمال من نواحي الجودة أو الرداءة، ومن نواحي الكمال أو النقص، وقد اخترنا من كل هذه الأعمال: النقد الأدبي)).[2]

فالنقد يتسع لكل المجالات، فلكل علم ما يميّزه عن غيره، وهذا ما يثبته النقد، لكن مجالنا هو النقد الأدبي.

((...النقد الأدبي كما يقول الناقد الخطيب هو: " فعالية فكرية ذوقية، نستطيع بواسطتها فهم المسائل الأدبية وتفسير الأعمال الأدبية، وتحليلها، وإصدار الأحكام المناسبة بشأنها."[3]

فالنقد وسيلة مهمة لفهم المسائل الأدبية وتحليلها وكذا بيان قيمتها وإصدار الحكم عليها.

((والنقد وسيلة إلى اختيار القراءة الصحيحة ...)).[4] أي إعطاء التفسير الأنسب واللائق للعمل الأدبي.

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ط2، بيروت: 1972 م، دار النهضة العربية، ص(263).

[2] حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص (24).

[3] ماجدة حمود، النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات، ط 1: 1992، مؤسسة عيبال، ص (29).

[4] برجستراسر، أصول نقد النصوص ونشر الكتب، الرياض، (د.ت)، دار المريخ، ص (50).

النقد الأدبي في مفهومه الحديث :

((وغالبا ما يكون النقد _ في مفهومه الحديث _ لاحقًا للنتاج الأدبي، لأنه تقويم لشيء سبق وجوده، ولكن النقد الخالق قد يدعو إلى نتاج جديد في سماته وخصائصه فيسبق بالدعوة ما يدعو إليه من أدب، بعد إفادة وتمثيل للأعمال الأدبية والتيارات الفكرية العالمية، ليوفق بدعوته بين الأدب ومطالبه الجديدة في العصر.هذا النوع من النقد مألوف في العصور الحديثة لدى كبار الناقدين والمجددين من الكتاب، وقد كان خاصة العباقرة الذين دعوا إلى المذاهب الأدبية في مختلف العصور، فساعدوا على أداء الأدب رسالته، وأسهموا كثيرا في تجديده، مع إرساء دعواتهم على فلسفة جمالية حديثة تضيف جديدا إلى ميراث الإنسانية. ولا شك أنّ قصور الثقافة النقدية لدى أكثر كتابنا من أبرز الأسباب في تأخر أدبنا ونقدنا معًا في العصر. وهذا ما يتخلف فيه هؤلاء الكتاب عن نظرائهم في الآداب العالمية الحديثة)).[1]

إنّ النقد والأدب متلازمان، وإذا كان النتاج الأدبي يعبر عن متطلبات العصر الحديث، فإنّ النقد يكون ملازما له يبين قيمته وفق معايير العصر الحديث لذا كان التعدد في ظهور مذاهب أدبية ونقدية.

كما أن النقد في رأي (محمد غنيمي هلال): ((... تثقيف مردّه إلى الإحاطة بثقافة شاملة، ومظهره تعاون بين الناقد والقراء والمؤلف معا، وإسهام في التوجيه الأدبي العام في جانبيه من الخلق والوعي، ومن النتاج والاستيعاب والتأثر)).[2] فثقافة النقد يشترك فيها كل من الناقد والمؤلف والقارئ لتسمو بالنتاج الأدبي إلى الوعي.

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: أكتوبر:1997 ، نهضة مصر، ص (10).

[2] محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة، (د.ت)، نهضة مصر، ص (5).

كما أن النقد له صلة قوية بالعلوم الإنسانية المختلفة ((... التي تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنسانا كالفلسفة بفروعها المختلفة، والتاريخ وعلوم اللغة والاجتماع والنفس.. _ وهذه العلوم قسيمة للعلوم التجريبية التي تدرس الإنسان نفسه من جانب فيزيولوجي أو بيولوجي)).[1]

وظائف النقد وغاياته:

إن للنقد الأدبي وظائف يؤديها وغايات يسعى إليها:

((ووظيفة النقد الأساسية هي أن ينير سبيل الأدب أمامنا و يغيرنا بالسير فيه ويلفتنا إلى ما فيه من جمال لا نستطيع إدراكه بأنفسنا. إنّ معايشتنا لأديب أو شاعر كبير في آثاره الأدبية قد تؤثر فينا فتجعلنا مشاركين له في فهمه الأعظم لمعنى الحياة، وإنّ معايشتنا لناقد كبير فيما يكتب عن الأدب قد تؤثر فينا أيضًا فتجعلنا مشاركين له في فهمه الأعظم لمعنى الأدب)).[2]

من خلال هذه الوظيفة الأساسية للنقد، يتضح أنّ النقد يسعى إلى إبراز العمل الأدبي لنا، وإظهار ما به من جمال قد لا نستطيع الوصول إليه بسهولة، وإنّ باطلاعنا و بثقافتنا المحيطة بالأديب أو الشاعر من خلال مؤلفاته، تجعلنا نعايش نتاجه الأدبي ونتمكن من فهم أدبه وبيان قيمته العظمى.

((**يمكن القول بأنّ أهمية النقد ووظيفته وغايته تتلخص فيما يلي:**

أولا: دراسة العمل الأدبي: وتمثيله وتفسيره وشرحه، و استظهار خصائصه الشعورية والتعبيرية وتقويمه فنيا وموضوعيا)).[3] أي تحليل العمل الأدبي وتفسيره، وبيان خصائص الفنية والموضوعية.

((**ثانيا:** تعيين مكان العمل الأدبي في خط سير الأدب، وتحديد مدى ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله. وأن نعرف: أهو نموذج جديد أم تكرار

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (11).

[2] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (268).

[3] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، القاهرة: 1998م، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين، ص (5).

لنماذج سابقة مع شيء من التجديد؟ وهل ما فيه من جدة يشفع له في الوجود أم هو فضلة لا تضيف لرصيد الأدب شيئا)).[1]

فيتضح إن كان العمل الأدبي جديد يحتذى به أم تقليد لما سبق، ولبيان قيمته في العالم الأدبي ككل، وهنا يكون الحكم عليه إن كان جيّدًا أو رديئًا.

((**ثالثا:** تحديد مدى تأثر العمل الأدبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه _ وهذه ناحية من نواحي التقويم الكامل للعمل الأدبي من الناحية الفنية _ فضلا عن الناحية التاريخية _ فإنه من المهم أن تعرف ماذا أخذ هذا العمل الأدبي ومدى الاستجابة العادية للبيئة)).[2]

وهنا يبرز مدى التأثير و الاستجابة لدى كل من الناقد والمحيط، إن كان قد تطرق للقضايا المحيطة بمجتمعه وجسد واقعه واستطاع بدوره التأثير في القارئ.

((كذلك من الواضح أنّ كل أمة في عصر من العصور لها طابع خاص يطبع أدبها وهذا الطابع هو نتيجة بيئته)).[3]

((وقد فطن لهذه الغاية الكثير من نقاد العرب القدماء والمحدثين فمن القدماء على سبيل المثال (ابن سلام) الذي أدرك تأثير البيئة على الشاعر؛ فجمع شعراء القرى (مكة والمدينة والطائف والبحرين واليمامة) في حديث واحد، ومن المحدثين العقاد في كتابه _ شعراء ومصر وبيئاتهم في الجيل الماضي _ الذي أقر في بدايته أن " معرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر، في كل أمة، في كل جيل".

رابعا: تصوير سمات صاحب العمل الأدبي _ من خلال أعماله_ وبيان خصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين هذه الأعمال، ووجهتها الوجهة المعينة. و ذلك بلا تحمل ولا تكلف ولا جزم كذلك حاسم)).[4]

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (6).

[3] أحمد أمين، النقد الأدبي، القاهرة، (د.ت)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ص (16).

[4] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (6).

ومن خلال العمل الأدبي تظهر شخصية صاحبه؛ بما أنّ العمل الأدبي هو تعبير عن تجربة شعورية عاشها الكاتب أو الشاعر.

((**خامسا:** النهوض بالأدب، وتوجيهه إلى الكمال، برسم مناهجه، وتصحيح أخطائه، واستظهار مواطن حسنه)).[1] وهذه الغاية تجعل من العمل الأدبي يسمو إلى مراتب الحسن

و الجمال.

((**سادسا:** أنه يساعد قارئ الأدب على فهمه ويعينه على تذوقه ويحبب الناس في الفن، ويغرس قيم الإحساس بالجمال)).[2] وهذا ما ذكرناه سابقا من تيسير الطريق لفهم العمل الأدبي و إبراز جماله.

فائدة النقد و ضرره:

((لما كان النقد هو المرآة الصادقة التي نرى فيها أنفسنا و السجل الصادق الذي يرسم لنا أحوال مجتمعنا بغير تزييف ولا خداع فإننا نرى فائدته تتحلى في التمييز الواعي بين مظاهر القبح ومظاهر الجمال فيه يفتح الآفاق الرحبة أمام الفرد ليرى بعين بصيرة، وبصيرة وقادة تزيدها وتنميها القراءة الواعية وتصقلها وتغنيها الثقافة المكتسبة. كما يفتح النقد الآفاق الواسعة أمام إصلاح المجتمع ليسير على هدى ويمضي على طريق مستنير في جميع مظاهر الحياة واتجاهاتها. ذلك أنّ النقد هو الحياة متسع سعتها وشامل لكل ما تحتوي من نشاطات فكرية وخلقية وثقافية وسياسية واجتماعية وأدبية)).[3]

كما أن النقد يجعل الأدباء والشعراء يخوضون بكل موضوعية، في أعمالهم الأدبية يلتمسون الجودة ويجتنبون الرداءة.

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (6).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص (25).

((ولكن المهم أن نميز بين ضرر النقد وفائدته، وهذه ليست بالمشكلة الصعبة لأننا نستطيع من تجاربنا الشخصية أن ندرك متى يصير النقد معوقًا أو عونًا لنا.

((فالنقد يكون معوّقًا وربما خدعة حين نقنع بما قاله ناقد عن كاتب أو ديوان شعر عظيم دون أن نتوجه مباشرة إلى هذا الكاتب أو الديوان فنقرأه بأنفسنا ونفيد من أدبه.

وفي عصرنا الحاضر الذي يتسم بالسرعة في كل شيء تشيع الدراسات الأدبية والنقدية الموجزة عن روائع الأعمال الأدبية قديما وحديثا في الشرق والغرب. والتي تعطينا صورة عن أصحاب هذه الروائع والأفكار ونزعاتهم)).[1]

كما أن هذه الدراسات تسهل لنا التعرف على الأدباء والنقاد بشكل موجز وسريع، فنقرأها و نتعرف عليهم من خلالها عوض ألا نعرف عنهم شيئا، إلا أنها قد لا تكون على قدر وافر من المعرفة.

((و إذا كان الغرض الأوليّ للدراسة الأدبية هو تنمية أواصر المعرفة الوثيقة الشخصية بين الدارس وبين الأدب، فان الاكتفاء من جانبنا بالكتب التي عن الكتب يشعرنا بأننا لا نحقق هذا الغرض تحقيقا كافيا.

ثم إنّ الاعتماد الدائم على الكتب التي عن الكتب يحمل في ثناياه خطرًا آخر يتمثل في أننا نصبح أكثر استعدادًا لأن نقبل تفسير شخص آخر عن كتاب وحكمه عليه، وهكذا نجد أنفسنا على غير إرادة منا ننظر إلى الكتاب لا من خلال عيوننا الخاصة بل من خلال عينيه، وإذن فالحسن أو غير الحسن عندنا في كتاب ما هو فيما استحسنه ناقده)).[2]

ويشكل هذا ضررا كبيرا في النقد.((ولكن مهما قيل عن ضرر النقد فإنّ ذلك لا يدعونا لأن ننفض أيدينا منه ونصرف النظر عنه، لأنّ فائدة النقد لدراسة الأدب من الأمور التي لا يمكن أن تنكر أو يختلف فيها اثنان)).[3]

---

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (266).

[2] المرجع نفسه، ص (267).

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

((فإنكارنا فائدة النقد هو ادعاء إما بأنه لا يمكن أن يكون هناك أحد أعلم و أعقل منا، وإما بأننا لا نستطيع قطّ أن نستفيد بما لفرد آخر من ثقافة أكثر وتجربة أعمق وعقل أعظم.

وعلى هدي من هذه النظرة يكون " النقد " من مستلزمات الحياة، لأنه في كل شأن من شئونها هو الذي يوجهها ويدفع بها إلى التقدم، ويساعدها على التخلص من كل ما يضرها ولا ينفعها)).[1] ((ومن هنا كان الناقد العين البصيرة التي تحذر بالأخطاء المحدقة بالمجتمع من قريب أو بعيد، كما كان باكورة إنذار تبشر بميلاد فجر جديد)).[2]

1-2-الناقد:

التعريف بالناقد:

((الناقد بعامة: هو المميز لكل ما تقع عليه العين ويحيط به السمع وتلم به الأحاسيس وتدركه العقول...

أما الناقد الأدبي فهو: من يتعرض للجنس الأدبي شعرا كان أو نثرا قصة أو رواية أو مسرحية، دارسا ومفسرا أو موازنا ومحللا وموجها، حتى يفرغ إلى حكم ما.

وهذا الحكم لا يؤخذ مأخذ التسليم به أو الإذعان له إلا إذا رزق صاحبه طابعا موهوبا تدعمه ثقافة وخبرة، حتى يكون قادرا على التذوق والتمييز، بحيث لا يقل شعوره بقيم العمل الأدبي عن شعور الأديب المبدع إن لم يتفوق عليه، وقديما قيل: انتقاء الشعر أشد من نظمه واختيار الرجل قطعة من عقله. وهذا يعني توافر أدوات خاصة لمن يتصدى للقيام بهذه المهمة .

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (268).

[2] حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص (25).

ولا يشترط ناقد الأدب أن يكون قادرا على إنشائه وان كانت أقدم نماذج النقد عند العرب تتمثل في نقد الشاعر شعره والوقوف عليه بالتهذيب والتنقيح)).[1]

وإنما يشترط في ناقد الأدب أن يكون قادرا على تذوقه وتمييز قيمه، والتعليل لحكمه تعليلا موضوعيا حتى يظل النقد في خدمة الأدب ورسم الطريق الأمثل له)).[2]

((وأثناء هذه العملية يؤدي الناقد دورا مزدوج الفائدة، فهو من جهة يلفت نظر الفنان إلى مواطن الضعف إن وجدت عنده، ويدله على كيفية تحسين أدواته الفنية، وبالتالي الارتقاء إلى مستوى أرقى وأجود، ومن جهة ثانية، يكون قد خدم المتلقي، وبصره بكيفية بناء العمل الفني.

وعلى هذا النحو تكون مهمة الناقد كما يرى جواد الطاهر " التوسط بين الشاعر والقارئ انه يخدمهما بما لا تحتمل معه كلمة الخدمة من تقليل الشأن، إنه يصل بين طرفين، ويعقد روابط التفاهم والألفة والحب ،،، وليس هذا بالقليل، لأنه يكون وإياهم مادة المجتمع ومظهرا من مظاهر الحضارة ووسيلة من وسائل الحياة ")).[3]

أي أن الناقد هو الواصل بين كل من الشاعر والقارئ، كما له دور كبير في بناء الحضارة. وهذا كله من خلال ماله من ذكاء وخبرة تجعله ينتقي من الشعر أجوده، ويبرزه للقارئ.

كما أنه لا وجود لشاعر عظيم أو أديب راق دون وجود ناقد واع يعينه على إبراز قيمة عمله أيا كان.

شروط الناقد :

((يشترط النقاد في الناقد الأدبي عدة شروط نذكرها بإيجاز ثم نفصل القول في كل واحد منها على حده، وهذه الشروط هي:

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم ، في النقد الأدبي القديم عند العرب ، ص (07)

[2] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (7).

[3] عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، الجزائر: 1990، المؤسسة الوطنية للكاتب، ص (33).

1 – الذوق.

2 – الثقافة.

3 – تمرس الناقد بالنقد وخبرته، وأدربته وممارسته.

4 – ضمير الناقد الأدبي)).[1]

أولا: الذوق:

من الشروط الضرورية الواجب توفرها في الناقد، ((لأنه الأساس في كل حكم، والفيصل في كل نقد...

والذوق هو " ملكة لا غنى عنها للناقد تمكنه من التعرف على مواطن الجمال أو القبح فيما يعرض له من النصوص ")).[2]

((فالذوق في مجال الحكم على الآثار الأدبية، أمر لابد من قيامه على أن يكون الذوق الذي يتربى وقويت ملكته ...)).[3]

((وللذوق مصادر يتكون منها ويتربى عليها، وأهم هذه المصادر مخالطة الصفوة المختارة من رجال الأدب، ومطالعة الروائع العالمية لعباقرة الفن، وقراءة الأمثلة الرفيعة من البيان الخالد، والاطلاع على اتجاهات النقاد وأذواقهم وممارساتهم وتطبيقاتهم.

والمصدر الثاني – ولا يقل خطورة عن سابقه – إنما هو العقل المتزن الذي يحكم في التناسب والقصد والترتيب والعلائق المشتركة بين السبب والنتيجة، وبين الطريقة والغاية، ولا ريب في أن هذه الأمور من ضرورات النقد، ومن أسباب إدراك الجمال، على أنّ للعقل دورا مهما في إيضاح الحقائق، والإقناع بحجج الناقد استحسانا أو رفضا.

والمصدر الثالث – وهو في درجة سابقيه خطورة – هو العاطفة، وهي الشعور الواقع على النفس مباشرة من طريق الحواس)).[4]

---

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي عند العرب، ص (9) .

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، ص(53).

[4] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (10).

وإذا كان المصدر الثاني هو العقل يجعل الناقد في مأمن من الزيغ، ويعصمه من الانزلاق وراء الأهواء _ فإن المصدر الثالث وهو العاطفة يعصم الناقد من أن يبتعد عن مجال الأدب والنقد في جنوحه إلى التجريد العقلي)).[1]

فعلى الناقد أن يوازن بين العقل والعاطفة، لكي يستطيع إعطاء أحكام مقنعة، دون أن يغلّب جانبا على آخر.

((الناقد الجيّد يجنب نقده أن يصبح متحيزا أو نابعا من غرائزه، كما أنّ جهد فهمه دائما محدد لا طائش، محدد ذو نوعية كالفن الذي يحاول فحصه وتفهمه... وهو يلحظ الحقائق ويبتهج لإدراك الفروق وتمييزها، ويجب أن يبقى ما ينقصه تحت أضواء موضحة، سهلا لمن يجب أن يباشره من بعده، لكن دون تغيير في حقيقته وذاته)).[2]

وهذا كله يأتي عن طريق موهبته وكذا تمرنه وكثرة ممارسته للنقد.

((والذوق الذي هو عدة الناقد و أداته اختلف فيه أ فطري هو أم مكتسب؟ يذهب البعض إلى أنه موهبة واستعداد لدى الناقد، وشأنه في ذلك شأن أي موهبة أخرى كالنحت والرسم والتصوير... ويذهب الآخرون إلى أنه ليس فطريا بل هو مكتسب يحرزه الإنسان من شتى معارف الحياة و ثقافاتها وبأي لون من ألوان التلقي وأي طريق من طرق التثقيف.

والحق أن الذوق مزاج من الفطرة والاكتساب، فهو ملكة موهبة يمنحها الله من يشاء...، وأن هذه الملكة التي طبع عليها الناقد في حاجة إلى المعارف التي تغذيها والخبرة التي تصقلها والثقافة التي تنميها.

والذوق نوعان: ذوق عام وذوق خاص.

فالذوق العام: ما كان شائعا بين أبناء الجيل الواحد في البيئة الواحدة في البلد الواحد)).[3]

يتأثرون ببعضهم البعض وبظروفهم المشتركة، وقد يتعدى البلد الواحد إلى بلدان أخرى.

---

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (9).

[2] ستانلي هامين، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس و محمد يوسف نجم، ج 2، (د.ت)، ص (46).

[3] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (11) .

((والذوق الخاص: هو ما كان مظهرا أو مرآة صادقة لصاحبه لا تعكس سواه، فهو يتأثر بالشخصية الفردية و يتأثر بالذوق العام)).[1] وهنا تبرز شخصية الناقد وما يميزه عن غيره من النقاد.

((والحياة الفنية مزاج من هذين الذوقين، فيه الوفاق حينا، وفيه الصراع حينا آخر، وإنما كانت الحياة الفنية، مزاجا منهما لأن الذوق العام هو الذي يعطي الحياة الفنية حظا من الموضوعية، على حين يعطيها الذوق الخاص حظا من الذاتية)).[2]

((والناقد على العموم يجب أن يكون ذا حظ كبير من العقل، وحظ كبير من الذوق)).[3]

ثانيا: الثقافــة :

((من الشروط الهامة للناقد قبل أن يتصدى لمزاولة النقد، ويخوض غمراته، ويقف نفسه موقف الحكم الذي ترضى حكومته، والقاضي العادل الذي يصدر أحكاما فيما يعرض عليه من قضايا أن يكون مزودا بأوفر قسط من الثقافة و أوفى حظ من المعرفة.

يقول الدكتور أحمد أمين:((من اللازم أن يكون لناقد الأدب كما لناقد الفن تثقيف خاص ونعني بالتثقيف تحصيل المعرفة وتهذيب العقل معا، فالناقد يحتاج إلى المعرفة لتعطيه سعة النظرة ولتكون أساسا صالحا لحكمه وهو يحتاج إلى تهذيب العقل ليجعل هذه المعرفة قابلة لأن ينتفع بها، وإن مقدار صلاحيته كمفسر وحاكم ليتناسب مع معرفته وتهذيبه، فإذا لم توجد المعرفة والتهذيب، فإن آراءه مهما تكن لذيذة موحية فإنها تكون تافهة القيمة)).[4]

من خلال هذا القول يتضح، أن الناقد يجب أن يتحلى بثقافة واسعة تهذب عقله ينتفع بها في إصدار أحكامه العادلة.

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (12).

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] أحمد أمين، النقد الأدبي، ص (14).

[4] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (13).

((وقد حدد الدكتور كامل السوافيري ثقافة الناقد الأدبي في ثلاثة مجالات من المعرفة: الأول المجال اللغوي، والثاني المجال الأدبي، والثالث المجال العام ...

المجال اللغوي المراد بثقافة الناقد اللغوية معرفته بعلوم اللغة صرفها ونحوها وبلاغتها وعروض الشعر وقوافيه...)).[1] فعلى الناقد أن يكون عارفا بكل من الجانب التركيب والنحوي والصرفي ليكون متمكنا لغويا.

((**وأما ثقافة الناقد الأدبية** فالمراد بها أن يعرف الناقد عصور الأدب معرفة كاملة، وخصائص كل عصر، وأدب أعلامه البارزين من الشعراء و الكتاب والأجناس الأدبية التي شاعت فيه. والفنون التي سادت وانتشرت والتي تقلصت وضمرت وأسباب الازدهار أو الضمور، وأن يعرف أثر الزمان والمكان والثقافة في كل شاعر أو كاتب، ونشأة كل فن أدبي، وتطوره على مر العصور)).[2]

((قد يقال: إنا نرى بعض الشعراء ينبغون في عصر واحد، وفي قطر واحد، ومع ذلك نرى بينهم من الفروق ما قد يفوق الفرق بين بعضهم وبعض الشعراء في غير عصرهم)).[3]

وثقافة الناقد الأدبية تمكنه من معرفة خصائص كل عصر، وسمات كل شاعر أو كاتب

((وكما يشترط في المبدع أن يكون لديه استعداد فطري (أو موهبة أو الهام) واكتساب ثقافي معرفي، يشترط كذلك على الناقد أن يكون موهوبًا، وذا اكتساب ثقافي واسع، إذ تقوم موهبته " أساسًا على حسن الفهم، والتذوق، وقوة الملاحظة، ومعرفة الفروق الدقيقة بين أساليب التعبير المختلفة، وهدفه التفسير، والتحليل، والتقدير، والتقويم، والحكم الصائب ...")).[4]

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (14).

[2] المرجع نفسه، ص (15).

[3] أحمد أمين، النقد الأدبي، ص (16).

[4] فائق مصطفى و عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، ط 1، الجمهورية العراقية: 1989، مديرية دار الكتب، جامعة الموصل، ص (94).

((والناقد قد يرجع إلى أسس فنية خاصة بالأجناس الأدبية والمعاني التي يتناولها الكاتب، وصلتها بالحقيقة والمجتمع، والغرض الفني الذي يهدف إليه، ثم في صياغة المعاني وعرضها، ويرجع كذلك إلى مجموعة من النظريات والإدراكات النفسية والاجتماعية، وهي أسس ثقافته الفنية، كما يرجع إلى مجموعة من القيم التي تتغير من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى أخرى ومن أدب إلى أدب. وله _ بعد ذلك _ تجاربه الفنية الطويلة فيما اطلع عليه من نصوص أدبية)).[1]

وأما ثقافة الناقد العامة فالمراد بها إلمامه ببعض العلوم والمعارف التي لا غنى عنها لباحث متعمق ودارس جاد مثل علم المنطق حتى يعرف المقدمات وما تؤدي إليه من نتائج، والقياس وطرقه وأن يعرف شيئا عن الجمال ويعرف الكثير عن التاريخ العربي والإسلامي والعصر الحديث ويعرف مبادئ علم الاجتماع)).[2]

فعليه أن يعي حيثيات مختلف العلوم ليكون لديه زاد معرفي يعينه في عمليته النقدية.

((وهكذا كان علماء العرب يرون أن النقد ملكة أو طبع أو استعداد لا بدّ منه للناقد، كما لابدّ له من حدّة قريحة وذكاء يستطيع به أن يحلل العمل الأدبي، ومن ثقافة تمدّ هذا الذكاء بأسباب الحكم، ومن معايشة للنصوص الأدبية يستطيع بعدها أن يضع كل نص في مكانه من مراتب الجودة والإبداع. وليس من فرق في ذلك بين القدامى والمحدثين من النقاد إلا أنّ المحدثين، ربما كانوا في الدعوة إلى توسيع ثقافة الناقد وتنوعها أكثر إلحاحًا)).[3]

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (21).

[2] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص(15).

[3] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (272).

ثالثا: تمرس الناقد بالنقد وخبرته، أو دربته وممارسته:

((من الشروط العامة للناقد تمرس الناقد بالنقد، وخبرته أو دربته وممارسته، وهذه الدربة إنما تأتي من القراءات الكثيرة للنصوص والأجناس الأدبية المختلفة من شعر ومقالة و خطبة وقصة ومسرحية وبها نميز الناقد بين أسلوب وأسلوب، ومعجم شاعر ومعجم شاعر آخر، ويوازن بين خيال وخيال، وصورة ، فثقافة الناقد واتساع معارفه، وتنوع جوانب هذه الثقافة، ومزاولته لمهمة، ودراسته المتواصلة هي التي تؤدي إلى صحة الحكم على النصوص و الكشف عما فيها من جوانب قوة وعوامل ضعف، وتجعله مرضيا في التمييز بين الحسن والقبيح، كالصيرفي في النقود الذي يعرف الصحيح من الزائف)).[1]

فالدربة والممارسة تولد في الناقد خبرة واسعة بالأمور، يستطيع من خلالها إصدار أحكام صحيحة.

((...ويتجادل الباحثون في أنه هل لا بد للناقد من معرفة آداب أخرى حتى يمهر في نقد لغة أو ليس بضروري. وعلى كل حال فاطلاعه على الآداب الأخرى يوسع أفقه ويزيد في تجاربه.

والنقد الأدبي ككل علم ناشئ عن ملكات خاصة تنمو بالتربية والتمرين...)).[2]

إنّ ((... الناقد الذي يبغي التمييز بين جيد الأدب ورديئه يحتاج إلى تمرس بالأدب ومخالطة له حتى يصبح بصيرا بأموره، مدركا للفرق بين الجيد والأجود، وبين القوي والضعيف، مثله في ذلك مثل أصحاب الصناعات الأخرى، فإنه في حاجة ماسة إلى مخالطة موضوع صناعتهم، حتى يصبحوا أهلا للحكم، ويصبح قولهم حجة فيما يحكمون عليه)).[3]

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (17).

[2] أحمد أمين، النقد الأدبي، ص (14).

[3] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (271).

((أما القاضي الجرجاني فنجده يضع الدربة ضمن عملية الخلق الفني فيقول عند تحليله لموهبة الشعر: " أنّ الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان)).[1]

فمضمون قول القاضي الجرجاني أنّ موهبة الشعر لا تكون إلا بالدربة، والمران يجعل من الشعر أحسنه.

((والحق أنّ الدربة والتمرس من أهم الشروط التي يجب على الناقد أن يأخذها قبل إصدار الأحكام النقدية، حتى تأتي تلك الأحكام قوية هادفة مستنيرة...)).[2]

((... يقول الدكتور علي جواد الطاهر: " والمؤهلات المكتسبة في النقد عديدة تزداد بمرّ الزمن وتعقد الحياة وتعقد النص المبدع، يدخل فيها الثقافة العامة ودراسة الأدب والفلسفة وتاريخ النقد، والإلمام بالعلوم والفنون، ومعرفة بلغة أجنبية (أو أكثر) ثم لابد من عامل أساسي (كذا) هو إدامة قراءة النصوص (الرائعة خصوصا) ثم مزاولة العملية النقدية والتدرب عليها والتدرج فيها والتمرس بها مع صبر وثبات واستمرار إلى أن تزول الشوائب وتختفي الطفيليات وينزوي عنصر التقليد فتتجلّى الكوامن وتتضح الحقائق... ويمتلك الناقد مادته ويظهر شخصيته، وتكون له لغته الخاصة التي يصل بها إلى الجمهور... ")).[3]

فالاطلاع والدربة والممارسة زاد الناقد الذي لا غنى عنه .

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (20).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص (36).

رابعا: ضمير الناقد الأدبي:

((ونعني به أن يتوخى الناقد في نقده وجه الحق. ويتجه لما يرى أنه الصواب، ويتحرى العدل في أحكامه، ويبتعد عن التأثر بالهوى، ويحاول قدر الطاقة أن يبرأ من الغرض فلا يجامل الأصدقاء والأنصار، ولا يتحامل على الأعداء والخصوم، وإنما يقضي بالعدل)).[1]

((وقد ذهب بعض النقاد إلى حث الناقد مثلما فعل كارلوني وفيللو " أن يكون كالتاريخ (كذا)، بعيدا عن كل هوى وكل نفع وكل حزب، عليه أن يحكم على المقدرة أكثر مما يحكم على الآراء... النقد المتجرد يسبق الرأي ")).[2]

((وضمير الناقد الأدبي ظهر واضحا عنه نقادنا العرب فنجد منهم من اثر العدل في حكومته والحيدة في رأيه، واحتكم إلى الذوق السليم الذي لم تفسده حمى التعصب، وذلك كما فعل (الامدي) في موازنته، وكما فعل (القاضي الجرجاني) في وساطته، التي أنصف فيها المتنبي من خصومه وقاس الشعر فيها بمقياس دقيق بعيد عن روح التعصب، وكما فعل (ابن قتيبة) الذي احتكم إلى الروح العلمية الشديدة التي ترفض التعصب وتحتم العدل والحيدة يقول (ابن قتيبة) : " وثم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد، أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلال لتقدمه، وإلى المتأخر(منهم) بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظه. ووفرت عليه حقه)).[3]

فالناقد يجب أن يكون عادلا في نقده، غير متحيز لطرف أو متحاملا على اخر، ليكون على قدر من الأمانة والموضوعية، لا متأثرا بهواه فيكون منحرفا عن الحق.

((وفي تاريخ النقد العربي نجد ما يدل على أنّ بعض النقاد قد استسلم لنوازع نفسه، وانقاد لهواه، وشط في التعصب إلى شاعر بعينه أو التعصب عليه، فجاءت أحكام غير

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (21).

[2] عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص (47).

[3] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (21).

موضوعية، تعوزها الدقة في كثير من الأحيان، وذلك مثل ما فعل (الصولي) في كتابه أخبار (أبى تمام)، حيث أسرف في تعصبه (لأبى تمام) إسرافا بينا...)).[1]

وقد تمثل الصولي لنوازعه ((... فهو في الحق المتعصب المغرض. وإنه وإن يكن في كتابه ما يدل على انحيازه للشعر الحديث عن ذوق فني خاص، فإنّ الذي يبدو هو أنّ مناصرته (لأبى تمام) كانت أقرب إلى اللجاجة والإسراف منها إلى النقد الموضوعي الدقيق. ويزيد الحكم عليه قسوة إفراطه في الغرور والتبجح بعلمه، ثم فساد ذوقه وصدوره عن نظرة شكلية يغرها المبهرج وتطرب للغريب)).[2]

((وبهذا نعلم أنه كم من أدب رفيع وشعر جيد رصين، وأثر فني سام تعرض لحملات نقدية ظالمة، وهجمات حاقدة، للحط من شأنه...)).[3]

وعلى الناقد أنّ يتحلى بـ: ((القدرة على إقامة التوازن بين الموضوعية والذاتية، النقد الجيد هو النقد الصحيح، وكي يكون النقد صحيحا يجب ألاّ يغرق في الموضوعية، وكذلك يجب ألاّ يغرق في الذاتية، وإنّما يجب أن يكون معتدلاً...)).[4]

((وحقيقة لابد من تقريرها هنا وهي أنّ أي نص أدبي، وأي أثر فني في القديم والحديث لا يخلو من محاسن وعيوب، ومن جوانب قوة وضعف، والكمال لله وحده، ومن فتش عن عيب وجده، وضمير الناقد ومسؤوليته ونزاهته كل ذلك يجعله ينأى عن التحيّز للأنصار والتحامل على الخصوم، ويحتم عليه أن يذكر المحاسن قبل المساوئ ويوضح جوانب القوة

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (22).

[2] محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، القاهرة: أبريل : 1996، نهضة مصر، ص (93).

[3] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (23).

[4] ممدوح أبو الوي، النقد الأدبي، رؤى وأفكار، مجلة علامات، ج 58، م 15، ذو القعدة 1426 هـ _ ديسمبر 2005، ص (287 _309).

قبل أن يتناول جوانب الضعف، ويبرز اللمحات المشرقة والومضات المشعة، قبل أن يشير إلى ما شاب النص من عيوب)).[1]

وضمير الناقد هو من يحدد مكانته، فإن كان عادلاً وغير منحازًا لطرف ينال الاحترام والتقدير والثقة، وإن كان عكس ذلك متعصبًا لطرف يفقد الثقة والاحترام، ومكانته كناقد.

هذه أهم الشروط الواجب توفرها في الناقد الجّيد، بالإضافة إلى عدم تأثره بما يسود بيئته من أحكام نقدية، ولا يكون متعصبا لرأيه أنه على الصواب ولا يقبل رأيًا معارضًا.

كما عليه أن يتجنب الأحكام السريعة التعسفية، فلا يصدر أحكامه إلا بعد دراسة متأنية وبحجج كافية. كما أن نقده يكون موجهًا للعمل الأدبي وليس لصاحبه أيًا كان صاحبه.

2 /بدايات النقد الأدبي الحديث واتجاهاته:

2_1 بداية النقد العربي الحديث:

((نقدنا العربي الحديث ارتبط منذ بدايته بالنهضة العربية الحديثة، فكان سلاحًا ماضيًا بين أسلحتها، وكانت علاقته بحركة الفكر والحياة علاقة وثيقة لا تنفصم)).[2]

((استمد النقد العربي الحديث حياته من واقع الحياة العربية الحديثة، والبحث الذي بدأ يدب في أوصال الفكر والأدب منذ القرن التاسع عشر.

وقد اتّجهت النهضة الفكرية وجهات ثلاث: الدعوة العربية، والدعوة الإسلامية، والدعوة الأوربية، وكان نصيب الأدب من هذه الدعوات الثلاثة نصيب غيره من جوانب الفكر والفن.

فالاتجاه الأول دعا إلى بعث الأدب العربي القديم والاستعانة بروائعه لبناء النهضة الأدبية الحديثة، فاستعان الشعراء بما نظم أبو نواس، وأبو تمام والبحتري والمتنبي وغيرهم من

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي عند العرب، ص (23).

[2] غالي شكري، برج بابل _ النقد والحداثة الشريدة، ط2، القاهرة: 1994، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص (68).

فحول الشعراء وحاولوا تقليدهم أولا ثم معارضتهم، ومحاولة التفوق عليهم بما اكتسبوا من إمكانيات لم تكن لسابقيهم، وهكذا خرج البارودي وأتباعه وحاول النقد أن يلحق بهذه الحركة الجيدة فيرعاها ويؤديها، مبينا ما ظهر في محاولات البارودي من توفيق...)).[1]

فمن هنا ((... برز اتجاه للنقد مؤسس على ما لنا من تراث قديم، وهذا النقد يسير على خطى أساليب النقد القديمة في أسلوبه وموضوعاته ويعتمد على مصادره وكتبه ويرفض مناهج الغرب ولا يتذوقها...)).[2]

فقد كان نقدهم محافظًا تقليديًا لكل ما هو قديم لا جديد فيه.

((... ولعل الشيخ (حسين المرصفي) " في كتابه الوسيلة الأدبية " و" المواهب الفتحية " لحمزة فتح الله و نقد محمد المويلحي لديوان شوقي وتوجيه المرصفي لطلبته عندما كان يشرح لهم كامل المبرد وحماسة أبي تمام وآمالي القالي ...)).[3] هم من مثلوا هذا الاتجاه.

((واتخذ الاتجاه الثاني أي الاتجاه الأخلاقي سبيله إلى النقد عن طريق توجيه الشعر نحو المبادئ الإسلامية، ومطالبة الكاتب والشعراء بإحياء تلك المبادئ والسير عليها، وعدم الخروج عنها. يقول الدكتور محمد زغلول سلام في هذا الصدد: " وكان الاتجاه الإسلامي ينحو أحيانا ناحية المحافظة والجمود ويخرج أحيانا أخرى من عقال الجمود منطلقا مجددًا مستعينا بالفكر الحديث متطورًا مع مقتضيات العصر موفقا بين الدين والحضارة الجديدة قدر الإمكان. ")).[4]

فهو اتجاه محافظ على ما هو قديم من مضامين وموضوعات لكن بأساليب يقتضيها العصر الحديث.

---

[1] فتيحة نبهي وربيعة علوان، الرؤية النقدية عند طه حسين، درجة ليسانس، جامعة البويرة، 2007 _ 2008 م، ص(7).

[2] طالب خليف السلطاني، النقد الأدبي الحديث، ط1، عمان: 2014 م، دار الرضوان، ص (21).

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] فتيحة نبهي وربيعة علوان، الرؤية النقدية عند طه حسين، ص (7).

((أما الاتجاه الثالث ألا وهو الاتجاه الأوربي فقد بدت دلائله واضحة على الأدب والنقد في كتابات الكثير من الذين تثقفوا ثقافة غربية، فتحمسوا بشكل واضح لهذه الدعوة، فدعوا إلى الأخذ بأسباب التطور التي توجد في أدب الغرب، والتنازل عن بعض السمات والملامح التي تطبع الأدب العربي، وتمنعه من السير في طريق التطور)).[1]

فأصحاب هذا الاتجاه تأثروا بالثقافة الغربية وحاولوا تطبيق مناهجها الحديثة على الأدب والنقد الغربيين.

وقد تمثل هذا الاتجاه ((... في صاحبي الديوان إبراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد في نقدهما للشاعر (أحمد شوقي)...)).[2]

((... و الغربال لميخائيل نعيمة عام 1923، وفي الشعر الجاهلي لطه حسين عام 1926، ومن قبل ذلك مقدمات شكري لدواوينه، وغيرهما من الأعمال التي أسست لمنظور نقدي جديد في الأدب والثقافة، اعتمد على إعادة قراءة التراث الإبداعي في ضوء التيارات المنهجية الحديثة ، ووضع المخططات الأولى لتاريخ الأدب العربي بإبراز أقوى نماذجه وشخصياته، وارتياد آفاق الأجناس الأدبية المحدثة، إبداعا ونقدا في القصة والرواية والمسرح...)).[3]

والآثار النقدية لكل هؤلاء كانت ملامح التأثر الغربي جلية فيها، وخاصة في أساليب أصحابها.

((ففي طليعة تلك الآثار النقدية التي أثارت اهتمام النقاد والأدباء كتاب " الديوان " الذي كتبه أديبان كبيران من أدباء العصر ونقاده وشعرائه، وهما العقاد و المازني؛ وكان نقدهما

[1] فتيحة نبهي وربيعة علوان، الرؤية النقدية عند طه حسين، ص (8).

[2] طالب خليف السلطاني ، النقد الأدبي الحديث، ص (2).

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، القاهرة: 2002، ميريت للنشر والمعلومات، ص (179).

في هذا الكاتب يمثل المذهب الجديد في نقد الأدب العربي " ووجهته الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة... ")) .[1]

وقد مثّل هذا الكاتب نهضة فكرية عربية في الأدب والنقد وقد التفتت إليه الأذهان لفهمه والتسليم بما دعا إليه أصحابه من أحكام نقدية نادت بالتجديد.

((إذا جاز لمؤرخ أن يؤرخ لبداية حركة فكرية أو أدبية أو عصر بكتاب، فإنه يجوز لنا ولمن سبقونا من أصحاب نفس الرأي أن نؤرخ لبداية النقد العربي الحديث بكتاب " الديوان " للمازني و العقاد الذي صدر سنتي 1920، 1921. غير أن هذا الجواز ليس مطلقا. فثمة شروط ضرورية لكي يكون الحكم موضوعيا. فليس الذي يصنع حركة أدبية أو فكرية، أو يبدأ عصرا جديدا، مفكر فرد (أو كاتب)، إلا بقدر ما يكون هذا المفكر، ممثلا لتيار عام تسري مويجاته وتتسع رويدا رويدا، ويأتي هو ليلم شتاته ويبلورها ويغلفها لنا في وضوح واتساق أكثر من غيره، ويخوض من أجلها المعارك التي يهزم فيها أو ينتصر، ولكن جديده ينتصر حين تتسع دائرة مؤيديه ويستقر ويصبح البديل عن القديم الذي كان مستقرا من قبل)).[2]

((صحيح أنّ (الديوان) الذي يعد علامة فارقة في تاريخ النقد الأدبي الحديث في مصر، قد سبقته أعمال أخرى، مهدت له الطريق، وساهمت في تغيير الذوق الأدبي ومعايير التقسيم الأدبي، إلا أنّ (الديوان) كان نقلة حقيقية فطنة بين عهدين، في تاريخ هذا الجنس في تاريخ هذا الجنس الأدبي. فقد بلور الكثير من المفاهيم النقدية، التي أصبحت تشكل القاعدة التي ينطلق منها العمل النقدي فيما بعد، أو المصادرات التي تبدأ منها رحلة إرساء التقاليد. وقد اعتمدت مدرسة(الديوان) ، كما سميت فيما بعد، على كشوف

[1] بدوى طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط3، الرياض، (د.ت)، دار المريخ، ص (74).

[2] سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ط1، القاهرة:1993، دار شرقيات، ص (17).

واستقصاءات الشاعر الكبير (عبد الرحمن شكري)، الذي عاش طويلا في إنجلترا، وتأثر بنظرية الشعر الرومانسي الإنجليزي عند كوليريدج و ودزورت، وبآراء هازلت النقدية. كما استطاعت من البداية أن تحقق التوازن المنشود بين الآراء والمبادئ النظرية، وبين التطبيق النقدي الذي يتعامل بفهم وحساسية مع أدبنا العربي الحديث)).[1]

وقد جسد أصحاب " الديوان " آراءهم النقدية التي كانت بداية جديدة للنقد عند العرب.

((بهذا المعنى نستطيع اعتبار كتاب الديوان بداية النقد العربي الحديث _ في مصر_ معتمدين على أنه يمثل قفزة نوعية لتراكم ممتد من دعوات التجديد ورفض التقليد، وهي دعوات شملت كافة مجالات الحياة، وواكبت اهتزاز أسس المجتمع التقليدي التي بدأت منذ أواخر القرن الثامن عشر، واستمرت صعودا وهبوطا طوال القرن التاسع عشر)).[2]

2_2 اتجاهات النقد الأدبي الحديث:

كما رأينا بداية النقد الأدبي الحديث كانت له اتجاهات في نشأته، واعتبر كتاب " الديوان" (للعقاد) و(المازني) بداية للنقد الأدبي الحديث، وكانت للنقاد المحدثين فيما بعد اتجاهات مختلفة.

ويعتبر صلاح فضل صاحبي الديوان (العقاد والمازني) بالإضافة إلى(شكري)، وكذا كل من النقاد (ميخائيل نعيمة) و (طه حسين) ضمن جيل الأساتذة كما يسميهم هو. بالإضافة إلى غيرهم من النقاد. يقول في كتابه " مناهج النقد المعاصر" : ((جيل الأساتذة: وهو جيل الرواد الذين ولدوا حول العقد الأخير من القرن التاسع عشر، حيث شهد عام 1889 م على وجه التحديد مطلع معظمهم: طه حسين، عباس العقاد، ميخائيل نعيمة. وقبلهم بقليل ولد عبد الرحمان شكري وأحمد أمين، ومن بعدهم جاء إبراهيم المازني وزكي

[1] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص (136).

[2] سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ص (17).

مبارك وأمين الخولي. وربما كان عقد العشرينات من القرن العشرين هو الذي شهد انبثاق توجههم الفكري...)).[1]

ويأتي بعد هذا الجيل، نقاد الأدب، يقول صلاح فضل:

((تلك هي التسمية التي نرتضيها لأبناء الجيل الوسيط، الذي يدور تاريخ ميلاد معظم أبنائه في نهاية العقد الأول وطوال العقد الثاني من القرن العشرين بحيث يصلون إلى نضجهم الفكري في الخمسينيات والستينيات. وربما جاز لي أن أعتبر محمد مندور(1965_ 1907) حامل لواء هذا الجيل من نقاد الأدب ليشمل أيضا لويس عوض وحسين مروة وأنور المعداوي ونازك الملائكة وعلي الراعي، ويتضمن عددا من أبرز الأساتذة المستقلين بتاريخ الأدب والنقد أمثال شوقي ضيف وسهير القلماوي وعلي جواد الطاهر وإحسان عباس ومحمد يوسف نجم ورشاد رشدي ومحمد النويهي وغنيمي هلال وعبد القادر القط و توفيق بكار وشكري عياد وعدد كبير من الأساتذة الآخرين)).[2]

مثل هؤلاء النقاد وآخرون، النقد في مرحلة نضجه الحديثة، وأرسوا معالمه المنهجية المرتبطة بمختلف جوانب الإنسانية في آثارهم الأدبية والنقدية، بمختلف اتجاهاتهم ومذاهبهم المتعددة.

((وربما تمثلت أبرز مسؤوليات هذا الجيل في فصل النقد واستقلاله في البحوث والدراسات الأدبية، و الدخول به أحيانا في حلبة الصراعات المنهجية التي لم تخل من الحرارة الإيديولوجية اللاهبة، والإصرار على توظيف الأدب غالبا لخدمة حركة المجتمع في تطلعها إلى التنمية العادية، ومتابعة الإنتاج الحي للمبدعين من الأجيال الجديدة واحتضان بعضهم وتقديمهم للقراء، و الوعي العميق بطبيعة تشكيل المدارس والاتجاهات الأدبية في

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص (179).

[2] المرجع نفسه، ص (184).

الشرق والغرب، مع الإسهام الفعال في تطوير الذائقة الأدبية، وتنمية المجالات المعرفية المتصلة بالأدب و النقد)).[1]

((بدأ النقد العربي الناشئ في القرن العشرين، يعي الحاجة إلى البحث في مناهجه وأدواته سعيا وراء مفهوم النقد المتخصص، ونستطيع أن نحدد نموذجين يمثلان مرحلة مهمة من مراحل تشكل النقد العربي، على ما يعتريها من اختلاف في التوجه والمرجعية، الأول يحاول الابتعاد عن المركز الغربي، كما لدى السيد قطب)).[2] ((... الذي بدأ ناقدا أديبا ثم لم يلبث أن وظف طاقته الفنية لخدمة الدعوة الدينية...)).[3]

((... يخط توجها يهدف إلى وضع النقد في سياق الخصوصية العربية الإسلامية، عبر خلق تواصل مع التراث العربي لاجئا إلى مفهوم النقد التكاملي، تخلصا من تهمة التبعية للغرب، في حين أنّ التيار الثاني تمثله كل من طه حسين، و محمد مندور ويقوم على تبني المنظور الغربي، فطه حسين مارس النقد المتأثر بمنهج أستاذه " لاسنون "، إذ مزج بين البحث الموضوعي والانطباع الذاتي، وهو يعلن بوضوح في تمهيد كتابه " في الأدب الجاهلي "، أنه ارتضى منهج ديكارت* القائم على مبدأ الشك.

بينما يوضح محمد مندور في كتابه في " الأدب والنقد "، مفاهيم النقد التأثري، والنقد العلمي العقلي، والنقد العقائدي أو الأيديولوجي، وغيره من المناهج والتيارات الغربية، وهنا نلمح تأثرا

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص (185).

[2] رامي أبو شهاب، اتجاهات النقد العربي المعاصر، الحوار المتمرن _الأدب و الفنون، العدد: 4475، 7/6/2014، 15:35، ص (1_19).

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص (185).

*ديكارت رينيه: (1596_1650) فيلسوف، وعالم رياضيات فرنسي، لقب بأب الفلاسفة الحديثة، وهو مبدع الهندسة التحليلية، وأول من وصف الكون المادي من منظور المادية والحركة، له ثلاث كتب هامة هي " رسالة في المنهج " 1637 ، و " تأملات في الفلسفة الأولى " 1641، و " مبادئ الفلسفة " 1944، وهو صاحب العبارة الشهيرة: " أنا أفكر، إذن أنا موجود ". صليحة بردي، التأثيرات الأجنبية في أدب مالك حداد، درجة ماجستير، جامعة حسيبة بن بو علي _ الشلف، 2011_2012.

وضاحا بالمناهج الغربية التي تبدو آثارها أكثر استقرارا أو نضجا من المرحلة السابقة ممثلة بالعقاد وشكري وميخائيل نعيمة، فمندور قد شكل حلقة مهمة في النقد العربي الأكاديمي فثمة نضج في القراءة على هضم النقد الغربي، وحتى توظيفه وتطويعه، ليكون أكثر موائمة للنقد العربي وتطبيقاته...)).[1]

كما يرى محمد مندور حاجتنا للأخذ من مناهج الغرب الحديثة، و يرى ضرورة استفادتنا من أخلاقية وموضوعية العلم الحديث، حيث يقول في كتابه " في الأدب والنقد ":

وإذا كان هناك شيء يمكن أن تأخذه من العلم الحديث عندما نزاول النقد، فإنّ هذا الشيء لا يمكن أن يكون نظريات العلم الحديث، وإنما هو روح العلم. وروح العلم روح أخلاقية، فإذا تشبع بها الناقد _ وهذا كل ما يطلب إليه _ استطاع أن يكون مقتصدا في أحكامه، موضوعيا غير مسرف ولا مبالغ، متقصيا للتفاصيل، بانيا حكمه على ما جمع من معلومات وثيقة، ثم مسببا له بالحجج العقلية التي تصح لدى الغير)).[2]

فهو يرى ضرورة أن يتحلى الناقد بروح العلم الأخلاقية، وأن يكون موضوعيا في إبداعه النقدي، فتكون أحكامه ذات حجج مقنعة يواجه بها غيره. كما أنّ (محمد مندور) يدعو في كتبه، إلى ضرورة المحافظة على ترثنا النقدي العربي، في حين لا مانع من الاستفادة من الفكر الغربي.

((لقد كان للمناهج النقدية والمذاهب الأدبية الغربية الأوربية الأثر الواضح والتأثير في الأدب والنقد العربي الحديث، وهذا ما نجده في نتاج الأدباء والنقاد العرب المحدثين)).[3]

[1] رامي أبو الشهاب، اتجاهات النقد المعاصر، ص (1_19).

[2] محمد مندور، في الأدب والنقد، القاهرة، (د.ت)، نهضة مصر، ص (16).

[3] طالب خليف السلطاني، النقد الأدبي الحديث، ص (87).

((ومن النقاد من يرى أنّ المذاهب الأدبية والنقدية الغربية كانت لتنشأ في مصر، حتى ولو يحدث التأثر بالغرب؛ لأنّ الظروف الثقافية العامة تتشابه في كل منهما. فهناك كلاسيكية عربية، ورومانتيكية عربية، وواقعية عربية... وإذا كان هذا الرأي يحمل غلوا ما، فإنّ الواقع العربي يتشابه إلى حد ما مع الظروف الحضارية العامة للغرب)).[1]

((... غير أنّ محمد غنيمي هلال من الأسماء التي أحدثت أثرا بارزا في تعميق المناهج الغربية في النقد العربي، حين اضطلع بدور هام بهذا الصدد عبر كتبه التي شكلت مرحلة هامة في تاريخ النقد العربي... و محمد غنيمي هلال، كان من أكثر النقاد الذين أكسبوا النقد العربي الصرامة المنهجية التي تميزت بقدرتها على البحث عميقا في المناهج الغربية الحديثة، وتقديمها للدارس العربي، كما نرى في كتابه " النقد الأدبي الحديث "، ففي الباب الثالث يعالج هلال هذه المناهج بعمق شديد مبتعدا في أصولها الفلسفية وأعلامها، فيقدم أطروحات لكل من الفلسفة المثالية، ممثلة بأعلامها (ديودور)، و(كانت)، و (هيجل) بالإضافة إلى الفلسفة الواقعية وغيرها، لا سيما من كانت في تماس مباشر مع آلية إنشاء المناهج النقدية...)).[2]

مما يوضح تأثره الكبير بالفكر الغربي وبخاصة الفكر اليوناني، ويمكن القول أنّ هذا الأخير، هو أصل ومرجع النقد الأدبي الحديث.

ولقد جسّد محمد غنيمي هلال ((... رسالته النقدية الجامعية في صدر مؤلفه الضخم: "النقد الأدبي الحديث "، وعبر عنها بأنها:" بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يفضي على ذاتية الناقد، ولا يتحكم في آماله، ولكن يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة في النقد والأدب، حتى نقضي على الأدعياء في مجال إنتاج الأدب ونقده، وحتى يتسع الميدان للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته، وبأننا يجب أن نعيش بجهودنا الصادقة الجادة لوطننا

[1] مصطفى محمد السيوفي ومنى غيطاس، في النقد الأدبي الحديث، ط1، القاهرة: 2010، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ص (69).

[2] رامي أبو الشهاب، اتجاهات النقد العرب المعاصر، ص (1_19).

وللإنسانية، مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر الحديث غير مختلفين عنه ولا متوانين)).[1]

بالإضافة إلى ذلك دعا إلى ((... أنه لابد للناقد المعاصر _ إلى جانب الإحاطة بنظريات النقد ومذاهبها وتاريخيها _ من التذوق و الدربة والممارسة، والوقوف على رصيد رحب من التجارب الأدبية في مختلف الآداب، شأنه في ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظري والعلمي معا. و للناقد الأصيل _ بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة _ أن يمزج بين الآراء والنظريات في ممارسة للنقد، أو يفصل بعضها على بعض في وجهته الخاصة، أو يتجاوزها جميعا ليخلق جديدا. ولكنه لن يبتكر شيئا ذا قيمة، ولن تتم له ملكة النقد ما لم يحط بتراث الإنسانية في هذا العلم...)).[2]

((كان الدرس الأول الذي قدمه الدكتور محمد غنيمي هلال يتمثل في ضرورة الإحاطة بتراث الإنسانية في علم النقد الأدبي، فلا جديد جدة مطلقة دون رجوع إلى القديم في شتى مصادره، مع تمثيل له ووقوف على حقيقته)).[3] ((أصبحت شعارا يتردد على ألسنة تلاميذه وأقلامهم...)).[4]

((... ومن هنا كان تقييمه الفذ للنقد العربي القديم في ذاته وعلى أساس مصادره القديمة، ثم على أساس منزلته من النقد الحديث في وضوء نظرياته ومذاهبه، وأسسها الفلسفية والفنية)).[5]

فقد دعى الدكتور (محمد غنيمي هلال) إلى الرجوع للتراث النقدي العربي، لأنه الأصل لكل ما هو جديد.

---

[1] محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص(5).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، القاهرة، (د.ت)، نهضة مصر، ص (3).

[3] محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص (6).

[4] محمد غنيمي هلال، دراسات أدبية مقارنة، القاهرة، (د.ت)، نهضة مصر، ص (10).

[5] محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص (6).

((وكان الدرس الثاني الذي قدمه الدكتور محمد غنيمي هلال أنّ نظرات النقد وقواعده العامة لا تخلق الفنان، ولكنها تتيح لمواهبه و عبقريته حرية وصحة واستقامة لا تتيسر بدونها، وللفنان أن يضيف إليها أو بتجاوزها إذا أبدع طريفا أو أضافه إلى التراث القومي أو العلمي. والناقد العبقري _ كالأديب العبقري _ قد يضيف جديدًا بما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحا فنيا علميا، يفيد مما اطلع عليه من التراث الأدبي وتراث النقد معا، فالأديب والناقد كلاهما صادر عن عبقريته، وتفرده، وتجاوزه لعصره)).[1]

فهو يرى أنّ الناقد مبدع مثله مثل الشاعر و الأديب والفنان، يبتكر ويضيف ويجدد، وذلك باطلاعه أولا على التراث الأدبي والنقدي، وهذا ما تحدث عنه سابقا لأنه لا جديد جدة مطلقة دون الرجوع إلى القديم.

((وكان الدرس الثالث للدكتور محمد غنيمي هلال يتمثل في العناية الفائقة والجد الدائب للتعرف بالدراسات الأدبية المقارنة، والإسهام فيها، وتشجيعها وتوضيح رسالتها الخطيرة الشأن، فيما يخص الوعي القومي و الوطني و الفني و الإنساني. فإلى جانب ما يزودنا به الأدب المقارن من تغذية شخصيتنا القومية وتنمية نواحي الأصالة في استعدادنا، وتوجيهها توجيها رشيدا، وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سديد مثمر، وإبراز مقومات قوميتنا في الحاضر وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية في التراث الأدبي العالمي إلى _ جانب ذلك كله، تظل للأدب المقارن رسالة، إنسانية أخرى هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامة في ماضيها وحاضرها)).[2]

((هكذا يتكامل موقف الدكتور غنيمي هلال من النقد مع موقفه من الأدب المقارن والدراسة المقارنة، وموقفه من التراث العربي النقدي والبلاغي: قديمة وحديثة، من خلال تلقيه

[1] محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص (6).

[2] المصدر نفسه، ص (6).

مع تيارات النقد العالمية القديمة والحديثة أو افتراقه عنها، تتكامل هذه المواقف لتشكل جميعها ملامح هذه الشخصية الرائدة..

ولا شك أنّ كثيرا مما كان يتحمس له الدكتور غنيمي هلال ويدعو له في نبرة عالية، قد أصبح من مسلمات اليوم...)).[1]

بالإضافة إلى (محمد غنيمي هلال)، وأبرز النقاد الذين ذكرتهم سابقًا، فهناك العديد من النقاد المحدثون الذين توجهوا توجهًا نقديًا مشابهًا أو مختلفًا، وساهموا في إرساء معالم النقد العربي الحديث، فيما بعد من بينهم كما ذكرهم (صلاح فضل): (لويس عوض نازك الملائكة، عبد القادر القط، وآخرون).

3/ مناهج النقد الأدبي:

((تكتسي المناهج النقدية أهمية بالغة في الدراسات الأدبية، باعتبارها طرق وأساليب يتناول الناقد في ضوئها الأعمال الإبداعية، ويتحكم بفضلها في الدراسة، ويوجهها الوجهة التي تحقق غايته، وتفضي به إلى استخلاص النتائج بشكل جيد، وكيفية مقنعة. وذلك ما جعل بعض النقاد يلحون على حتمية اختيار المنهج المناسب، قبل الشروع في العملية النقدية، لأنّ ذلك يعصم الناقد من عشوائية مضرة، وتجعل دراسته دراسة موضوعية، والمناهج كثيرة متعددة...)).[2] نخص بالذكر: (المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي و المنهج الفني والمنهج التكاملي).

أولا: المنهج التاريخي:

((يعد المنهج التاريخي أول المناهج النقدية في العصر الحديث، وذلك لأنه يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث، وهذا

[1] محمد غنيمي هلال، دراسات أدبية مقارنة، ص (10).

[2] عمار بن زايد، النقد الأدبي الحديث، ص (123).

التطور الذي تمثل على وجه التحديد في بروز الوعي التاريخي، وهذا الوعي التاريخي هو الذي يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة)).[1]

((والمنهج التاريخي كما هو معروف يعتمد على مبدأ الشرح والتفسير، متعقبا تطور الظواهر الأدبية من عصر إلى آخر. رابطا الأحداث بالزمن، مقسما الأدب إلى عصور، واصفا كل أدب في إطار علاقته بالصفة الغالبة للعصر، وهو لا يكتفي بالنظر في مؤلف واحد من مؤلفات الأديب. كما أنه يعنى بشخصية هذا الأخير، وبتكوينه الثقافي، وبيئته السياسية والاجتماعية)).[2]

((يقوم المنهج التاريخي على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي إليه الأدب، ويتخذ منها وسيلة أو طريقا لفهم الأدب وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه وغوامضه، لأنّ أتباع هذا المنهج يؤمنون بأن الأديب ابن بيئته وزمانه، والأدب نتاج ظروف سياسية واجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها. بعبارة أخرى يعنى المنهج التاريخي أساسا بدراسة العوامل المؤثرة في الأدب وصلته بزمانه وعصره...)).[3]

((فهو الذي يبين لنا مدى تأثر العمل الأدبي، أو صاحبه بالوسط البيئي، أو مدى تأثره فيه، أو في لون من ألوانه، أو في معرفة مجموعة الآراء التي أبديت في عمل أدبي أو في صاحبه، ودورنا في هذا هو الموازنة بين هذه الآراء، بغية الاستدلال على لون التفكير السائد في عصر من العصور)).[4]

في المنهج التاريخي يستعين الناقد عادة بتاريخ العصر ونظمه السائدة لاستجلاء النص الأدبي، وإدراك ما خبأ الزمن وراء حروفه. وهو يستعين بالعصر على الفهم، فالتاريخ لديه وسيلة للنقد)).[5]

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص (25).

[2] عمار بن زايد، النقد الأدبي الحديث، ص (123).

[3] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (169).

[4] هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع هجري، بغداد، (د.ت)، دار الرشيد، ص (267).

[5] مصطفى محمد السيوفي ومنى غيطاس، النقد الأدبي الحديث، ص (130).

فهذه الأمور تساعد على فهم العمل الأدبي، وتبرز مدى تأثر صاحبه بالبيئة المحيطة به، ومدى تأثيره في عصره من خلال أعماله، فأعماله نتاج عصره.

كما أنه ((... منهج تعول عليه العلوم التي تدرس الماضي بسجلاته ووثائقه، ويعتمد هذا المنهج على الجمع والانتقاء والتصنيف وتأويل الوقائع)).[1]

((يعد الناقد الفرنسي تين من النقاد الأوائل الذين استخدموا المنهج التاريخي في دراسة الأدب، فقد ذهب إلى وضع الأثر الفني في مجموعة " يرتبط بها الأثر وتفسر هي الأثر " والمجموعة هي إنتاج الفنان نفسه والجماعة الفنية التي ينتمي إليها والمجتمع الذي أنتجها. من هنا جاءت هذه القاعدة " لكي نفهم أثرا فنيًا وفنانًا أو مجموعة من الفنانين، فلا بد من أن نتصور بدقة الحالة الفكرية والأخلاقية العامة التي نسب إليها الأثر أو الفنان أو جماعة من الفنانين. فهنا يكمن التفسير الأخير، وهاهنا يكمن السبب الأول الذي يحدد ما سواه." وعند تين أنّ الأدب يفهم ويفسر في ضوء عناصر ثلاثة هي الجنس و البيئة والعصر...

أما ما يخص الأدب والنقد العربي، فيعد طه حسين أبرز من استخدم هذا المنهج في دراساته عن الأدب العربي القديم مثل " حديث الأربعاء " و" تجديد ذكرى أبي العلاء "...)).[2]

حيث يعرض طه حسين للظروف والأحداث السياسية و الأوضاع الدينية، وكذا البيئة المحيطة التي ساهمت في تكوين شخصية أبي العلاء المعري، من جهة الطبيعة الخلابة، ومن جهة الحكومة الصالحة، بالإضافة إلى الجهل والجمود، وغيرها من الأسباب.

((... وهذا المنهج لا يستقل بنفسه، فلا بد فيه من قسط من " المنهج الفني "، لأنّ التذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من مراحل النهج التاريخي.

[1] محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، ط1، بيروت: 1999 م، دار النهضة العربية، ص (60).

[2] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (170).

فإذا شئنا أن ندرس الأحوال التاريخية التي مرّ بها فن الشعر العربي، كشعر الطبيعة أو الغزل أو المدح أو الفخر مثلاً، فإننا سنتتبع هذا الفن منذ نشأته.

سنجمع أولًا أقصى ما نستطيع جمعه من نصوص هذا الفن ثم نرتبها ترتيبًا زمنيًا أو تاريخيًا مع نسبتها إلى قائليها، وسنجمع ثانيًا ما نستطيع جمعه من آراء النقاد على اختلاف عصورهم في هذا الفن من الأدب. وأخيرا سندرس جميع الظروف والملابسات التي أحاطت بتلك الأطوار وأثّرت فيها أو تأثرت بها)).[1]

فالمنهج التاريخي يعتمد على المنهج الفني، لكن في حدود لأنّ هذا الأخير يعتمد على الذوق الذاتي، وعلى الناقد أن يكون موضوعيا في أحكامه.

ـ إن من فوائد المنهج التاريخي:

أولا: ((إن معرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لازمة لفهم الأدب وتفسيره، ولتعليل كثير من موضوعاته وأطواره والاتجاهات العامة التي يجري فيها الأدب ويسلكها الأدباء...

ثانيا: أن الدراسة التاريخية تفسر لنا الكتب التي تؤلف في فترة ما، وفي ظل أحداثها السياسية، وأوصافها الدينية أو الخلقية أو الاقتصادية إذ كانت هذه الكتب في موضوعاتها وأساليبها ووجهات نظر أصحابها ثمرة لهذه البيئة التي تحوطها)).[2]

أي أن المؤلفات التي تؤلف في فترة ما تعبر عن الأوضاع و الأحداث السياسية أو الدينية أو غيرها التي سادت بيئة مؤلفها.

ثالثا: ((... بفضل استقصاءات التاريخ الأدبي، والثقافة التاريخية الواسعة، يستطيع الناقد أن يحدد في الزمن لحظة تكوين العمل الأدبي بدقة)).[3]

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (288).

[2] أحمد الشايب، فصول في النقد الأدبي، ط10، القاهرة: 1994 م، النهضة المصرية، ص (95).

[3] إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، القاهرة: 1991م، مكتبة الآداب، ص (107).

رابعا: ((... عندما نسترجع الظروف الأصلية التي أبدعت فيها قصيدة ما بواسطة البحث التاريخي، فإن المنهج التاريخي يجعل من الممكن أن نعيد إبداعها ثم الحكم عليها)).[1]

فبإعادة قراءتها نعيد إبداعها بشكل جديد.

والمنهج التاريخي كأي منهج لا يخلو من عيوب تؤخذ عليه، **فمن مأخذه:**

ـ((استخدام الاستقراء الناقص* من قبل الناقد يؤدي به دائمًا إلى الخطأ في الحكم فأكبر الحوادث والظواهر ليست دائمًا أكثر دلالةً من الحوادث والظواهر الصغيرة. وما يراه الناقد أكثر دلالةً في العمل الأدبي قد يكون كذلك في ذاته، بل ربما كان منجذبًا إليه بمحض الإعجاب أو الزراية.

ولهذا كان من الأسلم للناقد أن يجمع أقصى ما يمكن جمعه من كل ما يتصل بالعمل الأدبي وأن يتحرّاه ويفحصه بكل موضوعية ثم يصدر حكمه في النهاية طبقًا لنتائج فحصه وتحرّيه.))[2]

بمعنى أنه قد يعطي قيمة كبيرة لعمل أدبي، وقد ينقص من آخر، فعليه أن يتحرّ الموضوعية في نتائجه النقدية قبل إصدار أي حكم كان.

ـ((يقل اهتمام المنهج التاريخي بالنص الأدبي من داخله، ويكثر اهتمامه بأشياء خارجة عن النص، كسيرة مؤلفه، وملابسات تأليفه، وبيئته، وغير ذلك فيما يصب خارج اهتمامات النص، وبذلك لا يكشف عن خباياه، وبنيته اللغوية وخصوصياته)).[3]

---

[1] إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، ص (109).

[2] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (291).

*الاستقراء الناقص: ويضرب له النقاد مثلا بما فعله طه حسين من دراسة شعر المجون في العصر العباسي ثم اصدرا الحكم عليه دون دراسة بقية الفنون الأدبية من مدح وغيره. محمد نمرة، التأثيرات الأدبية الغربية في الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض _البنيوية _ أنموذجا، درجة ماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي _ الشلف: 2011 _2012، ص (46).

[3] محمد نمرة، التأثيرات الأدبية الغربية في الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض _ البنيوية _ أنموذجا، ص (45).

مما يجعل القارئ يحس أنه يقرأ مادة في التاريخ وليس النقد الأدبي، ويتحول الناقد إلى مؤرخ، أكثر منه ناقدا كاشفا لمميزات النص الفنية.

ـ ((يتجاهل المنهج التاريخي الفروق الفردية والمواهب الشخصية عند المبدعين، وردّها إلى عوامل جبرية كالبيئة والجنس والعصر، والذي يؤدي بدوره إلى إقصاء عبقرية الأدباء ومواهبهم الفردية.

ـ مبالغة المنهج التاريخي في التعميم العلمي وتجاهل خصوصية العمل الأدبي)).[1]

فهو يتعامل مع أمور علمية خارجة عن الخصوصية الفنية للعمل الأدبي.

ـ ((يتعامل المنهج التاريخي مع الأعمال الأدبية على أنها "... مخطوطات بحاجة إلى توثيق أو تحف مجهولة في متحف أثري، مع محاولة لم شتاتها وتأكيدها بالوثائق والصور والفهارس والملاحق ")).[2]

ورغم ما للمنهج التاريخي من مآخذ، إلا أنه يظل منهجا مهما لدراسة العمل الأدبي وفهمه فهما صحيحا.

((وإذن فمن الخطأ أن ننظر إلى النقد في جملته، ونصرف النظر عن مراحله التاريخية، ونرى فيه علما كامل التكوين نحاول أن نميز بينه وبين علوم اللغة الأخرى بعد أن تحجرت تلك العلوم، لأنّ في ذلك ما يخلق مشاكل باطلة، كما أنه لن يؤدي إلى نتائج يعتد بها في فهم حقائق الأشياء فهما تاريخيا، بل ولا فهما تقريريا، ومن الثابت أننا لا نستطيع فهم شيء فهما صحيحا بالنظر فيه عند آخر مراحله)).[3] دون الرجوع إلى مراحله التاريخية فيما سبق، وهذا ما يقوم عليه المنهج التاريخي.

[1] محمد نمرة، التأثيرات الأدبية الغربية في الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض _ البنيوية أنموذجا_ ، ص (45).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص(11).

((ومعنى هذا أننا نفضل الأخذ بالمنهج التاريخي حتى عندما نحاول أن نضع للنقد حده، وهذا هو المنهج الذي استقر الباحثون على جدواه منذ أوائل القرن التاسع عشر إلى اليوم، وبفضله جددت الإنسانية من معرفتها بتراثنا الروحي وزادته خصبا)).[1]

((وهو منهج يكاد يطغى على أغلب المناهج الأخرى، قديمًا و حديثًا، وحتى المناهج التي يزعم أصحابها أنها مناهج علمية موضوعية، لا تستغني عن الاستعانة بالمنهج التاريخي في البحث عن المعلومات والمعطيات التاريخية المتعلقة بحياة الكاتب أو الشاعر وعصره، وعن ظروف حياته وبيئته، لأنها تؤثر في عملية الخلق الفني لدى المبدع شاء ذلك أو أبى)).[2]

ثانيا: المنهج الاجتماعي:

((يعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية، وقد انبثق هذا المنهج _ تقريبا _ في حضن المنهج التاريخي، وتولد عنه، واستقى منطلقاته الأولى منه: خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة، وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور. بمعنى أنّ المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان. إذ يشف المحور الزماني عن إمكانية أن يرتبط التغيير النوعي للأعمال الأدبية، بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة، وغير اختلافات المكان _ أيضا _ إذ أنّ كل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة)).[3]

والعمل الأدبي مرتبط بهذه الظروف، ويغير عن أحوال المجتمع أو العصر السائد.

[1] محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص (11).

[2] محمد مهداوي، المنهج التاريخي أصالته في الأدب العربي وإشكالية تطبيقاته، مجلة البيان، ع 478، مايو 2010، ص (17_ 24).

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص (45).

((لقد أسرف ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع، ويمكننا القول بأنّ المنهج الاجتماعي هو الذي تبقى في نهاية الأمر من المنهج التاريخي، وانصبت فيه كل التحولات والدراسات التي كانت في البداية متصلة بفترة الوعي التاريخي. إذ سرعان ما تحول هذا الوعي إلى وعي اجتماعي...)).[1]

أي الوعي بالمجتمع لا بالفرد، وربط الأعمال الأدبية بأحوال المجتمع وأنّ النتاج الأدبي هو صورة عن الحياة الاجتماعية.

((يؤكد هذا المنهج الدلالة الاجتماعية للأدب والفن، وبيان الصلة وبيان الأثر الأدبي والمجتمع الذي أنتجه. وهو في تفسيره وتقويمه للأعمال الأدبية يصدر عن هذه الدلالة الاجتماعية.

إنّ للفن وظيفة اجتماعية، والفنان يعبر، واعيا أو غير واع، عما يسود مجتمعه وعصره من اتجاهات ومثل وتطلعات وآمال. والفنان المشبع بأفكار وتجارب عصره، قد يدفعه طموحه لا إلى تصوير الواقع وحسب، بل إلى تشكيله وصياغته)).[2]

((المنهج الاجتماعي يرى الأدب في المجتمع، ويمكن أن يدرس المجتمع بعناية من خلال خطط ثلاث:

أولا: المجتمع الواقعي، حيث ظهر الكاتب، وحيث أنتج عمله.

ثانيا: المجتمع الذي ينعكس مثاليا في نطاق العمل نفسه.

((وأخيرا قد يكون عبارة عن أدب العادات سياسيا أو هاجيا أو أخلاقيا، أو خطة إصلاح اجتماعي في العمل...)).[3]

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص(45).

[2] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص(179).

[3] إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، ص (118).

((والمنهج الاجتماعي " يمكن عن طريق تطبيقه تطبيقا واعيا فهم نشأة الظاهر الأدبية المختلفة وتطورها وزوالها. فالأجناس الأدبية مثلا والتطورات التي تلحق بها. سواء كانت تطورات جزئية أو شاملة، لا يمكن فهمها على أساس أنه يحكمها منطق التطور الداخلي لها فقط، بل لا بدّ من ردّ هذه التطورات إلى التغيرات الاجتماعية والثقافية التي لحقت بالمجتمع في فترة تاريخية محددة ")).[1]

((... يقول لوكاش " إنه منهج بسيط جدا يتكون أولا وقبل أي شيء من دراسة الأسس الاجتماعية الواقعية بعناية ...")).[2]

((ويفيد المنهج الاجتماعي النقد إذا كان يتناول الأعمال الأدبية ذات الطابع الاجتماعي، فيحدد الأصول التي ينشأ منها العمل الفني، ويفسر ما ينطوي عليه من معان ودلالات. لكن تطبيق المنهج على جميع الأعمال الفنية يسفر عن نتائج غير سليمة، فثمة أعمال فنية لا تسري عليها مقولات التحليل الاجتماعي والاقتصادي. كما أن هذا النوع من النقد، شأنه شأن النقد النفسي، لا يصلح لتفسير التركيب الداخلي للعمل الفني. فالناقد هنا يتكلم بعبارات تاريخية واجتماعية، على الموضوع الذي يعالجه العمل الفني والأفكار التي يعبر عنها، غير أنه عندما ينتقل إلى العناصر الفنية للعمل، لا يستطيع أن يتحدث عنها باللغة نفسها)).[3]

كما أنّ((...النقد الاجتماعي يتجلى في بيان الصلة بين النص والمجتمع الذي نشأ فيه...)).[4]

((تعود جذور النقد الاجتماعي إلى أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، وقد تجلت في دراسات أصدرها أدباء فرنسيون هاجروا إلى ألمانيا وانكلترا، بعد عودتهم إلى البلاد أمثال مدام دستال التي أصدرت في عام 1800 كتاب (عن الأدب من

[1] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (180).

[2] إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، ص (123).

[3] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (180).

[4] حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص (66).

حيث علاقاته بالنظم الاجتماعية) و شاتوبريان الذي أصدر في عام 1802 كتاب (عبقرية المسرحية).

وصار الاثنان بداية لجمهرة من النقاد وضعوا المجتمع نصب أعينهم في دراساتهم النقدية، ثم ارتبط النقد الاجتماعي بدعوات إصلاحية أو ثورية، تكون الاشتراكية _ مهما يكن نوعها_ مادة خصبة فيها. وفي الوقت الراهن تعد الواقعية الاشتراكية إحدى أهم مدارس النقد الاجتماعي...

استخدم المنهج الاجتماعي في النقد العربي الحديث بعض النقاد منهم محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وعبد المحسن طه بدر...)).[1]

((وإذا كان علم الاجتماع الأدبي يدرس أشكال النشاط المتبادل بين كل الأشخاص الذين يتدخلون في عالم الأدب، فإنّ النقد الاجتماعي يفسر نوعيا كيف أنّ الكتابة حدث ذو طبيعة اجتماعية)).[2]

ومن هذا كله، تبرز أهمية المنهج الاجتماعي في الدراسات الأدبية والنقدية لما لها من صلة بواقع المجتمع. والأديب مرتبط بالمجتمع.

ثالثا: المنهج النفسي:

((الأدب ترجمان العقل والنفس، والأديب في كلّ ما يصدر عنه من نشاط أدبي يستوحي ويستلهم تجاربه العقلية والنفسية، ولهذا فالأدب بعبارة أخرى مرآة عقل الأديب ونفسه.

وإذن فالعنصر النفسيّ أصيل في " العمل الأدبي " ودوره بارز في كل مراحله، وإذا كان في مقدور" المنهج الفني " أن يفسّر لنا القيم الشعورية و التعبيرية الكامنة في " العمل الأدبي " بحيث نستطيع أن نحكم عليه فنيًا، وأن ندرك الخصائص الشعورية والتعبيرية لصاحبه، فإنّ

[1] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (179).

[2] إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر، الطاهر أحمد مكي، ص (117).

جزءًا من هذا الإدراك وذلك التفسير تتدخل فيه " الملاحظة النفسية " التي هي تشمل كثيرًا من " علم النفس "))[1].

والملاحظة النفسية لا تقف في النقد عند دورها الضّمنيّ في " المنهج الفني "، وإنما هيا تتجاوز ذلك إلى مجالها الخاص الذي تكاد تنفرد به في بعض الأحيان))[2].

وإذا كان الأدب هو تعبير عن تجربة شعورية.((... " فالتجربة الشعورية " ناطقة بألفاظها عن أصالة العنصر النفسي في مرحلة التأثر الداعية إلى التعبير، و" الصورة الموحية " ناطقة بألفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر في مرحلة التأثير الذي يوحي به التعبير))[3].

(("والمنهج النفسي " هو محاولة لتفسير الأدب على أساس نفسيّ، وتجدر الإشارة من البدء إلى أنّ علماء النفس أو التحليل النفسي لم يقصدوا أولًا إلى إيجاد " منهج نفسي " للنقد الأدبي، وكلّ ما كان منهم أنهم " رأوا أنّ العمل الفني صورة من صور التعبير عن النفس " وعلى هذا الأساس درسوه حتى لا يدعوا ثغرةً في بناء مذهبهم))[4].

والنقد النفسي: ((... أن تقف من النص الأدبي على ما يتضمنه من عواطف وانفعالات وأخيلة... ما بين حب وكره، وحسد ورحمة وخوف مواقف محرجة. وهذه العناصر هي في صميم التكوين الأدبي، ولا يمكن أن يخلو منها نص في أي عصر وعلى أي مذهب وهي تمنح النص قوة وتعطيه خصوصية، تكون له جزءًا لا يتجزأ من الجمال وعوامل النجاح. من هنا وجبت ملاحظتها ومنحها حقها من الاهتمام. وناقد هذا المنهج يقف يسبر غور النص الأدبي ويستقرا ما يحتويه هذا الغور من نفس الأديب وما يعكسه في نفوس الآخرين، وهو أمر لا بد منه لاستكمال جوانب العملية النقدية))[5].

---

[1] عبد العزيز عتيق ، في النقد الادبي ، تر : الطاهر احمد مكي ، ص (117)

[2] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، (295).

[3] سيد قطب، النقد الأدبي، ط8، القاهرة: 2003م، دار الشروق، ص (207).

[4] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (295).

[5] حسين الحاج حسن، النقد الأدبي آثار أعلامه، ص (82).

((.. وأقل ما في ضرورته أنّ الناقد يتعامل مع الفن، وقوام الحياة نفس الفنان وما انطبع في نفس الفنان من أثار الطبيعة والمجتمع فملأها عاطفة وأثارها خيالا فشحن الألفاظ والصور قوة وتأثيرًا)).[1]

((عرف المنهج النفسي في مطلع القرن العشرين مع تأسيس علم النفس التحليلي على يد فرويد، وصدور دراسته، وفي مقدمتها (تفسير الأحلام)، تلك الدرامات التي أشفت عن قوى النفس الثلاث الأنا والهو والأنا الأعلى، وأثر اللاشعور في سلوك الإنسان ومختلف نشاطاته، والعقد والأمراض النفسية التي تصيب الإنسان مثل انفصام الشخصية والنرجسية و عقدة وأوديب)).[2]

((وبعد هذا تكون اكتشافات فرويد في أوديب وهاملت، مادة للنقد الأدبي وكان مدارها الأول الحياة الجنسية، وقد طبق منها في حدود ضيقة ما أمكنه ذلك. ومن الملاحظ التكلف والتعسف في التفسير، وفرويد نفسه يعترف بأنّ التحليل لا يستطيع أن يقول كلمته الأكيدة إزاء نصوص الأدب وإزاء عملية الخلق الأدبي وهو يقدر تقديرًا عاليًا المواهب الضخمة وفي هذا يظهر تواضع العلماء وما فيه من دعوة للاعتدال)).[3]

((وفي الوقت نفسه يعد الناقد الفرنسي سانت بيف من الممهدين لظهور المنهج النفسي وذلك لأنه ربط بين حياة الأديب وشخصيته ونتائجه، وذهب إلى أننا إذا استطعنا أن نكتسب معرفة حياة الأديب والمؤثرات الرئيسية فيه، أمكننا أن نصل إلى فهم صحيح لآثاره الأدبية. كتب فرويد وأتباعه عددا من الدراسات النفسية في الفنون والآداب، شخصوا فيها الصلة الوثيقة بين شخصيات الفنانين والأدباء وخصائص نتاجاتهم، واستخدم الفرويديون العمل الفني على أنّه وثيقة يكشف تحليلها عن القوى النفسية اللاشعورية في شخصية الفنان. كما ربطوا بين العمل الفني وما يعرف أو يستنتج عن التكوين للفنان، وبعبارة أخرى سلك

[1] على جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ط1 ، بيروت : أيلول (سبتمبر) ، 1979 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص (423).

[2] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (175).

[3] حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص (84).

الفرويديون في دراستهم مسلكين، أما الأول فهو استخدام العمل الفني وثيقة نفسية لدراسة وفهم شخصية الفنان وما فيها من عقد وأمراض. وأما الثاني فهو اتخاذ شخصية الفنان أو نفسيته وسيلة وأداة فهم وتفسير العمل الفني)).[1]

حياة الأديب وشخصيته تمكننا من فهم عمله الأدبي، وكلا من الأديب وعمله يوصلنا أحدهما إلى الثاني، باعتبار العمل الأدبي تجربة شعورية عاشها الأديب.

((... وللمنهج النفسي في النقد الأدبي جذور بعيدة يمكن أن نشير إليها باقتضاب لكنها تتمثل في تلك المراحل التي لم تكن تبلورت فيها بشكل منهجي، دائما كانت تنبثق باعتبارها ملاحظات ترد في بعض ظواهر الإبداع، وتفسر قدرا من وظائفه في ضوء عدد من الملاحظات التقنية أو الفطرية، يمكننا – مثلا – أن نجد في نظريات (أفلاطون) عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة في مدينته الفاضلة، بداية لهذا الالتفاف العميق للجانب النفسي في بعث فلسفة الأدب، ووظائفه، كما يمكننا أن نلاحظ أنّ " نظرية التطهير " ذاتها عند (أرسطو) إنما تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية... كل ذلك يمكننا أن نعثر على بلورة منظمة، واضحة له في كتاب رائد من رواد النقد العربي الحديث وهو الأستاذ (محمد خاف الله أحمد) الذي نشره بعنوان " من الوجهة النفسية في بحث الأدب ونقده")).[2]

وإلى جانب (محمد خلف الله أحمد) ممن استخدم المنهج النفسي في النقد العربي الحديث نجد: ((... عباس محمود العقاد في (أبو نواس)، ومحمد النويهي في (أبو نواس). أراد العقاد في كتابه عن أبي نواس أن يفسر بواسطة نظريات علم النفس ظاهرة الشذوذ والنرجسية عند الشاعر متتبعا حياته، فعزا ذلك إلى صفاته الجسمية والشكلية ونشأته، فقد عرف الشاعر بأنه كان حسن الوجه، وناعم الجسم... أما ما يخص شأنه فقد تلقى الشاعر تربية سلبية على يد أمه عمادها التدليل)).[3]

[1] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (175).

[2] صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص (65).

[3] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (175).

((لكن " المنهج النفسي "، لم ينفرد إلا نادرًا في دراسات أولئك النقاد، فقد كان المنهجان الآخران: الفني والتاريخي يمتزجان به في معظم كتاباتهم، حيث نراه في بعضها عاملًا مساعدًا، وفي بعضها الآخر عاملًا أساسيًا)).[1]

((على الرغم من تقديم المنهج النفسي إنجازات مهمة في تفسير بعض الأعمال الأدبية والفنية الغامضة، يراه نقاد كثيرون منهجا قاصرا لا يغني الأدب والنقد. وذلك لأنه يعنى أساسا بالمضمون دون الشكل في الأدب، فلا يصلح من ثم لتقويم الأدب وإيضاح جمالياته." إنّ الفرويدية تعاني من نفس مظاهر القصور وسوء الاستعمال التي تعاني منها بقية مدارس النقد السياقي.. فنظرًا إلى كونها نظرية في علم النفس لا نظرية جمالية، فإنها مهيأة على أفضل نحو لمعالجة عناصر العمل الفني ذات الدلالة النفسية. وهي تؤكد الموضوع والرمز والفكرة وجميع عناصر العمل التي، ترتبط بحوادث نفسية خارج الفن، والتي يمكن معالجتها بمفاهيم علم النفس... ")).[2]

فهي تبحث في المؤثرات النفسية للفنان المجسدة في عمله الفني، بعيدا عن اكتشاف للعناصر الفنية الموجودة فيه، وبالتالي فالفرويدية لا تستطيع إصدار أحكام على قيمة العمل الفني.

((ولعلم النفس أنصاره المتحمسون له والذين يحاولون أن يفرضوها فرضًا على الدراسات الأدبية والنقدية، ولكن هناك بجانب هؤلاء المتحمسين من يميلون إلى الحذر والقصد في استخدامه في" المنهج النفسي " حتى يظل في حدوده المأمونة، فيساعد مجرد مساعدة على توسيع الآفاق في النظر إلى العمل الفني.

وهؤلاء الحذرون أو المعتدلون يخشون من أنّ التوسع في استخدام علم النفس قد ينتهي بالنقد الأدبي إلى نوع من التحليل النفسيّ، وبالأدب إلى الاختناق ! ذلك أنّ العمل الأدبي الرديء كالعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية، كلاهما صالح للاستشهاد به.

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (307).

[2] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (178).

وهذا يعني أنّ النقد الأدبي إذا استحال إلى نوع من الدراسات التحليلية النفسية، فإن هذا يؤدي إلى اختفاء القيم الفنية في ثنايا التحليلات النفسية.))[1]

رغم ما للمنهج النفسي من عيوب ومعيقات في طريق دراسته للعمل الأدبي، إلا أنه يكشف عن جوانب في شخصية الأديب تساعدنا على فهم عمله الإبداعي.

رابعا: المنهج الفني:

((هذا المنهج هو أقصى مناهج النقد الأدبي وأولاها بمن يريد فهم طبيعة الأدب وبيان عناصره وأسباب جودته وقوته.

فالناقد في المنهج الفني يواجه العمل الأدبي بالقواعد والأصول الفنية، ويتصل به اتصالًا مباشرًا لمعرفة خصائصه الفنية وقيمته الذاتية بصرف النظر عن صاحبه وعصره)).[2]

ننظر في هذا العمل ((... قصيدة هو أم أقصوصة أم رواية أم ترجمة حياة أم خاطرة أم مقال أم بحث؟ ثم ننظر في قيمه الشعورية وقيمه التعبيرية ومدى ما تنطبق على الأصول الفنية لهذا الفن من الأدب، وقد نحاول تلخيص خصائص الأديب الفنية – التعبيرية والشعورية – من خلال أعماله)).[3]

((... فهو عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية، ونشاط منسوب إليها، لأنّ العمل الأدبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة، إذ هو الذي يفسر القيم الكامنة في العمل الأدبي...))[4] فالمنهج الفني يقوم بكشف الخصائص الفنية للعمل الأدبي.

((وأتباع المنهج الفني يتطلب في الناقد خصائص معينة، كما يتطلب ألوانًا من الدراسات الفنية واللغوية. وبيان ذلك أن هذا المنهج يقوم أولًا على التأثر، ولن يكون هذا التأثر مأمون العاقبة إلا إذا سبقه ذوق فني سليم، يعتمد على الموهبة الفنية الفطرية، وعلى التجارب الشعورية الذاتية، وعلى الإحاطة الواسعة بالمأثور من الأدب والنقد.

---

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (296).

[2] عبد العزيز عتيق ، في النقد الأدبي ، ص (277).

[3] سيد قطب، النقد الأدبي، ص (132).

[4] هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، (267)

كذلك يقوم المنهج الفني على القواعد الفنية الموضوعية، التي تتمثل في القيم الشعورية والتعبيرية. وهذه تتطلب من الناقد ألّا يضيق نفسًا بتجارب الآخرين الشعورية، إذا لم تكن من حسن تجاربه الشعورية، وإنما عليه أن يتقبلها ويتفحّصها، مادام الناس لا يمرون في تجارب شعورية واحدة)).[1]

((... فهو منهج ذاتي موضوعي، وهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب، وطبيعة الفنون على وجه العموم)).[2] كما على الناقد أن يكون على خبرة بالقواعد الفنية السائدة.

((وقبل هذا و بعد هذا لا بد من المرونة على تقبل الأنماط الجديدة غير المسبوقة، والتي قد تؤدي إلى تعديل في قواعد النقد الفنية المقررة أو الإضافة إليها)).[3]

((هذا المنهج الفني هو الذي عرفه النقد العربي _ أول ما عرف _ عرفه ساذجًا أوليًا في مبدأ الأمر، ثم سار في خطوات لم تبلغ المدى...)).[4] ((.. ولكنها بالقياس إلى أوليات الأدب والنقد كانت خطوات لها شأنها وقيمتها)).[5]

ولقد نال المنهج اهتماما كبيرا واستخداما واسعا من طرف النقاد المقدمين والمحدثين على حد سواء.

خامسا: المنهج المتكامل:

المنهج المتكامل أو التكاملي يتألف من المناهج التي ذكرناها سابقا، ((ويستخدمها مجتمعة متكاملة متداخلة كلما استدعى النقد ذلك. وعلى هذا فهو منهج مرن لا يقف عند حدود معينة، وإنما يأخذ من كل منهج ما يراه معيينًا على إصدار أحكام متكاملة على الأعمال الأدبية من جميع جوانبها.

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (278).
[2] سيد قطب، النقد الأدبي، ص (132).
[3] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (278).
[4] سيد قطب، النقد الأدبي، ص (133).
[5] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص(279).

ولعل " المنهج الفني " هو أقرب مناهج النقد الأدبي إلى طبيعة العمل الأدبي، ويكاد يكون بذاته منهجا متكاملًا، لأنه مزيج من المنهج التأثري، والمنهج التقريري، والمنهج النفسي. ولكنه مع ذلك يظل بحاجة إلى المنهج التاريخي والمنهج النفسي، لأن كلًّا من الملاحظة التاريخية والملاحظة النفسية عنصر ضروري في بعض جوانبه)).[1]

((إنّ المنهج المتكامل لا يعد النتاج الفني إفرازًا للبيئة العامة، ولا يحتم عليه كذلك أن يحصر نفسه في مطالب جيل من الناس محدود. فالفرد في عصر من العصور قد يعبر عن أشواق إنسانية للجنس البشري كله، وبمشكلات هذا الجنس الخالدة التي لا تتعلق بوضع اجتماعي قائم أو مطلوب، وإنما تتعلق بموقف الإنسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته الخالدة كالغيب والقدر وأشواق الكمال اللدنية الكامنة في الفطرة البشرية... وهذه وأمثالها لا تتعلق بزمان ولا بيئة، ولا عوامل تاريخية. والعصر الواحد ينبغ فيه الكثيرون في البيئة الواحدة ولكل منهم طابع خاص واتجاه خاص وعالم خاص)).[2] فالمنهج المتكامل يدرس العمل الفني من جوانب عدة، كونه ليس خاصا بجانب معين، أو عصر محدد، بل كلّ متكامل من موضوعات وقضايا في العصر الواحد أو في مختلف عصور الإنسانية.

((المنهج المتكامل يتعامل مع " العمل الأدبي " ذاته، غير مغفل علاقته " بنفس" قائله، ولا تأثرات قائله بالبيئة، ولكنه يحتفظ للعمل الفني بقيمه الفنية المطلقة. غير مقيدة بدوافع البيئة وحاجاتها المحلية، ويحتفظ لصاحبه بشخصيته الفردية، غير ضائعة في غمار الجماعة والظروف ويحتفظ للمؤثرات العامة بأثرها في التوجيه والتلوين، لا في خلق الموهبة ولا في طبيعة إحساسها بالحياة)).[3] فهو يدرس كل عنصر من هذه العناصر على حدا محافظا على خصوصيتها.

((وكلّ منهج من مناهج النقد الأدبي هو في حقيقته حصيلة تجارب النقاد وممارستهم لعملية النقد خلال عصور طويلة. واستخدام هذه المناهج مفيدة من قبل النقاد طالما نظروا

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (308).

[2] سيد قطب، النقد الأدبي، ص (253).

[3] المرجع نفسه ، ص(255).

إليها على أنها أضواء كاشفة على طريق النقد. أما إذا نظروا إليها على أنها قواعد وقوانين واجبة الإتباع فإنّ ضررها يكون أكثر من نفعها على النقد والناقد.

أما ضررها على النقد فيتمثل في أنها تفسده وتخنقه وتقضي على روحه، وبالتالي تؤثر في الأدب وتحاول أن تفرض عليه ما ليس في طبيعته، وتتحكم في حريته وانطلاقاته التي هي مصدر إبداعه وابتكاراته)).[1] مما يجعله مقيدًا بقوانين تجرده من ميزته الفنية.

((وأما ضررها على الناقد فيتمثل في أن تقيده بأصول هذه المناهج وحدودها من شأنه أن يجعله عبدًا لها، وأن يضعف من شخصية الناقد فيه، وأن يجمّد نشاطه الخلاق، وأن يحدّ من روح التجديد والابتكار عنده، تلك الروح التي تعينه على أن يضيف جديدًا إلى التراث النقدي)).[2]

ولعل من أبرز عيوب المنهج التكاملي أنه يتعامل مع جانب في العمل الأدبي أكثر من تعامله مع جوانب أخرى. ومما أشرنا إليه سابقا عن القصور في كل منهج من المناهج السابقة، ((فإنه تبدو قيمة " المنهج التكاملي " في تلاقي هذا النقص. فهو كما ذكرنا منهج مرن يتناول الأعمال الأدبية من كل نواحيها ويتناول أصحابها كذلك، ويستمد من أصول المناهج الأخرى وعناصرها كلّ ما يراه مناسبًا وضروريًا، وبذلك يخرج النقد لأي عمل أدبي على صورة أتمّ وأشمل..)).[3]

((وهكذا ننتهي إلى القيمة الأساسية لهذا المنهج في النقد، وهي أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه؛ ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية، وأنه يجعلنا

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص (308).

[2] المرجع نفسه، ص (308).

[3] المرجع نفسه ، ص (309).

نعيش في جو الأدب الخالص، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي، وأحد مظاهر المجتمع التاريخي إلى حد كبير أو صغير.

وهذا هو الوصف الصحيح المتكامل للفنون والآداب)).[1]

((ومما يلاحظ على النقد العربي الحديث أنه كثيرًا ما يسلك طريق " المنهج التكاملي " الذي يضم في ثناياه أهم المناهج الأخرى...)).[2] ((... ونرى أمثلة لهذا في كتابي الدكتور طه حسين عن المعري، وفي كتبه عن المتنبي وحديث الأربعاء و " من حديث الشعر والنشر " و " شوقي وحافظ " كما ترى أمثلة له في كتب الأستاذ العقاد عن " ابن الرومي" و " شاعر الغزل " و " جميل بثينة " و " شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ")).[3]

إن المناهج النقدية الحديثة ذات أهمية كبيرة بالنسبة للناقد، وكل منهج له أهميته الخاصة به إلا أنّ الناقد لا يمكن أن يتقيد بمنهج دون آخر، ويجد نفسه في بعض الأحيان يلجأ إلى عدة مناهج إلا أنّ المنهج الغالب يكون بارزًا في عمله.

[1] سيد قطب، النقد الأدبي، ص (256).

[2] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص(309).

[3] سيد قطب، النقد الأدبي، ص (253).

خلاصة :

بما أنّ النقد ملازم للأدب، فإنه هو من يقيّم هذا الأخير ويحكم على الأعمال الأدبية شعرًا أو نثرًا، وهذا النقد لن يتوفر إن لم يتحلّ الناقد بشروط كالذوق والخبرة والدربة وغيرها، لتكون أحكامه موضوعية غير تعسفية، وكان للنقد الأدبي الحديث آثاره الأولى مع أصحاب جماعة الديوان وغيرهم من النقاد، ليتطور بذلك النقد ويخرج عن إطاره القديم القائم على النقد الشكلي فقط. فظهر العديد من النقاد المحدثين كان لهم الدور الكبير في رسم معالم النقد الأدبي الحديث، وكان للثقافة الغربية الأثر الواضح في مؤلفاتهم النقدية. من بين هؤلاء الناقد الكبير (محمد غنيمي هلال) الذي بلور رسالته النقدية حول أهمية تزود الناقد بثقافة واسعة واطلاعه على الآداب المختلفة، بالإضافة إلى الإحاطة بتراث الإنسانية عامة. وكانت مؤلفاته التي من بينها النقد الأدبي الحديث تبين عن توجهه النقدي المنطلق من أصالة وثقافة نقدية واسعة.

الفصل الثاني : آراء هلال النقدية في كتابه " قضايا معاصرة في الأدب والنقد"

- **تقديم الكتاب.**

1- الذاتية والموضوعية في الجنس الأدبي .

1-1- ذاتية الموضوعية

1-2- موضوعية الذاتية.

2- الانطباعية وتأثيرها على النقد الأدبي .

2-1- الحكم الانطباعي على العمل الأدبي.

2-2- المتعة الذاتية وإهمال المعرفة الثقافية .

3- الالتزام الأدبي.

3-1- الخلق والالتزام الأدبي .

3-2- مبادئ الالتزام العامة.

خلاصة

تقديم الكتاب:

كتاب" قضايا معاصرة في الأدب والنقد " للدكتور (محمد غنيمي هلال): ((إضافة خصبة عميقة لمؤلفه في رسالته النقدية، والتي تتمثل في بناء النقد على أساس علمي موضوعي يقضي لا ذاتية الناقد أو يتحكم فيه. وأن يمزج الناقد بين الآراء والنظريات أو يتجاوزها ليبتكر جديدا في إطار إحاطته بتراث الإنسانية، وأن تكون الجهود الصادقة و الجادة في خدمة المواطن والإنسانية)).[1]

((يتضمن هذا الكاتب ستة عشر مقالا نقديا، تعالج عدد من أبرز القضايا المعاصرة في مجال الأدب المعاصر والنقد الأدبي، ظلت موزعة بين عدة مجالات أدبية وثقافية من أبرزها " المحلية " و " الكاتب " و " الأدب" حتى أتيح لها أخيرا أن يضمها الكتاب، الذي يصدر بعد رحيل مؤلفه عن عالمنا بحوالي سبع سنوات.

وبالرغم من أن فصول هذا الكتاب، قد سبق نشرها كمقالات خلال الستينات إلا أنّ أهمية ما تثيره من قضايا، وأصالة ما تقدمه من رؤية، ونفاد ما تصل إليه من نتائج، يجعل لقيمتها الأدبية والنقدية امتدادا مستمرا، ينسحب على سنوات السبعينيات وما بعدها، باعتبار أنها ما تزال قضايا متوهجة بحرارة العطاء والأخذ، والتأمل والاهتمام، في حياتنا الأدبية المعاصرة)).[2] تمثل كلّا متكاملًا من أهم القضايا الأدبية النقدية.

((والمتأمل لموضوعات هذا الكتاب، في صورتها هذه، لن يصعب عليه الخروج بالغاية البعيدة التي كانت دائما وراء كل جهد أدبي، لمؤلف هذا الكتاب في سائر كتبه الأخرى التي جمعت بين النقد والدراسات المقارنة، هذه الغاية التي تتمثل في دعم الوعي النقدي

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (670).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (3).

بإقامته على أساس نظري وعلمي معًا، عن إيمان بأنه لا غنى عن الجانب النظري في النقد. بعد أن أصبح علما من علوم الدراسات الأدبية، كما هو شأنه اليوم بين سائر الآداب الكبرى العالمية)).[1]

ولقد جاء هذا الكتاب بعد التقديم تحت العناوين آلاتية:

- ((هل لدينا مذاهب أدب؟.
- الكاتب بين الفن والجمهور.
- الأدب بين الوطنية والعالمية.
- التجديد والتقليد.
- موضوعية الذاتية وذاتية الموضوعية.
- لا تفاءل ولا تشاؤم – بل ثورة و تمرد.
- بطل الملحمة وبطل المأساة.
- النزعة الانطباعية أو التأثرية وخطرها على النقد الأدبي.
- الصراع بين الفصحى والعامية في المسرحية.
- الثقافة وأجهزتها بين الكم والكيف.
- أدب المواقف.
- أدب الالتزام.
- قضية الالتزام في الأدب.
- أجناس الأدب ومستويات اللغة.
- واجبنا نحو اللغة.
- شجرة الزقوم)).[2]

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (3) .

[2] المصدر نفسه ، ص (192).

وقد ركزت في الفصل الثاني لدراستي هذه على قضايا نقدية ثلاث في كتاب (محمد_ غنيمي هلال) " قضايا معاصرة في الأدب و النقد "، بلورتها كالآتي:

1_ الذاتية والموضوعية في الجنس الأدبي.

2_ الانطباعية وتأثيرها على النقد الأدبي.

3_ الالتزام الأدبي.

1 _ الذاتية و الموضوعية في الجنس الأدبي:

طرح (محمد غنيمي هلال) قضية الذاتية والموضوعية في الخلق الأدبي، وحول إمكانية تجرد الشاعر من ذاتيته، أو إهماله لجانب الموضوعية، وكل ما يتعلق بهذه الأمور لا يمكن استيعابه إلا بعد الرجوع إلى المذاهب الأدبية والنقد العالمي، (فغنيمي هلال) يرى أنّ: ((هذه المسائل تتصل بنضج الخلق الفني في معايير الأدب المعاصرة، ولا بد لفهمها من الرجوع إلى تاريخ النقد العالمي في اتجاهاته الفلسفية والجمالية على مر العصور، لأنّ هذه المسائل شديدة الصلة بالمذاهب الأدبية وفلسفات الجمال وطالما كثر الخطأ فيها في النقد عندنا لدى من وقفوا على ناحية من نواحيها، واقتصروا على وجهة نظر ظنوها هي الفاصلة في الأمر، ونتتبع المسألة من خلال الأجناس الأدبية وطبيعتها أولا، ثم من حيث تطور النضرة، إليها في المذاهب واتجاهات النقد العالمية)).[1]

((" والأجناس الأدبية " مصطلح يعني ما يعنيه مصطلح " فنون الأدب " أو " الأنواع الأدبية " بمعنى الأشكال الفنية التي يتخلق فيها الإبداع شعرا أو نثرا. هذه الأجناس تتمايز فيما بينها من حيث طبيعتها، وتقاليدها الفنية، وعناصر تكوينها؛ فهناك الشعر بأشكاله المتعددة)).[2] " غنائي، ملحمي، درامي، تعليمي ".

((وهناك الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية. وهذه الفنون النثرية إلى جانب الشعر، تعد أشهر " فنون الأدب " في العصر الحديث.

ولم تظهر هذه الفنون في الآداب العالمية طفرة، ولا في وقت واحد، وإنما نشأت في أزمنة مختلفة، وظهر بعضها مبكرًا في بعض الآداب، على حين لم تعرف آداب أخرى إلا بعد وقت طويل، وفي تلك الآداب التي ظهر فيها هذا الفن أو ذاك، تقلب في أطوار، وتأثر

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (57).

[2] شفيع السيد، في الأدب المقارن، ط1، القاهرة، (د.ت)، مكتبة النصر، ص (33).

بثقافات وأوضاع اجتماعية وثقافية، ثم حين انتقل إلى بلد آخر اكتسب تقليدا فنيا جديدا، أو اختفى منه تقليد)).[1]

ومن خلال هذه الأنواع الأدبية سنبرز أي نوع أدبي يتسم بالذاتية في خلقه الأدبي، وأي نوع آخر تغلب عليه الموضوعية.

1_1 ذاتية الموضوعية:

يقول (غنيمي هلال) عن الشعر الغنائي:

((أما الشعر الغنائي _ فقد كان منذ نشأته _ ذا طابع ذاتي من حيث هو جنس أدبي. وإنما سمى غنائيا نسبة إلى الغناء، لأنه كان يتغنى به على العود عند اليونان)).[2]

((واسم نوعه بالإنكليزية lyric وبالفرنسية lyrique وهو في اللغات الأوربية الحديثة مشتق من المصطلح اليوناني lurikos واللاتيني lyrics منسوبا إلى ال lyre وهي آلة موسيقية وترية استعملها القدماء حتى نسب الإغريق اخترعها إلى الآلهة (أبولو وغيره...) وأقرب ترجمة لها القيثارة (أو العود أو الربابة...))).[3] ((... كان الشعر عند القدماء يغنى على أنغامها)).[4]

((وقد تكون على هذا أقرب ترجمة حرفية للنوع هي الشعر القيثاري... ولكنا اليوم غير محتاجين إلى هذه الترجمة الحرفية لفقدان الصلة العملية التي كانت من هذا الشعر والقيثارة، فلقد كان هذا الشعر_ ولمدة طويلة _ ينشد (أو يغنى) بصحبة هذه الآلة الوترية ثم انقطع التقليد وصار ينشد مستقلا ولم يعد المرء يفكر في الصلة بالآلة الوترية عما ينظمه أو ينشده، ولكن الباحثين يرون في المصطلح دلالة على الأصل الاشتقاقي له. ثم إنّ هذه

[1] شفيع السيد، الأدب المقارن، ص (33).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (57).

[3] علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ص (55).

[4] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (109).

الصلة ليست ثابتة ثبوت علم لدى الأمم كلها، وإذا وجدت لدى بعض الأمم إشارات فإنّ هذه الإشارات لا تكون قاعدة)).[1] وهذا ما يبرر سبب تسميته بالشعر الغنائي بادئ الأمر.

((... وعن الشعر الغنائي _ في جنس المديح _ نشأت الملاحم ثم المأساة، وعن الهجاء نشأت الملهاة.

وأول فارق بين الشعر الغنائي وأجناس الأدب الأخرى _ من ملحمة ومأساة ثم ملهاة – هو أنّ الشاعر – في شعر الغناء – يمدح أو يهجو من خلال شعوره الذاتي، فيسوق المدائح ويتغنى بالفضائل، أو يعيب جوانب النقص والضعف فيمن يهجو من الناس)).[2]

ومن هنا يبدو أنّ الذاتية في الشعر الغنائي خاصية أساسية سواء في المديح أو الهجاء.

كما أطلق على الشعر الغنائي تسمية الشعر الوجداني أو الشعر الشخصي وهو ((...ما عبر فيه الشاعر عن عواطفه النفسية، ومشاعره الشخصية، وترجم عما يعتلج في صدره من شعور تفيض به نفسه، والشاعر في الشعر الوجداني أو الشخصي يدور حول نفسه فيبكي إذا كان حزينًا، ويتغزل إذا كان محبًا، ويهجو إذا كان ناقمًا، حتى إذا وصف الموضوعات كالطبيعة وغيرها كان الغالب على وصفه المشاعر التي تثيرها تلك الموضوعات)).[3]

((وقد كان الشعر الغنائي عند الإيرانيين القدماء يتغنى به كذلك مع التوقيع الموسيقي كما كان يفعل الشاعر الإيراني القديم (باربد) الذي لم يبق لنا سوى اسمه وأخباره، وكذلك الشاعر الفارسي (رودكي) بعد الإسلام، فقد كان يوقع كذلك مدائحه على العود. وقد غلب الطابع الغنائي على الشعر العربي كله قبل العصر الحديث. واستغنى بإيقاعاته وأوزانه عن النغمات، وهذه الأوزان كانت أظهر فيه من الشعر الغنائي القديم عند الأمم الأخرى، وخاصة من حيث القافية ثم التفاعيل التي تثيرنا بموسيقاها الجلية الحادة في الأشعار القديمة على الأخص، على أنّ الأصل في هذه الأوزان هو الحذاء للإبل في الجاهلية. وفي هذا ما يقرب

[1] علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ص (55).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (57).

[3] حنا نمر، دراسات في الأدب والفن، ط1، بيروت: 1982 م، المؤسسة الجامعية، ص (152).

بين التوقيع الخارجي أو الموسيقي عند اليونان والإيرانيين وبين نغم الكلمات في الشعر الغنائي العربي)).[1]

((... والشاعر العربي مهتم بنفسه قبل اهتمامه بغيره، ولذلك غلب على الشعر العربي الشعر الوجداني أو الشخصي)).[2]

ويرى (((هردر) الألماني (1744-1803)))[3] أنّ: ((الشعر الغنائي هو التعبير عن الخلجات النفسية في أعذب لغة صوتية)).[4]

فالشعر الغنائي هو ذلك الشعر النابع من نفس الشاعر وذاته، باستخدام الآلة الموسيقية، وإن تخلّ الشاعر على هذه الآلة فيما بعد.

ويتحدث (غنيمي هلال) عن الذاتية في الشعر الغنائي أكثر:

((ولهذا غلب الطابع الذاتي على شعر الغناء، حتى ليطلق في النقد العالمي كلمة الشعر الغنائي lyric poetry _ poesie lyrique مقابلة للشعر الموضوعي الذي هو شعر الملاحم والمسرحيات. وفي ذلك النقد تترادف كلمة lyrisme مع الذاتية، وهذه الكلمة هي في الأصل أساس لتسمية الشعر الغنائي، فمثلا تعالج مسالة غنائية شاعر من الشعراء في مسرحياته فسمى ذلك غنائية الشاعر في المسرحية le lyrisme كغنائية (راسين) مثلا في مسرحياته بمعنى دلالة هذه المسرحيات على نوع المشاعر الذاتي الخاصة براسين حين ساقها في تصويره العاطفي لمشاعر شخصياته المسرحية حين تقوم الأدلة التاريخية على أنّ الشاعر قد بث في القالب الموضوعي المسرحي آراء تتفق ومشاعره الذاتية في واقع الأمر، وإن كان قد بررها موضوعيا في بنائه الفني لمسرحياته. وهذا دليل قاطع على أنّ الغنائية Lyrisme و الشعر الغنائي poesie lyrique كل منهما ذو دلالة ذاتية في

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (57).

[2] حنا نمر، دراسات في الأدب والفن، ص (152).

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (353).

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأصل، وإن كانت هذه الدلالة الذاتية مباشرة في جنس الشعر الغنائي من حيث هو جنس أدبي، كشعر المديح والهجاء والاستعطاف والشكوى والعتاب والاعتذار... وما إلى ذلك مما يحفل به الشعر القديم، ويكاد يقتصر عليه الشعر العربي)).[1]

((وقد كان الشعر الغنائي _ وما يزال _ قيثارة الإنسان العربي وأعرق فنونه القولية، ومن ثم تحكمت نماذجه الأولى في الصياغة الشعرية على مر الأجيال، وكانت كل موجة من أمواج التجديد في أبنيته وصوره تنحسر أمام مد ذلك التراث الذي صنعه أهله على المدى الزمني الطويل..)).[2]

» والغنائية هي الذاتية الخالصة والقصيدة الغنائية تتميز بهيمنة ذات الشاعر[3] » .

وهذه أبيات من ((... الشعر الغنائي، سنواته 22 لشكسبير:

لن تدخل المرأة في نفسي إني قد هرمت

طالما انك كنت للصبا في المهد احد التوأمين

لكن إذا ما شاهدت عيناي في وجهك أثار السنين

عندما يجبهني الموت الذي فيه أيامي البقايا تنقضي)).[4]

عبر هذه الأبيات من قصيدة " سوناته " يبوح الشاعر بمشاعره الذاتية عن حبه العميق لمحبوبته. يتساءل (محمد غنيمي هلال) عن الذاتية في الشعر الغنائي إذا كانت ميزة يفضل بها عن غيره، يقول:

((ولكن هذه الذاتية التي كانت طابع الشعر الغنائي، وأصلية فيه ميزة فنية، وسمة يمكن أن يفضل بها الشعر الغنائي الشعر الموضوعي في المسرحيات والملاحم؟ إنّ في تتبع تاريخ

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (58).

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مصر: 1977، دار المعارف، ص (149).

[3] رشيد يحياوي، مسألة الأجناس الشعرية، مجلة علامات ج 49، م13، سبتمبر 2003، ص (26-296).

[4] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (111).

النقد العالمي في هذه المسألة يساعدنا على الإجابة القاطعة عليها. فقد فضل أفلاطون الشعر الغنائي على غيره، كما فضل الملحمة على المأساة. ويمثل أفلاطون في نظرته تلك وجهة النظر التي تغلب الجانب المباشر للموقف الجمالي على الطابع الموضوعي وغايته من هذا التفضيل رجحان الجانب الخلقي المباشر، و إطراء ما يثير الإعجاب بالبطولة وبالتغني بالأبطال. ولم يعبأ أفلاطون بالبناء الفني ونضجه. وهو في هذا لا يساير الاتجاه الذي غلب من بعده على النقد العالمي)) .[1]

كما أنّ (أفلاطون) ((... يرتب أجناس الشعر على حسب دلالتها الأخلاقية المباشرة فيفضل _ نسبيا _ الشعر الغنائي، لأنه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال، يلي ذلك شعر الملاحم، لأنّ النقائض المصورة فيه لا تؤثر في مصير البطل، ولا تقلل كثيرا من إعجابنا به بوصفه بطلا. ويأتي بعد ذلك الماسي ثم الملهاة...

...أفلاطون نعى على شعراء عصره نفسه أنهم كانوا يتملقون الجماهير، وهم في تملقهم خاضعون لنوعين من الاستبداد: استبداد الجمهور، واستبداد الحاكم.

وهذه النظرة العلمية هي التي جعلت أفلاطون يرحب في جمهوريته بالشعراء الغنائيون الذين يمجدون الأبطال والقدوات الصالحة)).[2] بعدما أخرجهم من جمهوريته، عندما كان يرى وساطة الشعراء بالآلهة عن طريق الإلهام، والتملق والاستبداد الذي ذكرناه وغيره...، وأعادهم إلى جمهوريته بعد ذلك لأنّ الشعراء الغنائيون يمجدون الأبطال والقدوات الصالحة. كما أنّ الشعر الغنائي يتميز عن ((... الأجناس الشعرية الأخرى باختصاره، وهو ما يلحظ حتى في القصائد المطوّلة، وبالمرونة، وأنه يجئ وليد احتدام خيالي أو عاطفي، دون أن يخضع لحظة صارمة، غير ما تطلبه قواعد الفن العامة...)).[3]

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (58).

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (33).

[3] الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره ومناهجه، القاهرة: مايو 1987 م، دار المعارف، ص (458).

((وحين رجح أرسطو المأساة والملحمة على الشعر الغنائي، جعل محور تفضيله أنّ المأساة تتوافر لها الموضوعية التي تعوز الشعر الغنائي أولا، على أنّ هذه الموضوعية في الملحمة أقل ظهورا منها في المأساة. ذلك أنّ الموضوعية تتيح للمأساة والملهاة _ قبل غيرها _ معالجة الأمور الكلية التي تتجاوز الجانب الذاتي و ذلك بسبب مالها من موضوعية تفرضها المحاكاة كما شرحها أرسطو. فالمدح والهجاء يتوجه بهما إلى فرد في فضائله أو نقائضه، من خلال ذاتية الشاعر حين يمدح أو يهجو، في حين أنّ المأساة أو الملهاة تعالج أمورا عامة، فليست الأسماء فيها سوى رموز لمعان كلية. والفرق واضح _ على سبيل المثال _ بين ذم فلان لأنه بخيل أو دجال ديني، و بين أن يكون بطل الملهاة بخيلا أو دجالا دينيًا. ففي الحالة الثانية نعرف أثار البخل مقرونة بملابساتها الشخصية والأحداث الاجتماعية التي تكشف عن البخل أو الدجل الديني يوصف كل منها آفة اجتماعية تجر ويلات على صاحبها ومن يحفون به أو يعاملونه أو يكون بينه وبينهم صلات قرابة)).[1]

وضّح (غنيمي هلال) كيف أنّ (أرسطو) يخالف (أفلاطون)، في تفضيل هذا الأخير للشعر الغنائي، بينما يفضل (أرسطو) الملحمة والمأساة على الشعر الغنائي، فهما أكثر موضوعية وأكثر إقناعا و محاكاة للواقع.

يقول (أرسطو): ((إنّ المأساة لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل و الحياة و السعادة والشقاوة... ولا توجد مأساة بغير فعل... ألا إنّ المأساة محاكاة فعل، وبفضل الفعل نحاكي أناسا يفعلون))[2] ، فالمأساة موضوعية تحاكي مواضيع المجتمعات وقضاياها بالتالي تحاكي حلولها.((... والملحمة _ من حيث تمجيدها المباشر للبطولة والأبطال _ أقرب إلى الموقف الحيوي المباشر في مدح الفضائل، في حين أنّ المأساة تجعلنا نعطف على البطل النبيل، لا

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (58).

[2] علي جواد طاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ص (195).

من أجل نبله، بل من اجل الخطأ الذي تعرض فيه لكارثة. فنفهم بذلك الموقف الإنساني بطريق أبعد من أن يكون مباشرًا)).[1]

((المأساة هي أقدم أنواع المسرحية. تتميز بأنّها تتناول الجوانب الجادة من الحياة . وتكتب بأسلوب رفيع. وتسير فيها الأمور سيرا خاطئا لا يمكن تقويمه الإلقاء ثمن باهظ، ومحورها بطل رفيع الشأن يهوي من قمة السعادة إلى حضيض البؤس...

عرّف أرسطو المأساة بأنها " محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والقصص، وتثير الشفقة والخوف فتؤدي إلى التطهير من الانفعالات")).[2]

فالمأساة هي صراع البطل مع صعوبات ومشقات الحياة الواقعية، القريبة من واقع الجمهور غير بعيدة عنه، بينما الملحمة: ((.. قصة شعرية بطولية قومية تقوم على خوارق الأمور، وتختلط فيها الحقائق بالأساطير، وتتغلغل العقائد الدينية والروحية في ثناياها...)).[3] يغلب عليها الخيال عن طريق الخوارق والأساطير.

((... لم يعبأ أرسطو بالشعر الغنائي، ولم يتحدث عن الشعراء الغنائيين، وجعل الملحمة في المرتبة الدنيا الفنية بالنسبة للمأساة والملهاة...)).[4]

وهذه الأخيرة هي: ((... المسرحية التي تتناول الجوانب الهزلية من الحياة، وتدور على شخصيات من الطبقات الشعبية، وتجري أمور أبطالها بطريقة مرضية لهم، والطابع العام الغالب عليها طابع سار، لهذا تنتهي نهاية سارة...)).[5] على عكس المأساة التي تنتهي نهاية مأساوية شاقة.

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (59).

[2] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (148).

[3] المرجع نفسه، ص (113).

[4] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (59).

[5] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (149).

((... وبتأثير نقد أرسطو في الشعر الأوربي كان نصيب الشعر الغنائي من الإنتاج ضئيلا نسبيا إذا قيس بشعر المسرحيات و الملاحم، وظلت الحال كذلك حتى عصر الرومانتيكين)).[1]

ويتحدث (غنيمي هلال) عن التجديد في مفهوم الشعر الغنائي في عصر الرومانتيكيين، حيث يقول: ((ومنذ الرومانتيكية تجدد مفهوم الشعر الغنائي، وولد مفهوم الشعر الحديث، فأصبح مفهوم الشعر الحديث أنه تعبير عن لباب الأشياء وجوهرها، وعن التجارب الوجدانية الصادقة من ثنايا الشعر الذاتي أيضا، ولكنه شعور يتجلى من خلال الصور. وهذه الصور تكشف عن الخلجات النفسية التي يقصر العلم عن الكشف عنها)).[2]

((والشاعر يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي، سواء كان تعبيرًا عن حالة من الحالات نفسه هو، أم عن موقف إنساني عام تمثله. ولذا كان في طبيعة التجربة والتعبير عنها ما يحمل الجمهور على تتبعها، لأنه يتوقع أن يرى فيها ما يتجاوب وطبيعة التجربة التي جعلها الشاعر موضع خواطره ليجلو صورتها)).[3] ومنه، فالشاعر يعبر عن تجربته الشعرية بالصور التي تكشف عما بداخله بطريقة غير مباشرة.

ويقول (غنيمي هلال):

((والذي يهمنا هنا _ بخاصة _ أنّ الصورة أصبحت تلعب في التجربة الشعرية دور الشخصيات والمسرحيات والقصص. وأصبح جوهرها باطنيًا نفسياً ذا دلالة إيحائية عميقة لا تقف عند المظاهر الخارجية والتعبير المباشر. وبذلك فرق الرومانتيكيون بين الذاتية المباشرة العربي القديم قد اهتدى فيه كثير من الشعراء إلى هذه الإيحائية في صورتها الساذجة الأولى دون أن يرشدهم النقد إليها، وبها خف الطابع الذاتي المباشر، ليترك لما يساق من صور نوعا

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (59).

[2] المصدر نفسه، ص الصفحة نفسها.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (363).

من الدلالة على الباطن النفسي دون التصريح به، و حسبنا في هذا الإجمال شاهدا واحدا يوضح ما نقول قول ذي الرمة:

عشية مالي حيلة غير أننـــي بلقط الحصا والخط في الترب مولع

أخط، وأمحو الخط، ثم أعيـده بكفي والغربان في الداروقـع

فهذه الصورة الشعرية تتوالى للدلالة على الحيرة واللوعة وشرود اللب ووحشة المكان التي تتجاوب مع أحاسيس الشاعر، دون تصريح بهذه المشاعر)).[1]

((... ويرى نوفاليس أنّ الشعر في تعبيره عن الخصائص الفردية يتجاوز المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستتر والثابت إلى العرضي، فهو ينفذ إلى تمثيل ما لا يستطيع تمثيله، وإلى رؤية ما لا يرى)).[2] عن طريق الإلهام الشعري والخيال الإبداعي لدى الشاعر. والشعر كلما كان أعمق وذا خيال واسع بعيد عن الوضوح والسذاجة كان أثره الفني أقوى وأجمل.

((ونستطيع أن نسوق في ذلك معيارًا مسلما به في نقد الشعر الغنائي منذ الرومانتيكيين وفلسفات الخيال الحديث، هو أنّ التعبير المباشر أو القريب من المباشر تتضح فيه الذاتية، ويضعف به الشعر الغنائي من الناحية الفنية...

فليس الشعر الغنائي _ في مفهومه الفني الكامل استسلاما للخواطر الذاتية، وانسياقا وراء العواطف المباشرة، ونقلا لما يبدو لأول وهلة لفكر الشاعر، بل هو أولا _ وقبل كل شيء_ عملية ذهنية، تثير بالطرق الفنية الخاصة في نفوس القراء أحاسيس وأفكارا عن طريق تمثيل الموقف النفسي وتصويره بالإيحاء لا التصريح)).[3]

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (60).

[2] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، القاهرة، (د.ت)، نهضة مصر، ص (47).

[3] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (60).

((... أما مكونات الشعر لدى الناقد فهي شعورية ولا شعورية معًا، فالشعورية هي السحر اللفظي (كتابة، صورة، رمز) الذي يثير الذهن بمكوناته اللاشعورية أيضًا أي (المكبوتات النفسية) التي تتدخل مع السحر اللفظي فتحدث تأثيرات في النفس...)).[1]

ومن خلال هذا كله يعمق (غنيمي هلال) في شرحه لذاتية الشعر الغنائي، يقول بأنها موضوعية الأصل. يقول:

((وقد تعقدت الوسائل الفنية التي ينادي بها الشاعر من الذاتية المباشرة في الشعر الغنائي على حسب المذاهب الأدبية التي تلت الرومانتيكيين. ويكفي أن نشير هنا إلى هذه الوسائل الإيحائية الكثيرة منذ الرمزيين ثم السرياليين و التعبيريين، ولكنا نخص بالذكر _ لتوضيح غرضنا هنا في إيجاز ما قاله بندتوكروتشيه* ثم ت . س.إليوت: ذلك موضوعي بطبيعته، لأنّ الشاعر يفكر ويطيل التفكير لينقل إلى الآخرين مشاعره بالطرق الفنية، دون أن يعبر مباشرة عنها، فكأنه بذلك يجعل (ذاتيته) موضوعية، وكأنه يتأملها خارج نطاق ذاته كأنما ينظر إليها في مرآة، وهذا ما يسميه بندتوكروتشيه: (موضوعية الذاتية) في الشعر الغنائي)).[2]

((والواقع إنّ فكرة (أنّ الأدب تعبير عن شخصية الكاتب) هي من مبدعات الرومانسية، وقد ظلت عالقة بأذهان الناس حتى جاء الفيلسوف الإيطالي كروتشيه في أوائل القرن العشرين فأثبت أنّ الأدب إحساس، وأنّ الخلق الأدبي يحتم أن ينتقل هذا الإحساس من الذاتية إلى الموضوعية أو الشيئية فالقصيدة كالصورة، لا يفترض أن نرى فيها ملامح الرسام و اختلاجات

---

[1] ماجدة حمود، النقد الفلسطيني في الشتات، ص (70).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (61).

*بندوكروتشيه: (ت. 1952): إيطالي الأصل وقعت على عاتقه مهمة تنظيم الثقافة الإيطالية، وقد ابتدع كروتشيه طريقة في التقدير الجمالي من الخلفيات الاجتماعية والاقتصادية والمضمون العملي، وتعد مجموعة أعماله الكاملة الضخمة في الفلسفة، والنقد، والتاريخ أعظم عمل فكري في تاريخ الثقافة الإيطالية الحديثة. وفاء يوسف إبراهيم زيادي، الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ماهو الفارياق) لأحمد فارس الشدياق، دراسة أدبية نقدية، درجة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية _ فلسطين: 2009، ص (39).

نفسه، بل ملامح منظر أو شيء معين، تتفاعل فيها الضلال والألوان والأبعاد لتثير في النفس إحساسًا معينًا يريد الفنان إثارته)).[1]

((... ويطيل ت.س.إليوت في شرح هذه الموضوعية فعنده أنّ (الشعر ليس إطلاق العنان للانفعال، ولكنه الهروب من الانفعال، وليس هو التعبير عن الذاتية، ولكنه الهروب من الذاتية). ويتطلب ذلك_ ضرورة _ السيطرة على الرؤية الشعرية، والجهد الذهني الفني لتصويرها.

" فالشاعر ليس لديه شخصية كي يعبر عنها، ولكن وساطة خاصة، و ليست سوى وساطة، وفيها تتألف المشاعر والتجارب على طرق خاصة ومفاجئة")). [2]

يقول إليوت عن حيدة الأديب « إن عقل الكاتب ليس إلا وسط تمتزج فيه المشاعر والتجارب امتزاجا خاصا، وبطرق لا يمكن التكهن بها، .فالعقل الخالق كالمؤثر الكيميائي تدخله تجارب الفنان في الحياة فتحول إلى مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل أما هو فيضل محايدًا»[3] .

((ثم إنّ الشاعر بعد ذلك:

له أن يتخذ مادة شعره من تجربته الخاصة جزئيًا أو كليًا، ولكنه كلما اكتمل بوصفه شاعرًا فنانا اتضح وضوحًا كاملا لديه الفرق بين الإنسان الذي يعاني والفنان الذي يخلق، وأتيح لعقله على نحو كامل أن يهضم العواطف التي هي مادة عمله وأن ينقلها للآخرين.

ويسمي إليوت ذلك الجهد الذي به يستحق الشاعر أن يكون شاعرا: (المعادل الموضوعي))[4].

[1] محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي _ دراسة _ دمشق: 1999، منشورات إتحاد كتاب العرب، ص (80).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (61).

[3] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت : 1979+ ، دار النهضة العربية ،ص (21).

[4] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (61).

((... ورأى إليوت متأثرا بالموضوعية الكلاسيكية _ أنه من الأفضل للشاعر ومن الأجدى على شعره أن يتخلى عن منهج التعبير المباشر عن تجاربه الخاصة ليبحث لكل تجربة شخصية عن معدل موضوعي...)).[1]

((ويعرفه بقوله:

" إن الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية ينحصر في العثور على معادل موضوعي، وبعبارة أخرى: على مجموعة من الأشياء، أو على موقف، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص، بحيث متى استوفت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة.")).[2]

((وهذه هي نظرية إليوت في (المعادل الموضوعي). ورشاد رشدي يتبنّاها تبنيًا كاملًا، فيعتبر البلاغه ليست في صدق الإحساس، أو في صدق التعبير، أو في جمال الأسلوب، أو في إفصاح الأسلوب عن شخصية الكاتب، وإنما في أن يخلق الكاتب معادلًا موضوعيًا للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه، أو بعبارة أخرى، أن يخلق "شيئًا" يجسم الإحساس ويعادله معادلة كاملة، فلا يزيد أو ينقص عنه. حتى إذا ما اكتمل خلق هذا "الشيء" أو هذا ((المعادل الموضوعي)) استطاع أن يثير _ بواسطته _ في القارئ الإحساس الذي يريد.)).[3] فالمعادل الموضوعي إذا هو أن يجسد الشاعر أو الكاتب انفعالاته الشخصية في صورة معادلة تكون موقفا لتلك الانفعالات و الأحداث.

ويوضح (غنيمي هلال) أننا لا نتحدث عن الذاتية الشخصية في مقابل الموضوعية الفنية. فأصالة الشاعر الفنية لا بد منها، لكن على الشاعر أن يتجنب ذاتيته المباشرة وانفعالاته الواضحة التي تؤدي بضعف خلقه الأدبي وبعده عن الأصالة الفنية.

[1] محمد مندور، معارك أدبية، القاهرة، (د.ت)، دار نهضة مصر، ص (65).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (62).

[3] محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص (78).

((إنّ الخلق الأدبي ليس تعبيرا عما يقع لذواتنا فحسب كما أنه ليس مجرد وصف للواقع الذي نعيشه أو نحياه. إنّ الفنان الجدير بهذه الصفة قادر على خلق التجربة حتى ولو لم تقع له، إنه لا يقتصر على تصوير ما يقع لذاته من تجارب أو أحداث، ولا يقتصر على خلق ما يحييه وما يأمل أن يحييه وما يعجز عن أن يحييه فحسب، وإنما يخلق ما يحييه الإنسان أي إنسان في أي مكان وتحت أي ظروف سواء خضع الفنان لهذه الظروف شخصيا أو لم يخضع لها)).[1]

يقول (غنيمي هلال): ((ولتحقيق (موضوعية ذاتية) أو (المعادل الموضوعي) في الشعر الغنائي الحديث، كثيرا ما يلجأ الشعراء لخلق أسطورة أو تأويل أسطورة قديمة، أو اللجوء إلى عنصر قصصي، على أنّ تحقيق ذلك لا ينحصر في الوسائل السابقة، ولا نريد الآن أن نستطرد في الوسائل الفنية لاكتمال مفهوم الشعر الغنائي، بحيث يبعد الذاتية المباشرة، والطرق الفنية الحديثة لذلك. وحسبنا أننا بيّنا تطور النظرة إلى ذاتية الشاعر من خلال النقد العالمي، وانتبهنا إلى مقابلة الذاتية بالأصالة. فظهور الذاتية في معناها السابق يضعف من الأصالة الشعرية، بل يمحوها. وعلى الشاعر الغنائي أن يجهد ما استطاع أن يراعي (موضوعية الذاتية))).[2] للسمو بالشعر إلى أرقى معاني النضج وأجود أنواع الخلق الأدبي.

1_2 موضوعية الذاتية:

تحدثنا بخصوص أجناس الأدب الشعرية، وبالتحديد الذاتية ((أما أجناس الأدب الموضوعية من مسرحية ثم قصة، وهما الجنسان المستأثران في الإنتاج الأدبي في الأدب العالمي الحديث، ومنه أدبنا العربي، فقد استقرت فيها الدعوة إلى الموضوعية، منذ شرحها وأطنب في شرحها أرسطو فيما يخص المسرحية، حين تكلم في نظريته في المحاكاة، وحتم ألا يتحدث الشاعر بنفسه، وإلا لما كان محاكيا. وهذه الموضوعية هي التي تكسب العمل المسرحي والقصصي قوة الحجة النفسية التي تثير المشاعر والفكر معا. وقوة هذه الحجة من

[1] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص (20).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص(62).

الجانب الفني تناظر قوة الحجة المنطقية عما يوقل أرسطو، بل إنها لتفوقها، لأن لها ميزة إثارة الفكر والمشاعر معا، على حين أنّ الحجة المنطقية سيظهر مجالها في انطلاق الذهني التجريدي)).[1] والمسرحية أو القصة كلاهما يجسدان تجربة إنسانية .

((وهذه التجربة الإنسانية تفترق عن التجربة الشعرية في أنها موضوعية اجتماعية بطبيعتها، على حين تظل التجربة الشعرية ذاتية في جوهرها، فالقصاص قد يذكر اراء ويصف مشاعره في تجربة عاناها، ولكنه لا يصفها وصفًا من ثنايا شعوره كالشاعر، بل يخلقها خلقًا موضوعيًا في عالم خاص، فتكسب به حينئذ طابع التبرير والإقناع)).[2]

((وقد روعيت الموضوعية أدق مراعاة في المسرحية الكلاسيكية وهي قاعدة فنية ضرورية للكمال الفني، وقد بلغ من دقة مراعاتها لدى الذوق الكلاسيكي أنّ فولتير عاب أن تكثر الشخصيات المسرحية من إيراد أبيات الحكمة أو الأمثال في حديثها في المسرحيات بعضها مع بعض، لأنّ الحكم أو الأمثال تتجاوز فكر الشخصية في موقفها المأساوي أو المسرحي، وتشعر القارئ بأنّ المؤلف قد تدخل مباشرة في خلق الأدبي.

وفي المسرحيات الرومانتيكية، وبخاصة في الميلودراما ثم الدراما، ظهرت نغمة خطابية تشعر بذاتية المؤلف، وقد عابها جميع النقاد العالميين بعد موت الرومانتيكية. وقد أصبحت هذه الموضوعية مستقرة في المسرحيات والقصص منذ الواقعية)).[3]

إنّ((... الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصر فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعدّ لها لكي تسمو عن الواقع، وفي نطاق الواقع أيضا لا ترقى إلى المثالية المتعالية لأنّ فاعلية الفنان تتأثر بالموضوعية بتدخل الفنان وأثره الشخصي إذ هو الذي يتسامى بالصور الواقعية عن طريق خلقه الفني)).[4]

---

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد ، ص (62)

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (504).

[3] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (63).

[4] شفيع البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن)، ط1، بيروت: 1985 م، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، ص (183).

وهنا تتدخل ذاتية الفنان وموضوعية فنه من أجل خلق إبداع فني يسمو بالفن والواقع معا.

((وهنا ننبه إلى أمر دقيق، هو أنّ الشاعر كثيرًا ما يصور آراءه وميوله من خلال شخصياته المسرحية. وليس ذلك بمعيب متى برر هذه الأفكار و المشاعر بمجرى الأحداث في خلقه الأدبي، بحيث تظهر أمرا طبيعيا على لسان الشخصيات في موقفها، فلا يبدو فيها أنّ الشاعر تدخل مباشرة بحال من الأحوال، أو أنه يتوجه بها رأسًا إلى المشاهدين في المسرح أو إلى القراء... وثم تكثر البحوث في النقد الغربي عن شخصية أمثال راسين أو موليير أو ابسن في أعمالهم الأدبية التي هي موضوعية في صبغتها الفنية وطابعهم العام. وهذه الآراء للكاتب والشاعر في مسرحياته أو قصص تمثل الجانب الغنائي المبثوث في القالب الموضوعي، وفيما يبحث عن غنائية LYRISME الشاعر، وهي ما نستطيع أن نسميه (ذاتية الموضوعية) وهي مبدأ لا غبار عليه متى توافر فيه التبرير الخارج عن نطاق الكاتب كما قلنا. و(ذاتية الموضوعية) هذه تقابل (موضوعية ذاتية) في الشعر الغنائي كما سماها بندتوكروتشيه من قبل على نحو ما شرحنا. وكلاهما من المبادئ التي يقرها النقد العالمي، ومن ثمرات البحث في الذاتية والموضوعية في ذلك النقد)).[1]

وكما أنّ (موضوعية الذاتية) لا غنى عنها لنضج العمل الأدبي، (فإنّ ذاتية الموضوعية) أصية في الخلق الأدبي.

((...فالمبدع يستطيع أحيانًا، من خلال الكلمة الملتزمة والمحققّة للشروط الفنية الصحيحة، أن يقنع القارئ بما قد لا تستطيع النظرية والمنطق العلمي والبحث والخطاب السياسي أن يقنعه، ولكن بشرط أن ينطلق هذا كله من داخل المبدع نفسه، وليس مفروضًا عليه، ليتجسد في إبداعه الفني فيتحقق فيه التفاعل النفسي والوجداني والموضوعي، وإلا فقد هذا النص أو الإبداع أصالته وضعف تأثيره وفشل بالتالي تحقيق هذا الإقناع مهما بلغت درجة التزام صاحبه)).[2]

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص(63).

[2] نجم عبد الله كاظم، مقالات في النقد الأدبي والظاهرة الأدبية، ص (85).

((و (ذاتية الموضوعية) هذه _ على نحو ما شرحنا _ هي التي نستطيع بها أن نفهم ما يقوله سارتر من أنه (لا حيده في الفن)، إذ أنّ كل عمل أدبي دعوة، وإدراك خاص للحياة، واتخاذ موقف حيالها. فلا سبيل إلى أن تختفي شخصية الكاتب، وتمحى معالم ذاته في خلقه الأدبي. فهو خبئ وراء عمله الموضوعي. ولا ينبغي بحال أن يقف فيه موقف المستهتر أو المغترب عن عصره ومجتمعه. ولكل كاتب في ذلك موقفه الخاص. ولكن موقف الكاتب، وآراءه وأفكاره الذاتية في قصص ومسرحياته، لا يمار سارتر لحظة واحدة إنها يجب أن تكون لها ما يسوغها في العمل الأدبي مستقلة عن شخصية خالقها، وإلا ضاع النضج الفني كما ضاع الأثر المقصود للعمل الأدبي في وقت معا. وهذا المسلك الجمالي في (ذاتية الموضوعية) واضح في قصص سارتر ومسرحياته جميعًا)).[1]

نلاحظ أنّ(سارتر) يخالف ما جاء به (إليوت) كما ذكرنا سابقا عن الحيده في الأدب فحسب (إليوت) الفنان يبقى محايدا منفصلا عن ذاته نهائيا في الفن، بينما (سارتر) يرى عكس ذلك شرط أن تكون الذاتية مسوغة في العمل الأدبي لا أن تكون مباشرة، فآراء النقاد تختلف حول هذه الحيده في الفن.

ومما نلاحظه أيضا أنّ (غنيمي هلال) من خلال هذه الآراء بيّن أهمية (ذاتية الموضوعية) في العمل الفني وذوبانها اللاإرادي فيه، ولأن الشعر تجربة شعورية فلا غنى عن الذات الوجدانية فيه، ولكن مع الالتزام (بالموضوعية الفنية) كما ذكرنا آنفا.

((... ومن المشهور الذي نشير إليه هنا أنّ مسرحيات شوقي الشعرية قد أضعف منها أنّ شوقي لم يستطع دائما أن يحقق (ذاتية الموضوعية)، فبرزت مشاعره الغنائية غير مبررة تبريرا كافيا، و أقحمت أحيانا إقحاما على المسرحية ومازال هذا العيب الفني في كثير من مسرحياتنا وقصصنا في الأدب الحديث، وبخاصة في أدب الخيالة)).[2]

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (64).

[2] المصدر نفسه ،ص (65) .

((هذه المبادئ العامة حول الذاتية والموضوعة هي التي انتهى إليها النقد العالمي في فلسفاته الفنية وفي تاريخه الطويل، وإليها يرجع الكثير من القواعد الفنية الجزئية، والمعايير الجمالية، والوسائل الناضجة التصويرية التي تختلف باختلاف الأجناس والمذاهب الأدبية...)).[1]

ومن خلال آراء (غنيمي هلال) النقدية حول الذاتية والموضوعية في العمل الأدبي يتضح أنّ تجريد الشاعر من ذاتيته هو تجريده من موهبته الفنية، وهذه الأخيرة مرتبطة إلى حد كبير بالموضوعية الفنية.

2 _ الانطباعية وتأثيرها على النقد الأدبي:

لقد تناول (محمد غنيمي هلال) قضية مهمة وخطيرة في نفس الوقت هي قضية الحكم الانطباعي أو التأثيري الناجم عن ذاتية الناقد، بدلا من الحكم الموضوعي الذي يستند إلى قيم فنية موضوعية، ومن خلال ما جاء به سنصل إلى مدى خطورة الانطباعية على النقد الأدبي.

((يقرأ الناقد القصيدة من الشعر ثم يتساءل عن رأيه فيها، وإذا به يصدر ألوانا من الأحكام يسمون بعضها ((قيمية)) وهي ما تدور حول الجودة وعدمها، في سلم القيم يضعه كل ناقد لنفسه، وبعضها ((واقعية)) يستمدها من حقيقية ما ينقد، كوصفه للقصيدة بأنها شعر عقلي أو عاطفي أو حسي. وأحكامه في كلتا الحالتين، أما أن تكون مطلقة وإما أن تكون نسبية، أي مردودة إلى ملابسات القصيدة، من حالة نفسية لقائلها أو ظروف خاصة بعصره أو ضرورة لموضوع الشعر، أو ما شاكل ذلك مما ينقل الحكم من الإطلاق إلى النسبية.

فإذا كان رأيك عن ((قيمة)) القصيدة وكانت أحكامها ((مطلقة)) جاء نقدك _ فيما يقولن _ نقدا ذاتيًا، وإلا فهو موضوعي)).[2]

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (65).

[2] محمد مندور، في الميزان الجديد،ص (117).

((بعبارة أخرى، إنّ الحكم الجمالي قد ينصب على جمال في الشيء ذاته فيكون موضوعيا، وقد ينصب على الشعور الممتد فيعد ذاتيا)).[1]

2_ 1 الحكم الانطباعي على العمل الأدبي:

ينتمي الانطباعيون إلى الجانب الثاني من النقاد، وهم الذين كان نقدهم ذاتيا تأثيريا بحتا وهذا ما سنبرزه في ما سيأتي.

يطلق غنمي هلال على النقاد الذاتيين الانطباعيين اسم أدعياء النقد الأدبي والدخلاء عليه، يقول:

((من أخطر ما يساور أدعياء النقد الأدبي والدخلاء عليه في هذه الأيام إطلاقهم الأحكام الأدبية في تحكم وعن غير تبرير، وقضائهم على الأعمال الأدبية أولها، في بهرج من اللفظ لا يخفي وراءه طائلا ما، ولا يبين عن جهد ذهني أو ثقافة نقدية، ويمكن رجعه آخر الأمر إلى أن هذا العمل أو ذاك جيد بالغ الجودة، أو سيء بالغ السوء، ويتوارد على هذين المعنيين كل ما يسوقون من عبارات جوفاء، وصخب من الألفاظ تترادف في عاقبة الأمر، دون أن تفيد الكاتب أو الناقد شيئًا من طبيعة إنتاجه الفني تقويمًا وإرشادا، و دون أن تفيد القراء بتنويرهم وعونهم على تمييز الجيد من الزائف تمييزًا يعود إلى وعي عام صقلته التجارب، وأخيرًا دون أن تفيد الأدب نفسه باستيفاء مقوماته الصحيحة، السليمة، كي تنمو في بيئتها الفنية على نحو ما تتطلبه الرعاية الرشيدة لها، وكي يموت ماعداها من عناصر الضعف الفنية، وما يتبعها من ضحالة البعد الاجتماعي للأعمال الأدبية، على نحو ما عرف النقد العالمي في تاريخه منذ نشأته _ منهجيًا _ فيما كتب أرسطو ومن وليه من نقاد الآداب الكبرى على مر العصور)).[2]

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي العربي عرض تفسيره ومقارنة، القاهرة: 1992 م، دار الفكر العربي، ص (57).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (100).

((وهذا النقد الذاتي التأثيري جعلهم يرجعون في كل ما يتصل بأدبهم الى السليقة ويصدرون عنها في أحكامهم التي تدور حول ما استخدموا من أنماط أدبية، وتذوق الجمال في الأدب مرده عندهم إلى الطبع الذي نشأوا عليه وإلى البيئة ذات الطابع العربي الأصيل في كل جانب من جوانبها المختلفة، ولهذا جاء نقدهم مطابقا حسبما ركبت فيهم من طباع، وما درجوا عليه من تميز بين الغث والثمين)).[1]

فالنقد عند الانطباعيين نابع من الذوق الشخصي، وما اتلفوا عليه من طبع، وأحكامهم مجردة من كل قيم فنية أو حجج موضوعية. وهذا ما كان عليه النقد العربي في بادئ أمره؛ خاليًا من كل معايير النقد الموضوعية معتمدًا على الذوق الذاتي.

ويرى (غنيمي هلال) أنّ تعلات هؤلاء الأدعياء لا نسميها حججا((لأنها لا أساس لها من منطق الأدب في تاريخه، ولا سند لها سوى الكسل الذهني الذي يستمرئونه، وسوى العجز عن الخروج عن دائرة تكرار المعاني المؤلفة والمحفوظة...

((ومن التعلات التي يرددونها_ ليخدعوا بها_ قولهم النزعة التأثيرية أو الانطباعية، وهم أول من يعجز، عن تحديد ما أريد بها في تاريخ النقد العام، ومبلغ ما أثرت به في ذلك النقد، وعلى يد من كبار النقاد العالميين جرت هذه اللفظة، وغرضنا في هذه الدراسة إيجاز القول في حقيقة الدعوة كما فهمها دعاتها في الآداب الكبرى، ومبلغ صحتها في تطبيقهم لها، ليتضح – جمهورنا– زيف التذرع بها وخطره على أدبنا ونقدنا)).[2]

((أما يوسف وغليسي – فيرى أنها: " نقد ذاتي غايته إبراز صورة الأثر الانعكاسي للنص على الناقد، يقوم أساسًا على الذوق الفردي بوصفه منطلقًا مباشرًا لالتقاط التموجات الجمالية للنص في كيفية انعكاسها على الذات الناقدة، مع تجاوز المعاير المتعارف عليها، وإسقاط

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص (30).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في النقد والأدب، ص (100).

الوساطة الموضوعية، بين النص والناقد، وعدم إلتزام الناقد بتبرير الأحكام المجملة التي يفيض بها)).[1]

فالنقد الذاتي الانطباعي يقوم على ما يتركه العمل الأدبي من أثر في ذات المتلقي أو الناقد، فيبرز هذا الأخير من خلال ذوقه الذاتي قيمة العمل الأدبي دون اعتماده على أي معايير موضوعية، فالذوق عند الانطباعيين هو أساس الحكم على جودة أو رداءة العمل الأدبي. وهذا ما يؤكده (غنيمي هلال) في قوله:

((ومن الناحية النظرية لا العملية التطبيقية، أطلق دعاة التأثرية العالميون رأيهم، في اقتصار مهمة الناقد على التعبير في نقده عن ذات نفسه، وعن انعكاس آثار العمل الأدبي على فكره ومشاعره. فالناقد – عند التأثريين أو الانطباعيين – يؤرخ لأفكاره و ذكرياته وثقافية، لا للعمل الأدبي الذي ينقده، ولا للكاتب أو الشاعر الذي ألفه، ولهذا يختار الناقد من الإنتاج الأدبي ما يكون فرصة لإطلاعنا على دخيلة نفسيه، وما قرأ من ثقافات وماله من إتجاهات، في غير التزام بقواعد أو منهج أو مذهب معين)).[2]

فالناقد التأثري ينقل شعوره تجاه العمل الأدبي، دون أي التزام بحجج منطقية أو تفكير عقلي، فهو لا يعترف بها.((والباحث الأدبي التأثري أو الذاتي بهذا القياس إنما يرتد إلى ذوقه أو قل إلى تذوقه الشخصي...)).[3]

ويرى (غنيمي هلال) أنّ هذه الدعوة الانطباعية، مشابهة لدعوة (الفن للفن) التي كانت دعامتها فلسفة كانت المثالية.

((ونفهم التطرف في هذه الدعوة إذا وضعناها موضعها التاريخي من الدعوات النقدية والفلسفة التي سبقتها أو اقترنت بها في الفكر الأدبي. فقد كانت صدى للفلسفة المثالية عند (كانت) الذي ميز– في عمق – فرق ما بين عالم الجمال المحض والعالم النفعي أو

[1] محمد نمرة، التأثيرات الأدبية الغربية في الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض_البنيوية أنموذجا_، ص (36).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (101).

[3] شوقي ضيف، البحث الأدبي طبيعته. مناهجه. أصوله. مصادره، ط 7، القاهرة، (د.ت)، دار المعارف، ص (132).

الخلقي، وكان يقصد من ذلك إلى إطلاق مجال الجمال وفهمه لذاته، دون تعرض لما تحتمه طبيعة العالم الجمالي من قيود تفرض نفسها بنفسها، ودون تفصيل القول في طبيعة الأدب لذاته من حيث ازدواج الجمال فيه بالخير والنفع ضرورة. ونكتفي بهذه الإشارة الموجزة لأنه لا سبيل إلى شرح فلسفته الجمالية هنا، ولكنن نقر أنها كانت الدعامة الأولى لدعاة الفن للفن، أو البرناسيين...

والمدرسة الانطباعية أو التأثرية تقوم على مبدأ مشابه سنبين أيضا أنه لا ينبغي أن يفهم على ظاهر مدلوله، وهذا المبدأ هو أنّ (النقد للنقد)، لا شيء سواه. ومن آباء هذا الإتجاه النقدي وليم هازلت (1778–1830) ولامب (1775–1834) ومما يقول هازلات : (أقول ما أفكر، وأفكر ما أشعر، ولا أستطيع أن أمنع نفسي من أن تتأثر بأنواع من التأثر تجاه الأشياء. وعندي من الهمة ما يكفي للتصريح بها كما هي)).[1]

((ولقد احتلت كلمة " تأثرية " بين سنتي 1885 و 1914 مكانًا كبيرًا في المناقشات النقدية. ومع ذلك فيكاد يكون من الصعب تحديدها. لنقل أنه بينما كان العلميون الإنتقاديون يريدون بلوغ معرفة أو حكم موضوعيين أي مستقلين عن نظرة النقد الخاصة، أراد التأثريين، بالعكس أن يكتفوا بتحديد لقاء المصنف بذاتيتهم إنّ كلمة " تأثير " تعني، بالتدقيق، هذا اللقاء المباشر والساذج بين النص والقارئ والتغيير الذي ينتج عنه في ذهن هذا الأخير. كما وأنّ النقد التأثري يرجع نظريًا، إلى تدوين ردود فعل الناقد الذاتية أمام مصنف أدبي تدوينًا بحتًا وبسيطًا...)).[2]

((... وتراءى أثرها في بعض آراء: ت.س.إليوت النقدية. وكان من كبار دعاتها في فرنسا أناتول فرانس*، وجول لوميتر*، وأندريه جيد،وألان وفي انجلترا أوسكار وايلد و سانستبيري.

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (101).

[2] كارلوني وفيللو، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، تر: جورج سعيد يونس، بيروت، (د.ت)، دار مكتبة الحياة، ص (61).

فالانطباعات في نظرهم هي وحدها تستطيع أن تستخدم نقطة انطلاق في التقدير النقدي كما في الإبداع نفسه ولا يعلمون في الأدب إلا الذي رأوه أو عاينوه...)).[1]

كما أنّ هذه الدعوة كانت رد فعل ضد الوضعيين وقواعدهم العقدية التقديرية للأدب، كما يقول (غنيمي هلال):

((وعلى حين كانت هذه الدعوى صدى للفلسفة الجمالية والمثالية على نحو ما أشرناه كانت رد فعل ضد النقاد الوضعين على نحو ما حاول تين وبروتين وفيلمان ....

وحقًا كان من بين هؤلاء من غالوا في تطبيق مبادئ العلم التجريبي والقواعد العقيدية التقريرية على الأدب، في غير مرونة ومن غير نظر إلى الأسس الجمالية والملابسات الاجتماعية التي يفرضها على الناقد كل عمل أدبي على حدة. فكانت هذه المقالات من جانب الوضعيين دافعا للتأثريين إلى مغالاة أخرى، وهي زعمهم إنطاق الناقد من كل قيد سوى ما تمليه عليه نزاعاته الخاصة وميوله... فالنقد بمثابة رحلة ممتعة للناقد في بطون الكتب، وهي ذاتية أولا. يقول أناتول فرانس: (النقد – كما أفهمه– يشبه الفلسفة والتاريخ في أنه نوع من القصص تمارسه النفوس المحبة للاستطلاع. وكل قصة – إذا فهمت فهما جيدا– ترجمة لحياة مؤلفها. فخير النقاد من يحكي مغامرات نفسه في رحلاته بين عيون المؤلفات)).[2]

((... ولكن الانطباعي لا يعطينا دائما ردود فعل فكرية، أحيانا يقدمها لنا فيزيولوجيا فحسب...)).[3] أي حسب شعور الناقد لا حسب فكره.

((... " فالانطباعيون والتأثيريون " يرون عدم الإستاد على شيء محدد في مقاييس الجمال الفني والأدبي، لكنهم لا يبذلون أي جهد في بيان دور الذوق وكيفية تنميته والاعتماد

[1] حسين الحاج حسن ، النقد الأدبي في أثار أعلامه ، ص (79).

[2] محمد غنيمي هلال ، قضايا معاصرة في الأدب والنقد ، ص (102).

[3] إنريك أندرسيون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، ص (207).

عليه، ولا يقدمون حلولا منطقية نحو اختلاف أجيال النقاد تجاه العمل الأدبي ونقده، وهم لذلك يكتفون بتقديم آرائهم ويحاولون وضع نظام نقدي انطباعي يؤسسونه على مدى ما يحدث لدى الناقد من تأثر بالعمل الأدبي ويوضحون آراءهم تلك بأن " كل أثر فني هو نتاج شخصي فريد قائم بذاته ليس له مثيل، وعلى هذا لا يمكن تصنيف الآثار الفنية ولا إخضاعها لقوانين لأن كل منها شخصيته واستقلاله")).[1]

((وعملية النقد عند هؤلاء بمثابة حديث ممتع في صحبة المثقفين، لا يزعمون لأنفسهم به سلطان على الكاتب الذي ينقدونه، ولاحق التوجيه للأعمال الأدبية والاتجاهات الفنية، على أن يتم في صراحة ودون فيقهة أو مزعم، لأنه يعدو الخواطر المثارة بجولة فكرية تبيحها القراءات الواسعة للآداب قديمه وحديثه.

ويصرح التأثريين بأنهم أكثر صراحة من سواهم من الموضوعيين وأكثر تواضعًا من المنهجيين المغالطين، إذ أنّ بعض هؤلاء يتخذون المعايير النقدية لتبرير ذاتيتهم، وفرضها في الإنتاج الأدبي فرضا...)).[2] بينما النقد في حقيقته؛ ((...إعمال العقل وإصدار الحكم كما القاضي عندما يطرح ميوله الشخصية جانبًا، ويصبر على محض الحجج التي يستقي منها حكمه. كما أنّ النقد يعني الفحص الدقيق، فالعالم يأخذ على عاتقه محض كل البراهين لمتاحة فحصًا دقيقًا، دون تدخل من أهوائه، وأن يعي ذهنه تلك البراهين بما لها من قيمة حقيقية، وأن يؤلف بينها في النتيجة النهائية دون إغفال واحد منها. ويتطلب ذلك طاقة أخلاقية كبيرة، وقدرة على كبح أهواء الذات....)).[3]

فالناقد يجب أن يكون صارما متجنبا أهواء الذات التي قد تؤديه إلى التحايل في كثير من الأحيان مع الأديب أو ضده، لذا فإن المعايير الموضوعية في النقد تعفيه من ذلك.

[1] عبد الرؤوف أبو السعد، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، ط1، ، القاهرة، (د.ت)، دار المعارف، ص(48).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (102).

[3] محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، ص (27).

((... فالحكم الموضوعي على " قيمة " العمل إذن، لا يمكن أن يتم إلا إذا استطاع الناقد تحديد قيمة العمل الفنية، دون النظر إلى خلاف أو اتفاق هذا العمل مع أفكاره وأحاسيسه، و دون النظر إلى ما يطلب هو من العمل أن يؤديه. فالخلط بين قيمة التجربة الفنية ككل، وبين قيمة معينة تحتوي عليها هذه التجربة يسلم الناقد إلى الحكم الذاتي الخاطئ...)).[1]

كما أنّ قيمة العمل الأدبي جيد أو رديء، لا تحدده الذات إنّما يحدده الحكم الموضوعي، الخاضع للمقاييس النقدية الجادة.

هذا بالنسبة للنقد عند الموضوعيين ((... في حين يرى الانطباعيون أنّ النقد متعة لهم هم، يتذوقون فيها جمال الآثار الأدبية يغذون بها حاستهم الجمالية، ويعبرون عن متعتهم في غير مؤاربة، وفي غير غرور، لأنهم لا يزعمون لأنفسهم بها حقًا على الأدب ولا على الكتاب، ولا يريدون أن يحرموا أنفسهم متعة هذا التذوق الذاتي بالشروحات والتفسيرات... تلك هي أهم حجج هؤلاء في دعوتهم النظرية...)).[2] القائمة على الذوق الشخصي في سبيل المتعة الذاتية، فإلى أي مدى كانت مصداقية هذه الأخيرة غاية لهم من ناحية؟ وإلى أي حد يمكن الاعتماد عليها في الحكم النقدي من ناحية أخرى؟.

2_2 المتعة الذاتية وإهمال المعرفة الثقافية:

لقد قدس الانطباعيون المتعة الذاتية واعتبروها هدفا للعمل الأدبي وعلى أساسها حكموا على قيمة هذا الأخير. إنّ الانطباعيون ((...لا يريدون أن يرفضوا لذة القراءة: إن النقد وقد أراد أن يفسر ويحكم، قد أوشك أن يضع معنى المتعة الجمالية، وهذه المتعة جوهرية في نظرهم من هنا يأتي نوع من لذة الحواس التي هي أساسا الانطباعية... يقول أناتول فرانس: " إنّ اللذة التي يعطيها الأثر هي المقاييس الوحيدة لقيمته")).[3]

[1] سمير سرحان، النقد الموضوعي، القاهرة: 1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص (17).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (103).

[3] كارولوني وفيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، ط2، بيروت، 1984 م، منشورات عويدات، ص (68).

فحسب رأيهم المتعة الذاتية التي يثيرها العمل الأدبي وحدها تمكن الناقد من إعطاء قيمة للعمل الفني، بينما هي مجرد لذة لاتمت للحكم الموضوعي بصلة.

يقول (غنيمي هلال): ((من الواضح أنّ الخواطر التلقائية الساذجة التي تثيرها المتعة الذاتية لا بد أن تكون ضحلة سطحية أقرب إلى الثرثرة منها إلى النقد. وهو ما لا ينكره هؤلاء التأثريون في دعوتهم النظرية، وفي اعترافهم أنّ نقدهم نوع من الأثرة الذاتية لانطلاق مشاعرهم الحرة كما يبدو لهم...)).[1]

كما أنّ الناقد الانطباعي عند أصحاب الانطباعية، يكون ذا تجربة ثقافية في ذوقه الذاتي حتى يكون ذا حس مرهف بجمال العمل الأدبي.

((... ولذلك يحرص هؤلاء على قصر حق النقد التأثري على ذوي الحس المرهف بالجمال نتيجة الاطلاع والإحاطة بتجارب طويلة أدبية في كل العصور، تضمن صلابة الذوق الأدبي ودعمه. وهذه ناحية موضوعية تكذب دعوتهم النظرية نفسها. يقول أوسكاروايلد في مقاله الطويل بعنوان: (الناقد بوضعه فنانًا): (يبدو لي أنّ نمو الفكر النقدي ينتج لنا أن نحقق الحياة الجماعية لجنسنا البشري، لا مجرد تحقيق حيوتنا الخاصة فحسب، وبذلك نعيش حياتنا الحديثة، في كل ما للحداثة من جدة. ذلك أنّ من لا وقوف له على سوى الحاضر لا يعرف شيئا عن عصره الذي يحييه. فلكي نعيش عصرنا – القرن التاسع عشر – علينا أن نعيش بفكرنا في كل العصور التي سبقته وساعدته على تكوينه...)).[2]

إنّ الناقد إلى جانب تمتعه التجارب الذوقية عن طريق الممارسة يجب عليه أن يكون ذا اتساع ثقافي عن التاريخ الأدبي والحضاري.

((وباجتماع هاذين الذوقين، أو بعبارة أدق، بدعم الذوق الفردي بعناصر التاريخ الأدبي والحضاري والإنساني، تصبح انطباعات الباحث الأدبي واستجاباته إزاء أثر فني خصبة، إذ يغمرها بكثير من الأضواء وتصبح آفاق الذوق المسيطر عليها أكثر انبساطًا وسعة وعمقًا

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (103).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (103).

وتنوعًا. على أنه ينبغي ألا تتحول معرفة تاريخ أدب وتطور آثاره إلى تمسك بأهداب ذوق أدبي في عصر سالف فإنّ ذلك من شأنه أن يعطل التذوق الصحيح للآثار الأدبية...

معنى ذلك أنّ دراسة التاريخ الأدبي والآثار الأدبية دراسة تأثرية ذاتية تعتمد على التذوق الشخصي ينبغي ألا تنتهي بصاحبها إلى أي ضرب من ضروب التحكم في التذوق،كما ينبغي أن تقوم على التعميق في ظواهر الحياة الأدبية واتقان المعرفة بآثارها ونماذجها على مر الأزمنة إتقانًا يتغذى به ذوقه غداء في شأنه أن يحيله ذوقًا مصفى من كل الشوائب، بحيث لا نقرأ انطباعاته حتى تتمتع بها قلوبنا وعقولنا متاعًا هنيئا، متاعًا يصور لنا في الدارس التأثري كيف يفكر وكيف يلاحظ وكيف يتأمل في الأثر الأدبي وكيف يستشفّ معانييه ودلالاته وكيف يحلله ويكيف يستخلص منه غذاء بديعًا من الخوالج الخواطر)).[1]

((فيما يتصل بأتباع مذهب المتعة فإنّ وسيلة تقييم عمل ما عندهم هي المتعة التي يخلقها فينا: " أحب " أو لا " أحب "، ومن هذه المشاعر الموجهة لا نحو الجمال وإنما نحو ما هو لذيذ، يخرج نقد مليء بالمخاطر، وأحد هذه المخاطر أنّ مذهب المتعة، إذ لم يكن لديه تربية تاريخية، يمكن أن يمر جانبا أمام أعمال خالدة دون مبالاة)).[2]

بينما نرى ما ((يتطلبه الانطباعيون– المتواضعون في دعوتهم النظرية ومدى سلطانها – من شروط للناقد الحق الذي يحق له أن يدلي بمشاعره التلقائية في رحلته الممتعة في ثنايا الأعمال الأدبية، ليوقن بأنّ الأمر جدّ لا هزل، وأنّ الإدلاء بالآراء يسبق الفهم والعمق والإيمان بأنّ ما يقال يستحق أن يفضي به الناقد، احتراما للقراء وللأدب نفسه)).[3]

فالمتعة وتذوق العمل الأدبي عند الانطباعيون المتواضعون، ناجمة عن معرفة واسعة وفهم عميق للعمل الأدبي.

[1] شوقي ضيف، البحث الأدبي طبيعته. مناهجه. أصوله. مصادره ، ص (132).

[2] إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، ص (208).

[3] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (104).

يقول (غنيمي هلال): ((من خلال هذه الثقة، وهذا التبحر في المعرفة، يتاح التذوق الفني. ولذلك كان لا بد أن يشف النقد التطبيقي لأصحاب هذه الدعوة عن اتجاهات منهجية يدعمون بها متعتهم النفسية التي ينشدونها في رحلتهم النقدية وفي هذا تكذيب لإطلاقهم في دعوتهم النظرية فمثلا (جون لويتر) ذو نزعة محافظة تقليدية، يتخذ المعايير الكلاسيكية للنقد الفرنسي أساسا لجحوده أدب (أبسن) وأدب كتاب شمال أروبا، ويكره الرمزيين الذين يطمسون ما شهر به الذوق الفرنسي من وضوح ومنهج منطقي. ويشاركه أناتول فرانس في بغضه الرمزية والواقعية المحدثة لعصره. و يتضح من نقد أوسكار وايلد وجهته الرومانتيكية في فلسفة الصورة، وفي الصلات والمفارقات بين الأدب والرسم والنحت، مما ينعكس فيه آراءه لمنهج في كتابه: (لاوكون)، كما يتضح رأيه الحاسم في الفرق الجوهري مجال الأدب في التصوير ومجال العلم في الإدراكات المجردة. وكل هذه مناهج نقدية وآراء محددة عميقة لا تقف عند حد إطلاق العنان للمشاعر التلقائية)).[1]

كما أنّ الانطباعية ((... لا تضع حدود لمل يقوله الناقد، إذ في استطاعته أن يتحدث عن أي شيء وكل شيء. وخرجوها عن النطاق الجمالي، فالناقد الانطباعي لا يكون له في كثير من الأحيان شأن بالتركيب الباطن للعمل الفني وقيمته، وفي الوقت نفسه تشجع الانطباعية عمدًا على الخروج عن الموضوع في العمل المنقود)).[2] فعندما نتذوق المتعة في العمل الأدبي في عالم الذات، فإننا نغيب عن موضوع العمل الأدبي إلى ما تأخذنا إليه عواطفنا.

كما أن ((...النقد التأثيري نقد ذاتي محض، وأن الموضوعات الخارجة عن ذات الناقد ما هي إلا فرص لإفصاح الناقد عما في هذه الذات من رغبات ونوازع، ووجهات نظر خاصة)).[3] يقول (غنيمي هلال):

---

[1] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[2] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (173).

[3] عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص (129).

((وتبين دعوة الانطباعيين عن جانب آخر، هو أنهم جميعا نقاد وكتاب أو شعراء في وقت معا. ومن هنا حملتهم على النقد المنهجي لدى النقاد الغير منتجين. ولسنا بصدد الفصل في هذه المعركة الدائمة التي لا دلالة لها سوى كبرياء الكتاب وتعاليهم، فأرسطو _ مثلا _ أفاد النقد العالمي دون أدنى ريب ولم يكن شاعرًا ولا كاتبًا...

فعندهم أنه لا ينقد الفنان سوى الفنان، ولا ينقد الشاعر إلا الشاعر...

وفي نقدنا العربي وجدت هذه المعركة بين الشعراء ونقادهم المتخلفين عن فهمهم والمحصورين في قيود الجزئيات والتعابير اللغوية...

ولكن أوسكار وايلد يقر بأن النقد هو الذي يخلق الجو الفكري للعصر، ويشحذ ذهن الكاتب والفنانين عن طريق نمو غريزة النقد الصادقة. وعلى هذا تكون للنقد فائدته التعليمية. فكما أن الفن ليس محررا من كل القيود، فكذلك النقد لا يكون خالصا لذات الناقد، ولا قاصرًا عن التعليل والشرح والمنهج، على الرغم من ظاهر هذه الدعوات التي يتعلل بها عندنا كسالى، الذهن ومتخلفوا الفكر، عن غير دراسة ولا فهم)).[1]

((وقد كانت غلبة الذاتية في النقد الأدبي العام من جملة المعوقات التي اعترضت طريق النقد الخالص، وعطلت سيره في سبيل التجدد والتطور و النمو والاكتمال، وبتلك الذاتية لم يستطيع النقد الأدبي إلى الآن أن يقيم صرح بنائه على أسس ثابتة جديرة بالاحترام بموضوعاتها، وبأصولها التي استنبطت من طبيعة الفن الأدبي والتعرف على خصائصه، ليتخذ من النقاد معايير لوزن الأعمال الأدبية، وكشف ما توافر لها من تلك الخصائص الفنية التي ترفعها إلى درجة الأعمال الأدبية المجيدة، وترفع أصحابها إلى مرتبة الأدباء النابهين)).[2]

ولقد مارس الانطباعية في النقد، الصحفيون والنقاد الذين من بينهم (محمد مندور) في بداياته. وفي حوار لبعض النقاد من بينهم (محمد مندور) و(الملك عبد العزيز) حول

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (105).

[2] بدوى طلبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص (48).

مواضيع عدة من بينها التأثرية والتي دونت في كتاب (مندور) " معارك أدبية "، نجد قول (الملك عبد العزيز) عن النقد التأثري وضوابطه، حيث يقول:

((... لي ملاحظة على مسألة النقد التأثري فأنا أرى أنه مرحلة أولى لا بد منها لتذوق العمل الأدبي ونقده وإن كان لا أحد يدعي أنها كافية لتقييمه بل لا بد أن يتبعها تحليل هذا التأثير وتعليله بحجج عقلية وجمالية ونفسية مدعمة بالنصوص حتى تقنع القارئ)).[1]

وأن يكون ذا موضوعية في إطلاق الحكم لا ذاتيا غالبا عليه الأهواء والنزوات دون أي منطق عقلي.

((ومن هنا أخفق النقد الأدبي الحديث في تحقيق غايته، والوصول إلى أهدافه، بقدر ما باعد النقاد بينه وبين الموضوعية، وبقدر ما صبغوه بذاتيتهم، واتخذوا منه أداة لإشباع شهواتهم، في النيل من حضورهم من الأدباء الذين لم يستطيعوا أن يبلغوا مبلغهم من القوة أو القدرة على الإبداع، أو يحققوا لأنفسهم ما حققوه من أسباب الشهرة وذيوع الصيت في بيئات الأدب وغيرها من البيئات السياسية أو الاجتماعية التي استطاعت أن تجذب إلى مبادئها بعض كبار الأدباء، ليقفوا في صفوفها، يحملون رسالتها، وينشرون مبادئها، ويكونون لسانًا لها، تفيد من قوة عارضتهم، وقدرتهم على التأثير ببيانهم في نفوس الأفراد والجماعات ذلك في سبيل إذاعة المبادئ والإشادة بزعمائها، والدعوة إلى سيادة الحزب أو الجماعة التي ينتمون إليها على سائر الأحزاب والجماعات.

ومن ثم تخلى النقد عن منهجه في التقويم والتمييز، وغايته من الإصابة في الأحكام، وأصبح مدحا أو قدحا، أو مبالغة في الثناء و الإطراء، أو إسرافا في التشهير والتجريح)).[2]

[1] محمد مندور، معارك أدبية، ص (81).

[2] بدوى طلبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص (49).

التأثرية الحقة لا تكون إلا بتوفر شروط أساسية تكمن في استجابة لمؤثرات العمل الأدبي وتذوقه تذوقا فنيًا نابعا من ثقافة شاملة إلى جانب ذلك الإحاطة بالمقاييس الفنية والموضوعية، ليكون نقدا تأثريا هادفًا.

يقول (غنيمي هلال): ((وأهمية الاتجاه التأثري هو الإلحاح على ضرورة تذوق الجمال الأدبي، والحرص على الشعور بالمتعة الفنية، في وجه غلواء العقيدين التقريريين، الذين قصر إدراكهم فوقفوا عند نظريات محدودة يتحكمون بها، وهم عبيد لها. والحق أنّ كل ناقد له خطه من التأثر المباشر أولا، وله خطه من الإحساس بالجمال، ولكن هذه نقطة بدء، ولا تعني شيئًا، مالم يدعمها منهج علمي يتوافر لصاحبه كفاية نظرية وإخلاص إلى جانب تذوق، كما يتضح في غير لبس من تفاصيل دعوات هؤلاء الانطباعيين ومن تطبيقهم أنفسهم هم لها...)).[1]

((والتأثرية مبدأ من المبادئ المقرن بها في الحكم والتقدير، ولكن هذه التأثرية المعترف بها هي ثمرة التفاعل بين الأعمال والأذواق... وإذا كنا نرفض أن نعتد باستجابتنا الخاصة، فإننا لا نفعل ذلك إلا لكي نسجل استجابات الغير...)).[2]

ويختم (غنيمي هلال) تحدثه عن الانطباعية و خطرها على النقد الأدبي في قوله.

((وربما يعقب أدعياء النقد عندنا بأنهم يأخذون معنى الانطباعية في معناها اللغوي العام في حين ندرس نحن الانطباعية دراسة منهجية، وهم لا يعبثون بدراسة، فلا هم لهم إلا تأثرهم الخالص من كل التزام وكل ثقافة. فإذا زعموا على ذلك فحسبنا ما في قولهم من دلالة صريحة على الدعوة إلى الجهل، وفتح مجال الأدب لأمثالهم من أدعياء لم يتوافر عندهم أدنى إحساس بالذوق الجمالي فضلا عن التمييز على أساس الإطلاع والدربة وأعجب ما في الأمر أن يزعم أدعياء التأثرية حق الحديث عن المذاهب الأدبية، فيضلوا ويضللوا، حتى إذا كشفنا عن جهلهم الفاضح ثاروا بأنهم انطباعيون لا ينقدون عن علم. ولكن عن ذوق

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (106).

[2] بدوى طلبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص (48).

محض. ففيما إذن إدعاء العلم بالمذهب ونظريات النقد، وانتحال التحدث عنها، وهي محددة المعالم، بدون تكليف أنفسهم عناء الإلمام بها؟ كأنها الحديث عن النظريات أيضًا أمر انطباعي، يستباح الحديث فيه بالحدس لا بالدرس، ويخاض فيه عن وهم لا عن فهم، ويستوي به الجهل والعلم...)).[1]

((وعلى أي حال فموضوع الخطر بالنسبة إلينا هو أن نتخيل بدلا من أن نلاحظ، وأن نعتقد أننا نعلم عندما نحس)).[2]

((وليس وراء ذلك استهتار بالأدب وبالنقد معًا. وقد آن أن نجد، و أن نأخذ هؤلاء بالحزم في غير رحمة، لئلا يسري هذا الاستهتار_ وأخذ الأمور من أيسر طرفها بالإعادة والتعالم _ إلى عقول الناشئة من شبابنا الطموح، ولئلا نظل الجماهير في تقويم الأدب ونقده، على أساس إطلاق الأحكام العمياء تهجينًا أو تحسينًا يستر الغايات المغرضة، والنيات السيئة. وما أشد حاجاتنا لكل ذلك ليساير نقدنا وأدبنا الاتجاهات العالمية الجادة والمثمرة)).[3]

وفي هذا الأمر أقول إنّ الناقد الأدبي باعتباره إنسانا ذا شعور وأحاسيس لا يمكن أن يتجرد من ذاتيته ومن تأثره بالعمل الأدبي، ولكن أن لا يخضع لذاتيته فيطغى عليه هواه ويظله ويبعده عن كلمة الحق، والاعتماد على الذوق وحده لا يكفي دون اعتماد على معايير نقدية لتقييم العمل الأدبي، وتقديم الحجج والبراهين لتقديم نقد مقنع يحتذى به.

3_ الالتزام الأدبي:

تناول (غنيمي هلال) قضية أدبية مهمة في النقد الأدبي من جانب علاقتها بمفهوم الخلق، ومن جانب آخر كيف أنّ سارتر رسم لقضية الالتزام حدودها البارزة.

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (106).

[2] بدوى طلبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص (49).

[3] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (107)

((من القضايا الأدبية، أو من قضايا النقد الأدبي التي أصبحت مثارًا للخلاف الشديد بين النقاد في زماننا، ما أصبح يسمى " قضية الالتزام ")).[1]

3_1 الخلق والالتزام الأدبي:

((يقول سارتر: " في أعمق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق "...

والخطأ أن نفهم الخلق والتربية على إطلاقها، فنسوى بين معناها في الأدب الملتزم و معناها الاجتماعي العام_ ذلك أننا_ في هذه الحالة، نخلط بين مجالين مختلفين: مجال الأدب ومجال الفكر المحض، على حين أنّ الخلق والتربية يتميز كلاهما في الأدب عنه في المجال الحيوي الفكري العام بمميزين هامين يختصان بالأدب، هما أنّ دلالة الأدب غير مباشرة، وأنها غير تلقينيه ولا تقليدية. وبهاتين الميزتين يحتفظ الأدب بمقوماته الفنية أو الجمالية، على حين لا يفقد شيئا من جوهره الإنساني المرتبط حتما بموقف العصر وقضاياه، وبثقافة الكاتب العصرية إلى جانب ثقافته الفنية، ثم بثقافة الجمهور ودرجة وعيه)).[2]

((إنّ الالتزام مصطلح نقدي حديث، كان لمذهب الماركسية و الوجودية دور في إشاعته ونشره في القرن العشرين، وهو يدلّ في تراثنا القديم على معاني المسؤولية والرعاية، وأمّا3 مفهومه على ما تعارف عليه نقاد الأدب الحديث فهو صدور الأدب عن موقف فكري يتبناه صاحبه، و يدافع عنه، إنه إخلاص الأديب لقضية عقدية، أو سياسية، أو اجتماعية، أو فنية، وصدوره _ بوعي كامل، وإحساس متيقّظ مدرك لما تمليه عليه من التصورات والرؤى والأفكار والمشاعر)).[3]

[1] بدوى طلبانة، قضايا النقد الأدبي، الرياض: 1984 م، دار المريخ، ص (15).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (141).

[3] ابن عيسى باطاهر، مفاهيم النقد و الالتزام عند الشيخ الندوي قراءة في كتابه " في مسيرة الحياة "، بحث، جامعة الشارقة، ص (821).

((ويعنى أصحاب الدعوة إلى " الالتزام " أن يتقيد الأدباء وأرباب الفنون في أعمالهم الفنية بمبادئ خاصة، وأفكار معينة، يلتزمون بالتعبير عنها، والدعوة إليها، ويقربونها إلى عقول جماهير الناس، ويحببونها إلى قلوبهم)).[1]

وكما جاء في حديث (غنيمي هلال) أن يتحلى الأدب الملتزم بواجبان ((... دقيقان كي يأتي ثماره: أولهما أن يتخذ الأدب دورا قياديا في محاربة الأفكار والمشاعر البالية، وفي الكشف عنها في وضوح كي تكسد من رواج، وتبلور بضاعتها بين الجمهور وتصبح عملة زائفة أو ملغاة لا سبيل إلى تداولها والواجب الثاني أن يحافظ الأدب في القيام بدوره الثائر على استقلاله، فلا يظهر بمظهر المتملق لما هو خارج نطاقه، وذلك بأن يصور القيم الاجتماعية على أساس اقتناع الكاتب نفسه، وشعوره بالإلحاح الباطني عليه بضرورة الكتابة فيها استجابة منه لدواع نفسية صادرة عن ذات نفسه. ويستلزم ذلك منه أن يظل على اتصال بالجمهور أولا، فهذا الجمهور هو الممثل لعالمه الإنساني فصلته به شرط جوهري لحيوية أدبه، على أن يرقى بإمكانيات هذا الجمهور، ولا يتدلى إلى مجاراته، بحيث يشعر المجتمع نفسه بما يسري فيه من متناقضات بين المخلفات القديمة والمفهوم الجديد للحياة الاجتماعية)).[2]

فالأديب ملتزم بقضايا مجتمعه، فلزم أن يكون أدبه أداة نفع غير ضرر على المجتمع، كما أنّ الأديب الملتزم يؤدي أمانته الفنية بكل ما يعنيه الفن من قيم أخلاقية، وأن يسمو بمجتمعه إلى الأعلى لا أن ينحدر به إلى الأسفل.

((... و يراد بالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن في قضايا الوطنية والإنسانية، وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال.

فليس له مثلا أن يستغرق في التأمل في الجمال الخالد والخير المحض، على حين يعاني وطنه ذل الاحتلال، أو عناء الطغيان. وليس له أن يسترسل في خيالاته ومشاعره

[1] بدوى طلبانة، قضايا النقد الأدبي، ص (15).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (142).

الفردية، على حين وطنه من حوله أو طبقته الاجتماعية في وطنه، تجاهد في سبيل امال مشتركة)).[1] رغم أنّ الفلسفة الوجودية وعلى رأسها (سارتر) يعفي الشاعر من الالتزام وهذا ما سنتحدث عنه لاحقا.

((وإلى الجانب الخلقي الذي يقوم على العمل الاجتماعي وتنظيم العلاقات الإنسانية على أسس جديدة، يتمثل فيها تحرير الإنسان من استغلال أخيه الإنسان له_ يجب أن يضع الكاتب والنقاد واجبا آخر لهم نصب أعينهم، هو تحرير الأدب نفسه. وأقصد هنا تحرير أدبنا العربي من مفهومه القديم)).[2]

((الأدب مثل كل كائن حي، لا يمكن أن يعيش إلا بالتطور والتجديد، لأنه إذا ظل على صورته أصيب بالتوقف والتجمد.. وقد عرف تاريخنا الأدبي هذا على امتداد القرون وتفرد البيئات.. فكل ما كان من ازدهار لأدبنا العربي، قد ارتبط بالاستجابة للتطور والتفتح والتجديد_وكل ما كان من تخلف لهذا الأدب_ في بعض الفترات أو البيئات_ كان أثرا من آثار الانفعالات والتقوقع)).[3]

فتحرير الأدب من قيود القديم، ضرورة للتجديد فيه ولتطور البشرية.

((ولن يتطلب الوعي الجديد أن يتناول هؤلاء الكتاب والشعراء موضوعات جديدة وتجارب جديدة فحسب، ولكنه يتطلب كذلك أن يتعمقوا في الثقافة والدراسة، ليصدروا فيما يصوغون عن عقلية جديدة معاصرة. فعليهم أن يتزودوا بما تمخضت عنه الفلسفات الإنسانية من تيارات وضح بها طريق التقدم الإنساني، بدراستهم العلوم الإنسانية، بل وبعض العلوم التجريبية. والحق أنه توافرت هذه الثقافة لدى قلة من معاصرينا، ولكن مما يدعو إلى الأسى أن يعزف عنها_ بل ويحقرها_ كثير من الآخرين الذين يرون الأدب لغة وعبارة

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (456).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (143).

[3] أحمد هيكل، في الأدب واللغة، القاهرة، (د.ت)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص (25).

جميلة، وكفى !! ومجال إدعاء العمق في هذه الدراسة أخطر من التزام نطاق الجهل فيه عن وعي وتواضع، سواء من كثرة النقاد أو الكتاب)).[1]

((وهكذا نرى أنّ حياة أدبنا ارتبطت بالتفتح والتجدد، وأنّ جموده ارتبط بالانغلاق والتجمد.. ومن هنا كان علينا أن نعي دائما فتح النوافذ الثقافية والأدبية ضرورة حتمية، وأنّ التعرف على ما عند الآخرين فريضة قومية، و أنّ الإفادة من النافع والملائم والجيد الذي لدى هؤلاء الآخرين، إنما هو الدم الجديد الذي يعالج " الأنيميا " الأدبية.. ولكن علينا أن نعي في الوقت نفسه أننا لا نستبدل دما بدم، ولا نفرغ أنفسنا من حقيقتنا لنقحم في كياننا حقيقة أخرى.. علينا أن نعي دائما أننا حين نأخذ عن الغير، أنفع ما عنده وأنسب ما عنده وأحسن ما عنده، إنما نأخذه لنضيف إلى ما عندنا، لا نلغي ما عندنا. نأخذه لنطعم شجرتنا، لا نجتث تلك الشجرة. نأخذ لنحمل ملامح أدبنا بالتوليد الخصب والمزاوجة المثمرة. لا لنسمح تلك الملامح بالخلط العقيم أو الترقيع المشوه..)).[2]

وهذا كله لا يتم إلا بالتزود بالثقافة الواسعة والانفتاح على الآداب الأخرى، والاستفادة منها، مع المحافظة على تراثنا الأدبي الأصيل، دون تقليده حدّ العبودية.

((وإذا توافر للكاتب والشاعر هذا الضرب من الثقافة والتبحر في المعرفة أصبح بطبيعته جادا في أدبه، واتسع أفقه الاجتماعي ليسمو بجمهوره في وقت معا.

وحين ذلك يمحى تماما ذلك المزعم الخطير أن الأديب ليس سوى مسلاة، ويدرك الجمهور أنه لا يذهب للمسرح ليقرأ قصة لمجرد قتل الوقت، أو التسلية، وذلك يطول مرانه على رؤية الأعمال الأدبية الجادة العميقة، وبحسن قيام النقد الأدبي بدوره في تنوير الأفكار، وتعميق الثقافة الأدبية، وإذن سيجد الجمهور في الأدب كله طلبته، ولكنها طلبة

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (144).

[2] أحمد هيكل، في الأدب واللغة، ص (28).

تامة ناضجة تزدوج فيها اللمعة والفائدة...)).[1] والأدب جوهره الفائدة والمتعة الجمالية التي لا تتوافر إلا فيه.

يقول الناقد هورس: ((... إنّ الشعراء يهدفون إلى الإفادة و الإمتاع أو قول كلمات تسعد وكذلك تنفع في الحياة. فحينها تقصد إلى التعليم فأوجز حتى يستوعب العقل في سهولة وأمانة ما يلقى إليه بسرعة. فكل كلمة زائدة تسيل على جوانب العقل المفعم. أما الحكايات التي يقصد بها الإمتاع فيجب أن تكون قريبة من الواقع فلا تتوقع مسرحيتك منا أن نصدق أي شيء تختاره كأن تستخرج من بطن حية طفلًا حيًّا بعد أن تكون قد التهمته، إنّ أجيالًا من الأسلاف تغطي عن المسرح مالا نفع فيه)).[2]

وهنا تكون فائدة الأدب ومتعته، وكذا يكون التزام الأديب بقضايا تثير اهتمام جمهوره.

((وإذن فالأدب الملتزم خلقي، ولكن من خلال المتعة الفنية التي تجعل الخلق وتربية الوعي تابعين للجمال و المتعة الجمالية في الأدب على أنّ هذا الخلق لا يقوم على إثارة الوساوس الأخلاقية، بل على دراسة شاملة عميقة لما يضعه المجتمع الجديد من مصاعب يعاني منها أو يعاني منها أفراده، فجانب المعاناة هو مجال جودة الأدب والفن. وهو مجال النقد الذاتي الخالص، دون الحديث عن معاناة خلقية، أو اجتماعية حديثا مباشرا، بل يجب البحث عن المواطن التي يعوزها التغيير الثوري لتكون هي الموضوع في التجربة الأدبية)).[3]

فالأدب الملتزم يقوم على دعواه أخلاقية إصلاحية تعود بالنفع والمتعة على المجتمع.

من خلال هذا نكون قد فصلنا بين مفهوم الأدب الخلقي، ومفهوم الأخلاق في إطارها العام

((ولا شك أنّ دعوة الالتزام تحمل في منظومها الاعتراف بقيمة الفنون بعامة والآداب بخاصة، والاعتراف كذلك بتأثيرها البعيد في حياة المجتمعات الإنسانية، وفي نفوس الذين يعيشون فيها، لتنطلق في سبيل المبادئ ودعوات الإصلاح التي رسمتها أو التي رسمت لها

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (145).

[2] شفيع البقاعي، الأنواع الأدبية، ص (213).

[3] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (146).

ولتحقق الغايات التي حددتها تلك الدعوات، وتسير الناس للسعادة التي يمنيهم بها الدعوة إليها إذا التزموا بها، وجرو في مضمارها)).[1]

3_2 مبادئ الالتزام العامة:

يقول (غنيمي هلال): ((يخطئ من يعتقد أنّ الاتجاه العام في الأدب الملتزم يمثله الوجوديين وحدهم، أو يمثله " سارتر " وحده من بينهم. والحق أنّ الأسس العامة للالتزام تتمثل في تيار النقد الغالب على العالم الغربي، وإن كان (سارتر) قد انفرد من بين نقاد الغرب بالتعمق في فلسفة الالتزام وبسط أسسها والتدليل على ضرورة هذا الالتزام لإنقاذ الأدب من التردي في هوة الدعاية أو الفردية المحضة التي تؤذن بفنائه. وتقوم دعوة الالتزام في وجه دعوة الأدب الخالص أو (الفن للفن) من ناحية...)).[2]

يذهب دعاة نظرية (الفن للفن) ((...إلى أنّ الفن فعالية إنسانية ذاتية لها قوانينها الذاتية التي لا ترتبط بأي قانون اجتماعي أو أخلاقي. فالفن عند هؤلاء لا يكفي نفسه بنفسه، ولا هدف له إلا ذاته، إذ ليست للفن غاية أو وظيفة اجتماعية أو أخلاقية، و وظيفته الوحيدة إن كانت له وظيفة. هي إثارة الجمال)).[3]

((... ثم إنّ هذه الدعوة _ من ناحية أخرى _ مدعمة بحرية الفرد التي تقيدها الحدود الإنسانية والوعي الاجتماعي، وهي لذلك على طرف النقيض من فلسفة الفن والواقعية الاسترالية عند أتباع " ماركس " ومشيعي سياسته في الكتلة الشرقية التي تمثل في ذلك اتجاهات مضادا لاتجاه الغرب وهو اتجاه وضعي جبري يجحده دعاة الالتزام الغربي كل الجحود.

[1] بدوى طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص (15).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (147).

[3] فائق مصطفى وعبد الرضا على، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (51).

وأساس الالتزام إقرار حرية الكاتب ومسؤوليته في وقت معا. فبدون الحرية يفقد الكاتب أصالته...)).[1]

((وإذا كان حرص الناس على الحرية كحرصهم على قوتهم الذي يقيمون به أودهم، فإنّ الأدباء أشد حرصًا على الظفر بتلك الحرية التي لا يبدعون بغيرها، ولا يتحقق عنصر الصدق فيما ينتجون من أدب إذا فقدوها، ولا تتعد ألوان الأدب، ولا تتباين منازع الأدباء، ولا تتميز شخصياتهم الفنية بعضها من بعض. ولا يخلدون إلا بالإبداع الذي يميز بعضهم من بعض)).[2] ويفقد بذلك الأدب جوهره الذي لا يكون إلا بالإبداع.

((وقبل أن نبين حدود هذه الحرية والمسؤولية، نبادر إلى القول بأن الاتجاه العام في النقد الغربي يعفي الشاعر من الالتزام، فالالتزام وقف على الناثر بعامة سواء كان هذا الناثر كاتب قصة أو مسرحية أو رسالة أو بحث من البحوث. وهذا أمر أفاض فيه (سارتر) في كتاب " ما الأدب؟ " وتعمق في جلائه بما لا يجاريه فيه أحد، حتى وقع في ظن كثير من القراء أنه رأي انفرد به. والواقع أنّ من يقرأ في النقد الغربي _ منذ نقاد الواقعية الغربية_ يتضح له أنّ هؤلاء النقاد جميعا لم يتحدثوا إلا عن القصة والمسرحية مغفلين الشعر الغنائي)).[3] باعتبار نفي الالتزام في الشعر وبأخص الغنائي.

((بل إن الوجوديين يفرقون بين الشعر والنثر من ناحية الالتزام، فيرون أنّ الكتابة النثرية فيه، هي مجال الالتزام، لأنّ ميدان المعاني إنما هو النثر، أما الشعر فلا يوجبون الالتزام ويعدونه من باب الرسم والنحت والموسيقى، ويوافقون القائلين باستحالة جعل الشعر " إلزاميا" فإنّ الشعر إذا كان يستخدم الكلمات كما يستخدمها النثر، لا يستخدمها بنفس الطريقة، بل

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (147).

[2] بدوى طلبانة، قضايا النقد الأدبي، ص (24).

[3] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (147).

لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال، ولكنه يخدمها، والشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية...)).[1]

فلغة الشاعر ذاتية، تعبر عن ذاته في أي حال من الأحوال ولا يمكن أن تلتزم بما يلتزم به النثر من قضايا وحقائق ويتعدها، كما أنها قد لا تكون نافعة لغير الشاعر.

((ويقول " سارتر " إننا نستطيع أن ندرك في يسير مدى حمق الذين يتطلبون في فن الشعر أن يكون " إلزاميا " نعم! قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها، وقد يكون مبعثها أيضا الغضب والخنق الاجتماعي أو السخط السياسي، ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر، كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف. والتأثر يجلو عواطفه حين يعرضها في كتابته، أما الشاعر فإنه بعد أن يصب عواطفه في شعره ينقطع عهده بمعرفتها، إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها؛ ونفذت خلالها، وألبستها أثوابا مجازية، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه)).[2]

والصورة الشعرية عند الشاعر تغلب على مضامينها فتختفي تلك المضامين داخل الزخارف من الصور.

((ويطيل (سارتر) في إعفاء الشاعر من " الالتزام " ويعتمد في ذلك على مفهوم الشعر الغنائي من ناحية الصياغة والشكل، فالشعر كالرسم والنحت والموسيقا لا يقبل " الالتزام " ذلك أنّ لغة الشعر كثيفة، ولغة النثر شفافة... فالشاعر يعتمد في جلاء مشاعره على الصور لا على الشخصيات والأحداث... وبذلك تصبح الكلمات في التصوير أشبه بالألوان في الرسم، أو الأنغام في الموسيقا، فتسيطر على العواطف وتنفذ فيها، وتصبح بذلك لها كثافة الأشياء، كلوحة الرسام، فاللغة الشعرية ليست أداة للوصول إلى حقيقة ما، وليست في ذاتها وسيلة تشف عن معان تخدمها ولكنها غاية في ذاتها...)).[3]

---

[1] بدوى طلبانة، قضايا النقد الأدبي، ص (17).

[2] بدوى طبانة ، قضايا النقد الأدبي ، ص (18).

[3] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (148).

من خلال ما جاء به (غنيمي هلال) عن إعفاء (سارتر) للشاعر في الالتزام، يتبين لنا أنّ الشعر ذاتي بطبعه يطغى عليه جمال الشعر وموسيقاه وزخرفته الصورية مما يبعدنا عن الحقائق أو المواضع التي يطرحها الشاعر سواءا عاشها هو كفرد أو عاشها مجتمع بأسره، وهذا كله مثله في الشعر الغنائي.

((..أما النثر فطريقة من طرائق التفكير، وهنا يستعير " سارتر" تعبير " بالفاليري ": "يوجد النثر كلما مرت الكلمات من خلال نظراتنا كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس ". فلغة النشر وسيلة، وهي بمثابة امتداد لحواسنا وإدراكاتنا، نشعر بها ذاتنا، على حين نتجاوزها إلى ما وراءها من غايات أخرى)).[1]

فالنثر وسيلة نعي بها حقائقنا، وندرك من خلالها واقعنا وبالتالي نسعى إلى التغيير.

((والكاتب " الإلزامي " يدرك أنّ الكلام عمل، ويعلم أنّ الكشف نوع من التغيير، وأنه لا يستطيع الكشف عن شيء إلا حين يقصد إلى تغييره)).[2]

((ولهذا يعترف (سارتر) للسريالية بأنها أعظم نهضة شعرية في القرن العشرين، على حين تظل _في رأيه_ مثل الرمزية، قاصرة عن تمثيل الضمير الحر لمجتمع عامل)).[3]

لأنّ الشعر وإن كان عظيما فهو قاصر على تحقيق ما يمكن تحقيقه من خلال النثر. رغم أنّ هناك من يرى الالتزام غير مقتصرا على النثر إنما يكون في الشعر أيضا، ومنهم بالإضافة إلى الواقعية الاشتراكية الغربية، نجد من النقاد العرب من يناصرون هذا الالتزام في الشعر، أمثال: " عمر خوري"، و" رئيف خوري"، وغيرهم من الكتاب والنقاد الاشتراكين، إلا أن ما يهمنا نحن فلسفة سارتر الوجودي في الالتزام.

---

[1] المصدر نفسه، ص (149).

[2] بدوى طلبانة ، قضايا النقد الأدبي، ص (18).

[3] محد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (149).

يقول (غنيمي هلال) ((على أنه لا ينبغي أن نفهم من ذلك أنّ الشاعر غائب وراء وجدانه الذاتي المحض، لأن الصورة الشعرية لها بالضرورة صبغة إنسانية. ولن تنقطع صلة الشاعر بالحياة والمجتمع في تجربته الشعرية. وقد توحي تجربته باتخاذ موقف ذي أثر كبير في دلالته الاجتماعية...)).[1]

((أما الواقعية الاشتراكية فترى وجوب التزام الشاعر، شأنه في ذلك شأن الناثر. فالشعر هو الحقيقة في صورة من صور التأمل. والشاعر يفكر، وإن يكن تفكيره في شكل صور. وهو لا يبرهن على حقيقة، ولكنه يجلوها، وبهذا يكن للعيان ما لا يراه سواه، فالشاعر لا يصف الناس على ما يجب أن يكونوا عليه، بل كما هم عليه. فالشعر الحديث في نظر هؤلاء، هو شعر الحقيقة، ولهذا لا يجمل الخيال في الشعر إذا كان كذبا أو متجاوزًا انطلاق المحسوس و المعقول. والشكل و المضمون يجب أن ينسجها في الوحدة الفكرة ليدلا على الجمال. والجمال منحصر في الحياة والحقيقية. فجمال الشعر أن يصادف الإنسان معاني الحياة، لا أن يخلقه الفنان خلقًا من تلقاء نفسه)).[2]

((ويتحدث (غنيمي هلال) عن طبيعة الفرق بين العمل الفني شعرا و العمل الفني نثرا يقول: ((ويلتقي " سارتر " في هذا مع طائفة النقاد الغربيين في مفهومهم، وهم الذين يفرقون بين طبيعة العمل الفني في الشعر وبين العمل الفني في القصص أو المسرحيات، فإذا اهتم الشاعر بالحقائق الكونية أو الاجتماعية، فإنما يهتم بها من حيث صداها في النفس، ويعبر عنها من خلال ذاته، يضيف بها أو يهرب من مواجهتها، على حين لا بد لمؤلف القصة أو المسرحية من أن يخرج من حدود ذاته، ليصور الحقائق والأحداث من خلال الشخصيات الأدبية، مبينا من ثنايا مواقف الشخصيات دواعي التجارب الإنسانية وطبيعتها ونتائجهاعلى نحو موضوعي خارج نطاق ذاته...)).[3]

---

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (149).

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (456).

[3] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (149).

فالشاعر يعبر عن الحقائق الكونية من خلال ما تتركه من أثر في النفس، بينما ينقل الناثر الحقائق الكونية عن طريق التجارب الإنسانية ومواقف الإنسانية منها.

((...والقاص، أو الناثر بعامة إيجابي، أما الشاعر فسلبي. والذي يعتد به القاص هو العمل، فهو يلاحظه في خارج نطاق ذاته، والحدث الذي يخلقه هو أيضا في خارجه، وفي ذلك يلتقي المؤلف والقارئ. وأما الشاعر فالمجال لديه مغلق على عاطفته وحدها، وعلى خفقات حياته الباطنة ...)).[1]

فهو يرى الأحداث من داخله هو وحسب موقفه الذاتي، لا حسب موقف الإنسانية العامة.

((إذا كان الشعر تعبيرًا عن اللحظات الخاصة في الحياة، فالقصة هي تعبير عن الحياة...)).[2]

((... والقاص يبحث الحياة في الموجودات و الأشياء الحقيقة أو الخيالية التي يستخدمها ليعبر عن الأفكار والعواطف التي تحيا في نفسه.. ويتوجه إلى القارئ عن طريق أشخاص أدبية هم وسطاء. أما الشاعر فلا يحي شيئا. ولا تسمح له وسائله أن يعثر على سوى ما في نطاق منهجه الباطني المحدود_ فلا يمكنه أن يعبر إلا مباشرة بالكلمات عن الأفكار والعواطف أو عن الأحاسيس التي يشعر بها كذلك...)).[3]

((فالكلمة الشعرية إذن، عالم صغير... ويجمع الشاعر كثيرًا من هذه العوالم الصغيرة شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان...)).[4]

((والمتتبع لمدرسة " النقد الجديد " الأمريكية_ وهي مدرسة الأسلوبيين الخلص _ نجد أكثر تطبيقها لقواعد الأسلوب الفنية منصبة على القصائد، وعلى تفاصيلها الفنية بخاصة. على أنهم حين يتعرضون لنقد القصص يضطرون إلى الحديث عن الشخصيات وصلتها

[1] المصدر نفسه، ص (150).

[2] سيد قطب، النقد الأدبي، ص (86).

[3] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (150).

[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (459).

بالتجارب الحيوية وبالعالم الذي بعثها الكاتب فيه، ويتحدثون عن المعاني والأحكام الأخلاقية التي يتوقع أن يتضمنها العمل القصصي. وهمه أولا منصرف إلى النقد التحليلي لبنية العمل الفني، ولعل ما في نقدهم من تشعب وخلط في صلة العمل الأدبي بالحقيقة، وفي جدوى العمل الأدبي، مرجعه إلى عدم التفريق بين العمل الشعري والنثري...

والوجه الحق أنّ علينا أن نفرق بين عمل الشاعر وعمل الناثر في طبيعتها ووسائلها الفنية. فعمل الناثر قابل للالتزام لأنه اجتماعي بطبيعته وفيه يخرج القاص والمؤلف المسرحي حتما من حدود ذاته لتبرير تصويره الفني الاجتماعي من خلال الأحداث وتصوير الأشخاص)).[1]

بينما عمل الشاعر غير قابل للالتزام لأنه يظل في إطاره الذاتي.

يعود (غنيمي هلال) ليتحدث عن الحرية التي تحدثنا عنها آنفا بأنها ((...لا تتم إلا بأمرين: أولهم ألا ينزع الكاتب إلى إثارة العواطف الفردية المحضة، لأنها في ذاتها تفصل بين الكاتب والقارئ فلا ينبغي أن يروض المؤلف القارئ على أن يغوص في ذات نفسه بوصفه فردا، ضد أسرته أو ضد المجتمع الذي يحيط به، ليعرف ويحصى أخص رغباته الفردية، ويتعلم أنّ الوجود في التملك لا في العمل، فتصير القراءة من أمور الحياة الباطنة ومحاولة من محاولات العزلة، ولا يجد القارئ سوى نفسه بوصفها وحدة منفصلة. وفي هذا تفقد الحرية معناها الإنساني. وثاني الأمرين اللذين يتم بهما معنى الحرية ألا يسخر الأدب لغايات خارجة نطاقه. وهذا فارق من الفوارق الجوهرية الكثيرة بين " الالتزام " وأدب الاشتراكية لدى نقاد الشيوعية. فالأثر الأدبي لا ينبغي أن نعتمد في تقويته على أساس دعاية دينية، أو مذهبية، لأنه يصبح وسيلة لتقديس نوع من الشعائر الدينية أو المذهبية أو الحزبية...)).[2] وإذا التزم أديب دعاية معينة فإنه يكون مجبرا منصاعا لها، فلا يكتب بحرية وحس ما يمليه عليه ضميره.

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (151).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (152).

((إذن ليس هناك مسوخ أو حاجة إلى فرض الالتزام على الأديب، وكل أديب عندما يكون صادقًا لنفسه، مخلصًا لأدبه، فلا يكذب ولا يزيف الحقائق، ويدع قلمه يكتب بحرية وصدق. يأتي ما يكتبه ملتزمًا، مناصرًا للحق والخير وكل المثل الإنسانية النبيلة...)).[1]

((... وليس العمل الأدبي الملتزم إلا دعوة إنسانية موجهة إلى حرية القارئ في معناها الإنساني الجماعي لدعوته إلى تجاوز الحاضر إلى المستقبل خير منه عن طريق الكشف عن موقف في الحاضر بغية تغييره، وهذا هو معنى الاعتداد بالعمل الأدبي " غاية مطلقة " والاعتداد بالإنسانية كذلك من خلال العمل الأدبي...)).[2]

فالعمل الأدبي حامل لقيم إنسانية من أجل تغيير وتطوير الإنسانية إلى ما هو أفضل.

ويوضح كذلك (غنيمي هلال) كيف أنّ القصة أو المسرحية تؤثر في القارئ من خلال ما تحمله من قيم فنية خالصة أو عكس ذلك:

((وقراءة القصة أو المسرحية وما إليها من إنتاج الناثر بمثابة تعاقد حر كريم بين المؤلف القارئ، فيثق كل منهما في الآخر، ويعتد عليه، ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه، لأنّ هذه الثقة نفسها كرم وحرية... وفي الكتابة يلجأ الكاتب إلى ضمير الآخرين، وليس عمله سوى اقتراح يتقدم به إلى القارئ عن ثقة في حريته وإنسانيته،.ويتضمن ذلك الاعتراف بحرية القارئ المطلقة، أي المستقلة التي تحمل في ذاتها مبرر وجودها. ولذا لا ينبغي أن يثير الكاتب في قارئه مشاعر الرهبة والأطماع أو الغضب، فيصبح الكاتب حينئذ وسيلة لتغذية الحقد أو الرهبة وما إليها من عواطف مشبوهة يظل القارئ حيالها ذا إرادة سلبية، فيقع الكاتب، إذن في تناقض مع نفسه، لأنه لم يلجأ إلى ما يجب عليه أن يلجأ إليه من إثارة العواطف الكريمة الصادرة عن الحرية، ولا يتصور بحال أن تستخدم الحرية في إجازة الظلم أو تصويب الاستعباد)).[3]

[1] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص (51).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (152).

[3] محمد غنيمي هلال ، قضايا معاصرة في الأدب والنقد ، ص (153).

فنجد سارتر يطالب ((... الأديب (الروائي و المسرحي) بالالتزام، أي تبني قضايا الحق والحرية والعدل ومحاربة الظلم والاستغلال في العالم كله)).[1]

((ويتحدى (سارتر) خصومه أن يذكروا له قصة جيدة واحدة في الأدب العالمي كانت غايتها خدمة الاضطهاد، أو كتبت ضد السود، أو ضد العمال، أو الشعوب المحتلة)).[2]

فعلى الأديب أن يكون ملتزما بمبادئ فنية غير معبودا لدعوة معينة في أدبه، فعلاقته بالقارئ تكمن في هذا الالتزام الأدبي.

((ودعاة " الالتزام " يخالفون الواقعية القديمة، إذ يرون أنّ الحيدة في الفن مستحيلة، لأنّ ذاتية الكاتب تتجلى في الإدراك نفسه، فإذا تأمل في هذا العالم، بما يحتوي عليه من مظالم، فلن يكون هذا التأمل عن برودة طبع، بل بالإيحاء والسخط عليها والثورة لتغييرها، أي أنه يصور مساوئ العالم بوصفها مساوئ يجب أن تمحى... ولا يلائم هذا الأدب " الملتزم " مع النفعية في أية صورة من صورها، لأنّ النفعية تجعل بواعث العمل الأدبي خارجية، " فيحتفظ الكاتب بمظهر الموهبة أي فن العثور على كلمات براقة ولكن في داخله شيء ميت، فقد تحول الأدب إلى دعاية "...))[3] وهذا ما يحذر منه دعاة الالتزام في الأدب.

((فالالتزام لا يعني ذوبان ذاتية الأديب في مجتمعه، وإنما هو الحفاظ على ذاتية تمتلئ أعماقها بهموم مجتمعها، إلى درجة أنّ موضوع الوصف مثلًا، لا يأتي وصفًا عارضًا لأشياء مجردة بعيدة عن نفسيه و مجتمعه، بل هو مناسبة لإسقاط هموم الإنسان والمجتمع فيه، أي يمكن أن تتطابق الأشياء مع هذا كله، فتقترب مهما بعدت، لتلمس شغف المجتمع بوسائل شتى تعلن عن الارتباط به دائما)).[4]

---

[1] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي، منطلقات وتطبيقات، ص (50).

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (153).

[3] محمد غنيمي هلال ، قضايا معاصرة في الأدب والنقد ، ص (154).

[4] ماجدة حمود، النقد الفلسطيني في الشتات، ص (134).

إلى جانب ذلك يتحدث (غنيمي هلال) عن موضوع العمل الأدبي وأن يكون مرتبطا بالتاريخ، غير مجردًا منه لكي يكون عملًا خالدا.

((... ويلتقي سارتر في جوهر دعوته أيضا، وفي فهمه للأدب، مع كبار النقاد الفرنسيين مثل " ما لرو " و " كلودروا" و "جاتيان بيكون " و " بواديفز " و " مورسين نادو " ولا يتسع المجال لسوى ذكر نص للناقد الأخير يختص كل ما قاله سارتر في فلسفته العميقة للالتزام وهذا النص هو: " الفنان الكامل هو الإنسان الذي يمكنه أن يعبر عن العالم وعن نفسه، وفي وقت معا، من خلال إنتاج أدبي محدد بفترة تاريخية على أنّ هذا الإنتاج مع ذلك، خالد وجدير بدوره بإيقاظ أصداء، و أهل على الأخص لإثارة انفعالات وأفكار وإمكانيات جديدة")).[1]

لقد عرض (غنيمي هلال) لأهم المبادئ التي قامت عليها فلسفة الالتزام في الأدب وبالأخص عند (سارتر) من الوجوديين، باعتباره كما تحدث عنه (غنيمي هلال) انفرد بإيضاح معالم الدعوة إلى الالتزام في الأدب لتكون باختصار " الكتابة بالمجتمع وعنه وإليه".

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص (155).

الخلاصة :

كانت هذه أهم القضايا التي تناولها (غنيمي هلال). التي بين فيها أنّ الشعر الغنائي له ذاتيته الخالصة. وأنّ كل من المسرحية والقصة والأشكال النثرية عامة لها طابعها الموضوعي. وأنّ كلا من ذاتية الموضوعية وموضوعية الذاتية خاصة في جنس من الأجناس الأدبية، فالأولى أصيلة في الشعر الغنائي والثانية موضوعية في " المسرحية والقصة..".

أما ما يخص خطر الانطباعية على النقد الأدبي فيكمن في خضوع الناقد لذاتيته المعتمدة بدرجة أولى على الذوق والمتعة، في حكمه على العمل الأدبي دون الرجوع إلى العوامل الموضوعية لإبراز مكانة عمل أدبي عن غيره، وهذا ما قد يؤدي به إلى إطلاق أحكام تعسفية مجحفة في حق العمل الأدبي وصاحبه معًا. و ليس المقصود بهذا أن يتخلى الناقد عن ذوقه في إصدار أحكامه، إنما أن يسوغه بالمعايير النقدية المؤسسة على الحجج والبراهين.

أما ما يخص قضية الالتزام في الأدب، فكان هناك فرق واضح بين الخلق في نطاق الحياة التربوية، والخلق في الالتزام الأدبي، وكان هذا الأخير يتعلق بنزاهة العمل الأدبي أو بالأحرى صاحبه وأن لا يكون متملقًا منصاعًا لأهوائه مبتعدًا عن ما يمليه عليه ضميره من رسالة الأدب الإنسانية. ومن هنا وجب أنّ يكون الالتزام في الأدب بعيدا عن كل دعاية، مهما كان نوعها، فالالتزام الأدبي أن يكتب الأديب عن ضمير حي وقناعة إنسانية. فما يكتب من أدب ما هو إلا للمجتمع وهذا الأخير يساهم بشكل أو بآخر في خلق العمل الأدبي.

خاتمة

خاتمة :

إنّ الحديث عن خاتمة بحث يتخذ من الدرس النقدي (لمحمد غنيمي هلال) مادته الأولى من الصعوبة مما كان، فالرجل وأعماله النقدية أكبر من أن يختزل في صفيحات هذا البحث الذي حاولت أن أقرأ من خلاله هذه الشخصية، وأتوصل إلى بعض خبايا درسه النقدي؛ وهذا ما حاولت أن أختزله في النتائج التالية:

ـ إنّ النقد الأدبي عند (غنيمي هلال) يتسم بالموضوعية في إصدار الأحكام النقدية على العمل الأدبي.

ـ إنّ الناقد له شروط يتحلى بها من بينها: (الخبرة والثقافة ...).

ـ يستمد المنهج النقدي مادته من أصالة التراث العربي، وفيه دعوة إلى معرفة بتراث الإنسانية، والإطلاع على الثقافة الغربية.

ـ تعد مؤلفات (غنيمي هلال) خزينة نقدية، يستمد منها دارس النقد مادته في سبيله إلى معرفة النقد الأصيل.

ـ إعتماده الطرح الفلسفي في تصنيف الأجناس الأدبية إلى ذاتية موضوعية أصيلة في الجنس الأدبي، نحو: (الشعر الغنائي والملحمة ...)، وإلى موضوعية ذاتية لا غنى عنها نحو: (المسرحية والقصة ...).

ـ مناداته بالنأي عن الحكم الانطباعي، لما كان يراه فيه من خطر على الدرس النقدي.

ـ تبنى بعض مبادئ (سارتر) المتمثلة في الالتزام في الأدب، إذ أنه لا غنى عنه، فهو يكتب للجميع دون استثناء.

في الأخير ومما تجدر الإشارة إليه، هو أنّ جهدي هذا لا يعد إلا كمن يخوض في بحر دون مجذاف، فإن سبيل النجاة إلى بر الأمان مرتبط بالجهد ولا أخالني قد قصرت في إفادة زملائي وإغناء المكتبة بعمل لا أظنه كافيا لتبيين جهد رجل قضى عمره في بناء الدرس

النقدي العربي الحديث؛ وعليه فإن باب البحث أبدا لن ينغلق في وجه كل من أراد الاستزادة. وعلى الله قصد السبيل.

تم بحمد الله

الملحق

يقول ناشر كتاب "النقد الأدبي الحديث" للدكتور (محمد غنيمي هلال) في حديثه عنه أنّه: ((علامة من علامات الأدب العربي ولمسة فنية ضافية الذيول على كل أدباء العصر.. ورحلته في عالم الأدب لم تخلق منه أديبا فحسب، بل طوعت منه ناقدا محللا نابغا في مملكته الأدبية.))

ولد في قرية سلامنت مركز الإبراهيمية بالشرقية في التاسع عشر من مارس سنة 1916.

تعلم في الأزهر الشريف وبعد حصوله على شهادة الثانوية فيه إلتحق بمدرسة دار العلوم العليا (كلية دار العلوم الآن) وتخرج فيها سنة 1941 .

عمل بالتدريس لمدة سنتين، ثم أوفدته الدولة إلى فرنسا عضوا في أوّل بعثة علمية لدراسة الأدب المقارن سنة 1943، واستمرت بعثته حوالي تسع سنوات حصل خلالها على الليسانس ودكتوراه الدولة في الأدب المقارن من جامعة السوريون في فبراير سنة 1952 . عمل في كلية دار العلوم بجامعة القاهرة بعد عودته من البعثة أستاذا (للأدب المقارن والنقد الأدبي)، ثم في جامعة السودانية وفي جامعة الأزهر بالإضافة إلى معهد الدراسات العربية بالقاهرة، توفي في السابع والعشرين من يوليو سنة 1968.

يرتبط اسم الدكتور (محمد غنيمي هلال) بأوّل كتابات جامعية صدرت باللغة العربية، في مصر والعالم العربي، حول الأدب المقارن، تعريفا وتقديما وإرساءا لقواعد الدراسة وأسس البحث و مجالاته، مما جعل منه رائد الدّراسات الأدبية المقارنة .

صدر له:

1_ L’influence de la prose Arabe sur prose persane aux v ét vl siecle de LH’igere (X I I X I I siécl aprés . I.C)paris 1952.

2 Le Theme d’Hypatie dans La littérature Francaire et Anglaise du X V I I Ii siecle et au X XX siecle. paris 1952.

3- الأدب المقارن.

4- الرومانتيكية.

5- الحياة العاطفية بين العذرية و الصوفية.

6- النقد الأدبي الحديث.

7- النماذج الإنسانية في الدّراسات الأدبية المقارنة.

8- في النقد المسرحي.

9- دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر.

10- المواقف الأدبية.

11- في النقد التطبيقي والمقارن.

12- قضايا معاصرة في الأدب والنقد.

13- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده.

14- دراسات أدبية مقارنة.

15/ les Etudes de littérature Comparée dans la Republique Arabe Unié dans :Yearbook Of Comparatice and General literature, University of notrer Carolina Studies in Comparative Number 25.1959.

قائمة المصادر والمراجع

المعاجم :

1) ابن منظور، لسان العرب، ط3، بيروت: 1999م، دار إحياء التراث العربي، مادة (ن.ق.د).

2) محمد مرتضى حسين الزبيدي، تاج العروس، تح: عبد الستار أحمد فراج، الكويت، (د.ت)، وزارة الإعلام، مادة (ن.ق.د).

المصادر لـ: (محمد غنيمي هلال):

1) درسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة (د.ت)، نهضة مصر.

2) دراسات أدبية مقارنة، القاهرة، (د.ت)، نهضة مصر.

3) قضايا معاصرة في الأدب و النقد، القاهرة، (د.ت)، نهضة مصر.

4) الرومانتيكية، القاهرة، (د.ت)، نهضة مصر.

5) المواقف الأدبية، القاهرة، (د.ت)، نهضة مصر.

المراجع :

1) أحمد أمين، النقد الأدبي، القاهرة،(د، ت)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

2) أحمد الشايب، فصول في النقد الأدبي، ط 10، القاهرة: 1994، النهضة المصرية.

3) أحمد هيكل، في الأدب و اللغة، القاهرة، (د.ت)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

4) إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، القاهرة: 1991، مكتبة الاداب.

5) بدوى طبانة:

ـ التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط3، الرياض، (د.ت)، دار المريخ.

ـ قضايا النقد الأدبي الوحدة. الالتزام. الوضوح والغموض. الإطار والمضمون، الرياض: 1984، دار المريخ.

6) برجستراسر، أصول نقد النصوص ونشر الكتب، الرياض،(د، ت)، دار المريخ.

7) حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في اثار أعلامه، ط1، بيروت الحمرا: 1996م، الهيئة الجامعية.

8) حنا نمر، دراسات في الأدب والفن، ط1، بيروت: 1982، المؤسسة الجامعية.

9) ستانيلي هامين، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، (د.ت)،ج2.

10) سمير سرحان، النقد الموضوعي، القاهرة: 1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

11) سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط8، القاهرة: 2003، دار الشروق.

12) سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ط1، القاهرة: 1993، دار شرقيات

13) شفيع السيد: في الأدب المقارن، ط1، القاهرة، (د.ت)، مكتبة النصر.

14) شفيع البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن)، ط1، بيروت: 1985م، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر.

15) شوقي ضيف، البحث الأدبي طبيعته. مناهجه. أصوله. مصادره، ط7، القاهرة، (د.ت)، دار العارف.

16) طالب خليف السلطاني، النقد الأدبي الحديث، ط1، عمان: 2014م، دار رضوان.

17) الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره ومناجه، ط1، القاهرة: (د.ت)، دار المعارف.

19) عبد العزيز عتيق في النقد الأدبي، ط2، بيروت: 1972، دار النهضة العربية.

20) عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي عرض وتفسير ومقارنة، القاهرة: 1992م، دار العربي الفكر العربي.

21) علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ط1، بيروت: سبتمبر، 1979، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

22) عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، الجزائر: 1990، المؤسسة الوطنية للكتاب.

23) غالي شاكر، برج بابل_ النقد والحداثة الشريرة، ط2، القاهرة: 1994، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

24) فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ط1، الجمهورية العراقية: 1989، دار الكتب، جامعة الموصل.

25) كارلوني وفيللو: **_** تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، تر: جورج سعيد يونس، بيروت، (د.ت)، دار مكتبة الحياة، تطور النقد الأدبي الحديث. **_ تطور** النقد الأدبي في العصر الحديث، تر: كيتي سالم، ط2، بيروت: 1984، منشورات عويدات.

26) ماجدة حمود، النقد الفلسطيني في الشتات، ط1، 1992، مؤسسة عيبال.

27) محمد مفتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، مصر: 1977، دار المعارف.

28) محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، ط1، بيروت: 1999م، دار النهضة العربية.

29) محمد مندور: **_** في الأدب و النقد، القاهرة (د.ت)، نهضة مصر.

_ في الميزان الجديد، القاهرة (د.ت)، نهضة مصر.

_ معارك أدبية، القاهرة (د.ت)، نهضة مصر.

_ النقد المنهجي عند العربي ومنهج البحث في الأدب واللغة، القاهرة: أبريل 1996، دار نهضة مصر.

30) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت: 1979، دار النهضة العربية.

31) محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، دراسة _ دمشق: 1999، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

32) مصطفى السيوفي ومنى غيطاس، في النقد الأدبي الحديث، ط1، القاهرة: 2010 _ 2011، الدار الدولية للأستثمارات الثقافية.

33) مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، القاهرة: 1998، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين.

34) محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد المصطلح و النشأة و التجديد، ط1، بيروت: 2006م، الإنتشار العربي.

35) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقة، القاهرة: 1996، دار شرقيات للنشر والتوزيع.

36) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، القاهر: 2002، ميريت للنشر والمعلومات.

37) هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري، بغداد، (د.ت)، دار الرشيد.

38) نجم عبد الله كاظم، مقالات في النقد و الأدب و الظاهرة الأدبية، ط1، الأردن: 2010، عالم الكتب الحديث.

المجلات :

1) رامي أبو الشهاب، اتجاهات النقد العربي المعاصر، الحوار المتمدن_ الأدب والفنون، العدد: 4475، 2014_06_07، 35: 15.

2) رشيد يحياوي، مسألة الأجناس الشعرية، مجلة علامات، ج 49، م13، سبتمبر 2003.

3) محمد مهداوي، المنهج التاريخي أصالته في الأدب العربي وإشكالية تطبيقاته، مجلة البيان، ع 478، مايو 2010.

4) محمد أبو الوي، النقد الأدبي_ أوى وافكار، مجلة علامات ج 58، م 15، ديسمبر 2005.

المذكرات :

1) ابن عيسى باطاهر، مفايهم النقد والالتزام عند الشيخ الندوي_قراءة في كتابه " في مسيرة الحياة " بحث، جامعة الشارقة.

2) فتيحة نبهي وربيعة علوان، الرؤية النقدية عند طه حسين، درجة ليسانس، جامعة البويرة: 2007م_2008م.

3) محمد نمرة، التأثيرات الأدبية الغربية في الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض_النبوية أنموذجا_ درجة ماجيستر، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف: 2011_2012م.

4) وفاء يوسف إبراهيم زبادي، الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ماهو الفارياق لأحمد فارس الشدياق_ دراسة أدبية نقدية، درجة ماجستر، جامعة النجاح الوطنية فلسطين، 2009م.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
الفصل الأول: الفكر النقدي المعاصر لمحمد غنيمي هلال	
تمهيد	**06**
1- النقد الأدبي طبيعته ووظائفه.	**07**
1-1- النقد .	07
- مفهوم النقد .	07
- وظائف النقد وغاياته.	11
- فائدة النقد وضرره.	13
1-2- الناقد .	15
- التعريف بالناقد.	15
- شروط الناقد.	16
2- بدايات النقد الأدبي الحديث واتجاهاته:	**26**
2-1-بدايات النقد الأدبي الحديث .	26
2-2- اتجاهات النقد الأدبي الحديث .	30
3- مناهج النقد الأدبي :	**37**
3-1- المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي .	37
3-2- المنهج الفني والمتكامل.	51
خلاصة	**56**
الفصل الثاني : آراء هلال النقدية في كتابه " قضايا معاصرة في الأدب والنقد"	

- تقديم الكتاب. **58**

1- الذاتية والموضوعية في الجنس الأدبي . **61**

1-1-ذاتية الموضوعية 62

1-2-موضوعية الذاتية. 74

2- الانطباعية وتأثيرها على النقد الأدبي . **78**

2-1- الحكم الانطباعي على العمل الأدبي. 79

2-2- المتعة الذاتية وإهمال المعرفة الثقافية . 86

3- الالتزام الأدبي. **93**

3-1-الخلق والالتزام الأدبي . 93

3-2-مبادئ الالتزام العامة. 98

خلاصة 109

خاتمة **110**

ملحق **113**

قائمة المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

الملخص :

إنّ هذا البحث يسعى إلى رصد الأسس المعرفية للنقد الأدبي وتجلياته الحديثة واتجاهات النقاد فيه؛ إتخذت (محمد غنيمي هلال) صاحب النقد الأصيل أنموذجا للوصول إلى ذلك؛ فحاولت أن أسعى من خلال البحث إلى تتبع أهم آراء (غنيمي هلال) النقدية في كتابه "قضايا معاصرة في الأدب والنقد"، التي شفّت عن أصالة الناقد واعتزازه بالتراث الإنساني وخوضه في ثنايا النقد الأدبي الحديث، ورصد القضايا الثلاث التي ركز عليها في كتابه؛ والمتمثلة في: الذاتي والموضوعي في الخلق الأدبي، والانطباعية وخطرها على النقد الأدبي، بالإضافة إلى الالتزام الأدبي وما يوجبه من مبادئ؛ ليكون مؤلَّفَه النقدي مرجعا لكل ناقد في مشواره النقدي .

Sum up

This work contains the main bosics information in letterary critics and its modern analysis in criticism.

I talked about Mohamed gheneimi hillal as example to reach my objective .

I tried by this work to follow and to make up the most important openions in his work specially in writing in problem of modern letterary critics which showed the proud of the writer with his origins and history and even his tradition .

The writer stated three points which he bosed on in this writing like personal and subjectly in the creativity of letterature in addition to letterary critics and bosed on there points for all his life