**محاضرة على منصة التعليم**

الأستاذ: جمال حضري

الموسم الدراسي: 2022-2023

الكلية: الأدب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي

المقياس: النقد العربي المعاصر

 المستوى الدراسي: السنة 2 ليسانس

السداسي: 4

**النقد الجديد**

**أولا-نشأته**

**ثانيا-تأثيره في النقد الأدبي العربي**

**1-نشأة النقد الجديد**:

-مرحلة التبشير:

مرحلة الانتشار:

مرحلة المأسسة والأكاديمية:

مرحلة الرسوخ:

**2-أسس النظرية الشكلية**:

**3-النقد الجديد والسياق الاجتماعي**:

أ-الأصل الاجتماعي للنقد الجديد:

ب-النقد الجديد، الثقافة وأسلوب حياة:

ج-قيمة الأدب**:**

ج-أ- الجمالي والعلمي:

ج-ب-البناء والنسيج

ج-ج- دور المجاز والمفارقة:

ج-د-أيقونية الأدب:

**1-نشأة النقد الجديد**: مرت هذه المدرسة بثلاث مراحل هي:

-**مرحلة التبشير**: بدأت في العشرينات من القرن 20، عندما بدأ ت.س. إليوت وأي.أ.ريتشاردز وويليام إيمبسون في إنجلترا والهاربون الزراعيون (جون كرو رانسوم وآلان تيت وروبرت بن وارين) في أمريكا (جنوبها) التعبير عن آراء وأفكار وتأليف أعمال شكلت مبادئ مدرسة النقد الجديد بعد عقد من الزمان.

**مرحلة الانتشار**: إبان الثلاثينات والأربعينات: عند تزايد عدد النقاد المتعاطفين مع هذه المدرسة الشكلية الناشئة.

وهنا أصبح رؤوس هذه المدرسة مشهورون وهم: إليوت وريتشاردز وإيمبسون ورانسوم وتيت وبلاكمور وبروكس ورنينه وليك وويمسات وإلى حد ما كينيث برك وليفيز وونترز.

كما أصبحت الدوريات المروجة للتيار معروفة بحماسها له وهي:

-المعيار (1922-1932) لإليوت، وسكروتيني (مسبار) لليفيز (1932-1953) وهما في إنجلترا.

-مجلة الجنوب ويحررها بروكس ووارين (1935-1942) ومجلة كينيون ويرأسها رانسوم (1938-1959) ومجلة سيواني وأدارها تيت (1944-1945) وأدارها بعده تلامذته حتى الثمانينات. وهي مجلات ظهرت في أمريكا.

**مرحلة المأسسة والأكاديمية**: وامتدت من الأربعينات إلى الخمسينات وفيها دخلت المناهج والمفاهيم والإجراءات الخاصة بالنقد الجديد فصول الدراسة وأقسام الأدب بالجامعات الأمريكية. وهدأت النزعة الثورية للاتجاه وتموضعت في الوسط وسهرت على نشر مؤلفات تعبر رسميا عنها مثل كتاب نظرية الأدب لرينيه وليك وأوستن وارين (1949) وكتاب كلينيث ويمسات الأيقونة اللفظية (1954) وكتاب موري كريجر المدافعون الجدد عن الشعر (1956) وكتاب بروكس وويمزات النقد الأدبي تاريخ وجيز (1957).

 **مرحلة الرسوخ**: وتمتد من الخمسينات إلى الآن: حيث لا تزال أعداد الباحثين الأكاديميين المستفيدين منه تتزايد معتبرين إياه "النقد العادي" أو حتى النقد بمعنى الكلمة، وهنا انتقل النقد الجديد من كونه اتجاها إلى وضعية الثقافة اللازمة لقراءة الأثر الأدبي عموما. لقد أصبح الممارسون له لا يشعرون بتميزه إذ ترسخت مبادئه ومنهجه بعمق.

**2-أسس النظرية الشكلية**: كما قدمها كلينيث بروكس:

-يفصل النقد الجديد النقد الأدبي عن دراسة المصادر والخلفية الاجتماعية وتاريخ الأفكار والسياسة والآثار الاجتماعية، ويحاول تنقية نقد الشعر من كل اهتمام "خارجي" والتركيز على "الموضوع الأدبي" فقط.

-يحاول النقد الجديد كشف بنية العمل الأدبي وليس عقل المؤلف ولا ردود القراء.

-يدعو إلى نظرية "عضوية" في الشعر بدلا من ثنائية الشكل والمادة، مركزا على كلمات في علاقاتها بكل العمل حيث تستمد كل كلمة معناها من موقعها داخل العمل.

-ويدقق النقد الجديد في قراءة العمل الأدبي وخاصة ظلال المعاني في الكلمات وصور البلاغة محاولا تحديد الوحدة الشاملة للعمل المدروس.

-يميز بين الأدب وبين الدين والأخلاق حيث كان أتباعه ذوي اتجاهات دينية ولا يبحثون عن بدائل لها.

لكي يتحدد معنى الجدة في هذا النقد لابد من تحديد الاتجاهات التي سبقته وعارضها: فيذكر رونيه وليك أن النقاد الجدد ردوا بقوة وحسم على اتجاهات سادت النقد والمجتمع الأمريكي خلال بدايات القرن 20.

فقد عارض النقد الجديد:

-النزعة الإيحائية للنقد الانطباعي

-النزعة الأخلاقية للإنسانوية الجديدة

-والنقد الثقافي المعادي للحداثة

-علم الاجتماع في النقد الماركسي

-الفيلولوجيا ودرسها اللغوي التاريخي والدراسات التاريخية والتاريخ الأدبي

-معارضتهم للنزعة العلموية واعتبروا العلم شرير التاريخ الذي دمر المجتمع البشري وفكك أسلوب الحياة العضوي القديم ومهد الطريق للتصنيع وجعل الإنسان مخلوقا مغتربا بلا جذور فاقد للإيمان بالله، وسخروا من فكرة الكمال الإنساني ووهم التقدم الذي لا نهاية له.

**3-النقد الجديد والسياق الاجتماعي**:

النقد الجديد نزعة شكلية مناهضة للحس الاجتماعي حيث يفصل النص الأدبي عن سياقه الاجتماعي والتاريخي وممارسة القراءة الحميمة التي تتجاوز الانتباه الواجب للنص إلى الانتباه "للكلمات على الصفحة وليس للسياق الذي أنتجها وأحاط بها" **ايجلتون مقدمة في نظرية الأدب** لكن هل يصدق وصف النقد الجديد بالشكلية وإهمال السياق تماما؟

لم يكن مؤسسو هذا التيار النقدي أبعد عن شيء بعدهم عن مناهضة الحس الاجتماعي داخل أمريكا القرن العشرين، بل إن تطويرهم لهذا المنهج هو نقد لذلك الظرف، مرسيا بذلك دراسات جديدة داخل المجال الأكاديمي حيث هيمنت الفيلولوجيا وتتبع المصادر والسيرة ورسخوا التحليل النصي والنظرية الأدبية وليس التحليل الأدبي المعروف اليوم غير النقد الجديد نفسه.

**أ-الأصل الاجتماعي للنقد الجديد**: شكل جون كرو رانسوم وآلان تيت وروبرت بن وارين نواة هذا الاتجاه، ولأنهم قدموا من جنوب أمريكا المتخلف اقتصاديا واجتماعيا عن الشمال فقد ناهضوا النزعة البرجوازية وكثفوا نقدهم الاجتماعي والثقافي. التفوا حول مشروع شعري عرف بجماعة بعد صدور مجلتهم الشعرية الهارب واستمرت من 1922 إلى 1925.

أهمية شعر الحداثة: اختلف تيت ورانسوم حول نشر قصيدة الأرض الخراب لإليوت (T.S.Eliot) إذ اعتبرها رانسوم غير واقعية: فالأدب من منظوره يجب ألا يكون "نسخا أوليا مباشرا للواقع"، حيث يخضع هذا الواقع للتحليل وتكون العلاقة بين مكوناته (في النص) راسخة. وهذا اعتراض على الشكل الأدبي يلتقي فيه رانسون مع لوكاتش الذي ميز الطبيعية عن الواقعية واعتبر الواقعية الصحيحة تتجاوز الاستنساخ إلى الإحساس بالعمليات التي عبرها إنتاج الواقع الظاهري.

ورد تيت على زميله رانسوم بأنه عجز عن اكتشاف شكل (والشكل علاقات وترابط) القصيدة لأنها متنوعة الأوزان وناقصة نحويا وخالية من علامات الترقيم وتتضمن حشدا مربكا من التيمات المنفصلة.

والخلاصة أن هذا الجدل حول الشكل المفقود بالنسبة لرانسوم والموجود بالنسبة لتيت باعتباره موقفا للشاعر ومفهمة جديدة منه للعالم واستجابة للظروف الجديدة، هذا الجدل ليس إلا محاولة لاحتواء الشعر الحداثي كسمة بارزة للنقد الجديد.

**ب-النقد الجديد، الثقافة وأسلوب حياة**: في مقابل الشمال الرأسمالي ونمط عيشه الاستهلاكي اعتبرت جماعة النقد الجديد الجنوب وحياته الريفية والزراعية طريقة بديلة لحياة أفضل من الشمالية.

لقد اعترض النقد الجديد على المجتمع الرأسمالي لأنه اعتمد شكل من التجريد كمكون ضروري للسلعة، إذ تم تجريد الموضوعات والبشر من سياقهم واعتبروا سلعة أو مستخدمين لإنتاج السلعة ومن ثم أصبحت القيمة هي الكفاءة الإنتاجية.

لقد أعادت الرأسمالية تشكيل العلاقة بين الاقتصاد والثقافة وبين الإنسان والطبيعة وبين الأفراد أنفسهم.

في مقابل الفصل بين الثقافة والاقتصاد وبدلا من ثقافة كأسلوب للحياة مرتبطا بقوة بالنشاط الاقتصادي تمت إعادة تعريفها بوصفها عالما بديلا لإلهائها عن جوانب الحياة، وفي الوقت الذي ارتبطت فيه الحياة الاقتصادية بالنشاط تعالقت الحياة الثقافية بالفراغ والسلبية وانشغلت باستهلاك السلع.

وعقب تأسيس الحركة الزراعية وصل المجتمع إلى نظرة تفصل بين "كسب العيش" و"أسلوب الحياة" ومن ثم حرمت الثقافة من موقع حقيقي ضمن أسلوب الحياة بل أصبحت إضافة أو تكملة للحياة الاجتماعية والاقتصادية. فقدت الثقافة معناها وأصبحت مرئية كزينة وأناقة عقيمة وتافهة.

من هنا نفهم أن العلاقة بين الأدب والمجتمع لا تنفك وكما حطم تطور الرأسمالية الثقافة فإن إصلاحها يتطلب تأسيس علاقات اجتماعية واقتصادية مختلفة كليا عن العلاقات المهيمنة في الشمال.

ولهذا كانت فكرة المجتمع الزراعي بديلا ما قبل رأسمالي يرسي علاقات غير مرتبطة باقتصاد السوق.

**ج-قيمة الأدب:** بالموازاة مع تطويرهم لهذا النقد الاجتماعي والاقتصادي لأمريكا الرأسمالية طور النقاد الجدد نظريتهم الأدبية في تعارض مع:

-النزعة الإنسانية الجديدة

-والماركسية الستالينية

-هيمنة الفيلولوجيا كما سبق بيانه

إن القيمة الأدبية لا تختزل في المحتوى المنطقي، والتقييم وفق المحتوى ليس إلا نتاجا لعقلانية المجتمع الحديث الذي يقيم كل الأشكال وفق المنفعة، فقيمة الأدب عندهم تكمن في اختلافه وتحديه للخطابات العلمية والعقلانية.

**أ-أ- الجمالي والعلمي**: ومن هنا تمييز النقد الجديد بين الخطاب الجمالي والخطاب العلمي: وهو تمييز يكمن في نظرتهما إلى العالم، مثال ذلك:

العمل: الذي ينظر إلى موضوعاته بلغة اقتصادي بحتة إذ تُقوَّم وفق منفعتها

اللعب: يرى موضوعه جماليا ويقيمه في كليته ولا يجرده من أجل سمة نفعية محددة.

وعموما فإن تقييم الأدب وفق محتواه يهدد قيمته الجمالية وسمته الشكلية وحتى وإن أخذت في الاعتبار وفق ذلك التقييم فهي تعتبر إضافات تزيينية لا قيمة لها في ذاتها بل تتبع دوما المحتوى العقلي(.

**أ-ب-البناء والنسيج**: الذي قام به رانسوم فاعتبر العنصر الأول هو المحتوى العقلي كبناء خاص لنص ما، بينما النسيج هو أنماط الصوت أو مادية النص. ومن خلال نبر وأسلبة هذه المادية لا يقوم النص الأدبي بإبعاد الانتباه فقط عن المحتوى العقلي بل يقوضه من خلال تحدّي شفافيته وإبراز جوانب اللغة والخطاب التي يسعى الخطاب العقلي (مثل العلم) إلى قمعها وتجاوزها.

**أ-ج- دور المجاز والمفارقة**: لأن المجاز انزياح عن القواعد النحوية والدلالية فإنه يهوي بالشرط العقلاني خلف الخطاب ويستدعي الانتباه الحسي ويفك سطوة العلم على الحواس.

ومن ثم فقد أوضح الأدب حدود الخطاب العلمي وأبرز جوانب اللغة التي هددت التماسك العقلي ومن ثم طرح تحديا أساسيا لقيمه.

قيمة المفارقة: بناء على ما سبق من تحدي الأدب للعقلانية اعتنى النقاد الجدد بالمفارقة واعتبروها سمة مركزية للنص الأدبي ووجهوا نقدا قويا:

-لأنصار المحتوى الذين اعتبروا الشكل الأدبي ناقلا للمحتوى العقلي

-ولأولئك الذين ركزوا على السمات الشكلية للأدب فقط: مثل الشعراء الذين عملوا على تنقية شعرهم من الهموم الاجتماعية وتجاه من يقول "القصيدة لا تعني بل تكون" اعبر النص الخالي من الأفكار فاقدا لشكل متماسك، فيجب على الأدب ألا يتخلص من الأفكار بل يستخدمها لتوليد المفارقة ويسائل تلك الأفكار عبر الشكل اللغوي.

-لأنصار العبارة الشارحة: حيث اعتبروا الشكل اللغوي غير منفصل عن معنى النص ومن ثم لا يمكن اختزال المعنى في مدلول بسيط مستخرج منه، فمعنى النص كلية شاملة لعناصرها وعلاقاتها الداخلية ومن ثم اعتبروا النصوص مكتفية بذاتها ومستقلة. ورغم ذلك فالنص عندهم ليس بنية مستقرة لأن علاقاته معقدة جدا، فهو سيرورة إنتاجية ولذلك لا يمكن اختزاله في عبارة شارحة. إنه عضوي بطبيعته لا يتطابق مع سمة أسلوبية أو محتوى معينين ولكنه الطريقة التي تكون بها كل عناصر العمل مترابطة داخليا. وبناء عليه فالعلاقة بين الشكل والمحتوى: ليست ميكانيكية يكون فيها الشكل وعاء للمعنى، لكنه عملية ينتج عبرها المعنى.

**أ-د-أيقونية الأدب**: إن الأدب لا يشبه ما يحيل عليه بل يعرض موضوعا مكتملا مفردا ومتفردا. وكذلك تنظر الجمالية إلى موضوعها عبر شكله بينما ترى العقلانية أن موضوعها خاصية مجردة تنطلق من المحاكاة. ومن هنا نفهم قول ويمزات أن النقد الجديد يفهم النص كأيقونة لفظية. فالنص أيقوني لأنه يعرض ذاته (جاكبسون والشعرية) ولا يحيل على فردية موضوع خارجي فشكله هو مثال عن التعقيد والفردية.

فهل تنعدم المعرفة من الخطاب الجمالي؟ عبى العكس فهو نوع من المعرفة مخالف للمعرفة العقلانية والعلمية، فالشعر عند تيت مثلا هو طريقة لمعرفة شيء ما، فإذا كانت القصيدة إبداعا حقيقيا فهي معرفة لم نمتلكها من قبل. إنها ليست معرفة "حول" شيء آخر بل هي اكتمال تلك المعرفة ولذك اعتبر الخطاب الجمالي معرفة بالعالم تفلت من قمع العقلانية وتقدم نقدا للعالم الجديد.

 **ثانيا-تأثيره في النقد الأدبي العربي**

**1-رشاد رشدي**

أديب وناقد مصري، ألف في النقد الأدبي والمسرح، من مؤلفاته: ما هو الأدب (1971) وملاحظات عن المعادل الموضوعي عند ت.س.إليوت (1962)، فن القصة القصيرة (1959) ونظرية الدراما من أرسطو إلى الآن (2000 طبعة جديدة).

أ-المعادل الموضوعي: انطلاقا من تأثره بإليوت يستعيد رشاد رشدي أهم مقولاته خاصة في كتيبه (ما الأدب)، مقل مقولة "المعادل الموضوعي": فالأدب عنده ليس تعبيبرا عن الذات ولو كان هذا التعبير صادقا، لأن التعبير عنها تعبيرا مباشرا لا يؤدي إلى عمل فني، فهذا الأخير لا يتحقق إلا بقدر ابتعاد العقل الإبداعي عن شخصية المبدع فيخلق العمل كما يبدع النجار القطعة الخشبية أو المهندس الآلة المبتكرة، وبهذا تتجدد النظرة إلى كل التراث النقدي القديم خاصة البلاغة التي لم تعد تعبيرا عن صدق الأحاسيس أو التعبير بل تكمن في خلق معادل موضوعي: أي خلق شيء يجسم الإحساس ويعادله معادلة كاملة، فإذا تم هذا الشيء استطاع المبدع من خلاله إثارة الإحساس لدى القارئ.

ويحدد رشاد رشدي مهمة البلاغة الجديدة في ثلاث نقاط:

-علاقة العمل الفني بذاته: هنا يتحدد العمل كمعادل موضوعي للإحساس وليس هو الإحساس نفسه.

-علاقة العمل الفني بصاحبه: العمل ليس تعبيرا عن الشخصية، بل هو عملية تركيب جديدة للأحاسيس التي خبرها المبدع.

-علاقة العمل الفني بالقارئ: هو ترجمة مادة الأحاسيس الأصلية إلى مجسم محسوس، فالعمل ليس ناقلا للأحاسيس بل هو مركب جديد لها بحيث تختلف عن أحاسيس الحياة، لأن مفهوم النقل يلغي أي دور للعمل الفني ومن ثم لا قيمة بلاغية له.

ب-المجسّم والمجرّد: تبنى الناقد رأي تيت في أن الإبداع يكمن في جعل المجسم أي مل أبدعه كشيء محسوس مساويا للمجرد وهو الإحساس والمعنى الذي يرغب في إثارته.

ج-النسيج والبناء: تبنى جون كرو رانسوم هذا التمييز ليفرق الأدب عن العلم: ففي العبارة العلمية يتم التركيز على الغرض والمنطق والمعنى ولا تكون قيمة للعبارة والألفاظ إلا من حيث خدمتها للبناء. أما العمل الأدبي فلا قيمة للمعنى والمنطق في ذاته ومنفصلا عن نسيج العبارة وعلاقة الألفاظ، فالأدب لا يعني بالمعاني العامة أو المجردة مثل العلم وإنما يعرض المعاني مجسمة في نسيجها اللفظي ولا تبرز إلا في نطاقه ولا تتعداه. وبناء على هذا فالمعرفة التي نصل إليها بالأدب أعلى قيمة لأنها معرفة بالمجسد وليس بالمجرد. فالبلاغة إذن هي أن يجعل المبدع النسيج والبنية (الشكل والمعنى) وحدة لا تتجزأ، ومن ثم تستحيل رواية القصة مرة أخرى أو تلخيص القصيدة، لأننا بذلك نفصل الشكل عن المعنى.

د-موضوعية الأدب: في مقالته المعنونة: التقاليد والموهبة الفردية، فند ت.س.إليوت فكرة أن الأدب تعبير عن الشخصية أو عن المجتمع و"أقام مفهوما جديدا للفن، ميز فيه بين العلم والفن، فالعلم يسعى إلى تحقيق هدف معين، أما الفن فلا هدف له إلا أن يكون، وبذلك حطم إليوت ما تبقى من آثار الرومانسية في الأدب، وأرسى المفهوم الجديد في النقد، وهو أن العمل الأدبي خلق لا تعبير وأنه كائن مستقل له حياته الخاصة".

 "إن الأدب ليس إطلاقا للمشاعر وإنما هو هروب منها. والأدب ليس تعبيرا عن الشخصية وإنما هو تحرر منها. والكاتب لا يفتأ يتنازل عن نفسه من أجل شيء أثمن، ومن ثم كان تطور الكاتب تضحية بالذات لا تنقطع، وانعداما مستمرا لشخصيته، ونضج العقل الخالق يصور قصة الكفاح بين الكاتب وذاتيته، فكلما ازداد انفصال الكاتب عن ذاته دلّ ذلك على قدرته الفنية. لأن القدرة الفنية أو التقنية هي التي تمكنه من أن يفصل نفسه عن مادته، فيكشف بذلك معناها، ويحدد قيمتها. والتقنية هي التي تمكن الإحساس من الانتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية وبذلك يجعل الخلق الفني ممكنا".

ل-الأدب والحياة: هناك خطأ شائع يعتبر الأدب صورة عن الحياة، مما يؤدي إلى اعتبار الأدب شيئا كماليا، فالحياة هي الأصل والأدب تصوير لها، والأصل دائما أفضل من الصورة. والحق أن الأدب قد يصور الحياة ولكنه ليس صورة لها. فما يزودنا به الأدب مختلف عما نتزود به من الحياة، فلكل منهما طبيعته، فالأدب لا يزودنا بشيء خارج عنه، والحقائق التي كانت سببا في خلقه لم تعد هي نفسها بعد إعادة تركيبها فيه، والإحساس المتولد عنه لا علاقة له بالأحاسيس التي تنبع من العلاقة بالحياة، كما أنه لا علاقة له بأي شيء خارج العمل الأدبي نفسه. وكل محاولة لشرحه أو تلخيصه ينقله من نطاق الفن إلى نطاق الحياة حيث كان يستمد كيانه من علاقات أجزائه فيما بينها فيصبح رمزا يستمد معناه من خارجه.

2-جبرا إبراهيم جبرا: (1919-1994)

أديب وناقد فلسطيني عاش في العراق، من أهم أعماله النقدية: الحرية والطوفان (1960) الرحلة الثامنة (1967) النار والجوهر (1975) ينابيع الرؤيا (1979)، أما أشهر أعماله الروائية فيه البحث عن وليد مسعود (1975)، وأشهر أعماله الشعرية تموز في المدينة (1959). وأشهر ترجماته: هاملت لشكسبير (1968) الأسطورة والرمز (1973).

وأهم آرائه النقدية المنبثقة عن النقد الجديد فهي:

أ-مفهوم الالتزام: رفض جبرا الالتزام في الأدب ويرى أنها من تأثيرات سارتر التي جلبها من الماركسية، وذلك في إطار رفضه اعتناء الأدب بقضايا المجتمع حيث تدنى مستوى الأدب بسبب مباشرته وتقريريته. ويرى أن الالتزام له خلفية تاريخية حيث فرضته ظروف الغزو الألماني لفرنسا وانتهى بنهاية ذلك الغزو، حيث مال الأدباء (سارتر وكامو في فرنسا) إلى التمرد والقلق على مصير الإنسان كما تمرد الأدباء الروس بعد موت ستالين الذي فرض عليهم التزاما ضيقا: فألف اهرنبورغ روايته ذوبان الثلج ودودينتسف ليس بالخبز وحده كما كانت رواية الدكتور جيفاكو لباسترناك احتجاجا على تغليب الجماعة على إنسانية الفرد.

ب-الرواية العربية والموضوع الكبير

يرى جبرا أن النقص الذي تعاني منه الرواية العربية هو "الموضوع الكبير" ويقصد به الموضوع المأساوي المنبثق عن حس مأساوي بالحياة كما بدأه أسخيلوس اليوناني إلى غاية وليم فوكنر، ولا تستطيع الرواية العربية في نظره إلا أن تحذو حذو الرواية الغربية لأنها أساسا فن أوروبي حتى وإن كانت له بعض الجذور العربية. لقد عرف أرسطو المأساة بأنها تصوير للفرد وهو يجابه القوى الكبرى كيفما كان القناع الذي تلبسه، وتصوير للشخصية الإنسانية ضمن إطار الحدث الذي يعد وسيلة لتحديد معنى المجابهة والسمو الإنساني والموت عن اختيار لا عن مصادفة.

الرواية العربية لازالت تحمل طابع اللعبة والتسلية وهو المعيار الذي يدل على الكاتب الناجح. بينما تواصل الرواية الأوروبية تجديد محاولاتها الأسلوبية، مطوعة اللغة حسب إدراك الحياة والإحساس بها. فالألفاظ والجمل وزاوية النظر والحوار والمونولوج الداخلي وسائل تقنية لتحقيق الأسلوب الذي يصل به الكاتب إلى هدفه. وبناء على هذه الرؤية فإن روايتي محفوظ "زقاق المدق" وتوفيق الحكيم "يوميات نائب في الأرياف" كتبتا بوعي لهذه الأدوات. كما حققت موضوعها رواية لفتحي غانم هي "الرجل الذي فقد ظله"، وبلغت إلى القمة في رأيه رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للأديب السوداني الطيب صالح حيث قال عنها: "لعلها أورع رواية قرأتها في اللغة العربية..لقد حقق الطيب صالح دفعة واحدة ما لم يحققه في رأيي روائي في أدبنا الحديث: عمقا وتركيبا واحتداما. موسم الهجرة إلى الشمال تجمع بين مشكلات الشخصية والزمن والوهم والواقع على نحو متراص جارف بحثنا عنه طويلا ولم نجده يتحقق إلا أخيرا على يد الطيب صالح.. وأي تحقيق.. غنائي وعنيف".

ج-المسرح: الوجود والحلم (الفن والحلم جبرا)

قام المسرح على فكرة تجمع بين المتعة والتعلّم، ونمت الفكرة حتى أصبح العالك كله مسرحا والناس ممثلون كما يقول شكسبير. فليس في المسرح إلا صورة للناس انفسهم تقدمها نماذج تستطيع بما لديها من مال أو وجاهة وقدرة تنفيذ ما تدفع إليه النفس من رغبات وخطايا ومحاسن، فكأن الفن يجسد الفضائل ويصور الرذائل ويوصل للمشاهدين عبر اللغة الفنية والحوار الموحي من الدروس ما كانت المواعظ الدينية تقدمه مجردا. فالموضوعات هي نفسها: الكبرياء والفجور والحسد والغضب والطمع والنهم والكسل، يرى المشاهد المآسي التي لحقت بأصحابها وهم يقتحمون الحياة بشهية فحطمتهم، فيأخذ العبرة وهو آمن من مصائرهم. وليست ستائر المسرح إلا رمزا للكشف والحجب، فهي حين ترفع فلتكشف ما خفي عنا في يومياتنا وإذا أسدلت فتحجبها من جديد. لكن فكرة أعمق تولدت عن العرض المسرحي، فلأن الحياة التي كانت فوق الخشبة لمدة معينة ثم سكتت فتعني أن الحياة مسرح، ما أسرع ما ينتهي، ثم إن الوعي بفنية ما يعرض على الخشبة يرمز إلى أن الحياة حلم ونوازع وتتبع للأهواء والخيالات والمشاهد مخير هل نتعلم من مصائر ضحايا المآسي؟ أم نريد أن نفتتن كما فتنوا ونجرب التمزق بين الخطايا؟ هل نريد التعلم أم الحلم؟ الواقع أم الخيال؟ تلك قصة الوجود الإنساني منذ الأزل.