المقاييس النّقدية والممارسة التّطبيقية عند محمد مندور

▪ د. محمد بلـــواهم
جامعة باجي مختار - عنابة

الملخّـص:

تسعى هذه الدّراسة إلى إماطة اللّثام عن ممارسات محمّد مندور النّطبيقية في مجال النّقد الأدبي، حيث اتّضح أنّه كان يستفيد في دراسته -إلى جانب البناء اللّغوي القائم على الذّوق- من معرفة سيرة حياة الشّاعر والعصر الذي يعيشه والمؤثّرات الثّقافية التي عملت على تكوينه، كما تكشف هذه الدّراسة عن علاقة الشّعر المهموس بالأدب الهادف، والعلاقة بين النّقد المنهجي أو الذّوق المعلّل وبين ما أسماه مندور النّقد الأيديولوجي، وتوصّل البحث إلى نتيجة هي أنّ نقد مندور مازال انطباعيا أو ذوقيا تاثريا.

الكلمات المفاتيح: مندور، النّقد، الأدب الهادف، الشّعر، النّقد الأيديولوجي

Résumé:

Cette étude traite les pratiques de « Mandour » dans le domaine de la critique littéraire. Il se base dans ses études sur la biographie du poète, l'époque dans laquelle il a vécu, ainsi que la structure linguistique du texte. Cette étude traite aussi la relation entre la poésie fine et la littérature engagée, et la relation entre la critique méthodique et la critique idéologique. L'étude a aboutit à la conclusion selon laquelle la critique de Mandour reste toujours impressionniste.

Mots clés : Mandour, critique, littérature engagée, poésie, critique idéologique.

Abstract:

This study deals with the practices applied by Mandour in the field of literary criticism. It is noted that he bases his studies on the biography of the poet, the era in which he lived, as well as the linguistic structure of the text. This study also discusses the relationship between soft poetry and committed literature, the relationship between methodical criticism and ideological criticism, as named by Mandour. The study concludes that the criticism of Mandour remains impressionistic.

Keywords: Mandour, criticism, committed literature, poetry, ideological criticism.

1- يطرح التّصوّر النّظري لأي منهج نقدي مقاييس تــتمّ من خلالها الممارسة التطبيقيّــة لعمليّــة النّقد.

وكيفيّــة الممارسة التّطبيقــيّــة لمقاييس الشّعر عند مندور هي إشكاليّة هذا المقال، وذلك في أثناء إقامة حدود المنهج النّقدي وأسسه، وتحديث العلاقة بين النّقد كفنّ وبين أنواع المعرفة الأخرى، أي العلاقة في الدّراسة الأدبيــّــة بين عناصر الأدب الدّاخليّة وما يقابلها من عناصر خارجيّة [السّياقيــّة] التي تتمثّل في سيرة الكاتب وعلم النّفس، والبيئة الاجتماعيّة، والتّاريخ، ومدى مساهمتها في بنية الشّعر، وبالتّالي دورها في فهمه وتفسيره. وذلك من خلال تجلية العلاقة بينهما وكيفيّــة تكاملها في عمليّة النّقد من خلال تصوّر مندور وممارسته التّطبيقيّــة، لأنّه في التّصوّر النّظري وإن قلّل من فاعليّــة العناصر الخارجيّــة إلاّ أنّه لم يلغها إلغاء كلّــيا، وإنّما جعلها في درجة أقلّ أهمّية من العناصر الدّاخلية استجابة لطبيعة الشّعر والأدب بعامّة.

ولذلك، فإنّ التّذوّق الشّخصي يمثّل الأرضيّة الأساسيّة التي يقوم عليها النّقد عنده. ويقتضي هذا التّذوّق في مفهومه بدء العمليّة النّقديّة من داخل القصيدة، لأنّ البدء من خارجها ينتهي بالنّاقد إلى إملاء أشياء عليها قد لا تتضمّنها، فضلاً عن إخضاعها لمناهج منافية لطبيعتها، الأمر الذي يفضي – في النّهاية– إلى قتل الأدب. ولذلك يركّز على العناصر الدّاخليّة في النّقد ويوليها أهميّة بالغة.

وعلى هذا الأساس، فإنّ إلحاح مندور على بدء العمليّة النّقديّــة من داخل القصيدة، أي من العناصر الدّاخليّة وليس من سياقاتها الخارجيّة، موقف

يتبنّـــاه لتحقيق جملة أمور يستحيل تحقيقها في حالة قلب العمليّة النّقديّة، فيبدأ النّاقد من العناصر الخارجيّة. ففي هذه الحال، تنتفي خاصّيّات عديدة للنّقد، لا يصبح تذوّقا أو انطباعًا، كما يتعرّض النّقد إلى مغامرات تؤدّي بـــه إلى مزالق خطرة تفقده خصائصه المميّزة، وتقضي عليه كفـــنّ، وتخضعه للآليّة العلميّـــة، فيفرض على القصيدة ما لا تتضمّنه، ويقود في النّهاية إلى فقدان النّقد أصالته، وهذا منتهى ما يخشاه مندور، لأنّ فقدان الأصالة إلغاء للشيء ذاته.

2- وفق تصوّر مندور نحن إزاء مجموعتين من العناصر، مجموعة العناصر الدّاخليّـــة ولتكن (أ)، وهي الوجود المادّي للقصيدة بأبعاده المتعدّدة، اللّـــغـــة، الموسيقى، النّحو، الصّورة، والأبعاد الدّلاليّـــة، أي ما تنطوي عليه القصيدة من معنى، لأنّ القصيدة بناء متكامل يتوحّد فيه الشّكل والمضمون، بمعنى أنّ هذا الوجود المادّي تتفاعل فيه كلّ عناصر التّجربة الشّعريّـــة. ومجموعة العناصر الخارجيّـــة أو السّياقيّـــة، ولتكن (ب)، ويندرج في هذه المجموعة السّيرة، علم النّفس، البيئـــة الاجتماعيّـــة، التّـــاريخ.

وهما مجموعتان متضادّتان ظاهريًّا على أساس تقابل الدّاخل بالخارج بالنّسبة إلى القصيدة، وينتج عن هذا التّضاد بالنّسبة إلى مندور تضادّ على مستوى الممارسة النّقديّة. لأنّ البدء من هذه العناصر الدّاخليّـــة يختلف عن البدء من المجموعة (ب) بحيث ينتقل النّاقد إلى المجموعة (أ) بفكرة مسبقة مستخلصة من المجموعة (ب) أي سياقات القصيدة.

إذن هذا التّفاوت في الأهمّـــيـــة بين (أ) و(ب) بالنّسبة إلى القصيدة والاهتمام بالمجموعة (أ) لا يلغي المجموعة (ب)، لأنّ القصيدة ليست بنية

مغايرة للبنيات الأخرى[1]، يتحقّق وجودها بإلغاء هذه البنيات، إنّما يتحقّق وجودها لامتلاكها مجموعة من الخصائص الفريدة تميّزها عن هذه البنيات. ولذلك يمكن القول أنّ القصيدة ليست بنية لغويّة مكتفية بذاتها منفصلة عن سياقاتها لأنّ لها علاقة بالأعراف الاجتماعيّة الأخرى، وبالتّكوين الفكري والنّفسي للجماعات، ولذلك فإنّها تحمل خصائص عصرها، وبالتّالي فإنّه لا يمكن فصم الحبال بينها وبين الواقع الاجتماعي بما ينطوي عليه من تناقضات وصراعات وتغيرات.

3- ومهما كانت درجة الارتباط بين العناصر الدّاخلية والخارجية في مفهوم مندور، فإنّ إلحاحه على العناصر الدّاخلية لا يقود إلى الفهم الكلاسيكي، أو المفهوم التّقليدي -كما يسمّيه-، وهو الذي يقود إلى فصل القصيدة عن سياقاتها، وعلى حدّ قوله فإنّ «النّقد الكلاسيكي يدعو النّاقد إلى التّجرّد من كافّة آرائه ومعتقداته السّياسيّة والاجتماعيّة بل والدينيّة أيضًا، ثمّ الأخلاقيّة إلى حدّ بعيد، وذلك لكي يقصر نقده على الفنّ وأصوله لينظر في مدى نجاح الكاتب من النّاحية الفنّية ومدى معرفته وحسن تطبيقه لأصول الفنّ الذي يعالجه»[2].

ولذلك، يجب ألاّ يغيب عن الأذهان، في أثناء الحديث عن العناصر الدّاخليّة، تصوّر مندور لوظيفة الشّعر التي يحدّدها بالإثارة العاطفيّة والفكريّة، وهي قيمة جماليّة إن لم تنطوِ عليها القصيدة تصاب بالتّفكّك والافتعال والبرود والصّنعة. وكذلك فهمه للأسلوب بأنّه الرّجل نفسه، وأنّ النّقد فنّ تمييز الأساليب أي تحليل مضامين فكريّة، ولذلك فإنّ التّعامل مع الأسلوب وفق هذا الفهم يعنى البحث عمّن يفكّر[3]، والكشف عن العلاقة بين فكره وأدوات تفكيره.

وفي ضوء هذا الفهم، فإنّ البدء من العناصر الدّاخليّـــة يعني التّعامل مع التّجربة الشّعريّة بأبعادها المختلفة مرتبطة برؤيته للإنسان والعالم، وبالتّالي فإنّ تحليل الأسلوب، يعني تحليل فكر الكاتب (Le cogito)[4]. ولذلك فإنّ أسلوب الرّجل، يشمل أسلوبه في الحياة وموقفه منها ومزاجه الخاص، وعلى هذا الأساس يصبح «تمييز الأساليب تحديدًا للخصائص النّفسيّـــة والاجتماعيّـــة والجماليّـــة لكلّ كاتب فضلاً عن أسلوب تعبيره اللّغوي»[5]، أي القيّم الفنّية التي تدور «حول الجودة وعدمها في سلّم القيم الذي يضعه كلّ ناقد لنفسه».

والأحكام النّقديّة عنده نوعان، قيم فنّية، وقيم واقعيّـــة وهي القيم المستخلصة من تعامله مع القصيدة تعاملاً مباشرًا[6]. وعلى هذا الأساس، فإنّ الأحكام الواقعيّـــة ليست مرتبطة بمصطلح الواقعيّـــة بوصفها مذهبًا أدبيًّا، إنّما الأحكام الواقعيّـــة هي الانطباعات التي تنتـــج عن لقاء النّـــاقد بالنّص الأدبيّ.

وفي ضوء هذا الرّبط بين العمل الأدبي وفكر الشّاعر، فإنّ عمليّة النّقد لا تقتصر على العناصر الدّاخليّة منعزلة عن سياقاتها، وإن كان يُولي أهمّية لهذه العناصر الدّاخليّة بحيث يرى أنّه من الضروري البدء منها، ولكن بالمقابل لا يهمل العناصر الخارجيّـــة، بل يرى من الضّروري الاستعانة بها بالقدر الذي لا تطمس معه مميّزات النّقد كـــفـــنّ.

ولذلك، يرى أنّ السّيرة يمكن الاستعانة بها في تفسير العمل الأدبيّ، وعلى وجه الخصوص المعاصرين الذين يتاح للنّـــاقد معرفة تاريخ حياتهم، لأنّ القدماء تماثيل مهشّمة – كما يقول "سانت بيف" ويؤكّد ذلك مندور،

فهؤلاء يجب تحيّــتهم من الضّفة الأخرى، ولكن يتمّ هذا في حدود مرسومة بحيث لا يهتمّ النّاقد بالسّيرة ويهمل الحديث عن العمل الأدبي نفسه، وبالتّالي نسيان النّقد كــفــنّ[7].

وكذلك الأمر بالنّسبة لعلم النّفس فإنّه يفيد النّاقد، ولكن يجب ألاّ يذوب النّقد في قوانين علم النّفس ويتحوّل النّاقد إلى باحث نفسي. وضمن هذه الحدود فإنّ علم النّفس يفيد النّاقد في الكشف عن أسباب الإبداع[9] وهذا ما يضطرّ معه النّاقد إلى البحث في «البيئــة التي نشأ فيها الأديب والرّجوع إلى سيرة حياته، وتاريخ تكوينه الثّــقافي»[10].

وما دام النّاقد يربط بين البيئة والعمل الأدبي في عمليّــة النّقد، ويبحث عن فكر الأديب، فإنّه لا يهمل البيئة الاجتماعيّــة، أو السّياق الاجتماعي للعمل الأدبيّ. وفي هذا الصّدد يتوجّب الإشارة إلى أنّ اهتمام مندور بالبيئة الاجتماعيّــة لا يعني إيجاد معادل سوسيولوجي للظّاهرة الأدبيّــة، وذلك لأنّه –في تركيزه على البيئة– كان يبحث عن النّماذج التي أصيبت بصدمات نفسيّــة، ففي دراساته –كما سيتّضح في موضع لاحق– يبحث عن الأسباب الفرديّة للشّاعر التي أدّت به إلى الاستجابة للواقع بهذه الكيفيّــة أو تلك. والنّتيجــة أنّ كلّ الشّعراء أصابهم ما يشبه المرض النّفسي وهو سبب الإبداع عندهم[11].

كما يركّز مندور على التّكوين الثــّقافي للشّاعر ويبحث في الجوانب التي يحتمل أنّها أثّرت فيه. ويحدّد على ضوئها ذوبان الشّاعر في أساسيّات هذه المدرسة، أم أنّ له مميّزاته الخاصّة تؤكّد أصالته وتفرّده. وذلك لأنّه من خلال هذا التّــتــبّع التّاريخي نكشف عن أصالة الشّاعر وتميّزه، بعد عزل

جميع العناصر الغريبة عنه. وبالتّالي فنحن أمام المعادلة التي وضعها "لانســـــون" واعتنقها "مندور" –وهي أنّ الشّاعر يتكوّن من الماضي ومن العصر الذي يعيشه، ثمّ من أصالته أي خصوصيّاته[12] التي يجب أن تتوفّر له ليضيف للاتّجاه الأدبيّ الذي ينتمي إليه.

من ميزات النّظر التّاريخي أنّه يحتّم على النّاقد أن يخلق لنفسه روح العصر[13] الذي كتب فيه العمل الأدبي. وهذا لا يعني دعوة إلى التّفسير القصدي[14] للأعمال الأدبيّـــة، وإنّما حتّى تتاح الظروف الموضوعيّـــة التي يستطيع النّاقد أن يتذوّق العمل الأدبي وينقده في ضوئها، في الأحوال التي يختلف فيها عصر النّاقد عن عصر الأديب. لأنّ الفرق بين العصور يترتّب عنه فرق شاسع في جوانب عديدة من الحياة والتّفكير، وهذا ما قد يؤدّي بالنّاقد إلى الإعراض عن عمل أدبي ما في غياب الشّروط التّاريخيّة التي أنتجـــتـــه.

إذن، العوامل الخارجيّـــة تفيد النّاقد في نقده إلى جانب العناصر الدّاخليّـــة وفقًا لما تقدّم. ولذلك فإنّ النّاقد يعتمد على مجموعة العناصر الدّاخليّـــة، والخارجيّـــة، كيف ذلك؟ لعلّ الوشائج التي تجمع بين المجموعة (أ) والمجموعة (ب) تتّـــضح بتحديد مستويات العمليّة النّقديّة التي تنحصر بصفة عامّة في ثلاث مستويات هي: التّـــفسير، التّـــقـــيـــيـــم، الـــتّـــوجيـــه[15].

يرى مندور أنّ هذه المستويات متكاملة في الدّراسة الأدبيّـــة، بل الدّراسة الأدبيّـــة لا تعدو هذه المستويات الثلاث. ولكنّ الأمر الذي يقود

النّاقد إلى الاهتمام بواحدة دون الآخرين –مثلاً– هو رؤية النّاقد وموقفه الإيديولوجي.

وعلى هذا الأساس الذي يربط فيه بين الموقف الإيديولوجي ومستويات العمليّة النّقديّة، فإنّ التّقييم، وهو التّقدير الجمالي للعمل الأدبي يربطه باتّجاهات نقديّة مختلفة، أو فيما يقول "أمّا مدرسة النّقد التّقييمي[16]، وهو تقييم قد يكون تأثّريًّا جماليًّا خالصًا، كما قد يكون موضوعيًّا علميًّا أو شبه علمي". ومن هذه الزّاوية يحصر اهتمامه بمستوى التّفسير والتّقييم دون التّوجيه، ومن خلال التّفسير والتّقييم تتحقّق أبعاد النّقد المنهجيّ الذي يدعو إليه. فالتّقييم في مفهومه يتطلّب حاسّة جماليّة مرهفة[17]، أمّا التّفسير فيقوم على الثّقافة والخبرة[18]، وهذه في أبعاد النّقد المنهجيّ [الذّوق المعلّل] أو الحاسّة الجماليّة أو الفطنة النّفسيّة وتعني الذّوق، ثمّ يجمع إلى هذا الانطباع المران والدّربة وثقافة النّاقد، وهي العناصر المكتسبة التي تنقل الذّوق من مجرّد انطباع أوّلي بسيط إلى ذوق معلّل، وهذه خاصيّات النّقد المنهجيّ.

4– وقبل متابعة تطبيقات "مندور" لمنهجه النّقدي واختبار هذه التّطبيقات لا بدّ من الإشارة إلى جملة ملاحظات هامّة.

ومن هذه الملاحظات أنّ مساحة النّقد التّطبيقي عنده ضيّقة تنحصر في كتب محدّدة هي: [إبراهيم المازني، خليل مطران، الشّعر المصري بعد شوقي ثلاثة أجزاء، مسرحيّات شوقي، مسرحيّات عزيز أباظة، وليّ الدّين يكن ومسرح توفيق الحكيم]. وذلك لأنّ مندور كان في بداية حياته النّقديّة مهتمًّا بالتّأسيس النّظريّ لمنهجه النّقديّ. والملاحظ أيضًا، أنّ هذه الكتب في

أساسها محاضرات ألقاها بمعهد البحوث والدّراسات العربيّة العالية بالقاهرة. وتفتقر هذه الكتب إلى الجانب الأكاديمي بمعنى أنّ مندوراً لا يقيّد المصادر والمراجع حسبما تقتضيه منهجيّة البحث الأكاديميّ.

واللّافت للنّظر أنّ هذه المحاضرات ترتبط بمرحلة جديدة في الحياة المصريّة بعامّة وحياة مندور بخاصّة. ففي هذه المرحلة كان يدعو إلى مفهوم جديد في الأدب والنّقد، وهو ما يتجلّى على مستوى المنهج النّقدي في دعوته إلى النّقد الإيديولوجي، ويتجلّى على مستوى وظيفة الشّعر في الأدب الهادف.

إنّ هذا التّزامن بين ممارسته التّطبيقيّة وفق منهجه الذي دعا إليه في كتابيه «النّقد المنهجيّ عند العرب» و«في الميزان الجديد»، ودعوته إلى النّقد الإيديولوجي على أنّه مفهوم جديد يرتبط بموقف إيديولوجي جديد، وبالتّالي رؤية جديدة للعالم والإنسان. وهذه مفارقة عجيبة حقًّا، إذ كيف يسير في نفس اللّحظة في اتّجاهين متضادّين ومتناقضين.

يشكّل هذا التّضاد ثنائيّة حادّة في تفكير مندور، وهي حجّة –في نفس الوقت– تؤكّد استجابته غير الفاعلة للواقع الجديد، فضلاً عن استمرار عناصر بنيته الفكريّة التي لم تتغيّر. وما يؤكّد هذه الثّنائيّة الحادّة في تفكيره، أنّ مقاييس التّقدير الجمالي التي يمارس بها النّقد مقاييس رومانسيّة طرحها الجيل الذي سبقه. فالصّدق مثلاً كقيمة جماليّة يلحّ عليه الجيل السّابق ويؤكّده مندور، ويتحقّق هذا الصّدق من خلال الرّبط بين العمل الأدبي وذاتيّة الشّاعر أي دعوة إلى الصّدور عن الذّات.

ولعلّ الصّورة تتّضح أكثر من خلال تحديد كيفيّة ممارسته النّقديّة بواسطة العناصر الدّاخليّة والخارجيّة، أي المجموعتين (أ)، (ب). ونبدأ

بالمجموعة (أ) لأنّه يلحّ على البداية من الدّاخل، وهي مقاييس التّقدير الجماليّ. وأوّل ما يبحث عنه هو الصّدق لأنّ (الشّعر والأدب عامّة أساسه المكين هو صدق التّجربة، والإخلاص في تبيّن أثرها في نفس الأديب والشّاعر، ثمّ الإخلاص في التماس أنجح الوسائل في نقل هذا الأثر إلى نفوس الغير). إذن الصّدق ضدّ الكذب والافتعال، ولذلك يجب أن يصدر الأديب عن ذاته بإخلاص[19]، وأن يعبّر عن وجدان خاص[20].

5- يلتقي مندور مع الجيل السّابق من حيث ربط الشّعر بالشّاعر، ولكنّه يحاول أن يتميّز عن الجيل السّابق في كيفيّة ظهور الذّات في العمل الأدبيّ، ويتجلّى ذلك في قوله: (موضع الخلاف هو على أيّ نحو يجب أن تظهر شخصيّة الشّاعر في شعره، وهل يجب أن يكون ظهورها سافرًا، أو على نحو مباشر؛ أم يكفي أن يكون ظهورها من خلال موضوعه وطريقة علاج هذا الموضوع، ووجهة نظر الشّاعر إليه وهدفه منه، ويكون في ذلك ما يكفي للتّسليم للشّاعر بالأصالة الشّخصيّة والطّبع الذّاتي، والأوجب ألاّ نسمّي شاعرًا إلاّ من يصدر عن وجدانه الذّاتي، ويتحدّث عن تجاربه الخاصّة)[21]. يحاول مندور أن يتجاوز مفهوم أبناء الجيل السّابق، لأنّهم طابقوا بين حياة الأديب وبين التّجربة الشّعريّة، أي اعتبروا العمل الأدبي وثيقة نفسيّة لحياته الخاصّة، وهذا ما قادهم على المستوى النّقدي إلى استخلاص العقد النّفسيّة للشّاعر[22]. ولذلك يحاول أن يجد صيغة أخرى لكيفيّة ظهور شخصيّة الشّاعر من خلال رفضه للمطابقة بين التّجربة وحياة الشّاعر، وهو نفس الموقف الذي نجده عند "لانسون"[23].

كيف يستطيع النّاقد إذن -من خلال رفض فكرة المطابقة بين العمل الأدبي وحياة الشّاعر-، اكتشاف صدق التّجربة من زيفها؟

إنّ المقياس الأوّل لمعرفة صدق التّجربة هو ذاتيّة النّاقد نفسه، أي مدى استجابته للعمل الأدبيّ، يقول في ذلك «وأنّه لمن الشاق أن نستطيع الآن استخلاص هذه الوثائق والأسباب، لأنّ العبرة ليست بصحّة هذه الوقائع في ذاتها، بل بالأثر الذي تتركه في نفس الشّاعر»[24]. إذن يحال الأمر إلى نفسيّـــة النّاقد في تقبّل العمل الأدبي أو رفضه، أي "قبول النّفس أو نفورها"[25].

لم يحدّد كيفيّـــة ظهور الذّات المبدعة في الأعمال الأدبيّة، وإنّما – فقط– رفض أن تنزل الأعمال الأدبيّة إلى مستوى الوثائق النّفسيّة، ويبقى الأمر كلّه متروكا في النّهاية إلى ذاتيّة النّاقد، بعد أن يعرض العمل الأدبي على مرآة نفسه ليتبيّن انطباعاتها. ويشترط توافر الحاسّة النّقديّة[26] لدى النّاقد، أو ما يسمّيه كذلك الفطنة النّفسيّـــة[27]. وهذه الفطنة التي تقوم على افتراض مسبق خاطئ، وهو ما خرج من القلب يصل إلى القلب، وبالتّالي إذا انفعل النّاقد بالقصيدة كان الشّاعر صادقًا بالضّرورة، وحتّى لو سلّمنا بهذا الافتراض الخاطئ، فإنّ الفطنة النّفسيّـــة تجعل النّاقد يناقض نفسه، وقد قادت مندور ذاته إلى مناقضة نفسه أمام نصّ نقديّ واحد. كان ذلك في كتابه «الميزان الجديد» سنة (1944)[28]، يقول عن قصيدة "أرواح وأشباح" لعليّ محمود طـــه (ها أنا اليوم في أرواح وأشباح أرى صورًا مغرية وحيلاً للطّباعة تهشّ لها العيون، ثمّ أفتح الكتاب وآخذ في القراءة فتـــنـــطوي النّفس وينفر الإحساس)[29]؛ ويقول في نفس القصيدة بعد قرابة العشرين سنة من حكمه الأوّل (وبالرّغم من أنّ شخصيّات هذا الحوار الشّعري الرّائع شخصيّات أسطوريّـــة إلاّ أنّ الشّاعر قد استطاع أن يخلع على كلّ منها سمات نفسيّة وروحيّة تميّزها عن غيرها وتحدّد أصالتها)[30]، والأصالة

والتّميّز لا يتحقّـــقـــان إلاّ في الشّعر الصّادق الذي يهمس به صاحبه كما تحدّد في السّابق، لأنّ الأصالة لا تتحقّق إلاّ في الشّعر المهموس.

ويبدو المقياس الثّاني لاكتشاف صدق الشّاعر أكثر انضباطاً من الأوّل لأنّـــه يقوم على دليل مادّي يتكرّر في القصيدة أو في قصائد عديدة، فالشّاعر الذي تشغله قضية يردّدها كثيرًا كقول المتنّى:

(ذلّ من يغبط الذّليل بعيشٍ *** رُبّ عيش أحقّ منه الحِمام)

ومثل قوله: (عش عزيزاً أو مت وأنت كريم *** بين طعن القـــنـــا وخفق البنود)

وهذا مثل أعلى للمتنبّي الشّجاع العزيز النّفس[31]. والتّكرار في النّهاية يرتبط بدافع نفسيّ حقيقي، لأنّه دليل على امتلاء الشّاعر[32] بتلك المعاني المكرّرة.

6- وعلى الرّغم من هذين المقياسين اللّذين وضعهما لاكتشاف صدق الشّعر من كذبه، ورفضه نزول الشّعر إلى مستوى الوثائق النّفسيّة، فإنّ القضيّة لم تُحسم حسما نهائيا لديه، لأنّ هناك دلائل تشي بعكس ما ينادي به على المستوى النّظريّ، أي يرجع في تحديد صدق الشّاعر إلى ظهور ذاتيّة الشّاعر بشكل سافر. ففي كتابه «فـــنّ الشّعر» يربط الصّدق بظهور شخصيّة الشّاعر ذاتها، أو فيما يقول (ظهور شخصيّة الشّاعر، ظهور لون روحه وطريقة انفعالاته لأحداث حياته الخاصّة)[33]. ثمّ انظر نقده لقصيدة على الجارم التي قالها في (رشيد)، حيث وقف مستحسناً البيت الذي يتحدّث فيه الجارم عن نفسه، يقول عن الأبيات التي لا يظهر فيها الشّاعر (وأمثال هذه المعاني التّقليديّة العامّـــة التي لا تخصيص فيها ولا أصالة)، ثمّ يضيف

مستحسنًا حديث الشّاعر عن نفسه (... وإن كنّا نراه بين الحين والحين يعود إلى ذكريات صباه في رشيد فينطق ببعض النّغمات الأصيلة مثل قوله:

"أرشيد يا بلدي ويا مهد الصّبا *** بيني وبين مدى الصّبا أعوام")[34].

والشّاعر هنا يتحدّث عن نفسه متحسّرًا –على ما يبدو– على شبابه المنصرم، والبيت كلّه يدور حول ذاتيّــة الشّاعر يقول (يا بلدي)، ثمّ (بيني وبين ...) فالشّاعر هنا يتحدّث عن الأنا الذّاتيّــة.

يقود الصّدق في التّجربة الشّعريّــة إلى وحدة القصيدة، أي أنّ الصّدق ينعكس إيجابًا على بناء القصيدة. ووحدة القصيدة ترتبط بالدّعوة إلى التّجديد في الشّعر العربي. ويرجع مندور مصطلح وحدة القصيدة إلى حسين المرصفي وخليل مطران اللّذين سبقًا جماعة الدّيوان التي نادت بالوحدة العضويّــة[35].

7– تسعى الدّعوة الجديدة إلى اعتبار القصيدة وحدة تتجاوب فيها كلّ عناصر التّجربة، تجاوزًا للفهم التّقليدي الذي كان يوحّد بين الوزن والقافية فحسب، أمّا بقيّــة عناصر القصيدة فتبقى منفصلة يهيم كلّ واحد منها في واد مختلف.

يلتقي مندور مع أصحاب الجديد من حيث التّوحيد بين عناصر التّجربة، ويفترق معهم في اعتبارهم القصيدة كالبناء العضويّ، لا يمكن فيه وضع الرّأس مثلاً موضع القدم. ولعلّ هذا النّص يوضّح سبب اختلاف مندور عن جماعة الدّيوان، كما ينير زوايا التقائه معهم كذلك، يقول (ومدرسة الجديد في الشّعر العربي الحديث لم تهاجم تفكّك القصيدة لتباين أغراضها، وانتقال القول فيها من غرض إلى غرض فحسب، بل هاجمت التّفكّك في الغرض

الواحد. وطالب بألاّ تقتصر القصيدة على وحدة الغرض، بل وأن تبنى بناء عضويًّا بحيث لا يستقلّ البيت عمّا سبقه وما لحقه، ولا يمكن أن ينقل من موضعه إلى موضع آخر، إلاّ إذا أمكن أن ينقل الذّراع أو السّاق أو العين من مكان إلى آخر في الجسم)[36].

وعلى هذا الأساس الذي يختلف فيه مندور عن جماعة الدّيوان في مفهومه لوحدة القصيدة، يحاول كذلك أن يتميّز على مستوى المصطلح، فيسمّي الوحدة العضويّة، بوحدة القصيدة، أو وحدة الرّوح الشّعريّة[37] أو الوحدة الشّعريّة[38] أو وحدة الغرض، لأنّه يهاجم تعدّد الأغراض الذي أفضى إلى تفكّك القصيدة، ويستعمل هذه المصطلحات كلّها بصيغة واحدة هي وحدة الغرض[39].

يرى مندور أنّ الدّعوة إلى الوحدة العضويّة دعوة تعسّفيّة، لأنّه لا يمكن أن تتحقّق هذه الوحدة على مستوى الغرض الواحد، وأن تستقيم هذه الدّعوة على المستوى النّظري، وتستحيل في الممارسة التّطبيقيّة. لأنّها أصلاً تتعارض مع طبيعة الشّعر الغنائي، بوصفه تعبيرًا عن تداعي الخواطر والمشاعر في غير نسق أو انتظام.

ويربط الدّعوة إلى الوحدة العضويّة بالأنواع الأدبيّة الموضوعيّة التي لا تنبني على المشاعر، وبالتّالي يمكن إقامة تصوّر هيكليّ لها، أو إقامة بناء هندسيّ لها[40]، فهذه الأنواع الأدبيّة كالقصّة والمسرحيّة تخضع لهذا التّصوّر الهيكليّ وهي لذلك تسير وفق هذا التّدرّج، البداية، الوسط، النّهاية.

ونخلص من هذا إلى نتيجة، هي أنّ رفض مندور للوحدة العضويّة على أنّها ليست مقياسًا رومانسيًّا، لأنّها منافية لطبيعة القصيدة التي تُبنى على

تداعي أحاسيس الشّاعر في غير نسق أو انتظام. ولذلك فإنّ محاكمتها بمقاييس أجناس أدبيّـــة أخرى تختلف في طبيعة بنائها، شيء تعسّفيّ. وأراد أن يؤكّد هذه الاستحالة عمليًّا فأجرى دراسة تطبيقيّـــة على قصيدة للعقّاد، على غرار دراسة العقّاد لقصيدة شوقي في رثاء سعد زغلول، فقدّم مندور وأخّر من الأبيات كما فعل العقّاد بقصيدة شوقي سواء بسواء[41].

على هذا النّحو الذي تتحقّق فيه وحدة القصيدة، تلغى ثنائيّـــة الشّكل والمضمون آلـــيًّا، ويصبح العمل وحدة متكاملة متجاوبة العناصر. ويرى مندور أن التّعامل مع القصيدة في هذه الحال يتمّ على أساسين، أساس فنّي، وأساس نفسيّ[42]، لأنّ وحدة القصيدة تبنى على هذين الأساسين وتوحّد بينهما. وتصبح القصيدة وحدة شعوريّـــة غير مجزّأة نتيجة تخلّصها من تباين الأغراض الذي كان سبب تفكّكها، لأنّ الشّاعر يضطرّ في الرّبط بينها إلى الرّجوع إلى الذّاكرة ليوحّد بين هذه الأجزاء المتناثرة دون دمج أو تفاعل، لأنّ القصيدة هنا ليست نتيجة خيال خلاّق مبدع، إنّما نتيجة توهّم جاور بين أجزائها في تفكّك وبُرود.

وحين تتوحّد عناصر التّجربة ترتبط كلّها بالإحساس مشكّلة وحدة، فلا الموسيقى تنفصل عن التّجربة الشّعوريّـــة ولا المفردات تنفصل عن الموسيقى –ويتغيّر مفهوم الموسيقى لأنّها تأخذ شكلاً جديدًا، أي تتجاوز وحدة البيت إلى تشكيل نسقٍ موسيقي، يرتبط بالإحساس ويدور مع المعنى الأمر الذي يمكّنه من التّحليق بالمتلقّي (فوق واقع الحياة)[43].

تقود وحدة القصيدة إلى وحدة في النّسق الموسيقي[44] يتماشى مع التّجربة في مستوياتها المختلفة في صعودها ونزولها في توتّرها وهدوئها،

وهو الأمر الذي لاحظه مندور في إحدى الشّاعرات قائلاً (ومع ذلك حرصت الشّاعرة على أن تقسّم هذه الوحدة الموسيقيّة الطّويلة إلى وحدات تكاد تحكي الحركات المتتابعة في السّيمفونيّـــة الموسيقيّـــة. وقد جزّأت هذه الوحدات الموسيقيّة وفقاً لأجزاء القصّة ومراحلها المتتابعة كما تجزّأ السّيمفونيّـــة سواء بسواء وفقًا للمدلول العاطفيّ لكلّ حركة من حركاتها)[45].

8- وكذلك الأمر بالنّسبة إلى مفردات اللّغة، فالشّاعر يسعى إلى التّعبير عمّا يخالجه من إحساس ويحتال في ذلك إلى (تلوين الأفكار من خلال هذا البناء)[46]، وتصبح جزءًا من هذه التّجربة الكلّيّة. ولذلك فإنّ اهتمام الشّاعر باللّغة مرتبط بإثارة الإحساس وليس مقصودًا لذاته ومن هنا يدعو إلى الابتعاد عن المعاضلة[47]، وهي التّعقيد اللّفظي أو اللّغويّ على حـــدّ سواء[48]، لأنّ الشّاعر ليس هدفه تقرير معاني محدّدة وإنّما يسعى إلى خلق صور، وذلك لأنّ التّصوير البياني يعطي المعنى جدّته وكأنّه المعنى ذاته. وعلى هذا الأساس، فإنّ اهتمامه باللّغة والتّراكيب اللّغويّـــة، يرتبط دائمًا بهدف الشّاعر من التّعبير.

وبالمقابل، فإنّ إهمال العنصر اللّغويّ والتّفريط فيه لا يحقّق للقصيدة غرضها المنشود، وذلك لأنّ الاهتمام اللّغويّ يؤدّي إلى الغموض والإغراب والتّفكّك، فإنّ عدم الاهتمام بالصّياغة اللّغويّة يقود إلى نفس النّتيجة الأولى، يقول في ذلك (وهذه الملاحظة تقودنا إلى منهج الشّعر عامّة وطرق علاجه وصياغته، ففي كتابه ما يدلّ على العجلة وعدم الرّؤية سواء في وحدته أم في تفاصيله، بل وفي صياغته الشّعريّـــة ذاتها، وهذا اتّجاه يجب أن نقاومه لما يجرّه من جنوح إلى الإغراب والغموض والتّفكّك وما يسبّبه من إفساد للنّغمات وهلهلة في الاطّراد وضعف في السّبك)[49].

وتأسيسًا على فهمه لعناصر التّجربة، يمكن أن نورد بعض النّماذج من أحكامه النّقديّـــة، يقول: نغمٌ عذبٌ سيّالٌ[50]، (الطّاقة الشّعريّـــة الكبيرة، القدرة الرّائعة على التّصوير، عنف الصّورة وقوّة الطّاقة، طاقة شعريّة قويّة، تصوير بياني رائع، تلك الوحشة .. التي تكسب هذا الشّعر حدّة وقوّة وتضادّا)[51]، الحسّ الموسيقي المرهف[52]. هذه القصيدة أحسبها من روائع النغم في الشّعر العربي الحديث)[53]. يقول أيضًا: (ميزة ناجي أنّه استطاع أن يستخرج من هذه المشاعر العامّة الدّارجة فنًّا رفيعًا وأن يواتيه في هذا الفنّ طبع أثيري خفيف بل ساذج أحيانًا سذاجة حلوة خلال تعابيره المصوّرة إشراقة نضرة كوجه الطّفل، على ما نحسّ)[54] –يقول أيضًا (وأمّا الدّيباجة اللّغويّة فواضح أنّ الشّاعر قد عمد في قصيدته كما عمد في الدّيوان كلّه إلى إيثار اللّفظ الجزل القديم على اللّفظ السّلس الحديث حتى عندما تواتيه اللّغة باللّفظ السّهل الذي يستقيم معه الوزن)[55].

أمّا أحكامه، فتدور حول الطّاقة الشّعريّة، الموسيقى العذبة، اللّفظ السّهل، الصّورة المشرقة..الخ. إنّ هذه الأحكام على إطلاقها وعموميّـــتها تدور كلّها حول إثارة الإحساس أو ما من شأنه أن يؤدّي إلى هذه الغاية.

ولكن التّساؤل المطروح، هل اقتصر مندور على هذه العناصر الدّاخليّة في ممارسته النّقديّـــة، أم استعان بالعناصر الخارجيّـــة؟.

في البدء، أريد الإشارة إلى ملاحظة عن تطبيقات مندور، فإنّها اقتصرت على الأدباء المعاصرين فحسب، وقد يكون هذا مجرّد صدفة، إلاّ أنّنا لو ربطناه برؤية مندور لسيرة الكاتب ومتى يمكن توظيفها في الممارسة النّقديّـــة لأعطى تفسيرًا آخر. وكما سلف القول: إنّ مندوراً لا يرى مانعًا في

توظيف سيرة الشّاعر في فهم أشعاره وأدبه بعامّة، ويأتي اعتراضه على بعض الأدباء لأنّ سير حياتهم غير متاحة لأحد. ولذلك يرى أنّ القدماء الذين نجهل سيرهم الذّاتيّة يجب أن نحيّيهم من بعيد[56] لأنّهم تماثيل مهشّمة، وكان اعتراضه على السّيرة ألاّ تطغى على الدّراسة النّقديّة بوصفها فنًّا.

9- وفي دراساته التّطبيقيّة يتتبّع سيرة الكاتب ونشأته وتكوينه الثّقافي، والوظائف التي شغلها الأديب، والرّحلات والعقبات التي صادفته في حياته وكان لها تأثير عليه. وهنا كان يرجع دائمًا إلى الصّدمات العاطفيّة النّفسيّة.

يعمد مندور إلى تفسير الأعمال من خلال سير الشّعراء، ممّا أدّى به إلى المطابقة بين التّجربة وبين حياة الأديب الخاصّة. ولذلك جعل «قصّة عاشقين» "لخليل مطران" قصّة حقيقيّة طرفاها «خليل مطران وابنة الوزير جودت باشا»[57]، والتي نظمها بضمير الغائب. إذن من خلال سيرة الكاتب التي يراعي فيها التّسلسل التّاريخي، يكشف عن كيفيّة تكوين ثقافة الشّاعر والعوامل التي أثّرت فيه ويحدّد المدرسة التي ينتمي إليها، حتّى يستطيع إبراز أصالة الشّاعر وإضافته، أو ذوبانه في الأساسيّات العامّة للمدرسة التي ينتمي إليها.

وبالتّالي، فإنّ النّاقد يضطرّ إلى معرفة البيئة والعصر، ولكنّ رجوع مندور إلى البيئة ليس لإيجاد معادل سوسيولوجي للظّاهرة الأدبيّة، وإنّما لاكتشاف أسباب صدمة الشّاعر أو مرضه، وهي أسباب خاصّة تكون استجابتها فرديّة، أي على مستوى الشّاعر الواحد.

10- وقد حاول أن يربط بين البيئة والأدب لإيجاد المعادل السّوسيولوجي في محاولتين، في نقده للقصيدة العربيّـــة القديمة والأسباب التي أدّت إلى تفكّكها[58]، وفي تفسير ظاهرة جماعة -أبوللو- التي يردّ ظهورها إلى عوامل سياسيّة واجتماعيّـــة، حيث يقول في ذلك «ونحن لا نريد ولا ينبغي لنا أن نعزل الشّعر والأدب بعامّة عن حياة المجتمع في عوامل تطوّره ونموّه وتنوّع اتّجاهاته، على النّظريّات الفلسفيّـــة أو النّقديّـــة للأدباء والنّقّاد، وذلك لأنّنا برجوعنا إلى تاريخ بلادنا في الفترة الأخيرة التي ظهرت فيها جماعة أبوللو لن نلبث أن نتبيّن أنّه كان من الطّبيعي أن يطغى في تلك الفترة التّـــيار الرّومانسي، فبلادنا إذ ذاك كان يحكمها رجل يؤمن بنفسه أكثر ممّا يؤمن بشعبه، وكان الشّعب يحسّ منه ذلك ويأبى أن يستجيب له .. الخ» [59].

وللوهلة الأولى، يجد القارئ نفسه أمام تفسير جديد للأدب، ولكنّ ربط حكمه بالأحكام السّابقة، يجد الأسباب الحقيقيّـــة لهذا التّفسير المتفرّد عند مندور فالسّبب الحقيقي في اللّجوء إلى الواقع الاجتماعي في تفسير ظاهرة أبوللو هو محاولته قطع الصّلة بين جماعة أبوللو وجماعة الدّيوان، لأنّه يرى أنّ جماعة الدّيوان ليست مدرسة وبالتّالي ليس لهم تلاميذ[60]. ويسعى من خلال هذا إلى ربط الصّلة بين خليل مطران وجماعة أبوللو، على اعتبار أنّ مطران هو رائد التّجديد في الأدب الحديث.

11- أمّا قضيّـــة سيادة الفرد الواحد وطغيانه، فالأمر أسبق من جماعة أبوللو وظهورها لأنّ جيل (1919) يؤمن بالفلسفة اللّيبراليّـــة التي تمجّد الذّات، ونظام الحكم لم يتغيّر في الفترة التي ظهرت فيها جماعة أبوللو. ولذلك فإنّ استجابة جماعة أبوللو الآليّة للواقع تفسير يعوزه الكثير من الأدلّة.

وذلك لو قلّبنا صفحات أخرى من كتابه (الشّعر المصري بعد شوقي)، وفي دراسته لأبي شادي الذي يرجع تكوينه الثّقافي إلى سفره إلى بريطانيا قائلاً «ولمّا كان أحمد زكي أبو شادي مؤسّس جماعة أبوللو فوق ذلك كلّه قد عاش في إنجلترا ما يزيد على العشر سنوات وكان طلّعة بطبعه متفتّح النّفس لكافّة الفنون، وكافّة أنواع المعرفة مدمناً للقراءة، فقد كان من الطبيعي أن يفكّر عند محاولته تجديد الشّعر العربي في غزو ميادين جديدة شاهدها في الشّعر الغربي، وبخاصّة بعد أن رأى أستاذه (خليل مطران – في الشعر العربي–) يثبت في قصائد رائعة قدرة هذا الشّعر... »[61].

ويرجع أسباب الاتّجاه الرّومانسي عند أبي شادي إلى صدمة عاطفيّة على إثر فشله في حبّه[62]. وهذه الظّاهرة تتكرّر كثيرًا عند مندور، فالشّعراء الذين درسهم كان لبيئتهم الخاصّة أثر عليهم. وعلى هذا الأساس، كان رجوعه للبيئة هو اكتشاف الإحباط العاطفيّ أو الإصابة العصبيّة[63] لتفسير أشعار الشّاعر.

وينسجم هذا التّفسير لدوافع الإبداع عند الأدباء، واكتشافها من خلال الرّبط بينهم وبين بيئاتهم الخاصّة مع الاتّجاه النّفسي، أي المتأثّر بعلم النّفس الذي يرجع أسباب الإبداع عند الشّعراء إلى عقد نفسيّة[64]، وذلك لأنّنا نجد في دراسات مندور ما يمكن تسميته بـ (الكلمات المفاتيح Les mots clefs)، وعلى سبيل المثال يقول: (الطّبع الانبساطي شاعر الشّجن والتّأمّل[65]، الطّبيعة الانطوائيّة[66]. ويقول أيضًا في دراسته لـ (حسن كامل الصّيرفي): «فهو لم يعد يسمع أغاريد الحياة وأناشيدها الصّارخة التي كان يسمعها شاعر منبسط النّفس كعلي محمود طه، بل تحوّل سمعه إلى

قلبه ولوعته وجراحه، وهذا هو الانطواء النّفسي بمعناه الكامل»[67]، ويقول عن صالح جودت (أنّه شاعر حسّي لعوب)[68].

12- ويلاحظ أيضًا تكرار استعماله لمصطلحي المزاج والمرض النّفسي بطريقة لافتة للنّظر، يقول -مثلاً- عن المزاج «... ومع ذلك فما أبعد البون بين مزاج كلّ هؤلاء الثّلاثة ومزاجه الخاصّ» [69]، ونجد نفس الفكرة في نقده لأبي شادي حيث يربط بين مزاج الشّاعر وشعره قائلاً «وبالرّجوع إلى أوّل دواوينه (...) تتّضح لنا الصّلة بين مزاج أبي شادي، وفـنّـه الشّعري» [70].

وكذلك الأمر بالنّسبة إلى المرض النّفسي،يقول مندور في دراسته للمـازنـي «هذه الحالة العصبيّـة المرهفة أوحت للمـازني بشعره (...) أو فيما يذهب إليه من مرض المـازني بالنورستانيا» [71]. وهذا الأمر الذي نلاحظه كذلك في دراسة مندور لأبي شادي وذلك حين يقول: «.. حتّى ليخيّل إليّ أنّ التّجارب التي مرّ بها قد أصابته بما يشبه المرض النّفسي مرض الاضطهاد» [72]، كما نلاحظ ذلك أيضًا في دراسة لوليّ الدّين يكن حيث أرجع دوافع الشّعر عنده إلى عقدة نفسيّـة[73]، أو ما لاحظه من إصابة الصّيرفي بصدمتين عاطفيّتين[74]. وهذه آثار المنهج النّفسي الذي حاربه على المستوى النّظري، وكان سبب الخلاف بينه وبين ممثّلي هذا الاتّجاه في مصر كما اتّضح ذلك في مواضع سالفة.

وبذلك،نخلص إلى أنّ مندورا -إلى جانب النّظر إلى الجانب اللّغوي الذي يستند إلى الذّوق-، كان يستفيد في دراسته من معرفة سيرة حياة الشّاعر والعصر الذي يعيش فيه، والمؤثّرات التي عملت على تكوينه، مطبّقا

بذلك معادلة "لانسون" التي يقول فيها إنّ الأدب يتكوّن من الماضي ومن العصر الذي تسرّب إليه، أي ما أضافه الأديب وتميّز به.

كما استفاد مندور من علم النّفس، بحيث كان يُرجع أسباب الإبداع في الشّاعر إلى صدمة يصاب بها، ولذلك لاحظنا عنده ما يُسمّى بالكلمات المفاتيح، مثل الطّبع الانطوائي والطّبع المنبسط، والمزاج، ..إلخ

كما نبّه مندور في السّنوات الأخيرة من حياته إلى علاقة الشّعر المهموس بالأدب الهادف، حيث حاول الكشف عن العلاقة بين النّقد المنهجي أو الذّوق المعلّل، وبين ما أسماه النّقد الأيديولوجي.

ولأنّ مندور كان يصدر عن رؤية واحدة فسّرت كتاباته الأولى كما فسّرت كتاباته الأخيرة، فإنّه بناءا على ذلك، قد توصّلنا إلى نتيجة هي أنّ نقد مندور ما زال انطباعيا، ذوقيا، تأثّريا، وأنّ مصطلح النّقد الأيديولوجي ليس دليلَ تحوّلٍ إلى مرحلة جديدة مغايرة لمرحلته الأولى. فمن خلال التّعامل مع النّصوص النّقدية، اتّضحت علاقة الذّوق المعلّل أو النّقد المنهجي بالنّقد الأيديولوجي الذي ينطوي على كلّ خصائص الأوّل.

الهوامش والإحالات:

(1) T. Todorov : qu'est ce que le structuralisme ; éd du seuil, Paris- 1968, P.20

(2) محمّد مندور: مقال "مناهج النّقد"، مجلّة الثّقافة، القاهرة، ع 171، 17 أبريل 1942، ص15.

(3) Serge Doubrovsky :Pourquoi la Nouvelle critique, Mercure de France, Paris 1966, P.203

في معرض حديثه عن علاقة العمل الأدبي بسيرة الكاتب، .. يعيد صياغة مقولة –(Goldmann) [يوجد هناك فكر Il ya de la pensée] بـــ [من يفكّر (qui cogite)] وهو يعتبر أن الكوجيتو هو الأساس الذي يرتكز عليه في فهم الأعمال الأدبيّـــة.

(4) Serge Doubrovsky : Ibid, P. 20 (5) محمد مندور: الأدب وفنونه، معهد البحوث والدّراسات العربية العالية، القاهرة، ط1، 1963، ص 142.

(6) محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، 1973، ص 121.
(7) محمد مندور: في الأدب والنّقد، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، د.ت، ص 77.
(8) نفسه، ص185.
(9) نفسه، ص 169-185.
(10) محمد مندور: النّقد والنّقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 153.
(11) لانـــســـون: منهج البحث في اللّغة والأدب، ملحق: بالنّقد المنهجي عند العرب لمحمد مندور، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، د.ت، ص 400.
(12) محمد مندور: أبو العلاء ورسالة الغفران، مجلة الثّقافة، عدد 176، 12مايو 1942. ص 15.
(13) راجع: ديفد ديتشس: "مناهج النّقد الأدبي بين النّظريّـة والتّطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967، ص 505، يقول: [وليس معنى هذا أن ترتكب المغالطة التي يسمّيها بعض النّقاد المحدثين: المغالطة القصديّة، أي ننقد الأثر بما قصد صاحبه إلى أن يعني به، وإنّما معنى هذا أنّ ندرك الحقيقة التي لا يأتيها ريب...].
(14) محمد منـــدور: النّقد والنّقّاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 197-198.
(15) محمد منـــدور: النّقد والنّقّاد المعاصرون، ص 199-200، تأخذ عنده هذه المستويات شكل المدارس النّقديّة نظرًا لغلبة أحدهما على الأخرى.
(16) نفســـه، ص 199.
(17) نفســـه، ص 209.
(18) محمد منـــدور: الشّعر المصري بعد شوقي، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، د.ت، ج 3، ص34.
(19) نفســـه: ج 1، ص43-44.
(20) محمد منـــدور: النّقد والنّقّاد المعاصرون، ص 110-111.
(21) فؤاد دوارة: عشرة أدباء يتحدّثـــون، سلسلة كتاب الهلال، القاهرة، العدد 172، 1965، ص216، يقول مندور (.. وتطرّقت الخصومة مع الأستاذ العقّاد إلى جدل ومناقشات هذا المنهج النّقدي حيث أخذت على العقّاد ومدرسته أنّهم يريدون أن ينزلوا بالأدب إلى مستوى الوثائق النّفسيـــّـة، فيصبح همّهم كنقّاد استخلاص العقد النّفسية للشّاعر أو الأديب).
(22) Serge Doubrovsky :Op .Cit ,.p. 205
انظر كذلك:
Gerard Delfau ,Anne Roche: l'histoire littéraire, éd Seuil , Paris, 1977, p. 65
(23) محمد منـــدور: الشّعر المصري بعد شوقي، ج 2، ص64-65.
(24) محمد منـــدور: النّقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، د.ت، ص 300.
(25) محمد منـــدور: النّقد والنّقّاد المعاصرون، ص 230.

(26) محمد منـــدور: النّقد المنهجي عند العرب، ص 135.
(27) نشر كتابه في الميزان الجديد (1944)، ونشر المقال في سنة 1943.
(28) محمد منـــدور: في الميزان الجديد، ص 31.
(29) محمد منـــدور: الشعر المصري بعد شوقي، ج 2، ص125.
(30) محمد منـــدور: النّقد المنهجي عند العرب، ص 313.
(31) نفســـه، ص 311.
(32) محمد منـــدور: فـــنّ الشّـــعـــر، دار العلم (المكتبة الثّقافية، ع12)، القاهرة، 1960، ص 84-89.
(33) محمد منـــدور: الشعر المصري بعد شوقي، ج 1، ص41.
(34) محمد منـــدور: النّقد والنّقّاد المعاصرون، ص 75.
(35) محمد منـــدور: الشعر المصري بعد شوقي، ج 1، ص22، راجع كذلك: محمد مندور: إبراهيم المـــازني، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 57.
(36) نفســـه، ج 3، ص39.
(37) نفســـه، ج 1، ص21-22.

تتعدّد المصطلحات عنده ولكنّها تعنى قصدًا واحدًا هو توحّد الغرض، والمصطلحات هي (الوحدة العضوية، وحدة الغرض، وحدة الموضوع، ووحدة القصيدة، وحدة الرّوح الشعرية، الوحدة الشعرية).

(38) نفسه، ج 1، ص20، راجع كذلك كتابه: النّقد والنقّاد المعاصرون، ص 112-113.
(39) محمد منـــدور: النّقد والنّقّاد المعاصرون، ص 113، انظر قوله: (وهي دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجماليّة ولكنّها لا تكاد تتصوّر في الشّعر الغنائي الخالص الذي يقوم على تداعى المشاعر والخواطر في غير نسق (...) وإنّما تتصوّر هذه الوحدة العضوية في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية).
(40) محمد مندور: النّقد والنقّاد المعاصرون، ص 115-118.
(41) محمد مندور: النظم عند الجرجاني، مجلة الثقافة، ع219، 9 مارس 1943، ص13.
(42) محمد مندور: قضايا جديدة في أدبنا الحديث، دار الآداب، بيروت، ط1، 1958، ص 102.
(43) محمد مندور: الأدب وفنونه، ص 36-37.
(44) محمد منـــدور: قضايا جديدة، ص 101، راجع كذلك كتابه: فـــنّ الشعر، ص 136.

يقول: (الموسيقى مفارقات المعنى وظلالها العاطفيّـــة).

(45) محمد منـــدور: نظريّة عبد القاهر الجرجاني، مجلة الثّـــقـــافة، ع 26/213 يناير 1943، ص07.
(46) محمد منـــدور: مسرحيّات عزيز أباظه، معهد البحوث والدّراسات العربية العالية، القاهرة، ط1، 1958، ص 32/31.
(47) محمد منـــدور: قضايا جديدة، ص 83.
(49) محمد منـــدور: الشّعر المصري بعد شوقي، ج 2، ص131.
(50) نفسه: ج 3، ص135.
(51) محمد مندور: قضايا جديدة في أدبنا الحديث: راجع الصفحات (110-122).

(52) محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي: ج 2، ص114.

(53) نفسه: ج 2، ص85.

(54) نفسه: ج 3، ص88.

(55) محمد مندور: الشّعر المصري بعد شوقي: ج 3، ص118.

(56) محمد مندور: في الأدب والنّقد، ص 75.

(57) محمد مندور: خليل مطران، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، د.ت، ص 4، يقول (وعندما حــزّ بالخليل الأمر واشتدّ به الإحساس المضني فالتمس في الشعر مخرجًا لآلامه، روى غرامه المبرح بضمير الغائب في سلسلة قصائد جمعها تحت عنوان واحد (قصّة عاشقين حيث يحدّثنا عن حبّ عذري جمع بين فتى وفتاة).

(58) محمد منــدور: الشّعر المصري بعد شوقي، ج 1، ص18-19.

(59) نفســه، ج 2، 7

(60) محمد منــدور: الشعر المصري بعد شوقي، ج 2، ص5.

(61) نفسه: ج 2، 12، يريد أن يربط بين خليل مطران وجماعة أبوللو، أي يجعلهم تلاميذاً لــه.

(62) نفســه: ج 2، ص41-42.

(63) محمد منــدور: النّقد والنقّاد المعاصرون، ص 153.

(64) محمد منــدور: النّقد والنقّاد المعاصرون، ص 153، ثمّ انظر كتابه: الشعر المصري بعد شوقي، ج 1، ص90، ج 2، ص158.

(65) محمد منــدور: الشعر المصري بعد شوقي، ج 2، ص158.

(66) نفســه: ج 1، ص90

(67) نفســه: ج 2، ص167.

(68) نفســه: ج 3، ص72

(69) محمد منــدور: النّقد والنقّاد المعاصرون، ص 159.

(70) محمد منــدور: الشّعر المصري بعد شوقي: ج 2، ص40.

(71) محمد منــدور: إبراهيم المـــــازني، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص36.

(72) محمد منــدور: الشّعر المصري بعد شوقي: ج 2، ص64.

(73) محمد منــدور: وليّ الدّين يكن، معهد البحوث والدّراسات العربية العالية، القاهرة، ط1، 1956، ص 30-31.

(74) محمد منــدور: الشّعر المصري بعد شوقي: ج 2، ص158.