الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي ولبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف–المسيلة–

كلية الآداب و اللغات

القسم :اللغة و الأدب العربي

رقم : L15/500

ميدان: لغة وأدب عربي

الفرع :أدب عربي

التخصص: نقد أدبي

مذكـــرة مقـــدمة لـــنيل شهـــادة المـــاستر أكاديمـــي

إعداد الطالب (ة) : سعاد لحرش

تحت عنوان :

# مفهوم النقد الأدبي في كتاب تشريح النقد

# محاولات أربع :نورثروب فراي"Northrop Frye

تاريخ المناقشة: 2017/05/16 على الساعة: 16–17 .

لجنة المناقشة:

| | | |
|---|---|---|
| د/ عليوي عمر | جامعة: المسيلة | رئيسا |
| د/ شبلي خالد | جامعة: المسيلة | مشرفا ومقررا |
| د/ بوضياف أحمد أمين | جامعة: المسيلة | مناقشا |

السنة الجامعية: 1437/1438هـ ــ 2016 /2017 م

# «تشكرات»

إذا كانت كلمة شكر تسع مجهودات الأستاذ المشرف

"شبلي خالد" فله ألف شكر على ما أولاني وبحثي من عناية

واهتمام وطول أناة وجميل صبر فجزاه الله خير الجزاء.

كما لا يفوتني شكر خالص إلى اللجنة المناقشة لتحملها مسؤولية النقد

الجاد للبحث وقراءة صفحاته بصبر ومن ثمة إفادتنا بتوجيهات

قيمة هي بنت سنين طويلة من الخبرة العلمية.

فإلى هؤلاء أرفع جهد المقل.

وعسى الله أن يقبل مني صواب ويغفر لي الخطأ.

# مقدمة

**مقدمة:**

يعد النقد الأدبي المعاصر من بين الاختصاصات التي عنيت بالمنجز الأدبي سواء أكان رواية أو شعر، ولقد تعددت النظريات والمناهج النقدية بتعدد الرؤى والأفكار والخلفيات الفلسفية والفكرية، كما تعددت مجالاته بتعدد مبادئه ووسائله و أهدافه ولقد برز مجموعة من النقاد كل حسب انتمائه الفكري، ومرتكزه النقدي سواء في المنظومة الفكرية العربية أو في المنظومة الفكرية الغربية ذات المناهج النقدية الحداثية ومن بين الأسماء التي أعطت مفهوما جديدا للنقد من خلفية ابستومولوجية "**نورثروب فراي**" من خلال كتابه "تشريح النقد محاولات أربع" الذي استوقفني بل وأغراني عنوانه، الذي يشير عنوانه للوهلة الأولى إلى مجموعة من الاستفهامات التي تدور في محورها، حول النقد وتشريحه، مفهوما أسسا وغايات، فارتأيت أن يكون عنوان البحث: مفهوم النقد الأدبي في كتاب تشريح النقد محاولات أربع.

ويطرح البحث إشكالية بالغة التعقيد تدور حول النقد بصفة عامة، ما النقد عند **نورثروب فراي** ؟ وما آلياته؟ ما منطلقات النقد عنده وما غايته؟ وما الإجراءات النقدية التي اقترحها **نورثروب فراي** من خلال كتابه المطروح للدراسة؟ ومن أجل إخراج هذا البحث إلى النور ارتأيت أن اتبع خطة مكونة من مقدمة تناولت فيها أهم الخطوط العريضة لهذا البحث فقدمت للموضوع و حددت الإشكالية وتطرقت بالتفصيل لخطة البحث التالية:

مقدمة ثم الفصل الأول ثم الفصل الثاني و خاتمة. بحيث عنونت الفصل الأول ب : مفاهيم النقد الأدبي عند العرب والغرب وقد قسمته إلى خمسة أبواب، الباب الأول تناولت فيه مفهوم النقد الأدبي عند العرب بحيث هو دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها

وموازنتها بغيرها المشابهة لها أو المقابلة، ثمّ الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها أما في الباب الثاني فقد تناولت مفهوم النقد عند الغرب، إذ يرون أن النقد يقوم في جوهره على الكشف عن جوانب النضج الفني في النتّاج الأدبي، وتمييزها عمّا سواها على طريق الشرح والتعليل، ثمّ يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها. فلا قيمة للحكم على العمل الأدبي وحده. وفي الباب الثالث انتقلت إلى نشأة النقد الأدبي إذ أن النّقد وثب وثبة عظيمة وراح يجري على مقاييس عقليّة وفلسفيّة، ويعتمد المنطق متقصي المعاني قبل المباني، متجرّدا من الأميال والأهواء الشخصيّة قدر المستطاع، لا ينظر إلّا بعين العلم ليزن كلّ شيء بميزانه، و نلحظ أن أدبنا رغم بروز العناصر التقليديّة فيه لم ينفصل عن حياتنا جملة في القديم والحديث. وفي الباب الرابع تناولت اتجاهات النقد الأدبي الحديث، والباب الأخير مدارس النقد الجديد حيث انقسمت إلى تيارين الأول تقليدي بحيث كان هذا التيّار أكثر انتشارا وأقوى سلطانا، وكان يمثّله الشيخ **حسين المرصفي** في الوسيلة الأدبية وقد استمّر هذا التيار النقدي حتى تخطى القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين مستغرقا النصف الأوّل منه. أما التيار الثاني فهو التيار التجديدي هذا التيار كان معاصرا للتيار المحافظ، وتميز عنه في أنّه أفاد من معرفة أدباءه للآداب العالميّة كالآداب الأوروبية، والعثمانية، والفارسيّة، وغيرها ويشمل هذا التيار مدارس التجديد ألا وهي المدرسة العراقية، ومدرسة المهجر، ومدرسة الديوان، ومدرسة أبولو.

أما الفصل الثاني فخصصته للتطبيق فقمت بدراسة وصفية تحليلية لكتاب تشريح النقد محاولات أربع، للناقد **نورثروب فراي**.

هذا وقد اعتمدنا في بحثنا المنهج الوصفي لأنه الأنسب لهذه الدراسة، من خلال إعطاء مفهوم عام للنقد الأسطوري الذي هو مجموع المفاهيم والآليات الإجرائية، التي

تضبط العلاقة بين الناقد والنص الأدبي، منتقلة إلى نشأته، إذ أعطي للأسطورة بعدا يعود إلى اللاشعور أو البعد الباطن لدى الإنسان، ثم تطرقت إلى تجليات النقد الأسطوري عند **نورثروب فراي**، التي قسمتها إلى مقالتين، بحيث تتضمن المقالة الأولى: نظرية الأساطير التي تضم أربع محاور أساسية. بحيث نجد **فراي** ينطلق من المبادئ البنيوية لفن الرسم ثم بعد ذلك، المبادئ البنيوية للأدب، بعد ذلك شرعت في شرح بنية الخيال للعالمين الكشفي والشيطاني، بالاعتماد على التوراة لأنها مصدر أساسي للأسطورة. لأمضي إلى بنية الخيال المتداخلتين، وأخيرا إلى السرد النوعي حيث يطغى الطابع الحركي على بنيتا الخيال. أما المقالة الثانية فهي تتضمن النقد البلاغي التي تحدثت فيها عن أهم اتجاهين متمايزين في البلاغة و ضرورة التمييز بينهما، ألا وهما: زخرف القول(البديع) والخطاب الإقناعي، وتطرقت كذلك إلى أهمية علم النفس الإبداعي، وتحدثت عن علاقة النوع بالإيقاع باعتباره العنصر المركزي والأساسي، فنجد إيقاع المعاودة(الإنشاد)؛ بحيث الإيقاع الناظم فيه هو الوزن، و نجد أيضا إيقاع الاستمرار(النثر)؛ من علامات الجرس النثري، الميل إلى الجمل الطويلة المؤلفة من عبارات قصيرة، والى التكرار التوكيدي، والى التعبير، ثم نجد إيقاع التداعي حيث أن الإبداع عملية بلاغية تقوم على التداعي تجري معظمها تحت عتبة الوعي، ونلحظ أن التداعي اللفظي يخضع لرقيب يسمى ب"مبدأ المصداقية"، وهناك كذلك أشكال نوعية من المسرحية وأشكال نوعية موضوعية كالشعر الديني وعلاقته بأشكال الإنشاد السردي و أنماط شعرية أخرى وعن علاقة الإنشاد بالأشكال الشعرية كالشكوى وقصيدة المنفى وأيضا أشكال نوعية متصلة تشمل النثر التخييلي والتي تذهب إلى أن الرواية شكل من أشكال التخييل وذلك لمقارنتها بالرومانس وبالسيرة الذاتية. وفي الأخير نجد بلاغة النثر الغير أدبي، التي تتجه إلى التشديد على الانتقال والدعوة إلى الفعل عبر الأذن في

المجال الاجتماعي مثل الخطبة، والدعوة إلى التأمل والذكاء القائمين بشكل رئيسي على الاستعارات البصرية في المجال الثاني.

وارتأيت أن اتبع في سبيل كل ذلك، المنهج الوصفي الذي يقوم على الاستقراء والتقعيد.

ولقد استعنت بمجموعة من المراجع أذكر منها على سبيل المثال لا على سبيل الحصر "أصول النقد الأدبي :لأحمد الشايب" و "النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال" و"النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته لسمير سعيد حجازي".

كما اعترضني مجموعة من الصعوبات ألخصها في ضيق وقت انجاز المذكرة.

و في الأخير أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف "شبلي خالد" الذي ساعدني في هذا البحث، كما لا أنسى أعضاء لجنة المناقشة اللذين قبلوا مناقشة هذا البحث، فلهم مني جزيل الشكر.

# الفصل الأول: مفاهيم النقد الأدبي الحديث عند العرب والغرب

1. مفهوم النقد الأدبي عند العرب.
2. مفهوم النقد في العصر الحديث "الغرب".
3. نشأة النقد .
4. اتجاهات النقد الأدبي الحديث .
5. مدارس النقد الجديد.

لقد عرفت العلوم الإنسانية الحديثة تطورا نوعيا وتحولا جذريا، في منطلقاتها الفكرية وتصوراتها المنهجية وممارساتها النقد، وذلك نتيجة تطور التفكير البشري، وتقدم البحث العلمي. فتلاحقت المعارف الإنسانية وتداخلت حقولها ومناحيها[1].

في ضل هذا الوعي النقدي الجديد، كان لزاما على الثقافة النقدية أن تجدد مرتكزاتها النظرية، وتحدث أدواتها الإجرائية، وتطور معجمها النقدي، سواء اختارت مدرسة فكرية ونقدية معينة، أم تعاملت مع المعارف الإنسانية بوعي انتقائي ينشد فعالية الممارسة مع النص الأدبي، كل ذلك، دفع بالخطاب النقدي المعاصر إلى قراءة المعطى اللغوي بما يتوافر عليه من حمولة معرفية، وحصيلة ثقافية غنية، متجاوزا القراءات التي كانت بنظرة أفقية محدودة وشروح بسيطة، تلجأ إلى بعض المعارف اللغوية كالنحو والبلاغة وفقه اللغة، فانكب النقاد والمنظرون يكشفون عن الدلالة في النصوص الأدبية، معتمدين على ما حبلت به جهود المدارس النقدية على اختلاف توجهاتها المذهبية القديمة منها والحديثة كالبلاغة الجديدة، والشعرية والسيميائيات[2].

[1] عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1972، ص263.

[2] ماجدة حمود: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د ط، 1997، ص10.

**أولا : مفهوم النقد الأدبي عند العرب :**

**لغة**

النقد تمييز صحيح الدراهم و إخراج الزيف منها، كالنقاد ولتنقد، و قد نقدها ينقدها نقدا وانتقدها، وتنقدها، إذا ميز جيدها من رديئها، أنشد سيبويه بيتا للفرزدق في وصف الناقة:

**تنفي يداها الحصى في كل هاجرة***نفي الدنانير تنقاد الصياريف[1]**

ونقدتُ الدّراهَم وانتقدتها أخرجتُ منها الزَّيف فهذا المعنى اللغوي الأول يشير إلى أنّ المراد بالنقد التمييز بين الجيد و الرّديء من الدّراهم والدنانير، وهذا يكون عن خبرة و فهم وموازنة ثمّ حكم سديد، وهناك معنى لغوي آخر يدلُّ عليه قولهم أيضا نقدتُ رأسَهُ بإصبعي إذا ضربتُهُ و على ذلك يفسّر حديث أبى الدرداء أنّه قال: إن نقدتَ النّاسَ نقدوكَ و إن تركتهم تركوكَ[2]، معناه إن عبتَهم واغتبتهم قابلوك بمثله فالنقد هنا معناه العيب أو التجريح وضدّه الإطراء والتقريظ من قرّظ الجلد إذا دبغه بالقرض وأديم مقروض، إذا دُبغ أو طلي به وذلك إنما يكون للتحسين والتّجميل، فالنقد للذّمّ والتقريظ للمدح و الثناء. ومن المعاني التي تستعمل فيه هذه المادّة لدغ الحيّة، وقبض الدراهم. وأمّا في اللّغات الأوروبيّة فإن كلمة Critique مشتّقة من الفعل اللاتيني Kineme بمعنى «يفصل» أو يميز وحين يميز الشيء عن شيء آخر، في تلك اللغات فإن معنى هذا أنّه يؤكّد وجود شيء يمكن تصنيفه مع نظيرة من الأشياء التي لها صفات متشابهة معه بدرجة قليلة أو كثيرة، و هذا يظهر معنىً أوليا لكلمة نقد، وهو تميز شيء

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1 ، 1999،ج7،ص35.

[2] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1994 م، ص45.

عن نظيره و يمكننا إذا تتبعنا تطور كلمة «نقد» في القرن السادس عشر، سنجد أنّها ظهرت فبدائ الأمر في المجال الفلسفي للدّلالة على تصحيح الأخطاء النّحوية، أو إعادة صياغة كل ما هو ضعيف في المؤلّفات الأدبيّة اليونانية، ثمّ تطوّر ذلك المصطلح في القرنين السابع والثّامن عشر، واتّسعت حدوده حتّى شملت وصف وتذوق المؤلّفات الأدبيّة في وقت معا.

أما في القرن التاسع عشر، فقد استخدمه عدد من الكّتاب والمفكّرين بمعنى الحكم أو تفسير الأثر الأدبي، ويمكن أن يعرف هذا المعنى من الدّراسات التي أجراها «تين» Teen و«برونتير» Brountir وغيرهما من المفكّرين، الذين أعطوا للنقد طابعا وضعيّا، نتيجة تأثّرهم بمناهج وقوانين العلوم الطبيعة التي ذاعت في ذلك القرن، فالنظرة السريعة عبر الاتجاهات المختلفة في ذلك القرن كفيلة بأن تطلعنا على أن أغلب المفكرين كانوا على الدّوام يستخدمون كلمة «نقد» متأثرة بمنطق العلم الوضعي[1].

أمّا في القرن العشرين حيث تطورت العلوم الإنسانية واللغوية، نجد أن كلمة نقد، قد استخدمت من قبل عدد من النقاد بمعنى فهم الأثر الأدبي والبحث في دلالاته ومعانيه.

ولكن مِن المؤكد أن كلمة «نقد» لازالت تبدو كلمة غامضة، فهي تستخدم تارة بمعنى معرفة الأثر والحكم عليه أو فهمه، وطورا آخر بمعنى تفسيره[2].

فهذه هي أهّم المعاني اللغويّة لمادّة النقد وأكثرها ملائمة لما يراد هنا من معنى، فقد استعمل النقد في معنى تعقّب الأدباء والفّنيين والعلماء والدّلالة عَلى أخطائهم

[1] حسين الحاج حسن: النقد الأدبي أثاراه وأعلامه، المؤسسة الجامعية لدراسات النشر والتوزيع، لبنان، 1996، ص20.

[2] سمير سعيد حجازي: النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 2008 ، ص19.

وإذاعتها قصد التشهير أو التعليم، وشاع هذا المعنى في عصرنا وصارت كلمة النقد إذا أطلقت فهم منها نشر العيوب و المآخذ، وقديما ألف أبو عبيد الله محمّد بن عمران المتوفّى سنة 438 هـ (كتاب الموشح) في مآخذ العلماء على الشعراء ضمنه ما عيب على الشعراء السابقين من لفظ أو معنى أو وزن أو خروج على المألوف من قوانين النحو و العروض والبيان، وشاع بجانب ذلك عندنا تقريظ الكتب والأشخاص والمذاهب السياسية والاجتماعية والآثار الفنيّة مما يعد أكثره رياءً ومجاملةً دون أن يكون له حظ حقيقي من الحّق والإنصاف فهذا الاستعمال له أصل لغوي كما رأيت وإن لم يكن هو المقصود المقرّر بين النّقاد المنصفين[1].

**اصطلاحا:**

أمّا المعنى اللغوي الأوّل فلعلّه أنسب المعاني وأليقها بالمراد من كلمة النقد في الاصطلاح الحديث من ناحية وفى اصطلاح أكثر المتقدّمين من ناحية أخرى فإنّ فيه كما مرّ معنى الفحص والموازنة والتمييز والحكم وإذا ما وقفنا عندما يقوله الثقاف من النقاد رأيناهم لا يجاوزون هذه المعاني من حدّ النقد وفى ذكر خواصّه ووظيفته،

فالنّقد دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها أو المقابلة، ثمّ الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها، يجري هذا في الحسيات والمعنوّيات وفي العلوم و الفنون وفي كلّ شيء متصّل بالحياة[2].

وقد رأينا السّابقين الذّين كتبوا في النقد العربي أميل إلى حمل لفظ النّقد على هذه المعاني المتواصلة، فنقد الشعر لقدامة ونقد النثر المنسوب له خطأ و كتاب العمدة لابن رشيق في صناعة العشر ونقده ثمّ ما يتّصل بذلك من كتب الموازنة، كلّها عبارة

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2010، ص45.

[2] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ، ص 115–ص116.

عن دراسة الشعر أو النثر وتفسيرهما وبيان عناصرهما وفنونهما وما يعرض لهما من أسباب الحسن أو القبح والتّنبيه على الجيد المقبول والرديء المنبوذ إلى نحو ذلك ممّا هو إيضاح وعرض ثمّ تفسير وموازنة ثمّ أحكام ونصائح أو قوانين نافعة في فنّ الأدب منظوما ومنثورا.

وهنا نستطيع أن نتقدّم قليلاً فنذكر ما يقوله المحدثون في تعريف النقد فهو عندهم التقدير الصّحيح لأي أثر فني وبيان قيمته في ذاته ودرجته بالنّسبة إلى سواه والنقد الأدبي يختصّ بالأدب وحدّه وإن كانت طبيعة النقد واحدة أو تكاد، سواء أكان موضوعه أدبا أم تصويرا . فالنقد الأدبي في الاصطلاح هو تقدير النّصّ الأدبي تقديرا صحيحا وبيان قيمته ودرجته الأدبيّة ولإيضاح هذا التعريف وتحليله نستطيع أن نذكر بجانبه الملاحظات الآتية:

يبدأ النقد وظيفته بعد الفراغ من إنشاء الأدب، فالنقد يفرض أن الأدب قد وجد فعلا ثمّ يتقدّم لفهمه وتفسيره وتحليله وتقديره ؛ والحكم عليه بهذه الملكة المهذّبة أو الملهمة التي تكون لملاحظاتها قيمة وآثار محترمة أمّا القدرة على إنشاء الأدب وتذوّقه فليس بإمكان النقد خلقها من العدم، وإن كان يزيدها تهذيبا على أنّ هذه الملكات الثلاث إنشاء الأدب وقدرته ونقده، قد توجد معا متجاورة متعاونة في نفس الأديب الموهوب[1].

يدلّ هذا التعريف على أنّ الغرض الأوّل من النقد الأدبي إنّما هو تقدير الأثر الأدبي ببيان قيمته في ذاته قياسا على القواعد، أو الخواصّ العامّة التي يمتاز بها الأدب بمعناه العام أو الخاص وهو النوع التوضيحي الذي يعين على فهم الذّوق، وأمّا القول في درجته بالنّسبة لغيره فهو في منزلته الثانية ومثله في ذلك محاولة ترتيب

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص 47.

الأدباء ترتيبا مدرّجا حسب غاياتهم المتفاوتة أو وضع نظام الموازنة بين آثارهم المختلفة وهو النوع الترجيحي الذي يعنى بالمفاضلة بين الأدباء وذلك لكثرة الفروق الأساسية بين الشعراء والخطباء والكتاب و المؤلّفين، وقلّما نجد منهم طائفة بينها مشابهات تسمح بعقد هذه الموازنة التي تحدّد براعتهم المتقابلة، فإذا سئلت عن جرير والفرزدق والأخطل أيّهم أشعر، فجوابك السّديد هو أن كلاً منهم أشعر معنى ذلك أن كلاً منهم يفضل زميليه ببعض الصفات اللفظيّة أو المعنوّية أو الموضوعية في حين أنك قد لا تجد بينهم من وجوه الاتفاق ما يكفى لعقد موازنة صالحة، ومع ذلك فيستطيع كلّ إنسان أن يؤثّر ما يحبّه ويرفض ما عداه من آثارهما جميعا، وعلى النقد توضيح الميزات الجوهرية لتفوق كلّ شاعر، فيساعدنا بذلك على تقدير كلّ منهم تقديرا أقوم وأهدى سبيلاً[1].

ومنها تكون وظيفة النقد وغايته التي يعمل لتحقيقها. فلابد للنّاقد أن يكون ثاقب النظر، سريع الخاطر، مهذّب الذوق، قادرا على المشاركة العاطفية (التعاطف) مع الأديب والبراءة من المؤثّرات التي تفسد عليه أحكامه كما يمرّ بك فيما بعد، وذلك كلّه فوق الثقافة الأدبية العلمية، والتمّرس بالأدب، ومعرفة أطواره التاريخيّة، وصلاته بالفنون الأخرى، وحسن فهمه وتعمّقه، إلى أبعد غاية، ليتيسّر له الإنصاف والحكم الصّحيح[2].

[1] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ، ص117.

[2] السيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، مصر، ط6، 1990، ص 55.

**ثانيا: مفهوم النقد في العصر الحديث:**

أخطر ما يتعرض له مفهوم النقد الحديث عندنا هو الفصل بين النقد، بوصفه علما من العلوم الإنسانيّة له نظريّاته وأسسه . وبين النقد من حيث التطبيق[1].

فمن الواضح أن هذه النظريات والأسس لا تتوحّد مع النتاج الأدبي بوصفه عملاً فرديا، فهي لم توجد ولم تبقى متجرّدة من الأعمال الأدبيّة في مجموعها وملابساتها، ولكّنها نتيجة لعمليات عقليّة تركيبية مبدؤها النظر الدّقيق والتأمّل العميق للنتاج الأدبي وثمرتها التقويم لهذه الأعمال في ضوء أجناسها الأدبيّة وتطورها العالمي، وإذن لا منافاة بين النقد نظرا وعملاً، بل لابّد من الجانب الأوّل ليثمر النقد ثمرته، بتقويم للعمل الأدبي، صادر عن نظريات تبيّن الملتقى العام للمعارف الجمالية واللغوية في تاريخ الفكر الإنساني وهي غير معزولة طبعا عن التجربة الأدبيّة، كما يزعم بعض أدعياء النقد وأعدائه الّذين ينعى على أمثالهم **جون ستيوارت ميل Jon Stewart mil** فيما قاله من قبل، "هذا الرّجل نظري يقولها بعض النّاس ساخرين فتتحوّل إلى نعت ظالم جديد، أنها كلمة تعبر في حقيقتها عن أسمى جهد للفكر الإنسان وأنبله"[2].

لقد استطاع بوب **Bob** أن يرد المصادر الرئيسية التي يستقى منها النقد إلى مراجع ثلاثة:

وهى فكرة الطبيعة، وفكرة آثار السلف، وفكرة العقل، ولابد من الرجوع إلى الثلاثة جميعا وليس معنى هذا أنّ الأديب مُطالب بأن يكون موزعا بين هذه الثلاثة لأنّ سلطان كلّ من هذه المراجع مثبت لسلطان سائرها فالواجب أولا أن نتبع الطبيعة ولكن

---

[1] محمّد غنيمي هِلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط6 ،2005 ، ص11.

[2] نفس المرجع، ص12.

لكـي يتسـنّى ذلـك لابـد مـن دراسـة آثـار القـدماء، لأنّ القـدماء كـانوا علـى وفـاق مـع الطبيعـة، وليس هنـاك خـلاف بين الطبيعـة وبين الشـعر القديم، ودراسـة القدماء معناها دراسـة الفنّ الأصـيل الـذي ينطبـق دائمـا علـى العقل، وسـيأتي إيضـاح ذلـك فـي أثنـاء الفصول الطويلة في كتب النّقد.

وإذا كـان موضـوع الأدب هـو الطبيعـة والإنسـان، فـإن موضـوع النقد الأدبـي هـو الأدب نفسـه أي الكـلام المنثـور أو المنظـوم الـذي يصـوّر العقل والشـعور، يقصـد إليـه النقد شارحا، مُحَّللاً، معلّلاً، حاكما، يعين بذلك القّراء علـى الفهم والتقدير، ويشير إلـى أمثل الطرّق في التفكير والتصوير والتّعبير، وبذلك يأخذ بيد الأدب والأدباء والقرّاء إلى خير السُبُل وأسمى الغايات والنقد يقوم على ركنين مباشرين الناقد والمنقود ونكتفي هنا برأي ناقدين هما: **رولان بارت Roland Bart وجولدمان Goldman**[1].

يرى **رولان بارت Roland Bart** : إن عمل النّاقد يتّسم بعدّة خصـائص معيّنـة، أهمّها تعقيل الأثر الأدبـي تعقيلاً تامّـا، أي النظـر إليـه وإلـى وحداتـه أو عناصـره علـى ضوء مجموعة من المبادئ المنطقيّة[2].

ويقول **جولدمانGoldman** : «إنّ النقد الأدبي أوّلاً وقبل كلّ شيء هو الدراسة العلميّـة للأثـر وهـذه الدّراسـة تخصـص علـى أسـاس فهـم وتفسـير الأثـر تفسـيرا ممـاثلاً ويشرح لنا جولدمان المقصود بالتفسير المماثل، فيقول إنّهُ استخلاص المميزات الخاصّة

[1] احمد الشايب: أصول النقد الأدبي ، ص118.

[2] سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته ، ص 15–ص16.

للأثر المنبثقة من مجموعة علاقات منطقيّة وربطها بالملامح العامّة للبيانات الكلية للمجتمع[1].

ويقوم جوهر النقد الأدبي أولا على الكشف عن جوانب النضج الفني في النتّاج الأدبي وتمييزها عمّا سواها على طريق الشرح والتعليل ثمّ يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها فلا قيمة للحكم على العمل الأدبي وحده وان صيغ في عبارات طليّة طالما كانت تتردد محفوظة في تاريخ فكرنا النقدي القديم وقد يخطئ . الناقد في الحكم، ولكنّه ينجح في ذكر مبررات وتعليلات تضفي على نقده قيمة فيسّمى ناقدا، بل قد يكون مع ذلك من اكبر النقاد، كما حدث للنّاقد العالمي **سانت sante** بوقف نقده لبعض معاصريه على حين لا نعد من يصدر الأحكام على العمل الأدبي . دون تبرير فني . ناقدا، وان أصاب إذ ما أشبهه حينئذٍ بالساعة الخربة تكون أضبط الساعات في وقت من الأوقات، ولكن لا يلبث أن يكتشف زيفها في لحظات.

وأقدم صورة للنقد الأدبي نقد الكاتب أو الشاعر لما ينتجه . ساعة خلقه لعمله . يعتمد في ذلك على تدرب وتمرن وسعة اطلاع وتقتصر أهمية هذا النوع من النقد على الخلق الأدبي. فكل كاتب كبير هو ناقد بالفعل أو بالقوة ولكن نقده قاصر عن مهمة التوجيه والشرح، وإن استمر هذا النوع من النقد مصاحبا للخلق الأدبي في كلّ عصوره[2].

وغالبا ما يكون النقد . في مفهومه الحديث . لاحقا للنتاج الأدبي لأنّه تقويم لشيء سبق وجوده ولكن النقد الخالق قد يدعو إلى نتائج جديد في سمائه وخصائصه فيسبق بالدّعوة ما يدعو إليه من أدب بعد إفادته وتمثّل للأعمال الأدبيّة والتيارات الفكرّية

[1] جان آيف تاديه: النقد الأدبي، ترجمة عياش منذر ، ، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط1، 1944، ص 55.

[2] سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته ، ص12.

العالمية، ليوفق بدعوته بين الأدب ومطالبه الجديدة في العصر وهذا النوع من النقد مألوف في العصور الحديثة لدى كبار الناقدين، والمجدّدين من الكتّاب وقد كان خاصّة العباقرة الذين دعوا إلى المذاهب الأدبية في مختلف العصور، فساعدوا على أداء الأدب لرسالته، وأسهموا كثيرا في تجدّده مع إرساء دعواتهم على فلسفة جماليّة حديثة تضيف جديدا إلى ميراث الإنسانية ولاشكّ أنّ قصور الثقافة النقدية لدى أكثر كتابنا من أبرز الأسباب في تأخّر أدبنا ونقدنا معا في هذا العصر، وهذا ما يتخلف فيه هؤلاء الكتاب عن نظراتهم في الآداب العالمية الحديثة[1].

**ثالثا : نشأة النقد الأدبي الحديث:**

طبقا لما اتخذنا لأنفسنا من منهج، ولما عَرَّفْنَا به النقد الحديث، لن نعبأ في نشأة النقد العربي بالأحكام العامّة التي كان يصدرها الشعراء في القديم بعضهم على بعض مع عدم التعليل لها، مما يروى بعضه في أسواق الجاهليّة إذا افترضنا صحّته، وكثير منه واضح الانتحال ويلتحق بذلك ما كان يدور في نظير هذه الأسواق في العصر الإسلامي، كسوق المربد بالبصرة وكان التحكيم في النقد، في هذه الأسواق وفي المربد ونظائرها . قريب الشبّه بما كان من التحكيم المسرحي في العصور اليونانية القديمة قبل نشوء النقد المنهجي عندهم، مما سبق أن قوّمناه من وجهة نظر نقد الحديث، ولعل خير ما يستدر ثمرات هذا الاتجاه، ويستخلص منه أقصى غاية له، هو ما عبر الجاحظ حين نصح الكاتب والشاعر بالاحتكام إلى ذوق الصفوة من الجمهور والثقة في ذلك الذوق دون ضرورة التماس تعليل فني منه: « فإذا أردت أنْ تتكلّف هذه الصناعة وتُنْسَبَ إلى هذا الأدب، فقرضتَ قصيدة، أو حبَّرتَ خطبة، أو ألّفتَ رسالة فإيّاك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عُجبك بثمرة عقلك، إلى أن تنتحلَه وَتَّدعِيهُ ولكن

[1] المرجع السابق ، ص13.

اعرِضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي لـه، والعيون تحدق إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله، فإذا عاودت[1]، أمثال ذلك مرارا فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة واجْعَل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه[2]».

ولمّا كان عهد النّهضة واتّصل الشرق بالغرب، وقف أبناء هذه البلاد على أساليب الغرب في هذا الباب، وعرفوا أنّ النقد ذو أصول وطرق، و أدركوا ماله من أهميّة في توجيه الكتابة والتّأليف، وماله من أفضال على نهضة الشعوب وكانت العلوم والفلسفة قد أدركت شوطا عظيما من التّقدم، والعقل قد وقف أمام الماضي موقف الشكّ وأمام الحاضر والمستقبل موقف التفّهم والكشف على أسرار الطّبيعة، وتعدّدت في هذا العهد وسائل التحري، ونشرت الطباعة ما كان مخبأ أو ما كان في متناول العدد القليل من النّاس ونُبشت خزائن المخطوطات و هكذا كان اتصال الشرق بالغرب وبأساليبه التقليدية ولتخرّج الطلبة عَلى أساتذة توفّر لهم الذّوقُ الفني والثقافة الأدبيّة الرّاقية ولتقدم العلوم السيكولوجيّة والتّاريخية، ولاتّساع المجال لحرّية القول والكتابة ولا سيما بعد الحرب الكونيّة الأوُلى، أثر بليغٌ في نشأة الرّوح النقديّة العصريّة عند أبناء الشّرق، فوثب النّقد وثبة عظيمة وراح يجري على مقاييس عقليّة وفلسفيّة، ويعتمد المنطق متقصي المعاني قبل المباني، متجرّدا من الأميال والأهواء الشخصيّة قدر المستطاع، لا ينظر إلّا بعين العلم ليزن كلّ شيء بميزانه[3].

---

[1] المرجع السابق، ص155، ص156 .

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر، ط7، 1998،ج1،ص 283.

[3] حنّا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1986،ص 63.

فلّما كان العصر الحديث أخذ الأدباء يثوبون إلى أنفسهم، بل قد أخذوا يكتشفونها من جديد استكشافا؛ وكان البارودي من أسبق شعرائنا إلى ذلك، بل كان أمرا مهم غير منازع، فقد صور نفسه وعصره وظروف قومه وثورتهم على الخديوي إسماعيل وتوفيق وموقفهم من ذلك تصويرا رائعا ثمّ كان الاستعمار الغربي المشؤوم، فانبرى شعرائنا مع الشعوب العربيّة يصارعونه وأخذوا يصوّرون متاعس هذه الشعوب وحرمانها من حقوقها السياسيّة والطّبيعيّة في العيش الكريم وبذلك انبثق في شعرنا لونان جديدان؛ هما الشعر السياسي الوطني والشعر الاجتماعي، على نحو ما هو معروف عن حافظ إبراهيم وأحمد شوقي وإضرابهما ظهر جيل جديد مِنَ الشباب في أوّل هذا القرن يستشعر في أعماقه نكبة الاحتلال وما يذوق المصريين من ظلم وعذاب، فاكتأب وقلق وصوَّرَ هذه الكآبة والقلق شعرا بديعا عبد الرحمن شكري وإبراهيم عبد القادر المازني وعبّاس العقاد وظلّ كُتابنا في مقالاتهم يناهضون المستعمر الغاشم وينازلونه، ولا أبالغ إذا قلت إنّ أقوى قوّة حاربنا بها. الاستعمار في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن هي أقلام كتابنا من أمثال عبد الله نديم، ومصطفى كامل، ومحمّد فريد، وإضرابهم فقد جسموا بؤسنا السياسي والاجتماعي[1]، واتّخذ محمّد المويلح من أسلوب المقامات القديم إطارا لكتابه حديث عيسى بن هشام مصوّرا فيه أحوال مصر البائسة في أوائل القرن تصويرا رائعا وظهرت القصة بمعناها الفني الدّقيق، و يعرف القارئ عن "قصّة زينب" لمحمّد حسين هيكل وقد كتبها في أوائل العقد الثاني من هذا القرن[2]، وثُرنا على المستعمرين الغاصبين في سنة 1919 م وسجل هذه الثّورة توفيق الحكيم قصصا بديعا في «عودة الروح» و نزل إلى ميدان الصحافة والكفاح السياسي اليومي هيكل

[1] أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح محمد شاكر، مطبعة المدني، 1974، ص 75.
[2] نفس المرجع، ص 77.

والمازني والعقّاد، ومازالوا يصلون الإنجليز نارا حامية من أقلامهم وكتاباتهم وغيرهم كثيرون اشتركوا معهم في هذا الكفاح العظيم[1].

ومعنى ذلك أن أدبنا رغم بروز العناصر التقليديّة فيه لم ينفصل عن حياتنا جملة في القديم والحديث وأن كثيرا من الأدباء كانوا يعدون أنفسهم مسئولين أمام الضمير الشعبي، فهم يصدرون عنه فيما ينظمون ويكتبون وما نقوله عن مصر يجري على غيرها من البلاد العربيّة؛ فليس هناك أدب في عصرنا لبلد عربي يعتزل حياة أهله ويعيش وراء قضبان الحياة الفردية الذاتية الخالصة[2].

**رابعا : اتجاهات النقد الأدبي الحديث:**

لقد بدأ الالتفات إلى ما يسمّى بمناهج النقد مع نهضة العلوم الطبيعيّة في القرن الماضي، وقد استطاع عدد من الباحثين والمفكرين أمثال **تين Taine** و **برونتيير Brantiere** و **هنكان Hennequin** و **لانسون Lanson** وغيرهم ممّن استعملوا خلال هذا العصر. مناهج نقدّية ذات خصائص واتّجاهات متعدّدة متأثرة بمناهج العلوم الطبيعيّة فقد ازدادت الاهتمامات بمعالجة الظواهر الأدبيّة نظرا لما حدث فيها من تغييرات، نتيجة تحوّلات اعترت المجتمع والبنية الثقافية في ذلك العصر، وقد كان من مظاهر هذا التغيّر، تغير نظرة الباحثين والمفكرين في معالجة الظواهر الأدبيّة، فقد ظهرت الحاجة لديهم إلى الاستعانة بالمنهج الوضعي الّذي ارتبط بظروف هذه المرحلة بشكل مباشر، والاتجاه الأكاديمي الخالص في بداية القرن العشرين، ورفضوا الاتجاهات النظرّية البحتة للدّراسات الأدبيّة، بهدف تحرير النقد من آثار الميتافيزيقا،

[1] شوقي ضيف: في النقد الأدبي ، دار المعارف، مصر، ط 3، ص 196- 197.

[2] سمير سعيد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص25.

وجعله يرتبط بالنظرة الوضعية بكيفيّة معيّنة ولذا رأوا أنّه من الضروري البدء بدراسة الظّواهر الأدبيّة المختلفة، وفق طبيعة مناهج العلوم الوضعيّة وذلك لكي يصبح النقد علما وضعيّا قائما بذاته ولعلّ هذا الاتجاه قد أدّى إلى تكوين تباعد بين النقد من جهة والفلسفة من جهة أُخرى، وهذا التباعد أدى بلا شكٍ إلى نقصٍ واضحٍ في مجال الدّراسات الأدبيّة والفنيّة، وفى ظلّ هذا الاتجاه يودّ النقد الأدبي أن يصبح علما وضعيّا بعد أن ينفصل عن الفلسفة، ويتحرّر من خضوعه للتيّار التأملي الميتافيزيقي[1].

**خامسا : مدارس النقد الجديد :**

دَبَّت حركة النهضة بالتجديد في بداية الفترة التي حصل فيها الاحتكاك بين الشرق والغرب، بقصد الغزو للحصول على موارد جديدة في بقاع جديدة، حيث ارتبطت حركة الغزو بحركة فكرية في مجالات الحياة المختلفة، ومنها الحركة الفكرية النقدية للأدب، فتشكّل نتيجة الواقع تياران للنقد الأدبي العربي[2].

الأوّل: محافظ وكان استمرارا للنقد العربي التقليدي القديم

والثاني: مُجَدِّد أفاد في نقده من معرفته للآداب الأوربية.

التيار الأول (التقليدي):

[1] عبد الحميد الجندي: حافظ إبراهيم شاعر النيل، دار المعارف، مصر، ط2، 1992م، ص152.

[2] حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1983، ص45.

كان هذا التيّار أكثر انتشارا وأقوى سلطانا، وكان يمثّله الشيخ حسين المرصفي في الوسيلة الأدبية حيث كان يلقي محاضراته على أساس هذا التيّار على طلّابه في دار العلوم عند إنشائها (1870 م).

ونقدُ المرصفي ضمن هذا التيار في الوسيلة الأدبيّة يقوم على موازنات لها ثوابت على وفق النقد العربي القديم، من هذه الثوابت[1]:

1- توجيه بعض الانتقادات دونما تقليد، معتمدا على الذوق الخاصّ

2- العناية بالنقد اللغوي كما كان عند القدامى

3- مؤاخذة الشاعر في السرقة من حيث اللفظ والمعنى لاسيّما إذا كان السابق أصلح من اللّاحق

4- عدم استحسانه للبيت الذي يكثر لفظه، ويقلّ معناه كبيت أبي فراس الحَمدانّي (طويل)

فما جازَهُ جُودٌ ولا حَلَّ دوُنَه ولكنْ يَصيرُ الجودُ حَيثُ يَصيرُ

5- عنايته بجزئيات العمل الأدبي دونَ وحدته، وشاهد ذلك الأبيات المتناثرة من القصائد المختلفة الّتي كان ينقدها ونظر إليها منفصلةً عَمّا قبلها وعمّا بعدها.

6- تأكيده على أن تكون القصيدة مترابطة الأجزاء متناسقة البناء لا يقع منها بيت في غير موضعه[2].

---

[1] محمد منعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995، ص 113.

[2] أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 112.

– إقراره بتباين شعر الشاعر الواحد بين الجودة والرداءة فهولا يرى شعر الشاعر الواحد بمنزلة واحدة فقد يجوّد أحيانا وقد يَسِفُّ أحيانا أُخرى، نلاحظ إذن . إن نقده فيه ملامح من التجديد، وإن كان تقليدا لِمَن سبقه لَأنّ «الوسيلة» خلقت البارودي (محمود سامي 4190 م) وأحمد شوقي (1932 م) وحافظ إبراهيم (1932 م) و غيرهم[1] (والظاهر أنّ الوسيلة الأدبيّة للمرصفي بما فيها من شعر البارودي أنشأت أكثر من شوقي وحافظ وقد استمّر هذا التيار النقدي حتى تخطى القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين مستغرقا النصف الأوّل منه.

**التيار الثاني (التجديدي)**

هذا التيار كان معاصرا للتيار المحافظ، وتميز عنه في أنّه أفاد من معرفة أدباءه للآداب العالميّة كالآداب الأوروبية، والعثمانية، والفارسيّة، وغيرها.

وكان يهدف:

أوّلاً . إلى تحرّر الشعر العربي من القيود القديمة.

ثانيا. إلى معالجة الموضوعات التي تهم هذا الشعر. ويتميّز هذا التيار بما يأتي:

1– الأخذ بالانتقاص على شعر المدح، وبدء القصائد بالغزل، فترى مثلاً أحمد فارس الشدياق (1887 م) يتهكّم على الشعر العربي، إذ يراه مغرقا بالمدح والتهاني في المناسبات

2– الدعوة إلى التخلّص من التقليد، والتمسك بالالتزام، خاصّة التزام الصدق، ومراعاة أحوال العصر.

[1] علي جابر المنصوري: النقد الأدبي الحديث، دار عمار، عمان،ط1، 2000، ص47–51.

3- الدعوة إلى وضع النظريات الشعرية والخروج إلى المحيط العربي . بالتخلّص من الذاتية والانطواء - بالتقاط الأحداث التي ألمّت بالأمّة العربيّة[1].

ويشمل هذا التيار مدارس التجديد وهي

1- المدرسة العراقية: وحملت شعلة النهوض والتجديد في موضوعات الشعر على أيدي شعراء كثيرين منهم عبد الحسن الكاظمي (1935 م)، جميل صدقي الزهاوي (6193م)، معروف عبد الغني الرصافي (5419 م)، محمد رضا السبيبي (5619م)، ومحمّد مهدي الجواهري (1997 م).

2- مدرسة المهجر . الشمالي والجنوبي[2] وكان يمثلها الكثيرون من الأدباء منهم جبران خليل جبران (1931 م)، إيليا أبو ماضي ،ميخائيل نعيمة، وعبد المسيح حدّاد.

3- مدرسة الديوان في مصر:

أنشأها مجموعة من الأدباء منهم أحمد شوقي (1932 م) والرافعي (مصطفى صادق 1937 م)، والمازني (إبراهيم عبد القادر (9419 م) و عبد الرحمن شكري (1958 م)، والعقاد (عبّاس محمود 6419 م).

4- مدرسة أبوللو في مصر وشمال أفريقيا[3]:

---

[1] نبيل سليمان : مساهمة في النقد الأدبي، ، دار الجوار و النشر والتوزيع، سوريا، 1986، ص200.

[2] علي جابر المنصوري: النقد الأدبي الحديث ، ص 50.

[3] أحمد أبو سعد: الشعر والشعراء في العراق، دار المعارف، الأردن، ط1، 1959،ص32.

شكلّها أدباء كثيرون من المغرب العربي ومشرقه منهم أحمد شوقي (1932 م) وخليل مطران (1949 م) وإبراهيم ناجي (1953م)، وأحمد زكي أبو شادي (1955 م) والشابي (أبو القاسم) و السيّاب (بدر شاكر).

**- المدرسة العراقيّة «مدرسية التجديد»:**

كانت حركة الشعر في العراق أبرز الأنواع الأدبيّة تطوّرا ابتداء ونشاطا حيث شكلت مدرسة جددت في المضامين مع كونها قرويةً ومتعةً لإشباع نفوس أصحابها. فقد وظّفت الشعر لخدمة الأمّة، و أراد منه أن يتصدّى لحكم الطغاة والمستعمرين وكانت هذه المدرسة لفئات مصدورِ قبل الكاظمي، ثم صارت واضحة المعالم في شعره، فقد دعا الكاظمي (عبد المحسن 5618 م، 1935 م) إلى الوعي الوطني والقومي، ولمّ الشَمْلِ، ونفي من أجل ذلك من العراق إلى مصر، ثمّ واصل المسيرة من هناك حاثّا الشعب العراقي إلى ترصين تآلفه، فجعل للشعر هدفا ساميا، قال من قصيدته (سيروا بنا مجزوء مضمر الكامل).

سيروا نَذِبُّ عَنِ الحمِى ونَردُّ عَنَهُ المستبد

سيروا بنا عَنَقا وشَدًّا سيرواِ بنا ممسى و مغدى[1].

ثمّ تتابع جيلٌ واع من الشعر المعاصر للكاظمي، أو لاحق له في مقدمتهما لزهاوي (جميل صدقي1963 م) و الرصافي (معروف عبدالغني1954 م)، والشبيبي (محمد رضا 1965 م) وغيرهم.

[1] محمّد غنيمي هِلال: النقد الأدبي الحديث ، ص 52.

ثمّ جاءت أجيال اقتفت أَثرهم وشاء القدر أن يعاصر الجواهري (محمّد مهدي 1977 م) كلّ هذه الأجيال ويطغى عليها في شعر وطني وقومي، وإنساني مُجّسَّد المعالم.

هؤلاء جميعا انتظم شعرهم المجتمع لأوطانهم، والأمّة، والحضارة الجديدة من مخترعات كالقطار والسيّارة والساعة والطيّارة والكهرباء ونظريّة دارون في أصل الأنواع، وقضيّة الشكّ واليقين عند ديكارت، علاوة على المعركة، في السفور والحجاب، وتجديد الشعر والخلاصة من ذلك أنّهم أرادوا للشعر مفهوما، ووظيفة، ومتعة، تخدم الفرد والمجتمع والأمة، وتعينها على خروجها من[1] محنتها وتخلّفها، فالشعر في مفهوم الزهاوي (جميل صدقي1963 م) يجب أن ينبعث من مشاعر قائله نزيها غير مقيّد، ينبعُ من مشاعرٍ صادقةٍ جريئة مدافعةٍ عن الحّقِ قال[2]:

إنّما الشّعُر من القا لي لِلشّعر شُعُورْ

و به مُعتكفٌ في بَيتهِ وَهْوَ يَدوُرْ (رمل)

والشعر له وظيفة مضافة إلى وظيفة التعبير عن المشاعر وهى (السَّلْوى) يلجأ إليها الشاعر ويلوذ بها لتحميه ممّا يرى من مآسي المجتمع قال: (رمل)

أيّها الشعرُ سُلُوىّ أنت في ساعَةِ هَمِ

أدرئ الأحزانَ عنّى بأبي أنتَ وأمي[3]

[1] جميل صدقي الزهاوي: ديوان الزهاوي، المطبعة العربية، مصر، 1924، ص 229.

[2] نفس المرجع ، ص 230.

[3] نفس المرجع ، ص 232.

وهو إبداع لأنّ عهد التقليد وَلّى، ولم يعدله مكانٌ في منازلِ الشّعرِ، حيث أنشد قائلاً (مُجتث)[1] :

الشِعرُ فيه هبُوطٌ  والشعر فيه طِلاعُ

ومنهُ تقليدُ مَنْ قَد  مَضى ومِنهُ (اقتراع).

والشعر له مستويان، وخيرهما ما كان دفاعا عن الحقّ قال (مجتثّ):[2]

الشِعر ليسَ سواءً  مِنه سَمينٌ وغَثّْ

وأحْسَنُ الشعر ما كان  فيه للِحَقّ بَثّْ.

والشعرُ في مفهوم الرصافي (معروف عبد الغنى1954 م) وظيفته خدمة الوطن و الأمّة والإنسانيّة، إذ يجب على الشاعر أن يطرح واقع المجتمع، ويدافع عن الأمّة ويتصدّى للظلم وحكم الاستبداد، والاستعمار في تسبحٍ مبدع جديد، مروّحا عن هموم قائله[3]:

عَلى أنّ لي طبعا لَبيِـــقا بِوَشْيِهِ  نزوعا إلى أبكاه دوُن عيُونِهِ.

لَعَمرُك إنّ الشعرَ صُمْصامُ حِكَمةٍ  وإنّ النُهى مَعْدودةٌ من قُيونِهِ.

---

[1] المرجع السابق ، ص 233

[2] معروف الرصافي: ديوان معروف الرصافي، الهنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط 6، 2012، ص 53 .

[3] محمّد مهدي الجواهري: الجمهرة مختارات من الشعر العربي ،تح عدنان الدرويش ، دار الرافدين ،العراق ،ط2،، 1993، ص7.

والشعر في رأي الشبيبي (محمد رضا 1956 م) له أهداف، ومُثُلٌ، ومعان أشار إليها في قصائد كثيرة منها:(لامية العرب الجديدة) و(الهزار الشاعر) و (ذكرى شاعر) و(الاجتماع والشعراء).

والشعر عنده له غاية تفصل بين الحّق والباطل، وتقصد إلى الصدق، وتنسكب في معاني ألفاظه روح الابتكار والخلود، وتسيل بين نسيج أبياته مُتعةُ السِّحْرِ أمّا الجواهري فهو لسان الشعب، والأمّة والإنسانيّة قال: (الكامل)[1]

وأنا لسان الشَعب كلُّ بليّة  تأتيه أحمِلُ ثِقلها وأُصَوِّرُ

وإذا تقطّر من فؤادي جانِبٌ  حَدُبَت عَلَّى قلوبه تتقطّرُ

ثمّ نبعت مدرسة جديدة من المدرسة السابقة وانسلخت عنها، وأخذت على عاتقها سنة 1947 م بعد الحرب العالميّة الثانية .

التغيير في الأشكال مع التطوير في المضامين ابتداء في شعر بدر شاكر السيّاب ثمّ نازك الملائكة وآخرين فكان الشعر الحديث (المسمّى بالشعر الحرّ) مرحلة جديدة، ومدرسة سرعان ما انتشرت في جميع الأقطار العربيّة باعثة شعلة النهوض في الفكر العربي المعاصر حاملة أشكالها ومضامينها هذا المفهوم العام لرسالة المواطن انطلق منه مضمون الشعر الحديث، وقامت الدعوة فيه على أساس من تسخير الشعر لخدمة الأغراض الاجتماعية والسياسية، والحضارية، وشجب دعوة الفن للفن، لأنّه ارتبط بالواقع، وجند نفسه لهذا الواقع وخدمته وتطويره وطرح النقاد في ظلّه شعار الأدب الهادف، لتحديد مضمون هذا الشعر الجديد، فلم يعد الشاعر في حركة هذا الشعر يعيش بعيدا عن الشعب والأمّة بل اندفع بكلّ قواه يشارك في المعركة المصيّرية،

[1] خليفة عمر التليسي: رفيق شاعر الوطن، المطبعة الحكومية، طرابلس، ط 3 ، 1965، ص 58 .

ويلهب أَتّونها بشعره المنبعث من تجربة حيّة، تمرّس الشاعر معها بأوضاع الكفاح، وحَمَلَ منها شَرَرَ القضيّة التي يؤمن بها.

إذن يتميّز هذا الشعر الجديد بعودة الشاعر إلى الارتباط بالحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسيّة.

وقد أضاف، سبيلاً جديدة . إلى ما كان مألوفا . للتعبير عن هذه الرسالة الوطنيّة أو القوميّة، وهذا السبيل هو الغزل والحب الممزوج بالحرمان فهذا بدر شاكر السياب في أَغلب قصائده مثل (مطر... مطر) و(الأسلحة والأطفال) و غيرهما، يمزج هذا الحب والغزل بالقضايا الأساسية في رومانسية حالمة، فيلوّن صوره وينوعها ويبرزها في طرحٍ يصوّر فيه المجتمع العراقي، والظلم، و رفض أشكال الاستعمار.

– مدرسة المهجر (ومفهوم الأدب)[1]:

ألقت مدرسة المهجر في حركة التجديد مع مدرسة الديوان، ثم تخطّتها أشواطا في تجديد الشعر، وتحريره من الجهود، وتطوير مضمونه، والخروج به عمّا عرف قديما من موضوعات.

وأضحى أثرها في توجيه الشعر قويّا وفاصلاً وكانت النماذج التي نسجها شعر المهجر للوجدان قوّية التأثير في بعث روح الشعر بعد جموده حيثَ وجَّهت أفكارها إلى جوهره النقي، وشَقّت للشعر سبلاً لم يَعْهَدْها من قبل، على أَنّها أخذت من التُّراث بحذر.

[1] واصف أبو الشباب: القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1988 ، ص172.

ومدرسة الديوان مقارنةً بمدرسة المهجر، محافظة، لأنّها أكثر ارتباطا بالتّراث، ولم تقطع الصّلة به، بل اعتمدت في معركتها مع التقليديين على اطّلاع واسع من الشعر القديم، وتفاعل قوي مع الثقافة العربيّة بصفة عامّة ومع الثقافة الغربيّة بصفة خاصّة، في حين كانت مدرسة المهجر تعتمد أساسا على الإلقاح الغربي، متعاملة في تفاعلها مع التراث العربي بقلّة وحذر. التجديد في شعر المهجر تناول (الصياغة) و(المضمون) فسعى في (الصياغة) إلى التحرّر من الأشكال القديمة، وقصد البساطة في التعبير وتجنّب الزخرفة اللفظيّة، وجعل القيمة الإنسانية في الشعر أعلى من القيمة اللسانية، وتخلّص من القوالب القديمة، وهدف إلى الأوزان الخفيفة، مع ميل إلى التنويع في الأوزان. كما استغلّ أَساليب الموشّحات الأندلسيّة، وأَعطى اللفظة كلّ ما تحتاج إليه من الشاعرية في المعاني، والإشعاع الروحي مع لذّة السحر، وحلاوة الموسيقى، وعذوبة النطق، وجمال التصوير، وعبق التعبير، حيث جعل اللفظة حالمة مفعمة بالجمال والأسى والحسرات[1].

أمّا المضامين فقد كانت ثورة عارمة على الأغراض التقليديّة القديمة داعية إلى استماء النفس الإنسانيّة، متنعّمة على الحياة منتظمة ما يدور فيها من مشاكل الإنسان الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

اتسم شعر المهجر، بومضات الغربة الرومانسية، والذاتية الفردية لأنّ الشاعر في شعر المهجر حبيسٌ لوجدانه وذاته حتّى في حال اتصّاله بشعور البشرية العامة.

[1] المرجع السابق، ص 173.

فالشاعر هنا بصير بالأعماق الوجدانية مع تعدد نظراته للحياة*، وقد اختلفت هذه النظرة باختلاف الشعراء إلّا أنّها كانت مشتركة في الذاتية الفردية عند الجميع.

إذن يتميّز أدب المهجر بالتجديد الطامح إلى الكمال، بخصائص قوية في أشكاله ومضامينه، تحرّر من سيطرة القديم في الأشكال بعد أن استوفى ما لابدّ منه للصياغة الحديثة ونزعة التجديد والانتقال من الإتباع إلى الإبداع والاعتزاز بالشخصيّة الأدبيّة، لا جمود في القوالب الجاهزة، ولا ميوعة في المنابع المستحدثة نثرا أو شعرا.

قد أنعتق النثر من المدلولات الثابتة، والرواسب القديمة، وانطلق الشعر بأصوات كثيرة متنوّعة، وأوزان قصيرة، كما أسلفنا، وموشّحات تتبارى بالفن مع ما خَلَّفَتْهُ الأندلسُ.

**مدرسة الديوان:**

كان نقد هذه المدرسة ينصب معظمه على فنّ الشعر، لعراقته من جهة، ولعدم بروز الفنون الأخرى من جهة ثانية، ونقدها أَغلبه نظري[1]، وأقلّه تطبيقي و أعضاؤها كلّ منهم متأثّر بنظريّة غربيّة اتّخذها مَثَلاً له وأشهر مؤسسيها: احمد شوقي (1932

[1] حلمي على مرزوق: شوقي وقضايا العصر والحضارة، دار النهضة العربيّة، بيروت، 1981 ، ص361.

* ديوان: صيغة في عالمنا لتدوين ومعناها: إنّ هؤلاء الشعراء دوّنوا شعرهم وكتاباتهم في كتاب واحد سُمّد (الديوان). ثمّ انتقل هذا الاسم، إلى اتّجاه هؤلاء الشعراء في الشعر، و لمّا كان هذا الاتجاه بشكل مدرسة، سمّيت (مدرسة الديوان) ضَحّت كثيرا من الشعراء في مقدّمتهم عبد الرحمن شكري (1958 م) وعبّاس العّقاد (6419 م) والديوان أساسا كتاب ألّفه العّقاد (محمود عبّاس 6419 م)،والمازني (إبراهيم عبد القادر 9419 م) و أو دفاعيه بعضا من شعرهما، وبعضا مما كتب أهم مقال انتقدّيه. راجع الديوان عباسي محمود العقّاد والمازني، مطابع الشعب الطبعة الواثقة. القاهرة . بلا تاريخ.

م) والمـازني (إبـراهيم عبـدالقادر 1949 م) وعبـد الـرحمن شـكري (1958 م)، والعقّـاد (عبّاس محمود1946 م) وغيرهم كثيرون وأهمّ مقاييسها:

**الصدق:** وهو التوافق بين شخصيّة الشاعر وشعره، ويقصد به الصدق الفني الذي يتضمّن صدق الشعور الذي يعبّر عنه الشاعر ويصدر هذا الشعور منه عن مزاج أصيل لا تكلّف فيه وقد أوجب العّقاد على الأديب التزام الحقيقة النفسية وليست الحقيقة المتجرّدة كما وضع كلّ من العقّاد والمزاني مقياسا لشعر الطبع يتلخّص في (صدقه وتأثيره) فإذا كان صادقا مؤثّرا، فهو مطبوع لا تكلّف فيه.

**قوّة التعبير عن وجدان الأديب:** فشعر الشخصيّة (الذاتية) الذي أنتجه العقّاد والمازني هو من جوهر نظريتيهما القائل: (إنّ شعر الشخصيّة: تعبير عن وجدان الشاعر) وهو لفي قمّة الذاتية حيث يعبّر عن (أغوار) الوجدان للإنسان العربي، وتكون به (حياة الشاعر وفنه) متطابقين، (أي شيئا واحدا) لا ينفصل أحدهما عن الآخر، بمعنى لا ينفصل فيه الإنسان الحي عن الإنسان الناسج للنصّ[1].

**الاعتراف بالتذوق الخاص (الشخصي):** أعترف أَعضاء مدرسة الديوان بالذوق وسيلة أساسيّة في النقد، ولكنّهم اختلفوا في تفسير هذا الذوق، فعبد الرحمن شكري . مثلاً . لا يسلم للذّوق الخاص وحده بل يرى أنَّ هناك ذوقا عاما يضاف للذوق الخاص يمكن أن يلتزم الجميع حدوده، فيقول عن الذّوق:

«اجتمع أعظم المصوّرين فصنع كلٌّ صورةً أَملاها عليه ذوقه، وزعم أَنّها بلغت غاية الجمال، إذا رأيتها، وَجَدْت اختلافا عظيما ينبئ عن مثلِهِ في أذواق هؤلاء

[1] جيروم ستولنتير: النقد الفني "دراسة جمالية وفلسفية"، تر فؤاد زكريا، دار الوفاء، دنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2007 ، ص95.

المصوّرين، ورُبّما كان بين الرسوم ما يستجمعه بعضهم على أنّك لَو قُلتَ لهم ما يَسْتَحلّوُنَ من معاني الجمال، عَجبْتَ لاختلافهم فيما يعرضون عليك».

أمّا العقاد والمازني، فمع أعرافهما بالذوق العام يميلان دائما إلى الذوق الخاصّ، ويعطيان له الأولوّية في مسائل النقد والنتاج الأدبي[1].

إنّ جماعة الديوان، النّقاد منهم . يُقَوّمونَ الجانب الفني في العمل الأدبي من خلال انطباعاتهم الشخصيّة فهم في الحقيقة نُقّاد تأثيريون.

الحرص على التقويم: حرص أعضاء جماعة الديوان في نقدهم للنصوص الأدبيّة على التقويم والتوجيه أكثر من حرصهم على التفسير والتحليل وقد يكون هذا الاتجاه ممّا يتماشى مع طبيعة النقد الأدبي في تراثنا الأدبي.

إنّ الظروف التي تولّى فيها أعضاء جماعة الديوان مهمّة النقد الأدبي، ساعدت دونما شكّ على دفعهم نحو هذا الاتجاه فهم في الواقع لم يكونوا نُقّادا فحسب وإنّما كانوا يخوضون معارك التجديد، وهم يثورون على الكلاسيكيّة القديمة في النقد العربي القديم.

كما أنّ هؤلاء النقاد، قيّموا الأدب من خلال النظريّات الغربيّة التي تأثّروا بها، ونظروا إلى الأعمال الفنيّة كلّها من خلال مواقف فكريّة عامّة واحدة على الرغم من خلافاتهم الفكريّة الأدبيّة فيما بينهم، علاوة على أنهم كما أسلفنا من قبل، يهتمون بالتقويم ويهملون، أحيانا التحليل والربط للنماذج بعضها مع بعض، ويحتفلون بإطلاق الأحكام العامّة، والأحكام التي تعكس أذواقهم الشخصيّة[2].

---

[1] محمد منعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 120.

[2] نفس المرجع ، ص 122.

الاهتمام بالمضمون: إنّ الاهتمام بالنقد عند أعضاء جماعة الديوان يقوم أساسا على العناية بالمضمون والاهتمام به أكثر من الشكل وهذا الذي دفعهم إلى القول بأنّ كلّ كلامٍ لم يكن مصدره صحّة الإدراك، وصدق النظر في استشفاف العلاقات، يكون هُراءً ولا محلّ له في الأدب إذن تغير الحياة الفكريّة، والاطلاع على الأدب الغربي وفلسفته، وعوامل أخرى كثيرة؛ دفع أعضاء جماعة الديوان إلى الاهتمام بالمضامين أكثر من الأشكال، فقد شُغِلت أذهانهم بالثقافة العلميّة والفلسفية، من أجل ذلك نزعوا إلى مزج العلم بالفلسفة مع الكثير من النماذج الأدبيّة.

النقد العلمي الفلسفي: كان العقّادُ أسبقَ من المازني وعبد الرحمن شكري إلى النقد العلمي الفلسفي فهو يرى أَنَّ شكري والمازني، غَيَّرا منهجيهما في القراءة حيث التفتا إلى النقد العلمي والفلسفي بعد أنَ كانت القراءة عندهما شاخصةً إلى النقد الأدبي المحض على أسلوب الغربيين من مثل مكولي McCulley و ماكس نورد max Nord و نيتشه Nietzsch وغيرهم.

وقد كان أدباء الديوان هؤلاء يعتزون بأصولهم، وتراثهم التاريخي، فهذا خليل مطران يصف قلعة بعلبكَّ ويفخر بها متذكّرا أيّام صباه في مدينته التي عاش فيها أيّام الصّبا بأحلامه وآماله وطموحه فيقول[1]: (خفيف)

همّ فجر الحياة بالإدبار  فإذا مَرَّ فهي في الآثار

والصّبا كالكرى نعيمٌ ولكن  ينقضي والفتى به غيرُ دارٍ.

[1] خليل مطران: ديوان الخليل، مطبعة دار الهلال، مصر، 1994، ص97-ص100

**- مدرسة أبولو*:**

كان مؤسّس هذه المدرسة الشاعر المصري الدكتور أَحمد زكي أَبو شادي (1892 م 1955 م) وهي امتداد لمدرسة الديوان، فقد تأثّرت بها، وانبعثت من خلال الصراع العنيف الذي دار بين شعراء التقليد وشعراء هذه المدرسة ونقّادها، كانت مدرسة الديوان من قبل تهتم بصياغة النظريات التجديدّية أكثر من اهتمامها بصياغة النّص الشعري، وحينما جاءت مدرسة أبولو عكست الأمر فاهتمت بصياغة النصّ الشعري أكثر من اهتمامها بصياغة النظريّات[1].

مدرسة أبوللّو تيار نشأ منذ وفاة سعد زغلول (1927 م) أو قبيل ذلك، وقد تميّز هذا التيار بشيئين مهمين: هما الوجدان الذاتي، والتعبير الرمزي.

بدأت هذه المدرسة ترسل شعرها غناء ذاتيا متفجّرا عن عواطف جياشة، ووجدان منفصل حزين وقد تطوّرت هذه المدرسة عندما صدر العدد الأوّل من مجلّة أَبوللّو في (سبتمبر) سنة 1932 م حيث أُعلنت جمعية تتألّف مَن أحمد شوقي (1932 م) رئيسا وخليل مطران وأحمد مُحَرَّم نائبين للرّئيس، والدكتور أحمد زكى أبو شادي (1955 م) سكرتيرا، وأعضاؤها: الدكتور إبراهيم ناجى (1935 م)، والدكتور على العناني، وأحمد الشايب، و سيد إبراهيم وعلى محمود طه (9419 م) ومحمود أبو الوفا، وحسن القياني و حسن كامل الصيرفي(34)[2] ثمّ جُدّد الانتخاب سنة 1933 م، فأصبح خليل مطران

---

[1] المرجع السابق، ص241 .

[2] نفس المرجع، ص 241.

* أبولّو: أساسا أحد آلهة اليونان، و كان لأحد قساوسته ابنة أسمها (كريزيسCRYSIS) اختطفها القائد اليوناني (أجا ممنون)، فغضب أبوللو ونشر الطاعون في الجيش اليوناني أثناء حرب طروادة في الإلياذة ثمّ سمّى هؤلاء الأدباء أو المجلّة لهم أصدروها بهذا لاسم ثمّ انتقل هذا الاسم ليصبح مصطلحا لمدرسة أدبيّة احتوت نتاج مَن انتمى ليها فيما بعد مِن الأدباء.

رئيسا، و إبراهيم ناجى وأحمد محرّم نائبين، للرّئيس، وأحمد زكى سكرتيرا، والبقيّة من الأدباء أعضاء ثمّ ضمّت هذه المدرسة الكثيرين من الشباب فيما بعد.

إنّ التجديد في نظر هؤلاء الشبّان في البداية، لم يكن معنىً كامنا في نفوسهم قاصدين إليه قصدا، بل كان خواطر ومضات فنيّة، و فورات يعبرون عنها من خلال نتاجهم الشعري المتنوّع النزعات ومن خلال نظراتهم النقديّة فهم يدعون إلى الوحدة العضويّة للقصيدة؛ ويؤكّدون على التحرّر البياني و الطلاقة الفنيّة ويستحثون الشخصيّة الأدبيّة على الإبداع والابتكار، وينهونها عن اجترار الماضي، ويريدون منها الابتعاد عن الأغراض التقليدية، و الوفا وللعصر الذي تعيش فيه بأن تعكس الحياة والطبيعة.

كانت الفكرة في نتاج هؤلاء الشعراء منسجمةً مع الخيال والشعور (العاطفة) حيث مزج أفراد هذه المدرسة بين الوجدان والعقل، فخرجت تجارُبُهُمْ مشرقةً متّسمة بطبع دقيق تتوهج فيه الرؤيا الشعريّة والانفعال الحارّ، فانطلقت مضامينهم، واتّسعت للشعر الوجداني، وشعر الطبيعة التي امتزج بها بصورته الصوفية الفلسفيّة، عن طريق الإيحاء الرمزي.

حاولت قوالب هذه المدرسة الانفلات من أسر التقليد والجمود، فتنوعت في القوافي والبحور، أحيانا، وتحررت من القوافي أحيانا أخرى.

وجدّدت في الأشكال حيث ظهر في نتاجها أنواع من القصص والمسرحيّات الشعريّة إلى جانب الفيض الشعري وهى لم تكن مدفوعة بفطرتها إلى التجديد بل بإدراكها الحاجة إلى التجديد بعد تناولها النتاج الشعري السابق بالدرس والتحليل الناقد[1].

[1] واصف أبو الشباب: القديم والجديد في الشعر العربي الحديث ، ص 244.

وكان أبو القاسم الشابي يرى: «أنّ المدرسة الجديدة تدعو إلى أن يحدّد الشاعر ما شاء من أسلوبه وطريقته في التفكير، والعاطفة، والخيال، وإلى أن يستلهم ما يشاء من كلّ هذا التراث المعنوي الذي يشمل ما ادّخرته الإنسانيّة من فَنّ، وفلسفة ورأي، ودين، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربيّا أو أجنبيا، وبالجملة، فإنها تدعو إلى حرّية الفّن من كلّ قيد يمنعه الحركة والحياة»[1].

ويمكن أن نلخّص عمليّة التجديد عند أصحاب هذه المدرسة في ثلاث نقاطٍ هي:

- التجديد في البناء الفن- التجديد في البناء الداخلي- الغاية الشعريّة (هدف الشعر)

أوّلاً التجديد في البناء الفني الخارجي:

ويشمل أنواعا كثيرة منها:

1- التجديد في الألفاظ: فقد ابتكر شعراء أبوللّو في الألفاظ، وَحَمَّلُوها دلالات تختلف عن دلالاتها القديمة، وقد أعانهم على ذلك استخدام التعبير الرمزي لمثل هذه الألفاظ في كثير من المواقف فقد رأينا ألفاظ أصحاب هذه المدرسة شيقة في قصائدهم السحرية، مليئة بالأطياف والظلال، والسكون الشمسي، والشفق السحري، والليل الأبيض، والنور الهادئ والخواطر المذعورة وكان أبوش أدى من أوائل الذين أدخلوا هذه الألفاظ في شعرنا الحديث، وله قصائد كثيرة تحمل ألفاظ من مثل: بلوتو Pluton وبرسفون Perséphone وإيليا Elie وصموئيل Samuel وديوس Duce وبودوبا Doba.

[1] المرجع السابق، ص245.

2- التجديد في العروض، ويمكن أن نلخصه في:

أ: الشعر الحرّ (الحديث): وهو ما لم يتقيّد بقافية، ولا بتوازن بين الشطرين[1]

ب: الشعر المرسل: وهو ما يلتزم فيه البحر الواحد مع تحرر من القافية

ج: الشعر المنثور: وهو ما لا يتقيّد بوزن ولا قافية

د: الشعر القصصي: وهو قصص تعتمد على نقش شاعريّة، تتجاوب إيقاعاتها مع أعماق الإنسانية الداخليّة....

نستطيع أن نجمل التجديد الذي نادى به شعراء(أبوللّو) بما يأتي:

أ: الألفاظ

ب: الشعر الحرّ

ج: الشعر المرسل

د: الشعر المنثور

هـ: الشعر المترجم والمطولّات التأملّية

و: الشعر القصصي

ز: الشعر التمثيلي

ح: الشعر العلمي

[1] أحمد أبو سعد: الشعر و الشعراء في العراق ـ ، ص55.

غير أن هذه المحاولات التجديديّة في شعر أصحاب هذه المدرسة لم تكن بمستوىً واحدٍ كما هي الحال عند معاصريهم من شعراء القصيدة العموديّة[1].

- مقاييس النقد الأدبي

إذا كان النقد ضرورة من ضروريات الحياة لا نستغني عنها مادامت تتطلّب التقدم ومحاولة البراءة من النقص والتخلّف فمن الطبيعي أن يتناول النقد جميع مقوّماتها العلميّة والفنيّة والاجتماعية والسياسيّة لعلّه يصلح ما فسد، ويعين على الترقي، ويهدى الباحثين والعاملين إلى أهدى السبل و أسمى الغايات لهذا اختلف النقد أو تعدّد بتعدّد نواحي الحياة فمنه:

1- النقد السياسي الذّي يتّخذ مقاييسه من أصول الحكم، والقوانين الدولية، والبراعة التي تفيد الدّولة وتدعم سلطاتها داخليّا وبين الدّول جميعا.

2- ومنه النقد الاجتماعي الّذي يعتمد في كيانه على تقاليد الأمّة، وما يسير عليها حياتها، ويحمى أفرادها وأسرها وأخلاقها من الفساد والتدهور، وعلى جميع ما يرضى الكافّة، ويجعل الأفراد مهذّبين صالحين لمسايرة التقدّم والنّجاح

3- وهناك النقد العلمي المتّصل بالطبيعة والكيمياء والريّاضيّات و نحوها[2]، وهو خاضع لهذه المناهج النظريّة والتطبيقية (التّكنولوجيّة) التي وضعت لكلّ علم، وإن كانت كلّها مشتركة في صحّة المقدّمات وسلامة التجارب ودقّة الاستنباط والتجرّد من الأشياء الذاتيّة، إذ كانت المسائل العلّمية ظاهرة عقليّة موضوعيّة تتناول الحياة، كما هي في الواقع دون أن يكون الذّوق أو المزاج فيها نصيبٌ.

---

[1] المرجع السابق، ص 70- 71 .

[2] ، المرجع نفسه ص144- 146 .

4- وهناك النقد الفني، وهو كذلك خاضع لأصول عامّة تصلح للفنون الرفيعة كلّها من رسم وتصوير و أدب وموسيقى ونحت من ذلك صدق التعبير، وقوّة التأثير وجمال الخيال ومراعاة التناسب، ومع ذلك فلكلّ فن منها مقاييسه النقديّة الخاصّة تبعا لطبيعته، و وسيلته في الأداء، وهى متأثرة حتما بالذاتية أي بهذا الذّوق الفني لكلّ ناقد و لسنا نريد هنا التوّرط في أصول النقد العلمي ولا الفني العام وإنّما أشرنا لنفرغ منها إلى النقد الأدبي خاصّة إذ كان نوعا من أنواع النقد يكون فنيّا أو مزيجا من العلم والفنّ كما يمرّ تحقيق القول في ذلك.

والنقد الأدبي خاصّ بالأدب، وإذا كنّا نفهمه بالمعنى العام أي تفسير الأدب وإيضاحه فنستطيع أن نعدّ من أنواعه ما يلي[1]:

- النقد التاريخي الذي يشرح الصّلة بين الأدب والتاريخ فيتّخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة تفسير الأديب وتعليل ظواهره وخواصّه.
- النقد الشخصي وهو الذّي يتّخذ من حياة الأدب وسيرته وسيلة لفهم آثاره وفنونه وخواصّه الغالبة عليه فإن الأدب صادر عنه مباشرة ليسهل بذلك شرحه وتعليل أوصافه.
- النقد الفني وقد قلنا من قبل انّه أخّص الأنواع وأولاها بمن يريد فهم طبيعيّة الأدب وبيان عناصره، وأسباب جماله وقوته ورسم السبيل الصالحة للقراءة والإنشاء، وهو عندي أحقّ الأسماء بهذه التسمية، فهو النقد حقّا وما سواه من الطريقة التاريخيّة أو الشخصيّة تفسير، وإن كان بلا شكّ يعين عَلى صحّة النقد الفني وعلى سلامة أحكامه من الغموض والضلال وهو المنهج النقدي.

[1] سمير سعيد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتّجاهاته ، ص120.

وإذا استقصينا مظاهر النقد الأدبي في تاريخ الأدب العربي والفارسي وجدناها كثيرة منوّعة فنقد لفظي، و أخر معنوي، وثالث موضوعي، ومن اللفظي ما هو لغوى أو نحويّ أو عروضي أو بلاغي، ومن المعنوي ما يتصّل بابتكار المعاني أو تعميقها أو توليدها أو أخذها ثمّ ما يتصّل بالأخيلة وطرق تأليفها لتصوير العاطفة، ثمّ العاطفة الصّادقة والمصطنعة ومن الموضوعي ما يليق بكلّ مقام من المقال أو الفنّ الأدبي الخاص حتىّ غلوا و حاولوا أن يقصروا الشعر على فنون دون النثر و يمكنك الرجوع إلى ذلك كلّه في الموشّح للمرزبان، والصناعتين للعسكري والبيان والتبيين للجاحظ، والموازنة للآمدي، والوساطة للجرجاني، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني وحدائق السّحر للرشيد الوطواط ولن تتّسع هذه الصفحات لإيراد الأمثلة لذلك فارجع إليها في مظانها المذكورة[1].

وفى عصرنا الحديث نشهد درجتين للنّقد الأدبي أو نوعين من أنواعه:

إحداهما الدّرجة السريعة وتتناول الآثار الأدبيّة، أو الفنيّة، التي تقدم كلّ يوم إلى الصحف والمجلّات، وتعدّ هذه الدّرجة نوعا من الإعلان أو الوصف يعتمد على ملاحظات سريعة تعين القارئ على معرفة ما يصلح له من الكتب التي تصدرها المطبعة تبعا، ومع ذلك فيجب ألا يخلو هذا النقد من الجدّ وصحّة الحكم والإنصاف وترك المجاملة لئلّا يضلّ القراء ويذهب بمكانة الصحفي الأديب والثّانية أسمى من الأولى وأبقى إذ كانت عاملاً من عوامل الرّقي ونشر الثقافة العامّة بين القرّاء، وتظهر في المجلّات المحترمة أو الكتب و تعمد على الدّراسة العميقة، والثقافة العريضة، والتفكير الواضح السديد، والموازنة الشاملة وهى تنتهي في الغالب بعرض خلاصة كافية للآثار المنقودة أو بإكمال ما ينقصها، أو يفتح آفاق جديدة للبحث متصلة

[1] سمير سعيد حجازي: النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، ص120.

بموضوع الكتاب ويمكن هنا إجمال الأخطاء التي تتدرج فيها هذه الطريقة حتىّ تصل غايتها إلى أن نفصلّها في حينها إن شاء الله[1].

فعلى الناقد أوّلاً: ألا يهمل هذه الجزئيّات اللغوية والنحويّة التي تعين على فهم عقل الأديب وتاريخ أفكاره أثناء كتابه أو مقاله أو قصيدته أو قصّته و ما انتهت إليه من نتائج وآراء و مذاهب وذلك يقتضيه أولاً تفهم المعاني الحقيقة التي تدلّ عليها عبارات بعناصرها الأصلية التي تسمى عمدة كالمبتدأ و الخبر والفعل والفاعل أو بعناصرها الثانوية التي تسمىّ فضلة كالحال والمفاعيل وبعض المتعلّقات.

وثانيا: فهم المعاني المجازية أو التضمينية و الإلزامية التي تؤديّها العبارة بطريق الاستعارة والكناية أو تشير إليها إذا كانت موجزة تكتفي بالإشارة والتلميح.

وثالثا: قيمة كلّ جملة في إيضاح المعاني، إذا كان بعض الجمل أساسيا يدلّ على أصل المعنى والبعض إيضاح أو تكرار وهذه الأخطاء. على جفائها . تعدّ أساسا لازما للدّرجة السامية من درجات النقد الأدبي على أنّ الناقد مادام يصل بين هذه الملاحظات النحوية وبين المعاني والأفكار يشعر بخفّة بحثه ومتعته. فإذا انتهى من ذلك واجه عمله الحقيقي الخطير الذي يتجلّى في تعرّف الأثر المنقود: كيف ظفر بخواصّه اللفظّية والمعنوية، وعلى أي شيء؟ ممّا له صلة بعقل كاتبه وعواطفه وأخيلته ومزاجه ومواهبه وبيئته ومعارفه، فإذا بنا نحيا مع الأديب ونرى بعينه ونسمع بأذنه، ونخضع أنفسا لميوله ونظريّاته وروحه، وننتقل من فهمه إلى فهم عصره وبيئته كلها، ثمّ نحسن الحكم و التقدير[2].

---

[1] أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص145.

[2] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص 31-33.

# الفصل الثاني: النقد الأدبي في كتاب تشريح النقد

1- تحديد المفاهيم.

2- نشأة وتطور النقد الاسطوري.

3- ترجمة نورثروب فراي .

4- تجليات النقد الاسطوري عند فراي.

5- النقد البلاغي عند فراي.

إن موضوع النقد الأسطوري، يأتي في باب الانفتاح على المناهج النقدية الحديثة، لذلك ارتأينا رصد المعالم الأساس لهذا المنهج كما تبلورت عند الناقد الكندي نورثروب فراي، وما دام المنهج هو مجموع المفاهيم والآليات الإجرائية التي تضبط العلاقة بين الناقد والنص الأدبي سنشرع أولا في توضيح بعض المفاهيم التي نرى على أنها تمثل جوهر هذا الخطاب، كما نرى أنه لابد من أن نعرج على العوامل التي ساهمت في نشأة هذا الخطاب في النقد الغربي وتطوره، لنتوقف بعد ذلك على تقديم هذا الخطاب كما هو متجسد من خلال دراسة نورثروب فراي "تشريح النقد"، الذي يضم مقدمة جدلية، وأربعة مقالات، أولها تم تخصصها للنقد التاريخي: نظرية الأنماط، والثانية للنقد الأخلاقي: نظرية الرموز، أما الثالثة فهي حول النقد البدئي: نظرية الأساطير، في حين تم تخصيص المقالة الرابعة للنقد البلاغي: نظرية الأنواع. وقد اقتصرنا هنا على بيان تجليات النقد الأسطوري من خلال المقالتين الثالثة والرابعة باعتبارهما الأكثر تركيزا على فحوى هذا المنهج.

## 1 - تحديد المفاهيم

### 1-1- مفهوم النقد:

لقد أثار مفهوم النقد خلافا كبيرا بين الدارسين في تحديده، كل حسب خلفيته المعرفية التي انطلق منها.

- "هو فن الحكم على الأساليب الأدبية المختلفة، والفنون الأدبية المتنوعة، ببيان مناحي القوة فيها والضعف، ومواطن الجمال والقبح والصحة والخطأ "[1]

- "هو تفسير العمل الأدبي للقارئ، ومساعدته على فهمه وتذوقه، وذلك عن طريق فحص طبيعته وعرض ما فيه من قيم".

- "هو الكشف عن جوانب النضج الفني في الإنتاج الأدبي وتمييزها عن سواها عن طريق الشرح والتحليل ثم الحكم" .[2]

### 1-2- مفهوم الأسطورة:

إذا كان مفهوم النقد قد شكل محطة خلاف بين الدارسين كل حسب منطلقه الفكري، فإن مفهوم الأسطورة، لم يشد عن هذه القاعدة المطردة في العلوم الإنسانية، فهي بدورها تتجاذبها تيارات متعددة، وكل يعرفها حسب وجهة نظره الخاصة، حيث نجد هناك من يعرفها "بأنها مجموع الحكايات الطرفية المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية، الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات، التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات وظواهر طبيعية بعالم ما فوق

[1] محمد مندور : في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفضالة، القاهرة د س، ص 6.

[2] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص 116.

الطبيعة، ومن قوى غيبية اعتقد الإنسان الأول بألوهيتها فتعددت في نظره الآلهة تبعا لتعدد مظاهرها المختلفة".

وهناك من يعتبرها "قصة تقليدية مجهولة المؤلف، تقنن فيها ثقافة معينة أعرافها الاجتماعية، أو تفسر أصول الظواهر الإنسانية والطبيعية على أسس فائقة للطبيعة أو مغرقة في الخيال"[1]

في حين نجد هناك من اتجه بهذا المفهوم وجهة أخرى، حيث لم تعد هي ذلك المعتقد الزائف المناقض للواقع، بل أصبحت نمطا حدسيا رفيعا للفهم الكوني يشتمل على حقائق عميقة، ويعبر عن مواقف جمعية من مسائل جوهرية، مثل الحياة والموت والألوهية والوجود، وقد تعد تلك المواقف كلية عالمية. وبالإضافة إلى ذلك أصبحت مجموعة من المفاهيم مثل الحقيقة والواقع... إشكالية ولم تعد كنقيض للأسطورة.

ويؤيد هذا الاتجاه وليك ووارين في كتابهما نظرية الأدب، حيث يقفان عند هذا المصطلح فيعتبرانه «يحوم على حقل هام من المعاني، تشترك فيه الديانة والفلكلور وعلم الإنسان وعلم الاجتماع والتحليل النفسي والفنون الجميلة. وفي بعض المتناقضات المعتادة، فالأسطورة نقيض للتاريخ أو للعلم أو للفلسفة أو للحقيقة أو للحكاية التمثيلية».

لكن في نظرهما، «إذا كان لمصطلح الأسطورة في القرنيين السابع عشر والثامن عشر معنى سلبيا، أي أنها تخيل غير صحيح علميا أو فلسفيا، فإنها في العصر

[1] خليل أحمد خليل: معجم المصطلحات الأسطورية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1996، ص32.

الحديث، أصبح شأنها شأن مفهوم الشعر، فهي نوع من الحقيقة أو معادل للحقيقة، ليس منافسا للحقيقة العلمية أو التاريخية بل رافدا لها» .[1]

## 1-3- مفهوم النقد الأسطوري:

هو ما يسمى بالمدخل النموذجي أو الطوطمي أو النقد القائم على الموروث الشعبي أو الأسطوري أو الشعائري، وهو بذلك يفسر الأعمال الأدبية باعتبارها تجسيدات لأنماط وبنى أسطورية، أو لنماذج أصلية، لا زمنية، تعاود الوقوع، ولا يكون الاهتمام في هذا النقد بالخصائص النوعية للعمل الأدبي بقدر ما يكون بسمات البنية السردية أو الرمزية التي تربطه بأساطير قديمة .

وعلى هذا، فالنقد الأسطوري يتطلب قراءة دقيقة للنص، وهو قريب إلى علم النفس لتحليله استهواء العمل الأدبي للجمهور، وهو ليس منقطع الصلة مع المناهج الأخرى، بل يمكن القول أن من الصعوبة بما كان أن يعتمد عليه الناقد لوحده.[2]

## 2 - نشأة وتطور النقد الأسطوري:

لاشك أن العوامل التي تحكمت في ظهور النقد الأسطوري، شأنها شأن باقي العوامل المتحكمة في اتجاهات نقدية أخرى، وهو سعيها إلى إكساب النقد الأدبي الطابع العلمي، ولعل كذلك من العوامل التي ساهمت بشكل كبير في بروز هذا النوع

[1] رنيه ويليك و أوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص 197.

[2] صبري مسلم: الأسطورة في دراسة الفن، مجلة الأقلام العراقية، 1992، ص 54.

من النقد، هو أن «نقاد الأسطورة المحدثين قد تأثروا أكثر من ذلك بما تبين من أن الإنسان البدائي مازال كامنا في كل منا، وأن مواطن القرن العشرين الذي يذهب طائعا إلى عمله في سيارته كل صباح (...) ثم يهيئ نفسه للنوم بمشاهدة التسليات التي تنقلها إلى غرفته، الصناعة الإلكترونية، يعيد في أحلامه كل ليلة خلق الرموز الأولية للأسطورة القديمة» [1] .

وقد تفرع هذا الاتجاه النقدي عن التحليل النفسي من جهة [2] ، حيث يعتبر فرويد Freud من الأوائل الذين اهتموا بالتفسير الأسطوري، وأعطى لذلك بعدا يكمن في أن الأسطورة تعود جذورها إلى اللاشعور أو العقل الباطن عند الإنسان، وهي في صراع دائم مع ضغوط المجتمع وتقاليده وقوانينه التي تكبت رغبات الإنسان وتقهر تطلعاته الدفينة بلا رحمة، ولذلك فإن تيار الشعور أو اللاشعور، الذي أغرم الروائيون بتصويره حتى يرى القراء شخصياتهم من الداخل عندما تتعرى رغباتهم الدفينة، كان أسلوبا دراميا سيكولوجيا لبلوغ منابع البدائية في النفس البشرية، وهي المنابع أو العوامل التي تأثر في فكر الشخصيات وتشكل سلوكها اتجاه الآخرين بأسلوب لا يقلب عن التأثير الذي تمارسه ضغوط المجتمع عليها، وبالتالي فهي تؤثر على صياغة الشكل الفني لهذه الروايات، وليس على مضمونها فحسب. [3]

---

[1] محي الدين صبحي : النقد الأدبي بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب ، 1996، ص 103.

[2] عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة والوراقة الوطنية، ، مراكش، ط1، 2007، ص 52.

[3] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشرقة المصرية العالمية للنشر، ط1، 2003، ص 95.

وقد ارتبط اسم فرويدFreud باسم كارل يونـغ Carl Jung، وكانت جهوده فيما يتعلق بالنقد الأسطوري في نظرية الذاكرة الجماعية، وعن تصوره عن النماذج العليا أو النمـاذج البدائيـة المتجسـدة فـي الأسـاطير والخرافـات التـي ترسـخت فـي البنيـة العميقـة اللاشعورية للإنسانية، وتوارثت منذ حقب سحيقة، باعتبار أن الأسطورة تمثل نمطا من المعرفة البدائية التي ابتدعها الإنسان لفهم ذاته والكون من حوله، وبفعل تقدم المعرفة العلمية توارت هذه الأساطير في أعماق الإنسانية وأصبحت تعبر عن نفسها في صيغ حكايات خرافات وإبداعات تخييلية وضمنها الأدب والشعر [1].

وبالإضـافة إلـى التحليل النفسـي، فقد سـاهمت الأنتروبولوجيا، بـدورها، فـي بلـورة هذا الاتجاه النقدي، وذلك من خلال جهود العالم الأنتروبولوجي الاسكتلندي جيمس جورج فريزر من خـلال كتابـه "الغصـن الذهبي"، الذي تتبـع فيه الأسـاطير إلـى بدايتها، فيما قبل التاريخ، حيث يفترض دورة موت وإعادة ميلاد ماثلة في طقوس الخصب من زاوية أساسية في متون أسطورية متعددة.

ومن جانب آخر، نجد لكلود لفي شتراوس مجهودا كبيرا، في تطور هذا الاتجاه النقدي، مع العلم أن نظريته وثيقة الصلة بالنظريات البنيوية والطبيعية والسوسيولوجية والتاريخية والرومانسية والمثالية والتحليل البنيوي للأسطورة.[2]

[1] عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 52.

[2] نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية، ص41.

وتجدر الإشارة، إلى أن من أعلام هذا الاتجاه كذلك، هناك **جاستون باشلار** BACHLAR **JASTEN**و **ريتشارد تشيس**RITCHARED TCHIS و**ليزلي فيدلر**LIZLI FIDLER.

## 3 – ترجمة نورثروب فراي NORTHROP FRY

ولد **فراي** بشيربروك كوبيك، في كندا عام 1912 ونشأ وتربى في منكتون بريكزوبيك الجديدة، ونهايات العشرينيات ترك المناطق البحرية الكندية متوجها إلى تورنتو، كي يشترك في مسابقة وطنية للضرب على الآلة الكاتبة، وخلال وجوده هناك التحق بكلية فيكتوريا التابعة لجامعة تورنتو، حيث حصل على درجة علمية في الفلسفة والإنجليزية عام 1933. وفي عام 1936 رسم فراي كاهنا في كنيسة كندا المتحدة، لكنه حصل فيما بعد على منحة دراسية إلى جامعة أكسفورد، وفي سنة 1940 حصل على لقب علمي في الإنجليزية من كلية ميرتون إكسفورد تحت إشراف **إدموند بلندون** **Idmond blendon**. ومنذ ذلك التاريخ وهو يعمل أستاذا بجامعة تورنتو إلى أن توفي سنة 1991. ومن أعماله نذكر.[1]

- التناسق المخيف، دراسة عن وليام بليك طبع سنة 1947.
- تشريح النقد 1957.
- خرافات الهوية، دراسة في الميتولوجيا الشعرية 1963.
- الخيال المدرب 1963.
- القرن الحديث 1967.
- البنية العنيدة ، مقالة في النقد والمجتمع 1970.

[1] أنريك اندرسن امبورت: مناهج النقد الأدبي، تر: طاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب جامعة القاهرة،1991،ص102.

- الخلق والتجديد.
- السنة العظيمة: الكتاب المقدس والأدب 1982.
- الماهية والخرافة.
- في النقد والأدب والأسطورة، ترجمة إبراهيم شيحة 1989.

## 4- تجليات النقد الأسطوري عند نورثروب فراي

### 4-1- المقالة الثالثة: النقد البدئي: نظرية الأساطير

تضم هذه المقالة مقدمة وأربعة محاور أساسية، بالنسبة المقدمة، نجد فراي ينطلق من المبادئ البنيوية لفن الرسم، ويرتب عليها بعد ذلك المبادئ البنيوية للأدب، حيث ينبغي على حد تعبيره «أن نستمدها من النقد البدئي والشمولي فهما النوعان الوحيدان الذين يستوعبان سياقا أوسع من الأدب ككل (...) لأنه هو النمط الأكثر تجديدا أو تقليدية من كل الأنماط الأدبية الأخرى تماما مثلما أن الأنماط المطابقة في الفنون الأخرى – كالرسم الديني البيزنطي على سبيل المثال– تظهر أعلى درجة من التأسلب في بنيتها ، ومن تم فإن المبادئ البنيوية للأدب وثيقة الصلة بالأساطير والديانة المقارنة مثلما الرسم وثيق الصلة بالهندسة»[1]

وللإشارة فإن فراي ركز في هذا المقال على استخدام رموز التوراة وإلى مدى أقل للأساطير الكلاسيكية على أنها قواعد للنماذج الأدبية البدئية. وبناء على ذلك، سيشرع في دراسته للنماذج البدئية، بعالم الأسطورة، وهو عالم تجريدي أدبي محض، مؤلِف من خطاطة تخييلية وموضوعية غير متأثرة بشرائع التكيف القابل التصديق مع التجربة المألوفة. وتكون الأسطورة محاكاة لأفعال قريبة من الرغبة أو على تخوم يمكن تصورها من الرغبة؛ فالآلهة تتمتع بالنساء الجميلات، ويقاتل أحدها الآخر بقوة ضارية وتهدئ من روع الإنسان، وتعينه أو ترقب تعاسته من عياء حريتها الخالدة. وحقيقة أن الأسطورة تشتغل على أعلى مستويات الرغبة البشرية، لا يعني ضرورة أنها تقدم عالمها وكأنه عالم يملكه الإنسان أو بإمكانه أن يحصل عليه، ففي حدود المعنى: الأسطورة

[1] نورتروب فراي : تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، المنشورات الجامعية الاردنية، عمان، د ط، 1991، ص 196.

هي العالم ذاته، منظورا إليه على أنه حقل أو منطقة للفعالية، واضعين في الذهن مبدأنا بأن معنى الشعر أو نمطه بنية خالية بتضمينات فكرية فيها، ويكون عالم المخيلة الأسطورية في العادة ممثل بتصور للسماء أو الفردوس في الدين، وهو عالم الكشف والآخرة عالم استعارة شاملة، يتماها فيه كل شيء مع كل شيء آخر بالقوة إن لم يكن بالفعل، وكأنها كلها داخل جسد فردي لا نهائي.

وعلى هذا، فالأسطورة عند فراي إذن، هي «تصميم أدبي يقع في طرف أقصى وفي الطرف الآخر يقع المذهب الطبيعي وفيما بينهما تقوم منطقة الرومانس، ولهذا يتضح أن الأسطورة تنزاح نحو الاتجاه الإنساني وأيضا تتعارض مع الواقعية بغية إخضاع المضمون للعرف في اتجاه متأمثل».[1]

المبدأ المركزي للانزياح هو أن ما يمكن مماهاته مجازيا في الأسطورة لا يمكن ربطه في الرومانس إلا بصيغة من التشبيه والمماثلة والتداعي ذو مغزى وتخيلات عرضية مرافقة، وما أشبه في أسطورة قد يكون لدينا شخص مرتبط بالشمس أو بالشجرة على نحو ذي مغزى، في الأنماط الأكثر واقعية يغدو الترابط أقل مغزى وأكثر عرضية، بل يغدو مسألة تخيلات تتوافق بالصدفة.

وتوضيح ذلك، حيث يضرب لنا فراي عدة أمثلة، من بينها خرافة قتل الدراغون (التنين)، المتعلقة بالقديس جورج وأسرة بريوس، حيث نجد بلدا تحث حكم ملك عجوز ضعيف، يروعه تنين يطلب في نهاية الأمر بنت الملك، لكن البطل يذبح التنين، وبالنسبة لفراي، فهذه الخرافة تعد مثيل رومانسي(ولعلها سليلة) لأسطورة أرض يباب يعيدها إلى الحياة إله الخصب، ففي الأسطورة إذن يتماهى التنين والملك العجوز، وإذا

[1] نفس المصدر، ص 256.

ركزت الأسطورة أكثر من ذلك في توهم أوديبي، لا يكون فيه البطل أمة، ولو كانت القصة حلما خاصا، لكانت مثل هذه التماهيات أمرا متوقعا ولكن لجعلها قصة مقبولة من الناحية الخلقية وقابلة للتصديق من الناحية المناقضة للحلم، لابد من مقدار كبير من الانزياح [1].

هذه الوشائج بين الأسطوري والأدبي المجرد، تضيء عدة جوانب من التخييل وبخاصة التخييل الأكثر شعبية، وهو على درجة من الواقعية تجعله قابلا لتصديق في حوادثه ومع ذلك فإنه رومانسي، إلى حد يجعل منه "قصة جيدة"، مما يعني أنه رواية حسنة التصميم، والمثال على ذلك إدخال نذير شؤم أو أعجوبة أو حيلة تجعل قصة وفاء لنبوءة يدلى بها في أول الرواية. مما سبق، يخلص فراي إلى أن الأدب، لدينا فيه ثلاث تنظيمات للأساطير ورموز النماذج البدئية، الأول هو الأسطورة غير المزاحة، وتعنى بشكل عام بالآلهة والشياطين، وتأخذ شكل عالمين متعارضين يتطابقان تطابق مجازيا شاملا أحدهما مرغوب والآخر غير مرغوب، هذان العالمان يتماهيان في الغالب مع وجود الجنة والنار في الديانات المعاصرة، ويسمي فراي أحد هذين العالمين بالكشفي والآخر بالشيطاني، والتنظيم الثاني في الأدب هو الاتجاه الرومانسي الذي ينحو إلى الإيحاء بأنماط أسطورية متضمنة في عالم وثيق الصلة بالتجربة الإنسانية، أما التنظيم الثالث، فهو "الاتجاه الواقعي"، الذي يشدد على المضمون والتمثيل في القصة، بدلا من التشدد على شكلها.

يبدأ الأدب الساخر بالواقعية، ثم يميل إلى الأسطورة، والقاعدة في أنماطه الأسطورية، أنها توحي بالشيطاني أكثر من الكشفي.

---

[1] نفس المصدر ، ص258

بعد هذه المقدمة، التي بسط من خلالها فراي، الخطوط العريضة لأهم ملامح النقد البدئي: نظرية الأساطير، سيشرع في شرح بنية الخيال لعالمين غير مزاحين كشفي وشيطاني، بالاعتماد على التوراة، باعتباره مصدرا أساسيا للأسطورة غير المزاحة، ليمضي إلى بنية الخيال المتداخلتين، وأخيرا إلى السرد النوعي حيث يطغى الطابع الحركي على بنيتا الخيال .[1]

## 4-1-1- نظرية المعنى البدئي : الخيال الكشفي

يقدم عالم الكشف، حسب فراي، وهو الجنة في الدين، أول ما يقدم مقولة الواقع في أشكال رغبة إنسانية، كما تبينها الأشكال التي تتخذها في ظل شغل المدينة الإنسانية ومن تم يستشف فراي أن عالم الكشف في التوراة يقدم النمط التالي:

العالم الإلهي: مجتمع الآلهة = إله واحد.

العالم الإنساني: مجتمع البشر = إنسان واحد.

العالم الحيواني: قطيع الغنم = حمل واحد.

العالم النباتي: حديقة أو منتزه = شجرة واحدة (شجرة الحياة).

العالم المعدني: مدينة = بناء واحد ، معبد واحد ، حجر واحد .[2]

ويوحد مفهوم "المسيح" كل هذه المقولات في هوية المسيح «هو إله واحد ورجل واحد كلاهما وهو حمل الرب، شجرة الحياة أو الكرمة التي نحن أغصانها، والحجر

[1] نفس المصدر ، ص260.

[2] نفس المصدر ، ص260.

الذي أهمله البناؤون، والمعبد الذي أعيد بناءه متماهيا مع الجسد الذي عاد إلى الحياة»[1].

وفي نظر فراي فالتماهيات الدينية تفترق عن التماهيات الشعرية في القصد فقط، فالدينية وجودية والشعرية مجازية.

**4-1-2- نظرية المعنى البدئي: الخيال الشيطاني.**

هذا العالم، أي الشيطاني، يعارض رمزية الكشف حيث يقدم عالما ترفض فيه الرغبة رفضا قاطعا، عالم الكابوس وكبش الفداء، عالم العبودية والألم. العالم كما هو قبل أن تبدأ مخيلة الإنسان بالشغل عليه، وقبل أي تأسيس لتصور رغبة بشرية على نحو المدينة أو الحديقة، وهو عالم العمل الضائع والمنحرف، عالم الأطلال والسراديب ووسائل التعذيب، وعالم الحمق والخسران، كما أن الخيال الكشفي في الشعر وثيق الصلة بالجنة في الدين، كذلك فإن نقيضه الديالكتي وثيق الصلة بجهنم وجودية مثل جهنم دانتي، أو جحيم يخترعه الإنسان على الأرض.

وهكذا فعالم الألوهية، الشيطاني يتجسد إلى حد كبير في قوى الطبيعة المدمرة كما تظهر للمجتمعات المتخلفة تكنولوجيا، والفكرة المركزية المتبلورة في هذا العالم، هي فكرة الجبر الذي لا محيد عنه، أما العالم الشيطاني للإنسان، فهو مجتمع تتماسك أجزاؤه بنوع من توتر ذوات منفردة، وبالولاء للجماعة أو لقائد يحجم الفرد، أو في أحسن الأحوال، يعارض لذته بواجبه أو شرفه، أما العالم الحيواني فيصور بحدود الهولات، أو الوحوش المفترسة والشائع منها الذئب، العدو التقليدي للغنم، ثم النمر والنسر والتنين (الوحش الذي سمي في سفر الرؤيا، بالوحش الذي كان ولم يكن ومع ذلك فهو كائن.

[1] نفس المصدر ، ص 325.

أما العلم النباتي، فهو غابة مشؤومة أو أرض خلاء ارتبطت في الأدب، منذ شكسبير إلى هرودي، بمصير مأساوي أو أرض يباب، كالتي نراها عند إليوت في قصيدته the west land، كما قد يكون العالم النباتي عبارة عن حديقة مسحورة مشؤومة. وتظهر الأرض اليباب، في التوراة في صورتها الكونية المحسوسة على شكل شجرة الموت، شجرة المعرفة المحرمة في سفر التكوين، وشجرة التين العقيمة في الإنجيل. أما العالم غير العضوي، فيبقى على هيئته التي يشتغل عليها الإنسان، من صحاري وصخور وبراري، وتنتمي إلى هذا الصنف خرائب المدن، والليالي الموحشة والأطلال العظمى ذات الكبرياء .[1]

## 4-1-3- نظرية المعنى البدئي: الخيال التماثلي

لقد ركز فراي هنا، على خيال المحاكاة العليا، وذلك لحفظ أبسط أنماط الاتجاهات الرومانسية والواقعية، ضمن البنيتين غير المنزاحتين، حيث يقدم طراز الرومانس عالما مؤمثلا يكون فيه الأبطال شجعانا والبطلات جميلات، والأنذال حقيرين، أما إحباطات الحياة العادية وإشكالاتها وإجراءاتها، فقل أن تعالج، ويطلق فراي على هذا الاتجاه، اسم مماثلة البراءة ، حيث تكون الشخصيات الإلهية أو الروحية في العادة رجالا حكماء، طاعنين في السن، ذوي سلوك أبوي وطاقات سحرية، أما بين الشخصيات البشرية، فللأطفال دور بارز لذلك كانت أعظم فضائل مماثلة البراءة وثيقة الصلة بالطفولة، وحالة البراءة، وهي العفة؛ وفي وسط الحيوانات تبرز الحيوانات الريفية وفي مقدمتها الغنم والخيل والكلاب الرومانس في أرقى مظاهر الوفاء والإخلاص، وتكون الحديقة الفردوسية وشجرة الحياة أفضل معبر عن خيال هذا الاتجاه، كما أن

---

[1] نفس المصدر، ص 330.

المدينة تمثل غربة عن هذا العلم الرعوي، وروحه الريفية، والصور الرئيسة للسكن هي، البرج – القلعة – الصومعة.

**4-1-4- نظرية السرد والحبكات**

يرى فراي، أن البنية الأساس في الأدب هي الحبكة (الميتة)، والحبكة هي الأسطورة في حالها الأول، أي قبل أن تصل حال الأسطورة المكتملة، والحبكة أيضا معتقد يستدعي طقوسا، والطقوس أيضا ليست عبثية، إن لها معنى دلاليا وهي ذات وظيفة اجتماعية، وعندما تتسع وظيفة الطقوس وتتوطد تظهر الأسطورة، بعد أن يكون قد علق بها شيء من إضافات، وهكذا يكشف فراي العلاقة بين الطبيعة والأسطورة، باعتبار الأولى مرجعية طقسية أساسية، فبما أن الطبيعة تقوم بدورة كاملة خلال العام الشمسي، فنحن أمام أربعة فصول، لكل فصل حبكة وظيفة طقوسية، تجعلنا نحصل خلال السنة على :[1]

1 – حبكة الربيع: الكوميديا (الملهاة).

2 – حبكة الصيف: الرومانس.

3 – حبكة الخريف: المأساة.

4 – حبكة الشتاء: السخرية والهجاء.

هذه الحبكات الأساسية، التي انحدر منها الأدب، حسب فراي، هي التي تمثل الدورة الطبيعية وفق تصور ميتولوجي وكل حبكة من هذه الحبكات تتخذ وجوها

[1] نفس المصدر ، 332.

متعددة، لكل وجه شخصياته وأبطاله وموضوعه، ومنذ أيام سوفوكليس وقبله بزمن بعيد حتى أيامنا هذه، لم تتغير الحبكات في رأي فراي .[1]

[1] نفس المصدر ، ص 335.

## 4-2- المقالة الرابعة: النقد البلاغي نظرية الأنواع

لقد استهل فراي هذه المقالة، بمقدمة أشار من خلالها إلى ضرورة التمييز بين اتجاهين متمايزين، مما تهتم به البلاغة، منذ بدايتها وهما؛ زخرف القول ( أي البديع) والخطاب الإقناعي، وهذان الأمران، في نظر فراي، من الناحية النفسانية، متعارضان، وذلك لأن الرغبة في التنسيق في جوهرها ليس لها غاية، في حين أن الرغبة في الإقناع هي في جوهرها على العكس، لأن البلاغة الزخرفية تؤثر في سامعيها تأثيرا سكونيا يفضي بهم إلى الإعجاب بجمالها أو بداهتها، أما البلاغة الإقناعية فتحاول أن تقودهم حركيا نحو دورة للفعل.

وقد أشار فراي كذلك في هذه المقدمة إلى أهمية علم نفس الإبداع؛ لأنه من الناذر ما يحدث أن يجلس كاتب ليكتب دون أي تصور لما يعتزم إنتاجه، وإذن ففي عقل الشاعر قوة من نوع ما للتحكم والتنسيق أو ما أسماه كولردج Carl Jung "المباراة"، تؤسس نفسها بصورة مبكرة جدا، وبالتدرج تتمثل كل شيء في ذاتها، وأخيرا تكشف نفسها بأنها الشكل المحتوي للعمل، وهي دون شك مركبة من العوامل تتحكم في اختيار الموضوعة، وكذلك اختيار الصورة، كما سبق أن تحدث عن ذلك فيما تقدم، ثم اختيار النوع والإيقاع وهو الأمر الذي سيطرقه في هذه المقالة [1].

وهكذا، فبعدما نقد فراي، التقسيم الثلاثي الكلاسيكي للأدب المتوارث منذ اليونان وهو (المسرحية والملحمة والغنائية)، والذي يتم فيه الاعتماد على مسألة الحجم كأساس للتمييز، يقترح عنصرا جديدا للتمييز بين الأنواع الأدبية، وهو "مبدأ التقديم"، لأن الكلمات قد تمثل أمام مشاهد، وقد تلفظ أمام مستمع، وقد تشاهد أو تغنى، وقد تكتب

[1] نفس المصدر ، ص340.

لقارئ. كما أن فراي يركز على أهمية الجمهور في تحديد النوع لأنه يظل مرتبط بالإنشاد بين شاعر منشد وجمهور مستمع وفي المسرحية تواجه الشخصيات المفترضة أو الداخلية في القصة جمهورها مباشرة مع اختفاء المؤلف عن الجمهور، في حين يختفي الجمهور عن الشاعر في القصيدة الغنائية، أما بخصوص علاقة النوع بالإيقاع، باعتباره العنصر المركزي والأساسي في هذه المقالة، فنجد:

**4-2-1- إيقاع المعاودة؛ الإنشاد**

الإيقاع الناظم في الإنشاد أو الأشكال الشفهية المحددة، هو الوزن، باعتباره مظهر المعاودة، التي هي مبدأ بنيوي لكل فن يقوم على الوزن وتكون الكمية والنبرة عنصرين أساسيين في تحديده.

**4-2-2- إيقاع الاستمرار: النثر**

بعدما استعرض فراي أراء مختلفة لنقاد مختلفين بخصوص هذه المسألة، يقرر أن من علامات الجرس النثري، الميل إلى جمل طويلة، مؤلف من عبارات قصيرة وأشباه الجمل ملحقة ومتضامة، وإلى تكرار توكيدي مرفق بإيقاع دافع مستقيم، وإلى تقديم بيانات تفصيلية وافية، وإلى التعبير عن عملية التفكير أو حركة الفكر بدلا من الترتيب المنطقي للكلمات في أفكار منجزة .[1]

**4-2-3- إيقاع التداعي: القصيدة الغنائية**

يؤكد فراي على «أن الشاعر يطور مهارة لا واعية تمنحه عادة التفكير ضمن الوزن، وبالتالي يغدو حرا للقيام بأمور أخرى، كسرد قصص أو شرح أفكار أو إدخال التعديلات التي تقتضيها اللياقة، وأية واحدة من الأشياء المذكورة لا ترقى إلى مرتبة ما

[1] نفس المصدر ص342.

نتصور أنه إبداع شعري في شكله النموذجي لأن الإبداع عملية بلاغية تقوم على التداعي تجري معظمها تحت عتبة الوعي مركب ن الأصول المتجانسة والروابط الصوتية والروابط الحسية الغامضة وتداعي الذكريات بما يشبه كثيرا ما يحدث في الحلم ينبجس من هذه الضوضاء صوت ومعنى موحدان بوحدة غنائية متميزة، وكما في الحلم، يخضع التداعي اللفظي لرقيب يمكن أن نسميه "مبدأ المصداقية" أي ضرورة أن يصاغ هذا التداعي في شكل يتقبله الوعي اليقظ عند الشاعر وقراءه وأن يكيف نفسه بحسب المعاني الإشارة للغة التقريرية تكيفا يصبح معه قابلا للتوصيل إلى ذلك الوعي غير أن إيقاع التداعي يبدوا أنه يحتفظ بصلة مع الحلم تطابق صلة المسرحية مع الشجرة»،[1] وإيقاع التداعي كذلك شأن بقية التداعيات الأخرى يمكن أن نجده في كل كتابة أخرى.

## 4-2-4- إيقاع اللياقة: المسرحية

فبعدما حدد فراي المقصود بمفهوم اللياقة، باعتبارها، بشكل عام، هي صوت الشاعر "الأخلاقي"؛ أي تعديل صوت الشاعر حسب صوت الشخصية أو النغمة الصوتية التي يتطلبها الموضوع أو المزاج، والمسرحية باعتبارها محاكاة للحوار، فإن الإيقاع المميز لها هو اللياقة، حيث لا يظهر الشاعر بشخصه.

## 4-2-5- أشكال نوعية من المسرحية

ينتقد فراي التصنيف التقليدي لأنواع المسرحية إلى مآس وملاه، لكونه يقوم كليا على المسرح اللفظي، ولا يعيرا اهتماما لنماذج مسرحية أخرى مثل الأوبرا ومسرحية البواعث التي تحتل فيها الموسيقى والمشهد مكانة أكثر عضوية.

---

[1] نفس المصدر ، ص 453.

وبعد ذلك يلفت انتباهنا إلى تمثيلية الكتاب المقدس، باعتبارها شكل من النوع المسرحي المشهدي، والتي يسميها "التمثيلية الأسطورة"، وهي في نظره ذات شكل سلبي وتتلبس مزاج الأسطورة التي تمثلها.

## 4-2-6- أشكال نوعية موضوعية (المغناة والإنشاد)

سعى فراي هنا إلى تقديم عرض للموضوعات التقليدية الرئيسية في المغناة والإنشاد، كما سعى إلى إظهار كيف تتحكم النماذج البدئية التقليدية في أنواع تقليدية، فركز على الشعر الديني مع إبرازه لما يميز أسلوبه وإيقاعه وعلاقته بالشكل الإنشادي السردي وبأنماط شعرية أخرى، كالمديح والمراثي، وعن علاقة الإنشاد بأشكال شعرية، كالشكوى وقصيدة المنفى والاحتجاج على القسوة .[1]

## 4-2-7- أشكال نوعية متصلة : النثر التخييلي

راح فراي يبرهن على أن الرواية شكل من أشكال التخييل، لا على أنها تخييل كما ذهب إلى ذلك البعض، وذلك بمقارنتها بالرومانس باعتبارها شكلا نثريا تخيليا، وبالسيرة الذاتية.

## 4-2-8- بلاغة النثر غير الأدبي

إن بلاغة النثر غير الأدبي، تتجه إلى التشديد على الانتقال والدعوة إلى الفعل عبر الأذن، في المجال الاجتماعي، وعلى الذكاء والدعوة إلى التأمل القائمين بشكل رئيسي على الاستعارات البصرية في المجال الثاني، وأكثر أمثلة النوع الأول حسب فراي يمكن أن نستمدها من الخطبة.

[1] نفس المصدر ، ص455.

**خلاصــــــــــة:**

وهكذا فإن النظرية الأسطورية في النقد، التي تمتد جذورها المعاصرة إلى كارل يونـغ، ومرجعيـة اللاشـعور الجمعـي، واشـتهر بهـا فـي النقد الحـديث، الناقـد الكنـدي نورثروب فراي، ولاسيما في كتابه (تشريح النقد)، الذي قدمنا عن مقالتيه الثالثة والرابعة هذا الموجز، ولعل هذه الوقفة مع هذا النوع من النقد، تعطي لمحة بسيطة عن نظريـة الأسطورة في النقد الأدبي، التي يكثر فرأي من إثرائها بالنماذج والتطبيقات.

# خاتمة

# خاتمة

وأخيرا وما يمكن أن نختم به بحثنا هذا، و هو أن كتاب تشريح النقد محاولات أربع لنورثرب فراي قد تناول أربع محاولات، أولها إمكانية التوصل إلى نظرة موجزة شاملة شأن النقد الأدبي فتناول مجال النقد، ونظريته، ومبادئه، ووسائله.

حيث قدم النقد على أنه كل ما يتوصل إليه البحث العلمي، والذوق المتصلان بالأدب، مما يشكل جزءا مما يطلق عليه أحيانا اسم التعليم الحر، أو دراسة الإنسانيات. وأن أبدأ من المبدأ القائل أن النقد ليس مجرد جزء من أجزاء هذا النشاط الشامل، بل يشكل جزءا أساسيا منه.

أما ثاني محاولة فقد اعتمد على مقولة ماثيو أرنولد، التي تدعو إلى ترك الذهن يتعامل بحرية مع أي موضوع صرف، في بحثه الكثير من الجهد والقليل من محاولة تحديد الاتجاه. ومن نتائج البحث أن نورثروب فراي أقر بمزاوجة النقد مع الفن، فالنقد وإن كان ممنهجا ففيه صفة من صفات الفن، فالفن كان أولا قبل أن يكون هناك نقد، فهو ينظر إلى أن النقد لون متطفل على الفن، وهو لا يعد إلا كونه من أنواع التعبير الأدبي.

إن الفكرة القائلة أن الشاعر هو بالضرورة أو يمكن أن يكون هو المفسر الأفضل لنفسه أو لنظرية الأدب، فتنتمي إلى صورة الناقد الطفيلي أو التابع المطيع. لكن ما إن نسلم بأن الناقد له حقل نشاط خاص به وأنه مستقل استقلالا ذاتيا في ذلك الحقل حتى يتوجب التسليم بأن النقد يتناول الأدب من خلال إطار فكري محدد. وهذا الإطار ليس هو الأدب ذاته لأن ذلك يعيدنا إلى نظرية التطفل ثانية، ولكنه ليس خارج الأدب أيضا، إذ تضيع حينئذ استقلالية النقد وينضوي الموضوع كله تحت جناح شيء مختلف.

-إن النقاد حسب نضرة نورثروب فراي فهم المثقفون الذواقون للفن ولكن تنقصهم القدرة على خلقه والثروة لدعمه، فهم حسب قوله يشكلون سماسرة (الوسطاء الثقافيون كما قال )يوزعون الثقافة في المجتمع لقاء ربح يربحونه. كما أنهم من جهة أخرى يستغلون الفنان ويزيدون أعباء جمهوره.

-يجرد نروثروب فراي النقد من أي قيمة حكمية، ويحاول أن يصوغ خطة شاملة يوجد الأدب فيها فالنقد وفقا لفراي، إنما يوضح هذا النظام، ويجب أن ينجح في إعادة صياغة الصلات بين الخلق والمعرفة، وبين الفن والعلم، بين الأسطورة والمفهوم، هكذا يتحول النقد على يد فراي إلى أكثر من نظرية للأدب،إلى شكل من أشكال الدين، إلى نضام شامل،إلى فرضية عالمية. وقد أحسن ر.و.ب لويس ذلك.

# الملحق

## شرح المصطلحات:

### الدعي:Alazon

شخص يخدع نفسه أو يخدع الآخرين في القصة، وهو عادة موضع الاستهزاء في الكوميديا أو الهجاء؛ ولكنه كثيرا ما يكون هو البطل في المأساة و أشيع أشكاله في الكوميديا شكل المتبجح المتفذلك .

### التشريح:Anatomy

شكل من أشكال القصة النثرية يعرف تقليديا بالهجاء المنبي أو القاروني، ويمثله كتاب تشريح السوداوية لبيرتن. وهو شكل يتصف بتنوع كبير في موضوعاته وباهتمام شديد بالأفكار. عندما يكون العمل قصيرا فإنه كثيرا ما يستخدم جو المأدبة وتتخلله مقاطع شعرية.

### رؤيوي:Apocalyptie

هذا هو المصطلح الثيمي الذي يقابل" الأسطورة " في الأدب القصصي، إنه الاستعارة بوصفها مطابقة خالصة وربما شاملة دون اعتبار للمعقولية أو للتجربة العادية.

### النموذج :Archetype

رمز هو عادة صورة، يتكرر في الأدب تكرار يجعله مألوفا بصفته أحد عناصر التجربة الأدبية برمتها عند القارئ[1].

[1] نورثروب فراي : تشريح النقد محاولات أربع، المرجع السابق، ص: 481.

**الأوتو AUTO:**

شكل من أشكال الدراما يكون الموضوع الرئيس فيه قصة دينية أو طقسا مقدسا، كمسرحيات المعجزات، ويكون مهيبا موكبيا ولكنه ليس مأساويا بالمعنى الدقيق للكلمة. والاصطلاح مأخوذ عن مسرحيات كالديرون الدينية.

**الاعتراف CONFESSION :**

السيرة الذاتية وقد اعتبرت شكلا من أشكال القصص النثرية، أو هو قصة نثرية وقد اتخذت شكل السيرة الذاتية.

**الخطاب/ المخاطبة EPOS :**

هو الجنس الأدبي الذي يكون أساس التقديم فيه هو المؤلف أو المنشد بوصفه منشد بوصفه منشدا شفهيا ينشد لجمهور أمامه يصغي له.

**السياق الاجتماعيETHOS :**

هو السياق الاجتماعي الداخلي في العمل الأدبي، ويشمل خلق الشخصيات والعالم الذي يعيشون فيه في الأدب القصصي وعلاقة المؤلف بالقارئ أو بالجمهور في الأدب الثيمي.

**القصص FICTION :**

هو الأدب الذي يكون أساس التقديم فيه هو الكلمة المطبوعة أو المكتوبة، كالروايات والمقالات[1].

[1] نفس المصدر، ص: 483.

**قصصيFICTIONAL :**

يتصل بالأدب الذي يضم شخصيات داخلية غير المؤلف وجمهوره؛ ضد اصطلاح Thématique

**الصورة IMAGE :**

رمز من حيث هو وحدة شكلية في الفن لها محتوى طبيعي.

**الساخرIRONIC:**

نمط أدبي تبدي فيه الشخصيات قدرة طبيعية عند القارئ والجمهور، أو يكون اتجاه الشاعر فيه اتجاه الموضوعية والحياد التام.

**سخريةIRONY :**

قصة نوعية في الأدب الذي يعنى بالدرجة الأولى بمستوى التجربة "الواقعي"، ويأخذ عادة شكل المحاكاة أو المثيل النقيض للرومانس. وقد تكون هذه القصة النوعية مأساوية أو كوميدية فيما تركز عليه، وعندما تكون كوميدية فإنها تتطابق عادة مع المعنى المعتاد للهجاء.

**العبارة LEXIS :**

هي النسيج اللغوي أو الناحية البلاغية من العمل الأدبي بما في ذلك من معان مألوفة لكلمتي Diction (لغة شعر أو شاعر ما)– Imagerie(صورة شعرية)[1].

**القصيدة الغنائية أو الشعر الغنائيLYRIC :**

[1] نفس المصدر، ص: 481.

جنس أدبي يتصف بالاختفاء المفترض للجمهور عن الشاعر، وبغلبة الإيقاع الترابطي الذي يتميز عن كل من الوزن المنتظم والإيقاع الدلالي أو النثري.

**الماسكMASQUE :**

نوع من الدراما، تلعب فيه الموسيقى والمناظر دورا مهما، وتميل الشخصيات فيه إلى أن تصبح نواحي من الشخصية الإنسانية بدلا من أن تكون شخصيات مستقلة.

**النغم MELOS :**

هو إيقاع الكلمات وحركتها وصوتها؛ هو الناحية التي تماثل الموسيقى في الأدب، وغالبا ما تظهر علاقة حقيقية معها. الاصطلاح مأخوذ عن المصطلح الأرسطي Milobia

**الاستعارة METAPHOR :**

هي العلاقة بين رمزين، وقد تكون هذه العلاقة علاقة تجاور بسيط، أو تعبيرا بلاغيا عن الشبه أو التماثل أو مقايسة.

**البؤرة MONAD :**

رمز من حيث هو مركز التجربة الأدبية الشاملة عند المرء؛ يتصل بمصطلح هوبكنز(الكينونة الداخلية) ومصطلح **jouis**(التجلي)[1].

**الموتيف MOTIF :**

رمز من حيث هو وحدة لغوية في عمل فني أدبي.

**أسطورة MYTH :**

[1] نفس المصدر، ص: 485.

قصة Narrative بعض أشخاصها كائنات تفوق البشر، وتفعل مالا يحصل "إلا في القصص"؛ ولذا فهي قصة تروى بأسلوب تقليدي منمط لا يتفق تمام الاتفاق مع متطلبات المعقولية أو الواقعية.

**الرومانس ROMANCE :**

شكل من أشكال القصص النثرية مارسه skot و Hotoren ويتميز عن الرواية.

**علامة SIGN :**

رمز من حيث هو تمثيل لغوي لشيء طبيعي أو مفهوم.

**رمز SYMBOL:**

أي وحدة من العمل الأدبي يمكن فصلها للدراسة النقدية، في الاستعمال العام ينحصر الاصطلاح في الوحدات الصغرى كالكلمات والجمل وأشباه الجمل والصور الشعرية.

**ثيمي THEMATIC:**

يتصل بالأعمال الأدبية التي ليست فيها شخصيات غير شخصية المؤلف وجمهوره، كما في معظم القصائد الغنائية والمقالات، أو بالأعمال الأدبية التي تكون فيها الشخصيات الداخلية ثانوية في أهميتها بالنسبة للفكرة التي يدافع المؤلف عنها، كما في الأعمال الأليغولية وقصص الأمثال نقيض اصطلاح Fictionnel (قصصي)[1].

[1] نفس المصدر، ص: 486.

# قائمة

# المصادر

# والمراجع

**المصادر:**


- نـورتروب فـراي ، تشـريح النقـد، تـر محمـد عصـفور، المنشـورات الجامعيـة الأردنيـة، عمان، 1991.
- الجـاحظ: البيـان والتبيـين، عبـد السـلام محمـد هـارون، مكتبـة الخـانجي ، القـاهرة ، مصر، ط7، 1998،ج1.


**المراجع:**


1- ابن منظور : لسان العرب، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

2- أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمد شاكر، مطبعة المدني، 1974.

3- إحسان عبّاس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة . بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة 1241 هـ 1992 م.

4- أحمد أبو سعد: الشعر و الشعراء في العراق . . دار المعارف . لبنان 1959 م.

5- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1994.

6- أنريك أندرسون: مناهج النقد الأدبي، تر: طاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، جامعة القاهرة، 1991.

7- جان آيف تاديه: النقد الأدبي تر: منذر عياش ، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا،، ط1 ،1994.

8- جيروم ستولنتين: النقد الفني "دراسة جاملية وفلسفية" تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء، مصر، ط1، 2007.

9- حافظ إبراهيم . الدكتور عبد الحميد سند الجندي . دار المعارف ط - 2 - القاهرة 1986 م

10- حسن جاد، دراسات في النقد الأدبي، 1977، د ط، د ت.

**11-** حسين الحاج حسن: النقد الأدبي، أثاراه وأعلامه، المؤسسة الجامعية لدراسات النشر والتوزيع، لبنان، 1996.

12- حلمي على مرزوق: شوقي وقضايا العصر والحضارة . . دار النهضة العربيّة . بيروت 1981 م.

13- حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1983.

14- حنّا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1986.

15- خليفة عمر التليسى: رفيق شاعر الوطن مالطا، ط 3 ، 1961.

16- خليل أحمد خليل: معجم المصطلحات الأسطورية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1996.

17- خليل مطران: ديوان الخليل ، مطبعة دار الهلال . مصر 1994.

18- الرصافي: ديوان الرصافي، مطبعة الاستقامة، ط 6، القاهرة1379 هـ نقلاً عن النقد الأدبي الحديث .

19- رنيه ويليك و أوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.

20- سمير سعيد حجازي: النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 2008.

21- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، مصر، ط6، 1990.

22- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر ، ط3 ، 1962.

23- صبري مسلم، الأسطورة في دراسة الفن، مجلة الأقلام العراقية، 1992.

24- عبد العزيز جسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، مراكش، 2007.

25- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1972.

26- عبد الملك مرتاض : في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2010.

27- ماجدة حمود: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1997.

28- محمد مندور ، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفضالة، القاهرة.

29- محمد منعم خفاجي: مدارس النقد الادبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية القاهرة، ط1، 1995.

30- محمد مهدي الجواهري: المجموعة الشعرية الكاملة ، المجلد الأوّل والثاني . دار الطليعة، ط 1، بيروت، 1986.

31- محي الدين صبحي ، النقد الأدبي بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب، 1996.

32- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشرقة المصرية العالمية للنشر، ط1.

33- نبيل سليمان : مساهمة في النقد الأدبي، ، دار الجوار و النشر و التوزيع، سوريا، 1986.

34- النقد والمجتمع حوار مع مجموعة من المؤلفين، ترجمة وتحرير، فوزي صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

35- واصف أبو الشباب: القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة، بيروت.

# فهرس

# الموضوعات

# فهـــــــــرس الموضوعـــــــــات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| اهداء | |
| شكر وعرفان | |
| مقدمة ..... | أ– د |
| **الفصل الأول: مفاهيم النقد الأبي الحديث عند العرب والغرب** | |
| مفهوم النقد الأبي عند العرب ..... | 07 |
| لغة ..... | 07 |
| اصطلاحا ..... | 09 |
| مفهوم النقد الادبي في العصر الحديث "الغرب"..... | 12 |
| نشأة النقد الأدبي ..... | 15 |
| اتجاهات النقد الأدبي الحديث ..... | 18 |
| مدارس النقد الجديد ..... | 19 |
| التيار الأول "التقليدي" ..... | 19 |
| التيار الثاني "التجديدي" ..... | 21 |
| المدرسة العراقية ..... | 23 |
| مدرسة الديوان ..... | 29 |
| مدرسة أبولو ..... | 33 |
| مقاييس النقد الأدبي ..... | 37 |
| **الفصل الثاني: النقد الأدبي في كتاب تشريح النقد** | |
| مفهوم النقد ..... | 43 |
| مفهوم الاسطورة ..... | 43 |
| مفهوم النقد الأسطوري ..... | 45 |
| نشأة النقد الأسطوري ..... | 45 |
| ترجمة نورثروب فراي ..... | 48 |
| تجليات النقد الأسطوري ..... | 49 |

# فهـــــــــرس الموضوعـــــــــات


| | |
|---|---|
| **النقد البدئي** ..... | 49 |
| **نظرية المعنى البدئي** ..... | 52 |
| **الخيال الكشفي** ..... | 52 |
| **الخيال الشيطاني** ..... | 53 |
| **الخيال التمثالي** ..... | 54 |
| **نظرية السرد الحبكات** ..... | 55 |
| **تجليات النقد البلاغي** ..... | 57 |
| **ايقاع المعاودة؛ الانشاد** ..... | 58 |
| **ايقاع الاستمرار؛ النثر** ..... | 58 |
| **ايقاع التداعي؛ القصيدة الغنائية** ..... | 58 |
| **ايقاع اللياقة؛ المسرحية** ..... | 59 |
| **أشكال نوعية من المسرحية** ..... | 59 |
| **أشكال نوعية موضوعية؛ المغناة والانشاد** ..... | 60 |
| **أشكال نوعية متصلة؛ النثر التخييلي** ..... | 60 |
| **بلاغة النثر غير الأدبي** ..... | 60 |
| **خاتمة** ..... | 63 |
| **الملحق** | |
| **المصادر والمراجع** | |
| **فهرس الموضوعات** | |

**ملخص**

تناول هذا البحث كتاب تشريح النقد نورثروب فراي، بدراسة نقدية تطرقت في البداية إلى مفاهيم النقد عند العرب وعند الغرب ، ثم لمحة عن نورثروب فراي، محللين كتابه من خلال دراسة النقد الاسطوري والنقد البلاغي، خاتمين بحثنا بحوصلة عن الموضوع، ونستنتج في الأخير أن هذا الموضوع له أهمية في النقد الأدبي إذ به تعرف خبايا النص النقدي؛ حيث يقوم على آليات تجعل من النص النقدي الأدبي نصا مفتوحا على كل جمالياته النقدية الأدبية.

**الكلمات المفتاحية:** النقد الأدب، النقد الاسطوري

Résumé

Ce livre de recherche Anatomie de la critique Northrup Fry, une étude en espèces adressée d'abord aux concepts de trésorerie lorsque les Arabes et l'Occident, puis un aperçu de Northrop Frye, les analystes livre en étudiant la légendaire critique rhétorique de la critique, deux anneaux dont nous avons parlé caillette sur le sujet, et conclure dans la dernière que ce sujet son importance dans la critique littéraire comme il connaît les mystères du texte critique, où les mécanismes faire de l'argent texte littéraire texte ouvert sur chaque cash esthétique littéraire.

**Les mots clé**: Littérature le légendaire, cash critique.