القرن الذهبى

للنقد العربى

إذا أردنا أن نستطلع المشهد الجامع للنقد الأدبى عند مفترق القرنين، كان علينا أن نتذرع بلون من التاريخية الجديدة، التى أخذت تتشكل ضمن التيارات المحدثة فى الفكر الأدبى، وتعتمد بعض المقاييس الكمية والمؤشرات النوعية ، لتتبين مدى ازدهار الإنتاج الثقافى عامة ، والإبداعى خاصة فى الحياة الأدبية، وارتباطه الجذرى بعصبه الحساس المتمثل فى النقد الأدبى، باعتباره البؤرة الجامعة لعدد من الدوائر المحيطة به، والمنزاحة فى مختلف مظاهره العقلية والإبداعية.

وربما كانت القراءة التاريخية لأعداد المتخصصين وأنماط كتاباتهم النقدية من ناحية، وتصنيف موجاتهم المتداخلة وأجيالهم المتتابعة من ناحية ثانية، أن تعتبر المدخل الصحيح لتشكيل هذا المشهد وتحليل خطوطه الأساسية.

وقد كان لدى الباحثين انطباع عام مبهم بأن مفصل القرنين الثالث والرابع الهجريين يمثل العصر الذهبى الأول للثقافة العربية، خاصة فى الإنتاج الأدبى والنقدى، دون أن يقوم دليل ملموس على ذلك ، وقد أتيح لى بصفة شخصية خلال الإسهام فى التحضير لموسوعة أعلام العلماء العرب والمسلمين التي تعدها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم أن أتبين المشهد بتفاصيله الإحصائية الدقيقة، فقد أخذت فى إعداد القوائم المبدئية لعدد من النقاد العرب فى كل العصور حتى من رحلوا قبل نهاية القرن العشرين، وكانت أمامى ثلاث مفاجآت بارزة .

أولها : أن عدد المشتغلين بنقد الأدب ودراسته وتحليله وتقييم مستوياته أقل بكثير مما كنا نتوقع ، فقد اتفقنا على أن نقتصر فى المرحلة الأولى على أكبر الأعلام فى النقد الأدبى والبلاغة وعلوم الأدب، بحيث لا يزيد كل فرع من هذه الأفرع الثلاثة عن مائتى اسم قد نكملهم فيما بعد بمن يليهم فى الأهمية، وكانت دهشتى بالغة لأن عدد النقاد فى كل العصور لم يتجاوز المائة إلا بقليل - مائة وعشرون تحديدًا - مع

التسامح فى اعتبار بعض المؤلفين نقادًا وهم غير محسوبين فى زمرة من يعتد بإنتاجهم النقدى.

وثانيها: أن ٢٥٪ من هذا العدد قد تركزت تواريخ وفاتهم فى القرن الرابع الهجرى و٢٥٪ منهم فى القرن العشرين ، والنصف المتبقى يتوزع على مدى ثلاثة عشر قرنًا من الزمان، ومعنى ذلك من الوجهة الكمية أن هناك عصرين ذهبيين للنقد الأدبى ، هما القرن الرابع الهجرى والعشرون الميلادى، تكثفت فيهما نسبيا أعداد النقاد وتعددت مؤلفاتهم فى دراسة الأدب وظواهره المختلفة.

ثالثها: قد يكون هناك معامل ارتباط منتظم بين الإبداع الأدبى والكتابة النقدية، فكلتا الفترتين قد شهدت أيضًا كبار شعراء العربية وكتابها المؤثرين فى حركتها الثقافية العامة ، وإن كانت خارطة توزيعهم زمنيًا تقدم بعض المغايرات الواضحة عن نظريتها النقدية، لكن توهج الفكر الأدبى بجناحيه الإبداعى والتحليلى يقدم جدلية محكمة مسبوكة.

وقد يجوز لنا أن نستخلص على مستوى آخر نتيجة كيفية لهذه الأرقام ، ترتبط باستراتيجية الثقافة العربية فى هذين القرنين وطبيعة علاقاتها الإنسانية، فاللافت للنظر أنهما عرفا أكثر أنواع التواصل احتدامًا وتفاعلاً مع الثقافات الأجنبية ؛ الفارسية واليونانية القديمة والهندية فى القرن الرابع الهجرى، والثقافات الغربية بتجلياتها المتنوعة فى القرن العشرين، وربما كانت علاقة الفكر الإبداعى بالثقافات الأجنبية علاقة جدلية مركبة وملتبسة تحتمل التأويل، لكن الفكر النقدى فيما يبدو للعيان لا يمكن له أن ينمو محققًا إنجازات يعتد بها ما لم يستوعب فى حركته خلاصة التثاقف الخلاق مع الحصاد المعرفى الإنسانى كله.

ونستطيع أن نولد من هذه النتيجة فكرة متممة لها، وهى أن كبار النقاد العرب، المؤثرين فى تطوير الخطاب النقدى لمن جاء بعدهم يمثلون غالبًا أحوالاً «مفصلية» واضحة ، تلتقى فيها الأعراف الثقافية المهجنة، البعيدة

عن نظريات الصفاء الفكرى والأصالة الرافضة للتطعيم، فأكثر العلماء حرصًا وحفاظًا على التقاليد القومية المتوارثة لا يضيف شيئًا يعتد به، ولا يعتبر علامة دالة على مسار التطور العلمى والمعرفى، وأصحاب التأثير الحقيقى هم الذين تتم على أيديهم أبرز التحولات المعرفية المنهجية.

لكن علينا أن نقف عند هذا الحد فى الاستنتاج، لنحاول إلقاء نظرة كلية على حصاد القرن الأخير فى الحركة النقدية العربية، ولعل النموذج الذى يسمح لنا باستجلاء خطوطه الكبرى أن يكون هو «النموذج المهجور» فى الدراسات الأدبية ، مع أنه لم يأخذ حقه لدينا فى التحليل والتنمية والبعث والتفلسف كما أخذه فى الأدبيات الغربية وهو «نموذج الأجيال» .

وقد أتيح لى أيضًا أن أقاربه فى الآونة الأخيرة فى بحث مطول أكتفى هنا بتوظيف خلاصته على حالة النقد العربى المعاصر، على اعتبار أن «الجيل» مقولة تقديرية ، تشمل منظومة من الشخصيات المحورية، تقوم بدور قيادى فى توجيه استراتيجية الثقافة والإبداع، وذلك بالالتفاف حول هدف رئيسىّ، تحت زعامة ضمنية لأحدهم، مع تقاربهم فى العمر بفوارق لا تتجاوز العقد الواحد، وتجانسهم فى التوجه العام، مع الحفاظ على اختلافاتهم الفردية، وهم يشغلون الحياة العامة لمدة ثلث قرن تقريبًا ، قبل أن يسلموا الراية للجيل التالى لهم ، والمتداخل نسبيًا معهم.

ومعنى ذلك أن القرن العشرين يمكن توزيعه نقديًا على ثلاثة أجيال ، تناوبت أداء رسالتها خلاله، وتعددت اتجاهاتها بطوله ، وقدمت عطاءها عبر تحولاته الكبرى، وليس من الضرورى أن يكونوا جميعًا قد ولدوا فيه أو رحلوا خلاله ، بل لابد للأول منهم أن يكون قد ولد قبله ، وللأخير أن يكون مستمرًا فى الوجود بعده ، فهذا هو منطق الأجيال الطبيعى.

جيل الأساتذة

وهو جيل الرواد الذين ولدوا حول العقد الأخير من القرن الماضى حيث شهد عام ١٨٨٩م على وجه التحديد مطلع معظمهم: طه حسين ، عباس محمود العقاد، ميخائيل نعيمة ، وقبلهم بقليل ولد عبد الرحمن شكرى وأحمد أمين، ومن بعدهم جاء إبراهيم عبد القادر المازنى وزكى مبارك وأمين الخولى ، وربما كان عقد العشرينيات من هذا القرن هو الذى شهد انبثاق توهجهم الفكرى ، فقد صدر فيه كتاب الديوان للعقاد والمازنى ١٩٢١ والغربال لميخائيل نعيمة عام ١٩٢٣، وفى الشعر الجاهلى لطه حسين عام ١٩٢٦، ومن قبل ذلك مقدمات شكرى لدواوينه ، وغيرها من الأعمال التى أسست لمنظور نقدى جديد فى الأدب والثقافة، اعتمد على إعادة قراءة التراث الإبداعى فى ضوء التيارات المنهجية الحديثة، ووضع المخططات الأولى لتاريخ الأدب العربى بإبراز أقوى نماذجه وشخصياته ، وارتياد آفاق الأجناس الأدبية المحدثة إبداعيًا ونقديًا فى القصة والرواية والمسرح ، وقبل ذلك توظيف الأدب والنقد لدينامية النهضة العربية، باعتباره حامل رسالة فى التقدم الثقافى والاجتماعى، وصاحب دور خلاق فى قيادة الفكر وتوجيه الحياة العامة بمختلف مظاهرها وفاعليتها.

وربما جاز لنا أن نختص منهم ثلاثة أعلام بإشارات وجيزة ، لأنهم يلخصون إنجاز الجيل بأكمله، على سعة الفروق الفردية بينهم، وتعدد الشواغل الدراسية والفكرية والإبداعية لكل منهم، وهم طه حسين ، والعقاد ونعيمة؛ إذ قاموا بدور رئيسى فى تطوير مفاهيم الأدب، وتنمية الفكر النقدى، وتأسيس الوعى المنهجى بالأدب تاريخًا وتحليلاً.

قدم طه حسين مفهومه الجديد للأدب باعتباره «ما يؤثر من الشعر والنثر، وما يتصل بهما لتفسيرهما، والدلالة على مواضع الجمال الفنى فيهما» مقسمًا الأدب إلى إنشائى - إبداعى : وهو هذه الآثار التى يحدثها صاحبها لا يريد بها إلا الجمال الفنى فى نفسه ، لا يريد بها إلا أن يضيف شعورًا أو إحساسًا أحسه، أو خاطرًا خطر له ، فى لفظ يلائمه رقة ولينًا

وعذوبة، أو روعة وعمقًا وخشونة.. أما الأدب الوصفى فهو الذى يتناول الأدب الإنشائى مفسرًا حينًا ومحللاً حينًا آخر ، وربما اتفق الناس على أن يسموه نقدًا.

طه حسين كان يمزج إذن بين النقد وتاريخ الأدب فى هذا المشهد الذى كتبه فى العشرينيات ، لكنه لا يلبث أن يطور هذه المفاهيم فى دراساته اللاحقة ، وإن كان اعتماده فى النقد والتحليل ظل ينصب على تشكيل مزاج وسيط، يجمع بين البحث الموضوعى والانطباع الذاتى المعتمد على الذوق الشخصى ، فالعملية النقدية كما يصفها، متبعًا منهج أستاذه «لانسون» تمر بمراحل من اكتشاف النص وتحقيقه، وقراءته وتحليله، وهذه عملية إعداد تسبق القسم الفنى الذى يتجلى فيه ذوق الناقد وتظهر شخصيته، «فالناقد قد لا يستحسن قصيدة من شعر ابى نواس مثلاً إلا إذا لاءمت نفسه ووافقت عاطفته وهواه ، ولم تثقل على طبعه، ولم ينفر منها مزاجه الخاص» أى أنه بعبارة أخرى محدثة لابد له أن يتماهى مع الإبداع الذى يقدمه.

ولا يمكن لنا أن نمضى فى هذا السياق المقتضب لتتبع نظرية طه حسين الأدبية، ولا قراءة تطبيقاته النقدية، ولا وصف إنجازاته الضخمة فى الفكر الأدبى عامة، فقد كان أستاذًا للأجيال التالية، ورمزًا للعقل النقدى الجديد.

أما العقاد فقد توزعت جهوده الخلاقة على عدة ميادين متفاوتة ،أهمها الفكر الأدبى إبداعًا شعريًا عاليًا، ونقدًا حادًا لاذعًا، يليها الفكر الثقافى التاريخى، سواء منه ما سيتصل بالإسلام أو بالثقافة الإنسانية عامة ، وربما كان العقاد بكل طاقاته الخصبة المنتجة أعتى أبناء جيله ، وأكثرهم حدة فى نقض مخالفيه ، تصدى فى شبابه لهدم أمير الشعراء، أحمد شوقى وقاد أعنف حملة نقدية ثورية فى مطلع القرن لتفسير مفهوم الشعر وتحويل وظائف الأدب، نصّب نفسه معلّمًا لشوقى فخاطبه قائلاً: «اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدها ويحصى

أشكالها وألوانها، وأنه ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو؟ ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به .. بقوة الشعور ويقظته وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا - لا لغيره - كان كلامه مطربًا مؤثرًا ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورًا» .

لكن العقاد لم يلبث فى مراحله الناضجة أن قام بتنمية منظوره عن الفردية الضرورية فى الإبداع ، والحرية اللازمة لتحقيق الجمال فى الحياة والفن، باعتبار أن الحرية هى التى تتجسد فيها أعلى مراتب الجمال التى لا تناقض النظام ، فالحرية هى أن تختار ، والفوضى هى أن تفقد كل اختيار. وربما كان العقاد أكبر عقل عربى ثقافى فى القرن العشرين ، حيث تمثل بوعى نافذ خلاصة المعارف والنظريات والفنون والآداب، لكنه تحيز لبعضها على حساب البعض الآخر، فظل يزهو بشعره الفكرى المتفلسف الذى لم يدخل فى الضمير الأدبى لقراء العربية ، كما ظل يرتفع على الرواية باعتبارها «قنطارًا من الخشب» الذى لا يتضمن أوقية من سكر الشعر، محكومًا بتجربته المحدودة فى تأليفها، ولم يكد ينتصف القرن حتى كانت دورة التطور قد وضعته على رأس محاربى التجديد الذى دعا إليه بشدة فى شبابه ، لكن صرامته الفكرية وقوته الجدلية قد جعلته من أبرز ممثلى الفكر النقدى فى هذا القرن.

ومع أن ميخائيل نعمية ينتمي إلى هذا الجيل الأول من رواد الأدب والنقد، ألا أنه تفرد بتربيته المخالفة لهم، فقد تخرج فى دار المعلمين الروسية بالناصرة ، وسافر خمس سنوات إلى روسيا القيصرية فى العقد الأول من هذا القرن قبل أن يستوطن المهجر الأمريكى، وظل هذا التكوين الغريب عميق الأثر فى وعيه فنانًا مبدعًا ومفكرًا متأملاً. ولأنه جمع بين الإبداع والنقد مثل أبناء هذا الجيل كله ، فقد مارس الشعر والترجمة

والقص والتأمل، ووضع إطارًا نظريًا للأدب محكومًا بتجربته ومزاجه الشخصى وروحه المثالية المتوقدة، كان يرى أن للأدب مقاييس ثابتة تتجاوز الزمان والمكان، ولا تعبث بها أمواج الحياة المتقلبة، وأذواق العالم المتضاربة وأزياء البشر المتبدلة، وهى تمثل ما هو مشترك بين كل الأفراد والأمم فى جميع العصور والأمكنة ، ويوجزها فى أربع حاجات أساسية :

- الحاجة إلى الإفصاح عما ينتابنا من العوامل النفسية والانفعالات والتأثيرات.
- الحاجة إلى الحقيقة .
- الحاجة إلى الجمال المطلق.
- الحاجة إلى الموسيقى.

وهي كلها حاجات روحية ذات جوهر مثالى واحد وتنوعات وتدرجات مختلفة ، بيد أنه لا يلبث أن يضيف فكرة جوهرية عن ضرورة استيعاب الأدب لأبعاد الكون، ومهما كان طابع الفكرة ميتافيزيقيًا فإنها لا تخلو من صبغة وجودية ، فهو يتحدث مثلاً عن موقفه من الشعر وتراتب عناصره قائلاً: « ومتى أيقنت أن فيما أطالعه شعرًا ميزته عن سواه - أولاً - باتساع مداه ، بعمقه وعلوه وانفراج أرجائه ، وبعد ذلك فحصت عن سرواله الخارجى، عن دقة تراكيبه وحلاوة رنته وطلاوة ألوانه وما أشبه، وآخر ما أعيره انتباها هو الأوزان والقوافى العروضية والقواعد اللغوية» . ولعل هذا التراتب هو ما باعد بين فهم نعيمة وشعراء المهجر ونقاده عامة وفهم مدرسة الديوان لجوهر الشعرية العربية، حيث لم يرحمه العقاد فى مقدمته للغربال عن اعتبار المعايير الموضوعية الفنية واللغوية من آخر ما يستحق الانتباه ، مع أنه تبنى بقية آرائه الأدبية قائلاً : «لو لم يكتب قلم نعيمة هذه الآراء التى تتمثل للقارئ فى هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا» .

نقاد الأدب

تلك هى التسمية التى نرتضيها لأبناء الجيل الوسيط، الذى يدور تاريخ ميلاد معظم أبنائه فى نهاية العقد الأول وطوال العقد الثانى من هذا القرن، بحيث يصلون إلى نضجهم الفكرى فى الخمسينيات والستينيات. وربما جاز لى أن أعتبر محمد مندور (١٩٠٧- ١٩٦٥) حامل لواء هذا الجيل من نقاد الأدب الذى يشمل أيضًا لويس عوض وحسين مروة وأنور المعداوى ونازك الملائكة وعلى الراعى، ويتضمن عددًا من أبرز الأساتذة المشتغلين بتاريخ الأدب والنقد أمثال شوقى ضيف وسهير القلماوى وعلى جواد الطاهر وإحسان عباس ومحمد يوسف نجم ورشاد رشدى ومحمد النويهى وغنيمى هلال وعبد القادر القط وتوفيق بكار وشكرى عياد وعدد كبير من الأساتذة الآخرين.

وربما تمثلت أبرز مسؤوليات هذا الجيل فى فصل النقد واستقلاله عن البحوث والدراسات الأدبية ، والدخول به أحيانا فى حلبة الصراعات المنهجية التى لم تخل من الحرارة الأيديولوجية اللاهبة، والإصرار على توظيف الأدب غالبًا لخدمة حركة المجتمع فى تطلعها إلى التنمية العادلة، ومتابعة الإنتاج الحىّ للمبدعين من الأجيال الجديدة واحتضان بعضهم وتقديمهم للقراء، والوعى العميق بطبيعة تشكيل المدارس والاتجاهات الأدبية فى الشرق والغرب مع الإسهام الفعال فى تطوير الذائقة الأدبية، وتنمية المجالات المعرفية المتصلة بالأدب والنقد.

وقد تميز هذا الجيل بقدر وافر من مراعاة التخصص، فليس منهم من اشتغل بالتاريخ الإسلامى، باستثناء سيد قطب الذى بدأ ناقدًا أدبيًا ثم لم يلبث أن وظف طاقاته الفنية لخدمة الدعوة الدينية ، وليس فيهم من غلب عليه الطابع الإبداعى واعتد به دون سواه فى الشعر أو القص، بل أصبح مركز اهتمامهم هو الفكر الأدبى نقدًا وبحثًا فى الدرجة الأولى ، كما أن درجة اشتغالهم بالعمل السياسى المباشر قد خفت إلى حد كبير ، خاصة بعد قيام ثورة ١٩٥٢ فى مصر واحتكار المؤسسة العسكرية للسلطة

ومناوراتها المحبطة مع المثقفين، وإذا كان الطابع السائد لدى النقاد المحترفين فى الصحافة وأجهزة الإعلام هو التيار اليسارى بكل ألوان الطيف فيه، فإن السمة المميزة لمجموعة الأساتذة الجامعيين هى المحافظة على استقلالهم الفكرى والبعد عن النشاط التنظيمى الذى كان خطره فادحًا فى تلك العقود العسيرة من منتصف القرن ، مع محاولاتهم الدائبة والشجية فى كثير من الأحيان لكسر الطوق الجامعى والتفاعل الخصب مع تيارات الحياة العامة، بقدر ما تتيحه لهم حركة النشر والإعلام ومناورات السلطة المستقطبة من مساحة محدودة، وإذا كانت حرائق السياسة غالبًا هى التى صنفت نجوم الثقافة فى جيل الأساتذة الرواد فإنها قد حاصرت أبناء هذا الجيل الثانى من نقاد الأدب فلم يتحولوا إلى قادة يعرف الآخرون عظمتهم وجهدهم الخلاق، مع أنهم من أبرز ثوار القرن العشرين.

وربما كان من الطريف أن نشهد طليعة هذا الجيل، محمد مندور، وهو يراجع فى كتابه الأول «فى الميزان الجديد» مصير الجيل السابق عليه ، ليستنقذ من يده راية النقد قائلاً: «الآن وقد نهض جيلنا يحق لنا - بل يجب علينا - أن نحصى التراث لنرى ماذا عمل من يكبرنا سنا، وماذا بقى علينا أن نعمل، لنسير على بينة كما ساروا، واثقين من أن مراجعة القيم ورسم النهج وتخطيط الأفق هو دائمًا من عمل الشباب عند نضجه، إذ سرعان ما تسلمنا الحياة إلى المحافظة ، اللهم إلا أن نستثنى العبقريات الفذة التى تظل شابة.. وإنى لأتساءل: ما بال معظم كتابنا قد انتهوا بالكتابة عن «محمد»؟ أهو إيمان من يشعر باقترابه من اليوم الآخر؟ ذلك ما نرجو. ولكن ثمة أمر لا شك فيه ، هو أننا قد وصلنا إلى درجة التزمت .. إذن بقى لنا أن نعود إلى التقاط الأسلحة التى ألقاها سابقونا..» .

وهكذا لم يعد النشاط النقدى عند مندور عملاً ثانويًا يأتى على هامش الإنتاج الإبداعى فى مجرد تعليقات عارضة تحتمى بالتاريخ، بل أصبح يمثل النصف الموازى له والذى لا يقل كفاءة عنه ولا جدارة بلقب الخلق، وهو نشاط له طابعه الإنسانى الجمالى قبل أن يتخذ له منظورًا اجتماعيًا واضحًا فى المرحلة التالية من فكر مندور، حيث أخذ يدعو لما يسميه

«المنهج الأيديولوجى فى النقد» لمناصرة عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة ، مثل قضية الفن للحياة وقضية الالتزام فى الأدب والفن، وتفضيل الأدب والفن القائد على الأدب والفن الصدى، بحيث تصبح وظائف النقد فى تقديره كما يلى:

أولاً: تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها لمساعدة عامة القراء على فهمها وإدراك مراميها القريبة والبعيدة، وفى هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقة قد تضيف إلى العمل الأدبي أو الفنى قيمًا جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال، وإن لم تكن مقحمة عليه.

ثانيًا: تقييم العمل الأدبى والفنى فى مستوياته المختلفة أى فى مضمونه وشكله الفنى ، ووسائل العلاج كاللغة فى الأدب، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال فى التصوير مثلاً، وذلك وفقًا لأصول كل فن مع مراعاة تطور تلك الأصول عبر القرون.

ثالثًا: توجيه الأدباء والفنانين فى غير نقض ولا إملاء ، ولكن فى حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر وما ينتظرونه من الأدباء والفنانين.

وقد اشتدت المعارك بين مندور ومعارضيه فى هذا الاتجاه الأيديولوجى، خاصة بينه وبين رشاد رشدى الذى كان يمثل دعاة الفن للفن فى ظاهر الأمر، بينما كان يعمل على ربط عجلة النقد بالسلطة والفن بالحكومة فى مقابل النقاد الفرسان المدافعين عن الحرية والإبداع والمسؤولية الثقافية عن توجهات المجتمع. كما كانت هناك معارك بين فصائل الواقعيين أنفسهم باتجاهاتهم المختلفة، كما حدث مع لويس عوض ومحمود أمين العالم وحسين مروة، لكن فريق الأساتذة البعيدين عن الصحافة كانوا يميلون إلى الصمت والتأمل فى حركة النقد، وكانوا أشد ميلاً إلى إثراء حقل الدراسات الأدبية والأدب المقارن وتاريخ النظريات الأدبية بالبحوث والكتب المنهجية المطولة ، وإعادة طرح قضايا الفكر الأدبى فى ضوء المتغيرات العالمية ، بينما شغل النقاد الممارسون فى الصحافة على وجه العموم بطرق تشكيل

الموجات الجديدة من المبدعين، وما يتراءى فى أعمالهم من ملامح متميزة تنبئ عن وجه المستقبل الأدبى، كانوا يقومون بدور قضائى تبشيرى فى الآن ذاته ، مما جعلهم يشتبكون فى معارك طاحنة مع جيل الأساتذة الذى ضاق قليلاً بهم ، وفزع من محاولاتهم الدائبة إزاحته عن موقع الصدارة ، وربما كان نموذج كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس عن «الثقافة المصرية» مؤشرًا لأقصى نقطة وصل إليها هذا الصراع الأيديولوجى الساخن على قيادة الفكر الأدبى الجديد.

وربما كان النموذج الثانى بعد مندور من ممثلى هذا الجيل المناضل هو حسين مروة الذى ولد فى نهاية العقد الأول من القرن واغتيل فى نهاية الثمانينيات، وأخذ يتجاوب بقوة مع توهج الحركة النقدية فى منتصف القرن، متطلعًا إلى أن يعمق الدور اللبنانى المبدع فى ريادتها وتنميتها، وقد كان شديد الاهتمام بفكرة المنهج، حيث يقول فى مقدمة كتابه المهم «دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى» عام ١٩٦٥ أنه يعنى النقد المنهجى، وهو ما يكون مؤسسًا على نظرية نقدية تعتمد أصولاً معينة فى فهم الأدب، وفى اكتشاف القيم الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية فى العمل الأدبى. واعتماد هذه الأصول يقتضى من الناقد أن يتجهز كذلك بقدر من المعرفة بشؤون النفس الإنسانية فى ضوء هذه المعرفة ، بالإضافة إلى الإلمام - ضرورة - بأهم قضايا العصر التى تساعد معرفتها الناقد على تحديد موقف العمل الأدبى تجاه هذه القضايا فكرية كانت أم اجتماعية أم سياسية أم فنية .

كما يرى مروة أن أول ما ينبغى أن يكون واضحًا من أمر المنهجية النقدية أنها لا تستحق هذه الصفة إذا هى قامت على أسس أو مقاييس ثابتة متجمدة، وإنما تستحقها حين تكون الأسس والمعايير ثابتة من حيث الجوهر، متحركة متطورة متجددة متنوعة من حيث التطبيق، ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة فى كل خلق أدبى بخصوصه ، إلى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل

ذى قيمة فنيه ما ، وفيما يتعلق بوظيفة النقد يرى حسين مروة أنها تتمثل فى تثقيف القارئ بإعانته على تفهم الأعمال الأدبية وكشف المغلق من مضامينها وإدخاله إلى مواطن أسرارها الجمالية ، إرهاف ذوقه وحسّه الجمالى وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان التجارب والأفكار والدلالات الاجتماعية والمواقف التي يقفها الشاعر أو الكاتب خلال العمل الفنى تجاه قضايا عصره أو وطنه أو مجتمعه، ومعنى ذلك فى تقديره هو أن النقد الموضوعى المنهجى يقوم بوظيفة مزدوجة تؤدى هى بدورها إلى تطوير حركة النقد وحركة الأدب وحركة الثقافة الوطنية جميعًا. وعلى الرغم من أنه كان يرفع شعار الواقعية فى أوج حرارتها غير أن إصراره على إبراز العامل الجمالى والخواص النوعية للأعمال الفنية ، وعمقه فى التحليل التطبيقى جعله من قادة الفكر الأدبى البارزين فى هذا الجيل الوسيط.

وإذا كانت حركة النقد قد امتدت عند منتصف القرن لتشمل عواصم عربية عديدة أصبحت مراكز جديدة يشتعل فيها لهيب الإبداع وتتعدد المؤسسات الجامعية والأدبية التى تغذى الفكر، فإنه لم تلبث أن أخذت مشاركة المرأة تبرز بشكل لافت بعد مضى قرابة نصف قرن على تحررها، وكان الشعر بطبيعة الحال - والنقد بعد ذلك - من أوضح تجليات هذه المشاركة ، وربما كان نموذج نازك الملائكة بليغ الدلالة فى هذا السياق، فقد ولدت عام ١٩٢٣. مما يجعل انضمامها المتأخر إلى أبناء هذا الجيل الوسيط مصاحبًا للموجة الأخيرة منه ؛ إذ ولد معها فى العام ذاته عبد العظيم أنيس ومحمود العالم قبلهما بعام واحد، وصحبت السياب والبياتى بالمعلمين فى بغداد، والتهبت مشاعرها أولاً فى عشق القمر ورومانسية الليل، لكن عقلها وعى بيقظة حادة متغيرات الفترة، فكانت من السابقات إلى إطلاق دعوة الشعر الحر إبداعًا والمنظرات له نقدًا، ويكفى فى هذا السياق أن نلتفت إلى بعض تصوراتها الأولى عن وظيفة النقد لتصبح نموذجًا يرمز لاستحضار الفكر الأدبى بأجنحته العديدة عن هذا الجيل،

فهى تنبه مثلاً فى نهاية كتابها عن «قضايا الشعر المعاصر» إلى مزالق النقد الذى تراه فنًا ناشئًا فى آدابنا العربية المعاصرة، حيث تنقصه الأسس التى يرتكز إليها فى أحكامه ويعوزه التركيز والرصانة. فالنقد الأدبى فى تقديرها «يمثل مرحلة يبدأ فيها الأدب العفوى إحساسه بذاته على إثر نضجه واكتمال نموه وشعوره بفيض من الحيوية الناقدة التي لابد لها أن تنطلق. وهو فى حياة أية جماعة يمثل مرحلة اكتمال ثقافى يمكن أن نسميه وعيا بالذات ، ولهذا نجد المألوف فى آداب الأمم أن يوجد الفنانون أولاً ثم النقاد».

لكن الإشكالية التى تقع فيها نازك الملائكة منذ البداية هى هذا الوعي المنقوص بطبيعة العلاقة بالآخر؛ إذ ترى أن النقد العربى «يسير على غير هدى، وسيضيع جهودًا كثيرة حتى يهتدى إلى الأسس التي ستوجهه وتحكمه، حتى تنشأ فيه النظريات والمذاهب والمدارس التي تستند إلى أدبنا المحلى دون ارتكاز إلى نظريات النقد الأوربية» . ويبدو أنها كانت تعبر حينئذ عن لون آخر من الوعى الذاتى الرومانسى المواكب لانطلاقتها الشعرية العفوية ، فهى ترى النقد فنًا دون أن تستحضر المراحل المعرفية التى قطعها، وتحكم عليها بتجربتها الشخصية المحدودة فى تأملاتها محاذرة من خطورة الاستيعاب الفكرى للتيارات والمذاهب العالمية التى تستشعر غربتها عنها، وكانت أكثر من ذلك تدور فى فلك الخطاب الأدبى العراقى البعيد نسبيًا عن تيارات النقد العاتية الناضجة التي اجتازتها الثقافة العربية منذ مطلع القرن فى العواصم الأخرى.

ولعل هذه الهشاشة فى المنطلق هى التى لم تمكن نازك الملائكة من القيام بالدور الطليعى الصائب المرشحة له، إذ سرعان ما انتكست فكريًا وانتقلت إلى شيخوخة نقدية مبكرة.

ونعنى بهم هذا الجيل الثالث من نقاد القرن العشرين ، وقد ولد معظمهم حول الأربعينيات، وبدأ عطاؤهم فى السبعينيات، حتى بلغوا ذروة نضجهم المنهجى الآن عند ملتقى القرنين، وربما كان معظمهم من نقاد البنيوية وما بعدها ، بتجلياتها المختلفة من توليدية وشكلانية وأسلوبية وتفكيك وسيميولوجيا وقراءة وتأويل، بالإضافة إلى عدد من النقاد والأساتذة الذين يقعون على الحواف الواصلة بين الجيلين من ناحية، والمازجة بين الاتجاهات الحداثية وما قبلها من ناحية أخرى. وأبرز ما يلفت النظر فى أبناء هذا الجيل أنهم يتوزعون مكانيًا بين مراكز الإنتاج النقدى القديمة فى مصر والشام والعراق، وبين مراكز أخرى تشكلت ونشطت فى هذا النصف الثانى من القرن وأسهمت بقوة فى حركة الثقافة العربية من الشمال الأفريقى إلى الخليج العربى والمهاجر الغربية الجديدة، كما يتوزعون زمانيًا على ثلاثة عقود مركزة من القصف النقدى لم تشهد لها الحياة العربية نظيرًا من قبل كمًا ولا كيفًا ، بحساب عدد المشاركين وكمية الكتب المنشورة ومستواها الرفيع فى مختلف أشكال التنظير والتطبيق والترجمة، حتى ليمكن رصد عدة موجات متلاحقة ومتداخلة بين أبناء هذا الجيل، لم يدخل أحد منهم فى قوائم موسوعات الأعلام لأنهم مازالوا على قيد الحياة فى نهاية القرن. كما يلاحظ من ناحية أخرى أنهم قد استوعبوا بقايا المعطيات الأيديولوجية والمنهجية السابقة عليهم، وطوّروا خطابًا نقديًا عربيًا حديثًا، يعتمد على التركيب بين المتجانس من التيارات المختلفة والنمذجة المؤلفة بين المناهج المتعددة، والإنجاز المتميز فى صلب الثقافة العربية . وربما كان الأفق العالمي الذى اخترقه من كتب منهم بلغات أوربية، مثل إدوار سعيد وإيهاب حسن ومصطفى صفوان مؤشرًا واضحًا على بلوغ الكثيرين منهم لهذا المستوى العالمي لو ترجمت أعمالهم إلى اللغات الأخرى.

ومن الطريف ملاحظة المفارقة البارزة بين عنف الصدمة التى أحدثوها فى قطيعتهم المتفاوتة الدرجات مع تيارات النقد القديم، مع جدة مصطلحاتهم ورهافة أساليبهم النقدية وبين الأثر القوى الذى أحدثوه على

الرافضين لهم بصفة خاصة، بحيث إذا حللنا خطاب هؤلاء الذين أسرفوا فى رفض تيارات الحداثة النقدية وإدانتها بالتبعية ، سنجده مفعمًا بشظاياها ومصطلحاتها، مع عجزه بطبيعة الحال عن تمثل سياقها المعرفى وتوظيف تقنياتها التحليلية، وربما كانت أطرف آلية دفاعية استخدمها أنصار التقليد فى تبرير هذا العجز هى سرعة الإعلان عن موت هذه المناهج النقدية فى الثقافة العالمية ، كى يستريحوا من عناء التواصل معها ، متجاهلين منطق النقد العربى ذاته - فى جميع عصور ازدهاره - من التثاقف الخلاق مع المعرفة العالمية وقدرته الفائقة على الإضافة الحقيقية إليها، لا بالاستبدال والتناقض، وإنما بالتنمية والمزج والتركيب.

وإذا اعتمدنا شهادة الناقد اللغوى الحصيف «عبد السلام المسدى» على «اللائحة» الشاملة لهؤلاء البنيويين ، والنماذج النصّية التى أوردها لهم، وجدنا أنه يسجل فى كتابه «قضية البنيوية» خمسة وثلاثين نصًا، تتوزع على ثلاث درجات من : التأسيس ، والجدل ، والتجاوز. فإذا قمنا باستخلاص أسماء نقاد الأدب منهم على وجه التحديد مستبعدين المشتغلين بالفلسفة والعلوم اللغوية البحتة لأمكننا أن نورد طبقًا لترتيبه من المؤسسين لهذه التيارات: صلاح فضل وجابر عصفور ونبيلة إبراهيم وكمال أبو ديب وشكري عياد ومحمد بنيس وحسين الواد، ومن المعترضين «فى حركة الجدل» نجيب العوفى وحمادى صمود ومحيى الدين صبحى وجمال باروت ومحمد مصطفى بدوى وعز الدين إسماعيل ومحمود طرشونة وعبد الله الغذامى، ومن المتجاوزين جمال شحيد وعبد الفتاح كيليطو ومحمد الهادى الطرابلسى ويمنى العيد ومحمد مفتاح وتوفيق بكار. وربما غابت عن هذه اللائحة بعض الأسماء المهمة من مختلف أرجاء الوطن العربى من أبناء هذا الجيل النقدى مثل محمد برادة ومحمود الربيعى ومحمد عبد المطلب وعبد المنعم تليمة وسيزا قاسم وصبرى حافظ وخالدة سعيد وعبد الملك مرتاض ومحمد العمرى ، ودخل فيها من لا يعتبر ممثلاً للبنيوية أو ما بعدها، مثل شكري عياد ونجيب العوفى ومحيى الدين صبحى ومحمد مصطفى بدوى، كما نلاحظ أن قصر بعض الأسماء على مرحلة التأسيس

يعنى تجاهل تواصل عطائهم حتى التجاوز مع التباين الشديد بين مواقعهم ومواقفهم ، فعز الدين إسماعيل مثلاً مع تقدمه فى العمر على أبناء هذا الجيل قد أسهم بقوة فى تأسيس هذه التيارات بكتاباته المبكرة ودوره الرائد فى مجلة فصول وترجماته المهمة فى مجالات القراءة والتأويل، فضلاً عن إنجازه المتميز فى نقد الشعر والمسرح، كما أن مصطفى ناصف قد انضم إليه بكتاباته الخلاقة فى التأويل.

وإذا حاولنا إيجاز الوظائف النقدية التى استهدفها أبناء هذا الجيل وجدنا من أبرزها إحداث نقلة معرفية حاسمة فى النقد الأدبى ، باعتماده على الأسس الألسنية من ناحية وتجليات الشعرية من ناحية أخرى ، بحيث أخذ يتقلص الدور الأيديولوجى إلى أقل مستوياته بعد أن كان طاغيًا على الخطاب النقدى السابق، والاعتماد على التنظيم المنهجى الدقيق لمقاربة النصوص بطريقة علمية ، تجعل القراءة النقدية منبثقة من اكتشاف الأبنية الجزئية المتعالقة فى النصوص الأدبية وصولاً إلى بنيتها الكلية الدالة ، وربما كانت أسعد حالات هذا النقد تتجلى عندما يتم تذويب الجهاز الاصطلاحى فى الكتابة النقدية بطريقة فعالة فى لون من الممارسة الإبداعية الموازية للنصوص الأصلية، مما يخفف من غربة القارئ ويلطف من درجة التخصص العالية فى التحليل النقدى، ويتخفف من الجداول الإحصائية والرسوم البيانية التى تنبو عن الذوق الأدبى الشائع . وبالرغم من ذلك فإن علينا أن نعترف بأن شرخًا كبيرًا قد أحدثته هذه التيارات فى جملتها بين القارئ العادى والنقد الأدبى، بحيث أخذ الناقد الحداثى غالبًا يفقد قدرته على التواصل الجمالى الممتع مع متلقيه كلما أمعن فى تنمية تقنيات التحليل المرهفة للدقائق النصية، ولم يستطع أن يربط بينها وبين السياقات الخارجية الملموسة بطريقة جذابة ومدهشة ، ولا يكاد ينجو من هذا الشرك سوى عدد قليل جدًا من نقاد الحداثة الذين ظلوا يمارسون النقد باعتباره رسالة مهما كانت ذات صبغة علمية، إلا أن عليها دائمًا أن تثير طاقات الحس الجمالى والإنسانى عند القراء.

ولكى لا نخل بالنسق الثلاثى الذى ارتضيناه فى رسم هذا المشهد النقدى

يتعين علينا أن نختار ثلاثة ممثلين لتوجهات الحداثة العربية ، ومع أن المعاصرة حجاب كما كان يقول الأقدمون، وأى اختيار لابد أن يثير اعتراضات ، فإننى أتوقف بطريقة عفوية عند الرفاق كمال أبو ديب وجابر عصفور وعبد السلام المسدى لاستمرارية عطائهم من ناحية وتنوع مذاقهم وأساليبهم فى الكتابة النقدية من ناحية ثانية.

ولأن التاريخية الجديدة التى نستلهمها فى وضع هذا الإطار تعنى بما تسميه «السجلات الثقافية» لكشف دراما التاريخ الفكرى المكتوب ، فإن كتاب كمال أبو ديب «جدلية الخفاء والتجلى» الذى صدر عام ١٩٧٩ كان باكورة الدراسات التطبيقية قد أعقب كتابى «نظرية البنائية فى النقد الأدبى» الذى صدر عام ١٩٧٨، وصب فيه أبو ديب عصارة لغته الشعرية وتدفقه التحليلى ومزجه الممتع بين التيارات المتناغمة، لم يلبث أن طور مشروعه النقدى التحليلى لإضاءة الشعر العربى القديم والمعاصر بمنهج متفرد يحمل طابعه الشخصى وتركيبته الخاصة فى عدد من الأعمال اللاحقة، ومع عزوفه الواضح عن التوثيق المنهجى النظرى وولعه الشديد بإنتاج خطاب يطرح شبكته الذهبية البليغة على النصوص الإبداعية مباشرة فإنه قد أفاد بطريقة خلاقة من حصاد التيارات البنيوية والتفكيكية لإقامة جهاز قارئ متميز وديناميكى، وقد كان منذ البداية واعيًا بأبعاد هذا المشروع الجنينى وحريصًا على تنميته، يقول فى بيانه الأول: «ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة فى الرؤية ومنهج فى معاينة الوجود، وبحكم ذلك فهى تثوير جذرى للفكر وعلاقة بالعالم وموقعه منه وبإزائه. فى اللغة: لا تغير البنيوية اللغة، وفى المجتمع: لا تغيِّر البنيوية المجتمع، وفى الشعر: لا تغير البنيوية الشعر، لكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمِّق، والإدراك المتعدد فى الأبعاد، والحرص على المكوّنات الفعلية للشىء، والعلاقات التى تنشأ بين هذه المكونات، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوّله إلى فكر متسائل، قلق متوثب، مكتنه متقصٍّ، فكر جدلى شمولى فى رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع».

ومع أن هذا التصور يخلط البنيوية التى كانت قد انبثقت فى الثقافة

العربية بأصولها المنهجية ومحدداتها المعرفية ببقايا الفكر الجدلى لماركس الذى كان سائدًا من قبل، فإن لهجة التبشير والثورة واليقين القاطع بأهمية الكشف الجديد تضفى حرارة مشعة على هذا الخطاب المتوهج. ويغفر له نزقه الطموح عندما يعلن بعد ذلك أنه سيتعامل مع بنية القصيدة - فى المنظور الذى يحاول تنميته - بحيث لا تختلف جوهريًا عن بنية مشروع اقتصادى يراد تنفيذه، أو مشروع وحدة سياسية بين قطرين عربيين أو مشروع قاموس لغوى، ومن حسن حظ النقد العربى أن الفارق كان شاسعًا بين ما أعلنه كمال أوديب بلهجة الزعماء ، وما أنجزه بعد ذلك بحس العلماء من أعْمال فائقة أضاءت شعرية النصوص الأدبية العربية بروح نقدى ومعرفى عميق.

أما جابر عصفور فقد انتقل من الماركسية إلى البنيوية بحيوية بالغة، فاهتم أولاً بالجانب التوليدى عند جولدمان ووجد فيه حلقة الوصل الوثيقة بين التيارين، ثم اشترك مع عز الدين إسماعيل وكاتب هذه السطور فى إطلاق مجلة فصول - رافعة لواء الحداثة النقدية منذ ١٩٨٠ فى أدق المراحل الثقافية المفصلية - ولم يلبث أن وجد فى الترجمة أولا وفى الكتابة النظرية ثانيًا سبيلاً إلى التعمق فى المناحى العديدة للفكر البنيوى ، وكان جهده الدؤوب فى تحقيقه الأفكار وصياغة المصطلحات وتبيئة المنطلقات أساسيًا فى هذه المرحلة، لكنه لم يلبث أن انطلق بطاقاته التنظيرية والتطبيقية كى يستوعب مراحل ما بعد البنيوية، ويستلّ منها ذكاء التفكيك ودهاء القراءة وقوة التأويل ليضيفها إلى جهازه المعرفى المركب المنتج فى كتاباته اللاحقة، ولعل مقدمته لكتاب «عصر البنيوية» المنشور عام ١٩٨٥ أن تكون مؤشرًا على هذا الموقف، إذ يقول فيها: «لا شك فى أن البنيوية قد فرضت نفسها على الفكر العربى المعاصر بطريقة أو بأخرى فى السنوات الأخيرة، وأصبح لها خصومها وأنصارها وآثارها اللافتة فى مجال العلوم الإنسانية المختلفة، ولكن رغم الحماس الذى يصل بين أنصار البنيوية وخصومها فى الوطن العربى، ورغم كثرة ما كتب أو ترجم عنها، بل رغم تحول البنيوية نفسها إلى موضة تذكر بما كانت عليه الوجودية فى

الخمسينيات، فليس هناك كتاب شامل يعرض للبنيوية منذ انطلاقها فى منتصف الخمسينيات فى فرنسا، إلى أفولها فى موطنها نفسه مع مطالع السبعينيات وقبل أن يصبح موضة بين مثقفينا». ثم يأخذ فى تعداد المستويات البنيوية من النموذج التصورى إلى الحركة الفكرية والاجتماعية، منتهيًا إلى أنها قد أدت إلى إنتاج وعى مستقبل يجعل منها نوعًا من الأيديولوجيا. ومع أن جابر عصفور كان حريصًا دائمًا بهذه الطريقة على التباعد النسبى، وإنكار تماهيه التام مع تيارات البنيوية وما بعدها لغلبة الحس التاريخىّ عليه وقوة الموقف النقدى له فإنه لم ير فيها سوى أيديولوجيا جديدة تزاحم القديمة ، لكن ذلك لم يحل بينه وبين الاستثمار الخلاق لكل معطياتها والتجاوز الدائم لها ، لأن استراتيجيته فى الكتابة النقدية ظلت مرتبطة دائمًا بوظيفة هامة هى اتخاذ الفكر الأدبى منطلقًا لتحقيق رسالة التقدم والتنوير وتحديث العقل والمجتمع، وهى الوظيفة التى لا تتسق مع طبيعة الشكلانية وتنحو إلى تفجيرها واختراق عالمها النصى المحدود.

ولعل النموذج الثالث والأخير من نقاد الحداثة «عبد السلام المسدى» أن يقدم الوضعية الجديدة للباحث اللغوى الذى يحرك من منطلقاته المعرفية مياه النقد الأدبى ، فقد كان طموحه عند إصدار كتابه الرائد «الأسلوبية والأسلوب» أن يجعل هذا التيار بديلاً لغويًا للنقد الأدبى، لكنه لم يلبث أن أدرك اقتصار الأسلوبية على تمثيل إحدى التجليات النقدية، فأخذ يراوح بين البحوث الألسنية المعمقة والدراسات النقدية التقنية التطبيقية. وقام بدور المؤرخ البيبليوجرافى لما أنجزته البنيوية وما بعدها فى حقول المعرفة الألسنية والأدبية، ملاحظًا أن «أول ما حصل فى هذا المضمار هو أن البنيوية قد تجرأت على النص ، فأزاحت ما كان يحيط بالأدب من هالة قداسية كثيرًا ما كانت تقوم عائقًا دون الرؤية الموضوعية المتأنية. بل يمكن أن نتتبع مدارج تناول النص لنرى أن سلم التعامل النقدى مع النص ينطلق مع الوصف، وهو مستوى الحوار مع اللغة فى بنيتها التركيبية، ويمر إلى التفسير وفيه يقع البحث على القرائن المتحكمة فى نسيج اللغة عند تحولها

إلى حدث أسلوبى. ثم يصل إلى ترسم الأبعاد الدلالية فى مسالك متنوعة من احتمالات الفهم وفرضيات التأويل ، وكل هذه المراتب إنما تمثل ما قد نصطلح عليه بالاستنطاق النقدى للنص الأدبى».

وبمقدار ما تكثفت الدراسات الأسلوبية فى مصر وتونس أوغل تيار البلاغة المحدثة فى المغرب العربى وأسفر عن تفجير طاقة هائلة فى التنظير والتأويل والإمعان فى إعادة قراءة التراث. ولعبت المراكز الجديدة فى دول الخليج العربى أدوارًا خطيرة فى تنمية الفكر النقدى الحداثى وتوظيفه لتخليق خطاب أدبى جديد يتذرع بالنقد ليجر مركبة الحياة ، ويقوم بتحليل الأبنية الإبداعية ليطور الأبنية الثقافية ويكسبها مرونة جديدة تسمح لها باستشراف أفق مستقبلى واعد.

هل يحق لنا نتيجة لكل ذلك أن نعتبر هذا القرن الذى نودعه القرن الذهبى الثانى للنقد العربى ؟.

●●●●●

صدر للمؤلف

١- من الرومانث الإسبانى: دراسة ونماذج.

٢- منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى.

٣- نظرية البنائية فى النقد الأدبى.

٤- تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى.

٥- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته.

٦- إنتاج الدلالة الأدبية.

٧- ملحمة المغازى الموريسكية.

٨- شفرات النص، بحوث سيميولوجية.

٩- ظواهر المسرح الإسبانى.

١٠- أساليب السرد فى الرواية العربية.

١١- بلاغة الخطاب وعلم النص.

١٢- أساليب الشعرية المعاصرة.

١٣- أشكال التخيل، من فتات الحياة والأدب.

١٤- مناهج النقد المعاصر.

١٥- قراءة الصورة وصور القراءة.

١٦- عين النقد على الرواية المعاصرة.

١٧- نبرات الخطاب الشعرى.

١٨- تكوينات نقدية ضد موت المؤلف.

١٩- شعرية السرد.

٢٠- تحولات الشعرية العربية.

٢١- الإبداع شراكة حضارية.

٢٢- وردة البحر وحرية الخيال الأنثوى.

٢٣- حواريات فى الفكر الأدبى.

٢٤- جماليات الحرية فى الشعر.

٢٥- لذة التجريب الروائى.

ترجم من المسرح الإسبانى:

٢٦- الحياة حلم، لكالديرون دى لاباركا.

٢٧- نجمة أشبيلية، تأليف لوبى دى فيجا.

٢٨- القصة المزدوجة للدكتور بالمى، تأليف بويرو باييخو.

٢٩- حلم العقل ودون كيشوت، تأليف بويور باييخو.

٣٠- وصول الآلهة ، تأليف بويرو باييخو.

- أشرف وشارك فى عديد من المؤلفات الجماعية .
- نشر عددًا كبيرًا من البحوث والمقالات فى معظم الدوريات والمجلات النقدية فى مصر والعالم العربى.

●●●●●