الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح -ورقلة-
كليـــة الآداب واللـغـــات
قسم اللغة والأدب العربي

مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب

اتجاهات النقد في كتاب
"في النقد الأدبي العربي الحديث"
لعبد النبي اصطيف

أطروحة دكتوراه الطور الثالث في اللغة والأدب العربي
شعبة : الدراسات النقدية
تخصص : النقد الحديث

إعداد الطالبة :
آسيا حمادي

إشراف :
أ.د/أحمد حاجي

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	كمال علوش	أستاذ	جامعة ورقلة	رئيسا
02	أحمد حاجي	أستاذ	جامعة ورقلة	مشرفًا ومقررًا
03	علي حمودين	أستاذ	جامعة ورقلة	مناقشًا
04	حمزة قريرة	أستاذ	جامعة ورقلة	مناقشًا
05	نبيل قواس	أستاذ محاضر –أ-	جامعة خنشلة	مناقشًا
06	مالكية بلقاسم	أستاذ	المدرسة العليا للأساتذة–ورقلة-	مناقشًا

السنة الجامعية : 2022-2023م
الموافقة : 1443-1444هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إنّه من الواجب في هذا المقام؛ أن أتقدم بجزيل الشكر، وخالص الامتنان، إلى الأستاذ المشرف، الأستاذ الدكتور "أحمد حاجي"، الذي رافقني في البحث حتى أخرجتهفي هذه الحُلة، فكان خير موجه ومرشد ومعين.

كما أتوجه بالشكر إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة، على ما سيتحملونه من تعب القراءة، وتقديم الملاحظات التي من شأنها أن تثري هذا البحث.

وأتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى جامعة قاصدي مرباح (ورقلة)، التي أتاحت لي فرصة مواصلة الدراسات العليا (الدكتوراه)، وبالأخص كلية الآداب واللغات؛ بطاقميها الأكاديمي والإداري.

آسيا حمادي

مُقَدِّمَةٌ

مقدمة

شهد الخطاب النّقدي العربّي الحديث والمعاصر تحوّلات كثيرة وتغيّرات مختلفة أفرزتْها تلك التراكماتُ المعرفيةُ والفكريةُ التي وفدتْ من ثقافة الآخر، الأمرُ الذي جعلَ هذا الخطابَ ثريًّا وواسعاً ليُفرزَ – في الأخير- قضايا نقدية كثيرة تستدعي التأّمل في مضامينها، كما تستفزُّ العقلَ النّاقدَ للبحْث في خباياها وأسرارها. ولا عجبَ من الاعتراف بذلك المدّ الفكري والمعرفّي الذي تزّود به النقد العربي الحديث والمعاصر نتيجة الاحتكاك والمثاقفة، ولعلّ من ثمار ذلك التلاقح المعرفّي بين ثقافة الأنا وثقافة الآخر هو حصول الكثير من المطارحات والمساءلات بين النقاد والدارسين سواء على مستوى الفكر أو المنهج أو على مستوى المصطلح النقدي كذلك،ولقد تميّز هذا الحراك النّقدي بذلك الصّدام بين القبول والرّفض، الأمر الذي أّسس لحوار فكري ومعرفي حول طبيعة الخطاب النّقدي العربّي الحديث والمعاصر والمضي به قدماً نحو الأمام للّحاق بركب الحضارة ومسايرة الرّاهن بعيدا عمّا كانت عليه حال العلوم الإنسانية سابقا.

لا شكّ أنّ النقد العربي الحديث والمعاصر سعى لمسايرة الحداثة النقدية وما تحمله من مستجدّات اقتضتها الضرورة النقدية، كما حاول التواصل مع الفكر الإنساني ومحاورة الكثير من الإشكاليات والفرضيات التي استدعتها حتمية العصر، ممّا خلق نضجًا فكريا ومعرفيا للناقد العربّي ، وبالتّالي سعى هذا الأخير لإعادة النظر في كثير من القضايا النقدية وبخاصة التراثية منها لعصْرنتها أو إعادة قراءتها بما يتناسب والرّاهن.

إذا كان انفتاح الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر على ثقافة الآخر قد عاد بالنفع والفائدة، فلا بدّ – إذن- من الاعتراف بالوافد وما حمله من مستجدّات نّورت ووسّعت هذا الخطاب وجعلته يسائلُ أعْقَدَ القضايا و أشْكَلها، وبالتّالي لا يمكن نكران ما لهذه الثقافة الغربية من تأثير في حركية أو مسار النقد العربي وثرائه في مطلع القرن العشرين، وبخاصة في تلقي المناهج النقدية وتعدّد مصطلحاتها، الأمر الذي أّدى إلى خلْق صور الإبداع لدى النقاد والباحثين، وبعْث نَفَس جديد للخطاب النقدي العربي، تنظيرا وممارسةً.

إنّ الذي نروم إلى مناقشته في هذا البحث هو محاورة النصوص النّقدية التي أوردها "**عبد النبي اصطيف**" في جزئه الثاني من كتاب " **النقد الأدبي العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)**" كما نسعى كذلك إلى قراءة هذه النصوص قراءةً نقديةً تهدف إلى إضاءة جوانب معينة في خطابنا النقدي العربي الحديث والمعاصر من ناحية، وإبراز مدى وعي نقادنا بمنظومة المناهج النقدية السّياقية و النّسقية على حدّ السواء.

لقد كانت قضية المناهج النقدية القطرةَ التي أفاضت كأس النقاد والباحثين العرب، وثار حولها النقاش، كما احتدم الصّراع فيها حول فكرة قبولها ورفضها، وعليه انقسم النقاد فرقا وشيعا بين مؤيد يرى فيها تنويرا للفكر واستزادة للمعرفة ورافض يرى نبْذها داعيا إلى التمسّك بالتراث. وبين هذا وذاك يظهر فريق ثالثٌ توفيقيٌّ يرى الجمع بين الطائفتين من خلال التمسك بالموروث شرط إعادة قراءته بما يتوافق والعصر مستمدّا في ذلك مختلف الوسائل والآليات من ثقافة الغرب وعُصارة فكره.

وفي ضبابية هذه الجدلية التي دارتْ حولها رحى الحوار والنقاش كان لزاما على الدارسين والنقاد العرب المحدثين والمعاصرين أن يقحموا أنفسهم للإدلاء بآرائهم وتصوّراتهم، وألا يتجاهلوا كذلك لَما يحدث من تغيّرات وتحوّلات في مسار النقد. وعليه سعوا للتّأليف والترجمة فأسْفرَت النتيجة عن خُصوبة الخطاب النقدي العربي وتوسيع آفاقه، كما تمخّض عن ذلك تنويرٌ للعقل العربّي وإضاءةٌ لكثير من جوانبه بفضل المثاقفة وبفعل الاحتكاك والترجمة .

وبناءً على الكثير من الطّروحات التي أُثيرت على مستوى الخطابات النقدية من ناحية، وكنتيجة لتطور الـ قراءات النقدية العربية من ناحية أخرى، كان لابدّ للناقد العربّي الالتفات إلى تصوّراته النقدية وطُروحاته الفكرّية لمراجعتها وإعادة النظر فيها من أجل بناء صرْح خطابه النقديّ وإخراجه من البلبلة والفوضى التي ألّمتْ به، وبخاصّة في ظاهرة تعدّد المصطلح وإشكالية تلقي المناهج النقدية. وعليه سعى إلى تطوير نظرته في الممارسة النقدية بلغة اصطلاحية غير لغة النقد الأولى، كما حاول التوغّل في خطاب

الآخر لتجديد المصطلحات وتحيينها، ذلك أنّ هذه الأخيرة هي مفاتيح العلوم - كما قيل قديما - وأنها تُميّز المناهج بعضها عن بعض، ولأنّ لكلّ منهج جهازه المصطلحيّ.

هدف الدراسة:

تهدفُ هذه الدراسة إلى الوقوف على بعض الجهود العربية في حقل الخطاب النقدي العربي الحديث و المعاصر، وذلك من خلال مختلف الخطابات النقدية التي ضمّنها "**عبد النبي اصطيف**" في جزئه الثاني من كتاب " **النقد الأدبي العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)**"؛كما تحاول الدراسة مناقشة واستنطاق هذه الخطابات النقدية التي تشكّلت لدى ثلة من النقاد والباحثين العرب في حقل النقد الأدبي. والدراسة في ذلك ليست بحثا أو تتّبعا للخطابات النقدية فحسب، وإنما هي محاولةٌ للكشف عن الأهمية الكبيرة التي تمارسها القراءة والتلقي في تشكيل الخطاب النقدي الأدبي الحديث والمعاصر لإخراجه من التيه الذي يعانيه، وهي كذلك محاولة أخرى لإبراز ما توصّل إليه النقاد العرب المحدثون في إسهاماتهم النقدية سواء على مستوى التنظير أو على مستوى التطبيق.

إنّ الذي يسعى للولوج في استنطاق الخطاب النقدي أو قراءته وجب عليه التّمكن من معرفة مختلف الأيديولوجيات المعرفية والخلفيات الفلسفية، والتسلح أيضا بالممكّنات التي يتزّود بها الناقد لبناء خطاب جديد. ومن هنا كان التركيز على تتّبع تلك الخطابات، ومحاولة محاورتها واستنطاقها وفق ما يمليه منهج الدراسة. وإذْ نفعل ذلك فنحن ملزمون في هذا التوجه النقدي بفحص هذه الخطابات النقدية من خلال منطلقاتها الغربية، وكيف تمكّنَ الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر الانتفاع والاستفادة منها، واستثمارها في مساءلة التراث النقدي العربي.

وتأسيسا على ما سبق، وقع الاختيار على ثلة من النقاد العرب المحدثين والمعاصرين الذين تتجلى في تصوّراتهم وكتاباتهم الكثير من التأصيلات المعرفية والإجراءات التطبيقية للخطاب النّقدي، وفي خضّم الإشكاليات والصراع القائم حول

موضوع القراءات النقدية لتلك الخطابات يأتي بحثي هذا موسوما بـــ : "**اتجاهات النّقد في كتاب (في النقد الأدبي العربي الحديث لعبد النبي اصطيف، الجزء الثاني) ".**

إنّ الذي لابدّ من التنبيه إليه في هذا العمل البحثّي هو تركيزه على مجموعة من المناهج النقدية السياقية والنسقية ضمن كتاب "عبد النبي اصطيف". أّما المناهج السياقية فقد كان التركيز فيها على المنهجين الاجتماعي والنفسي. وقد مثّل المنهج الاجتماعّي مجموعة من النقاد العرب المحدثين أمثال "حسين مروة" و"عبد العظيم أنيس" و"محمد أمين العالم" و"لويس عوض" و"فيصل الدّراج".

وأما المنهج النفسي فكان له حضورٌ وافرٌ في هذه الخطابات ويتعلّق الأمر – هنا- بكلّ من "يوسف مراد" و"مصطفى سويف" و"عبد الحميد حّورة " و"عز الدين اسماعيل".

كان هذا متعلّقا بالمناهج السياقية، وأّما المناهج الّنسقية فوقع التركيز على المناهج الآتية: المنهج اللسانّي ومثّله كلّ من "عبد السلام المسدّي" و"عبد النبي اصطيف". والمنهج البنيويّ بريادة "كمال أبو ديب". وأخيرا المنهج الشّكلي ويتعلّق بكلّ من "طه حسين" و" زكي نجيب محمود".

ولقد كان لكلّ واحد منهم – سواء في المناهج السياقية أو المناهج النسقية - قضية نقدية أدلى فيها برأيه، كما خرج بنتيجة يراها صائبة أو أقرب إلى الصّواب وكلّ بحسب رأيه ومعرفته بخبايا وخفايا هذه القضية، ليأتي الدور- بعد ذلك - علينا بمحاولة قراءة ثانية لهذه القضايا ومناقشتها بما أمكَن من سُبل ووسائل يمكن أن تكون إضافة - ولو متواضعة- على فكر نقادنا الأجلّاء.

وككلّ البحوث لابدّ أن ينبنَي بحثَي هذا على جملة من الأسباب يمكن أن تكونَ قابلة للمناقشة و المحاورة، وهي أسباب **ذاتية وموضوعية**:

أما **الأسباب الذاتية:**

- ميولاتٌ خاصةٌ بحقل النقد ، كون الكثير من تصوّراتنا النقدية العربية في حاجة ماسةٍ إلى قراءات جديدة، أو إلى إعادة النظر فيها سواء على مستوى التأصيل أو على مستوى التلقي من الآخر.

-نزوعٌ إلى محاورة النقد العربي الحديث والمعاصر، ومساءلة مختلف قضاياه كقضية تلقي المناهج وقضية المصطلح النقدي وغيرهما من القضايا.

- محاولة التعرف على مختلف التيارات النقدية الوافدة من أجل فهم واستيعاب مختلف المشارب والأيديولوجيات التي نهلت منها.

وأما **الأسباب الموضوعية:**

- يتأسّس البحثُ على فكرة أو تصوّر يعتقد أنّ النقد العربي الحديث والمعاصر مشروعٌ بنّاء يحتاج إلى إعادة النظر في كثير من قضاياه، وليس هو غربلةٌ أو عملية وصفية أو تتبّعٌ للوافد فحسب. وإنّما هو مشروعٌ يتوسّل بمختلف الوسائل والتقنيات لتصحيح بعض مساراته التي شابتها من الانحرافات والفوضى.

- السّعي لتقديم قراءة نقدية لمختلف الخطابات النقدية لدى النقاد والباحثين العرب المحدثين والمعاصرين بواسطة منهجية إعادة القراءة من خلال التوغّل في تلكم القضايا الواردة في كتاب عبد النبي اصطيف.

- سعيٌ لتقديم تصوّر يكون بمثابة سدّ بعض الثغرات أو تتمة لبعض جوانب النقص في تلكم الخطابات.

إشكالية الدراسة:

وبناءً على هذه الأسباب، الذاتية والموضوعية، يتأسّس البحث على **تساؤلات** ارتأينا طرحها كالآتي:

ما مدى تأثير المناهج النقدية الغربية على النقد العربي المعاصر؟ وهل استطاع النّقاد والباحثون العرب المحدثون المعاصرون وعَي خلفياتها المعرفية واستيعاب مرجعياتهاالفلسفية حتّى يتمكّنوا من تقديمها للقارئ العربي دونما تعقيد أو فوضى؟ هلتمكّن

النقد العربي الحديث والمعاصر من تحقيق الفاعلية النقدية المتكاملة بفضل تعدد المشارب وتنّوع المسالك؟ وإلى أي مدى استطاع هؤلاء النقّاد تأسيس نظرية نقدية عربية خالصة؟ هل تّم ذلك عن طريق الموروث أم عن طريق الاحتكاك بالآخر؟ ما مدى تأثير ثقافة الآخر النّقدية على فكْر النّقاد - المذكورين سلفاً- الذين وقع عليهم الاختيار في النّراسة؟ وهل اكتفوا بما تلقّوه أم تمسّكوا بالتراث وأعادوا صياغته وقراءته وفق ما يمليه الرّاهن، أم تُرى جمعوا بين هذا وذاك؟

وبقي الأمر الذي لابدّ من بيانه وهو، لماذا تحديداً اصطفاءُ الجزء الثّاني من كتاب "النقد الأدبي العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)" لـ عبد النبي اصطيف؟ وهل هو جديرٌ حقّا بالدراسة والتّأمل أم شأنه شأن كلّ الكتب التي تدور في فلك النقد الحديث والمعاصر؟ وهل هناك حقّا ما يستدعي الوقوف على قضايا ومسائل هذا الكتاب؟

منهج الدراسة:

وكما جرت العادة أنّ الإشكالية التي يطرحها بحث ما، هي التي تفرض **المنهج المناسب للدراسة** . وبناءً عليه، فإنّ هذا البحث اختار **المنهج الوصفي والإستعانة بإجرائات الإستقراء والتحليل،** وذلك من خلال وصف الخطابات النّقدية لثلّة من النقاد ،ثّم محاولة تتّبعها والوقوف عند أهّم القضايا التي ناقشتْها وطارحتْ ها. كما تّمت الاستعانة بمنهجية **نقد النقد**في بعض الأحايين، وهي طريقةٌ تقوم على خطوات أو تقنيات إجرائية محدّدة في التعامل مع النصوص النقدية. وذلك بالكشف عن منطلقاتها النظرية وأدواتها الإجرائية، بهدف تثمين وإثراء الممارسة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة.

خطة الدراسة:

وانطلاقا من المنهج المتبّع للدراسة، كان لزاما وضع **هيكل** للبحث منتظما وفق: مقدمة وثلاثة فصول ثم خاتمة، وعليه أخذ الشكل التالي:

الفصل التمهيدي: والذي وسمته: **المناهج النّقدية والحداثة / إشكالّيات وقراءات**

وتضمن عدّة جوانب:

1/الجذور الفلسفية للمناهج النقدية: وقد عالج هذا الجانبأهمالجذور الفلسفيةالتي ارتكزت عليها هذه المناهج، ليصل في الأخير إلى أنّ معظم المذاهب النقدية تنهض في أصلها على خلفيات فلسفية ولم تأت سدى.

2/المناهج النقدية وإشكالية التلقّي: تطرق هذا الجانب - في توطئة - إلى ظاهرة تلقي المناهج النقدية الغربية بصفة عامة. هذه الأخيرة التي أثارت الكثير من الجدل والتساؤلات حول طريقة وكيفية تقديمها للقارئ العربي.

3/المصطلح النقدي ومُعضلة التلقّي: وكان الحديث فيه عن تلك الفوضى التي أصابت هذا المصطلح الوافد والذي شكّل معضلةً شائكةً لاسّيما عند هؤلاء الذين يُصرّون على نقل المصطلح انتصارا لـه واعترافا بشرعيته وسيادته. ولرّبما كانت الدراسات المصطلحية لكثير من النقاد تمثّل السبيل الراشد لهدْي المتلقّين إلى الكشف عن هوية هذه المصطلحات الوافدة وطبيعتها في أكثر من محطة.

4/ الحداثة من منظور الفلسفة والنّقد: ناقش هذا الجانب مصطلح الحداثة من الزّاويتين الفلسفية والنّقدية ليخرج في الأخير بخلاصة مفادها أنّ هذا المصطلح مشروعٌ فلسفيٌّ ونقديٌّ، يسعى لبناء وعي جديد ولتنوير فكرٍ عقلانّي حرّ انطلاقًا من فلسفة مكّونات معينة خاصة بمجتمع ما وبشعبٍ ما، دون التمييز بين هذا وذلك، معتمدًا في ذلك مبدأ العلمية والعقلانية الصارمة.

- **الفصل الأول:** وُوسم بـــ : **المناهج النقدية السياقية/ قراءة للجهود النقدية في كتاب "عبد النبي اصطيف".** وقسّمناه قسمين: النقد الاجتماعّي والمنهج النّفسي.

أولا: النّقد الاجتماعّي: وتعود إرهاصاته إلى القدم، كما يعود ارتباط الأدب بالواقع منذ عصر أرسطو و أفلاطون، إلا أنّ نضجه واكتماله كمنهج نقدي قائم بحدّ ذاته هو وليد العصر الحديث. وقد أدرجه النقاد ضمن منظومة المناهج السياقية التي يكون فيها تفسير وتحليل الأعمال الأدبية من منظور العوامل أو المؤثرات الخارجية.

وعالج مجموعة من القضايا النّقدية لثلة من النّقاد وهي كالآتي:

1- قضية الالتزام عند حسين مروة.

2- الأدب والواقعية عند عبد العظيم أنيس.

3- محمد أمين العالم ومأساة الزمن عند توفيق الحكيم.

4- الأدب والاشتراكية السليمة عند لويس عوض.

5- فيصل دراج/ دراسة مقارنة بين أدَبْي المنفلوطي وجدانوف.

ثانيا: المنهج النفسي: ولقد كانت الإرهاصات الأولى لبزوغ المنهج النفسي عند رواده في الغرب، مع سيغموند فرويد وأدلر ويونغ، واستطاعوا ربط الأدب بعلم النفس، وبجوانب مضمرة غير مكشوفة كانت مصدر إبداع الأديب، وتتجلى هذه الجوانب في تلك العقد النفسية ومركبات النقص التي يمكن أن نكتشفها من خلال التعمق في النص المبدع.

وفي هذا العنصر طُرِّح لأهّم القضايا المتعلّقة بالمنهج النفسي سواء التنظيرية أو التّطبيقية الإجرائية، وهي كالتالي:

1- علاقة التحليل النفسي بالنقد الأدبي عند يوسف مراد.

2- قراءات نفسية في ظاهرة تذوق الشعر عند مصطفى سويف.

3- الإبداع الفني بين الواقع والأسطورة لمصري عبد الحميد حنورة.

4- قراءة في التحليل النفسي لعز الدين إسماعيل في مسرحية (سرّ شهرزاد).

الفصل الثاني، وعنوانه: منظومة المناهج النقدية النسقية/ دراسة للمنجز العربي في كتاب عبد النبي اصطيف

وتناول بالدراسة والتحليل ثلاثة مناهج :

أولا : المنهج اللساني: وفيه توضيحٌ على أنّاللسانيات من أبرز الحقول المعرفية في العصر الراهن وتمثل نقطة انعطاف الكثير من العلوم والمعارف، وبخاصة العلوم الإنسانية، لما تُسهمه بمختلف التصورات والأفكار التي من شأنها أن تخلق علومًا متداخلة ومتكاملة، ولعلّ الذي لا بدّ من الإقرار به هو تلك العلوم التي نهلت منها وغرفت من

بحرها، ممّا زاد في توسيع دوائرها وإثراء مجالاتها. وقد عالج هذا العنصر مجموعة من القضايا تنظيراً وممارسةً تمثّلتْ في :

1- المسدي قارئا لسانيا لشعر أبي الطيب المتنبي

2- اللسانيات والنقد الأدبي عند عبد النبي اصطيف/ قراءة في العلاقة

ثانيا: البنيوية منهجًا نقديً ا : والبنيويةكمشروع نقديّ، لم يكن وليد الصدفة، بل كان نتاج تراكمات معرفية جمّة، عصفت بها رياح الغرب، فنقلتها إلى سماء العرب لتمطر بعدها وابلًا من المصطلحات والمفاهيم والأسس في هذا المجال، فاخضرّت وازّينت بها التربة العربية لتُثمَر جهودًا معتبرة وإسهامات كثيرة أنارت الكثير من الإشكالات، وفتحت العديد من الآفاق لإثراء الثقافة العربية. وكان التركيز في هذا العنصر على:

- كمال أبو ديب ناقدًا بنيويًا/ قراءة في التحليل البنيوي في شعر أبي تمام

ثالثًا: المنهج الشّكلي: ويُعدّ هذا المنهج أحد وأبرز المناهج التي غرفت من بحر اللسانيات وتغذّت من رحيقها، وبينما كان الفكر اللساني منشغلًا بدراسة اللغة وإثراء حقلها، كان الشكلانيون الروس يضعون أُسًسا لثورة منهجية جديدة في حقلي الأدب واللغة. ويتعلّق الأمر هنا بقضيتين نقديتين هما:

1- طه حسين ومقولة الأدب، أهو وسيلة أم غاية؟

2- نقد النقد عند زكي نجيب محمود

- **خاتمة:** وفيها رصد لأهم النتائج التي خلص إليها البحث.

كما استثمرت الدراسة جملة من **المصادر والمراجع** أهمها:

- عبد النبي اصطيف، في النقد الأدبي العربي الحديث (مقدمات- مداخل – نصوص) الجزء الثاني.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد
- محمد شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين
- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر

- هيام عبد زيد عطية عريعر، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي
- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر
- سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر
- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي
- بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة
- محي الدين صبحي: دراسات ضدّ الواقعية في الأدب العربي
- عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، في الثقافة المصرية
- مصطفى سويف: دراسات نفسية الفنّ
- مصري عبد الحميد حنورة: الإبداع الفني بين الواقع والأسطورة
- عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية
- عبد السلام المسدي، قراءات مع المتنبي والشابي والجاحظ وابن خلدون
- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي
- طه حسين، خصام ونقد

وككلّ البحوث العلمية لابدّ أن تُجابهَ الباحثَ بعض **الصعوبات** التي تكون عائقا في مسيرة بعض قضايا البحث وجوانبه، ولعلّ أبرزها تشعب مادة الدراسة التي وجدتها في كثير من المؤلفات، ممّا أدّى بالضرورة إلى الوقت الكثير لجمع شتات المادة ومحاولة تصنيفها ثّم الوقوف على الخطابات النقدية التي تستوجب من الباحث فهمها واستيعابها، هذا، وناهيك عن محاولة البحث عن وجود دراسة شاملة جامعة تلملم جوانب موضوعي المدروس إلا ما وجدته في دراسة الدكتور رشيد بلعيفة الموسومة "النظرية النّقدية العربية الحديثة، إشكالية تأسيس أم أزمة تمأسس – قراءة في الأنظمة المعرفية - وهي أطروحة دكتوراه قدّمها الباحث عام 2014 بجامعة باتنة، وتتناول مجموعة من القضايا النقدية

المتعلّقة بأبرز النقاد العرب المحدثين أمثال طه حسين وشكري محمد عيّاد وجابر عصفور.

ولابدّ – في الأخير- أن أتقدّم إلى الرّجل الوفّي والصّبور، إلى أستاذي المشرف **الأستاذ الدكتور أحمد حاجي** بوافر الامتنان وجزيل الشّكر على كلّ ما قدّمه لي من نصائح وتوجيهات خلال كتابة هذا البحث، حينما دلّني إلى أن البحث في رحاب الخطاب النّقدي العربي الحديث والمعاصر هو انفتاح للعقل وتنوير للفكر،وهو في الأخير صراعٌ بين الأصالة والمعاصرة.

كما لا يفوتني – في هذا المقام – أن أشكر **جامعة ورقلة** وبخاصة كلية الآداب واللّغات؛ والشكر موصول كذلك إلى جميع الأصدقاء والأساتذة، في مدّ يد العون من توجيهات وإرشادات أفادتني حقّ الإفادة في مشروع بحثي هذا. وإلى الأساتذة الأفاضل **لجنة المناقشة** لتكبّدهم عناء قراءة هذا البحث، فلهم مني أسمى عبارات التقدير والاحترام.

خنشلة في: 2022/09/20م

آسيا حمّادي

الفصل التمهيدي

المناهج النّقدية والحداثة / إشكاليّات وقراءات

1 / الجذور الفلسفية للمناهج النقدية

2 / المناهج النقدية وإشكالية التلقي

3 / المصطلح النقدي ومُعضلة التلقي

4 / الحداثة من منظور الفلسفة والنقد

1/الجذور الفلسفية للمناهج النقدية:

لكلّ أّمة تاريخها وأمجادها، ولا شكّ أنّ تاريخَها يـُعدّ سجلًّا لمختلف الأحداث والوقائع التي تسودُ مرحلةً معينةً من مراحل هذه الأّمة، والإنسان ابن بيئته – كما قال ابن خلدون- فهو اجتماعيّ بطبعه، يتأثر و يـُؤثر ، وما يحدث في المجتمع يمكن أن ينعكس على الفرد، وبالتالي يعبّر هذا الأخير عن ذلك التأثّر إّما سلبًا أو إيجابًا. و الحقَّ أنّ الفرد دائم الصّلة بالمجتمع، وباستطاعته أن ينقل إلينا مختلف الأحداث والتطّورات التي تمسّ هذا المجتمع، وقد يكون هذا الفرد هو الكاتب أو المبدع الذي يمثّل جزءًا في منظومة المجتمع.

إنّ هذا الإبداع – عامةً - مُعرّضٌ للنقد، لأّنه الموضوع الذي يشتغل عليه هذا الأخير، وفي كليهما إفرازُ تلك التحولات الحضارية التي تشهدها الأمم، ذلك أنّ الحضارة تـُثمرُ الكثير من النصوص الإبداعية، ومنه النصوص النقدية المرافقة لها، والتي تعمل بدورها على تطوير إجراءاتها وممارساتها بما يتوافقُ والواقع الحضاري والإبداعي، ثم تحاول الكشف عن هذه المنجزات والبحث في جمالياتها وأبعادها المختلفة.

شهد القرنُ العشرون ثورةً منهجية في مختلف العلوم التجريبية والاجتماعية والإنسانية نتيجة تلك التكنولوجيا بمختلف وسائلها وآلياتها، وكان حظّ النقد وافراً في الإفادة من هذه العلوم نتيجة احتكاكه وصلته بها، ولعلّ هذه الثورة أّدت بالنقاد والباحثين إلى محاولة الإفادة من مبادئ ومناهج هذه العلوم، فذاع صيتُ النّقد وتألّق نجمه في سماء الغْرب كما عرف رواجًا كبيرًا في هذا القرن، الأمر الذي أدى إلى ظهور العديد من المناهج النقدية (السياقية والنسقية)، التي سعت إلى الاقتراب من العلمية والموضوعية نائيةً عن مظاهر الذاتية والانطباعية والتأثّرية، معلنةً في ذلك الانتصار لروح العلمية الجديدة.

تعودُ أصول هذه المناهج إلى التربة الغربية، وهي لا محالة إفرازٌ لتلك الثقافة، وقبل أن تكون منظومة من الآليات والإجراءات، كانت رؤية وتصورًا فكريًا وفلسفيًا عن الوجود

والكون والتاريخ والإنسان، وبالتالي انبنتْ على قاعدة فلسفية محضة، وبخاصة منظومة المناهج النقدية المعاصرة، التي "ارتبطت ارتباطاً عضوياً، لا انفصال له بالثقافة الغربية، في مراحل تطوراتها المختلفة، وخاصة الجانب الفلسفي من هذه الثقافة"[1].

إنّ وعَي المناهج النقدية وآلياتها، لا بدّ أن يصحبه فهم للمرجعيات الابستمولوجية لها، ثُم إنّ كلّ محاولة لاستيعابها "يجبُ أن تكون قائمةً على وعي مسبق بالخلفيات الفلسفية والإيديولوجية وبالمناخ الثقافي والتاريخي والتربة التي نشأت فيها"[2].

لا ريبَ أنّ أصل أيّ علم أو منهج لا يمكن أن يأتي سُدًى أو يظهر اعتباطاً، وإنّما لا بدّ من حبالٍ تشدّه إلى المصدر أو المنشأ الذي نهل منه، كما هو الشأن بالنسبة للمناهج النقدية، ولذا يرى عبد الملك مرتاض " أنّ معظم المذاهب النقدية تنهض في أصلها على خلفيات فلسفية، على حين أنّا لا نكادُ نظفرُ بمهذبٍ نقديٍ واحدٍ يقوم على أصل نفسه، وينطلق من صميم ذاته الأدبيّة"[3] .

ويفسّر "مرتاض" ذلك بأنّ "الأدب ليس معرفة علمية مؤسَّسة تنهض على المنطق الصارم، والبرهنة العلمية ولكنّه معرفة أدبية جمالية أساسها الخيال والإنشاء قبل أيّ شيء آخر"[4].

إنّ السؤال المطروح والمشروع الذي لا بدّ من طرحه – هنا- هو: ما علاقة الفلسفة بالنقد والأدب؟ وهل هي كفيلةٌ بالخوض في قضايا الأدب والنقد أم هي مجرد وهْم خرج بنفسه بطريقة ما في محاولة سبرأغوار الخطابات الأدبية والنقدية؟

يجيبنا مرتاض عن هذا التساؤل قائلا: "إنّا لنعلُم أنّ الفلسفة هي مفتاح المعرفة الإنسانية، وأنّ الذي يعرفُ الفلسفة من الوجهة النظرية على الأقل يستطيع أن يستثأر

---

[1]- بشير تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار رسلان، ط1، دمشق، 2010، ص 19.

[2]- علي حمودين، الخلفية الفلسفية للمناهج النقدية الغربية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع7، ماي 2008، ص 183.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومه، دط ،الجزائر، 2005، ص 79.

[4]- المرجع نفسه، ص 79.

بمفاتيح المعرفة أو بطائفة كثيرة منها، ولو بدرجات متفاوتة، ولكنّ المعرفة الإبستمولوجية والمنهجية هما اللتان تظاهران الفيلسوف الحقّ على القدرة على الخوض في الظاهرة الأدبية على نحو كامل أو على نحو ما"[1].

لقد أبانَ "مرتاض" عن دور الفلسفة أو النقد الفلسفي في مجابهة النص الأدبي والتعامل معه، فالمعرفة الجّيدة للفلسفة وخباياها تجعل من الناقد ناقدًا حقًا، يستطيع الولوج في أعماق النصّ لتفكيك شفراته، وذلك عن طريق تقنية التأويل مثلًا. ويدعم مرتاض هذا التصور بقوله: "ولعلّ الذي يحملالفلسفة على الخوض في النص الأدبي ويغريها به، أنها تزعُم أنّ لها من الأدوات الإجرائية ومن الإحاطة الإبستمولوجية، ومن الكفاءة المنهجية، ومن وسائل القدرة على الفهم والتأويل، وربّما البرهنة على هذا الفهم وتأويل الفهم أيضًا ما ليس لسواتها من حقول المعرفة الأخرى"[2].

إذًا، يُعدّ مرتاض من دُعاة النقد الفلسفي، ولكن بشرط المعرفة الواسعة بحقل الفلسفة وآلياتها، ثّم الإلمام بالمنهجية الصّارمة في التعامل مع النصوص الأدبية التي تحتاج - حقًا- إلى ناقد فيلسوف كُفء قادر على الخوض في مساءلة النص الأدبي ومحاورته، ولكن الذي لا بدّ من مناقشتهفيهذه المسألة هو: هل من الضروري اتّباع هذه الفلسفات الوافدة من ثقافة الآخر؟ وهل هي جديدة في تحليل الخطابات الأدبية العربية التي لها خصوصياتها؟ وهل سيوفّق العربّي في ممارسة وتطبيق هذه المناهج النقدية المبنية أصلًا على فلسفات لا سبيل للعربي فيها...؟، وهل واجبٌ على الخطاب النقدي العربي تبّني هذه المناهج كلّها أو جزء منها؟

لقد حاول بعض النقاد العرب الإجابة عن هذه التساؤلات بنوعٍ من الّرزانة الفكرّية والّروح المنطقية، وعن بعض الأسباب التي تجعل الّنقاد العرب المعاصرين يلهثون وراء فلسفة هذه المناهج، يقول شكري عياد في هذا الشأن: "والسبب هو أّنا لا نرى من صواب

[1]- المرجع السابق، ص 81.

[2]- المرجع نفسه، ص 81.

الرأي أن نأخذ من أحدٍ شيئًا دون أن نعرف أصل ذلك الشيء وفصله وقد يتطلب منا أن نعرف أصل معطيه وفصله أيضا، ولا يصدّنا عن هذا البحث في الأصول أنّ من سبقونا شغلوا عنها أو يهتّموا بها. لكّ ما يجب أن نحرص عليه إذ نقتحم اللّجّة (ونحن لا نُحسن السباحة) أن لا نتجاوز قاماتنا، أو نقترب من دوّامة؛ واللّجّة هي تاريخ الحضارة لا يمكنه أن يصنع شيئًا إن لم يُفكّر في نفسه وحاجته ومعنى وجوده في هذا العالم. أمّا الأرض التي نحرصُ أن لا تزول عنها أقدامنا فهي هذه القرية من الشاطئ، حيث يمكننا أن نرى البحر (بحر الآداب الغربية) دون أن نغوص فيه"[1].

إذًا، هو نداء صريحٌ من"عياد" بضرورة الحيطة في التعامل مع ثقافة الآخر النقدية، فالأولى هو وجوب الوعي بأصول هذه المناهج وفلسفتها، ثّموضع مسافة الأمان التي من خلالها يسـ تطيع العربيّ ألّا يقع أسيرًا في شَرَك الآخر، أي ضرورة أخذ ما يخدم ثقافتنا النقدية ودَرء ما لا يعنينا وبخاصة من الناحية العقائدية.

وإذا عُدنا إلى طرح وتصوّر عبد الملك مرتاض في تلك الفلسفات التي قامت عليها هذه المناهج النقدية، فإنّه يحقّ لنا أن نطرح التساؤل الآتي: ماهي أهّم الأصول أو الخلفيات الفلسفية التي استندت إليها هذه المناهج سواءً السياقية أو النّسقية؟ وعلى أيّ أساس فلسفيّ اعتمدته هذه المناهج لتكون حقلا أو مصدرا يُثير مختلف التصوّرات والأفكار؟

إنّ أبرز هذه الفلسفات هي فلسفة العلوم التجريبية والفلسفة الوضعية ثّم الفلسفات الاجتماعية والنفسية. أمّا الفلسفة الأولى فتستنِدُ إلى التجارب العلمية، التي ترتكز على الملاحظة والمشاهدة، ولّما تأثّر النقّاد بتلك التجارب وبخاصة في الفيزياء والكيمياء وعلم الأحياء حاولوا نقلها إلى رحاب النّقد، وكانت ثمرة ذلك أن ابتعد النقد عن الذاتية والموضوعية، مائلًا كفّته إلى الموضوعية والعلمية، ولم يتأتَّ لهم ذلك إلا بعد استثمار

[1]- محمد شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 177، سبتمبر 1993، ص 137.

الكثير من المبادئ والمعطيات التي ارتكزت عليها العلوم الوضعية أو التجريبية لفكّ شفرة الأدب. وربما لكي يكون هذا الأخير عيّنةً أو حقلًا تجريبيًا، ولعلّ هذا الطّرح كان "رغبة كثير من مفكّري القرن التاسع عشر ونقاده في أن يجعلوا النقد علميًا بمعنى الكلمة، وذلك لسببين: الأوّل أنهم كانوا معجبين بدقّة العلوم الطبيعية ويقينها، وكانت النظرية المسّماة بالوضعية تشيد بالعلم بصفته أعظم إنجازات العقل الإنسانّي، وأكثرها اتّساقًا، والثاني أنهم كانوا رافضين للأحكام المغرقة في الذاتية والانطباعية"[1].

إنّ الذي يُثبتُ صلة النقد السياقي بالعلوم التجريبية، هو اتخاذه الملابسات الخارجية سنَدًا وأساسًا لبناء الأحكام والأمُر نفسهُ بالنسبة للعلوم التجريبية والطبيعية التي سعتْ لتصنيف النبات والحيوان، كلٌّ حسب زُمرتِهِ، الأمُر الذي جعل النقاد يصنفون الكتاب والشعراء طبقات، وبالتالي تطبيق قوانين العلوم التجريبية تكسب النقد –حسب اعتقاد النّقّاد- نوعًا من العلمية والدّقة، يقول سعد ظلّام: "تطورت العلوم التجريبية مثل علوم الطبيعة والكيمياء تطورًا هائلًا، وسرعان ما حاولَ النقادُ أن يضعوا للأدب قوانين كقوانين العلوم التجريبية فيما أمكنهم أن يسّموه بالتاريخ الطبيعي للأدب، فطّبقوا على الأدباء طبقات وصّنفوهم في فصائل بحسب خصائصهم الأدبية، وقد طّبق عليهم بعض النّقّاد قوانين الجنس والبيئة والزمان وطّبق الآخرون على الأدب ما ذهب إليه (داروين) في نظرية النشوء والارتقاء أو تطوير الكائنات"[2].

2 / المناهج النقدية وإشكالية التلقّي:

لا يختلف اثنان في أنّ الثقافة النقدية العربية الراهنة ثقافةٌ مأزومة، ومردّ ذلك – كما ذكر الكثير من النّقّاد والمفكّرين- إلى فكرة التلقي التي شهدها الخطاب النّقديّ العربي المعاصر من ثقافة الآخر، إذ جعلَ منها المصدرَ أو المنهلَ الذي يعود إليه بين الفينة والأخرى ليغرف منه مختلف النظريات والممارسات النقدية. ولا شكّ أنّ فكرة التلقي هذه

[1]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 2003، ص 340.

[2]- سعد ظلّام، مناهج النقد الأدبي، مكتبة نهضة الشّرق، ط2 ، د ت، القاهرة، ص 13.

أدّت إلى خلق صراع بين النّقّاد العرب المعاصرين حول خلفيات تلك المناهج الوافدة والمصطلحات الكثيرة المتراكمة التي أسفرت عن ذلك الغموض والتشتت الواضح سواءً في عملية النقل أو الترجمة.

وتأسيسًا على هذا، كان لزامًا نشوب صراع بين هؤلاء النقاد والباحثين فانقسموا شيعًا وفِرقًا، "إذ تجدُ فريقًا منهم يتحدّث عن النقل من منهج إلى آخر من مناهج النقد الغربية والتمثّل الناقص لها، ومحاولة توظيفها من دون هضم كافٍ أو استيعاب دقيق لجزئياتها وتفاصيلها، إضافةً إلى عدم قدرة الناقد العربي على مسايرة ما ينشأ في الغرب من مناهج ونظريات بسبب كثرتها وتنوّعها"[1].

إنّ التّمثّل الناقص لأيّ منهج نقدّي غربيّ، ثم عدم الوعي الدقيق لجزئياته وتفاصيله –لا محالة- يؤدي إلى الانفلات والغموض، مما يجعل الناقد أو القارئ العربّي يلُج في غياهب الاضطراب ومتاهات البلبلة والأزمة. ولعلّ أبرز مظاهر هذه الأزمة التي يتخبط فيها الناقد العربي والخطاب النقدي العربي المعاصر على حدّ السّواء تعود إلى ذلك "الانفتاح اللامشروط الذي شهدته الدوائر الفكرية العربية على غيرها من الغرب، دون محاولة لتصفية هذا الوافد من شوائب الانتماء إلى تربته الأصلية في تربة الثقافة العربية"[2].

ولقد ظلّت قضية الوعي بالمناهج النقدية الوافدة شغْل الكثير من الباحثين والدّارسين، وأولوا لها العناية، ممّا أدى إلى الكتابة في هذه القضية والبحث عن مسبباتها وسُبل الخروج من أزمتها، "بَيْد أنّ المتمّعن في هذا الكّم الهائل من الدراسات لا يجدُ ما يُثلُج

[1]- علي صديقي، المناهج النقدية الغربية في النقد العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل 2013، ع4، مج 41، ص 115.

[2]- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ، مصر، 2005، ص 135.

الصّدر ويُشفي الغليل إذْ غاب عن أصحابها الوعي المنهجي فكانوا بعيدين عن عُمق الإشكالية المطروحة في تشعّباتها وأبعادها المختلفة"[1].

إذا كان الفريق الأول –المذكور سلفاً - قد ركّز على فكرة عدم استيعاب الناقد العربي لهذه المناهج، وعدم وعيه كذلك بخلفياتها وإيديولوجياتها، فإنّ فريقاً آخر، يذهب إلى أسباب أخرى معتبرًا في ذلك أنّ أسباب الفريق الأوّل اعتباطية وغير مبرّرة، لذلك يرى أنّ "السبب الحقيقي في هذه الأزمة، هو سبب يقلُّ الحديث عنه أو يكاد يغيب، هو تسليم كثير من نقادنا بالطابع المطلق للمناهج النقدية الغربية، وزعمهم أنّها معارف علمية، وعالمية ومُطلقة، ينبغي ألّا نتردد في استيرادها وتوظيفها دونما أيّ نقد أو مُساءلة، ونظراتهم التجزيئية إليها بوصفها مجرّد أدوات إجرائية تضبطُ خطوات الباحثين في تعاملهم مع قضاياهم المدروسة، مما جعلهم يحدّدون قيمة المنهج بما يختزنه من طاقة إجرائية، ويستبعدون خلفياته التاريخية والمعرفية، وأُسسه العلمية والفلسفية واللاهوتية"[2].

إنّ فكرة التسليم بمسلّمات هذه المناهج النقدية الوافدة أمرٌ يثير الكثير من الشّكّ والجدل، والخلط كذلك، فالمتتبع لجزئياتها وخلفياتها الفلسفية يجدُ الكثير من الزوايا العقائدية التي تخالف عقيدتنا الإسلامية في مبادئها وأصولها، لذا لا يمكن الحكم جزافاً على شمولية هذه المناهج وإطلاقها، فلا ضَرر أنّ يستفيد الباحث من المعارف الوافدة، لكن بشرط التّمحيص والغربلة، بما يتناسب ومعتقداتنا وأعرافنا، وإلّا كانت الأزمة وتفاقمت، ثّم إنّ هذه المناهج قد نبتت في تربة غير التربة التي نشأ فيها العربيّ، وتمخّضت من رحم غير الرحم العربيّ، وُولدت في بيئة غير البيئة العربية، فأنّى يتساويان؟! . لذا، فقد حاول "علي صديقي" تفسير هذه الظاهرة بناءً على رأي هذا الفريق، الذي اعتقد أنّ "المناهج النقدية الغربية متميزةٌ إلى الأنماط المعرفية التي أوجدتها، ومنسجمةٌ مع المعطيات الثقافية والحضارية التي نشأت فيها. وعليه، فإنها ليست مطلقة،

[1]- المرجع السابق، ص 133.

[2]- علي صديقي، المناهج النقدية الغربية في النقد العربي المعاصر، ص 115.

ولا متعالية على الخصوصيات، وإنما هي نسبية وتاريخية، وينطلق من مسلّمة مفادها أنّ هذه المناهج ليست مجرّد أدوات إجرائية مفصولة عن خلفياتها وأُطُرحهاالمعرفية، وإنما هي منظومة متكاملة، تشمل الأدوات الإجرائية، التي تشكّل جانبها المرئي والظاهر، والرؤية المؤطرة لها، أومرجعيتها الكامنة التي هي روح المنهج وجانبه اللامرئي والخفي"[1].

إنّ فكرة الشمولية أو الإطلاق التي تتصف بها المناهج النقدية الغربية ضربٌ من المبالغة، إذ لا توجدُ معرفةٌ من المعارف إلا وتخللتها نقائص وعيوب، وإذا كانت تلك المناهج في تربتها الأصل وتشوبها شوائب، فما بالك بتلقيها في خطابنا النقدي المعاصر، ونقلها إلى ثقافتنا العربية؟!.

لعلّ الذي لا بدّ من الاعتراف به –من ناحية أخرى- في خِضمِّ هذه القضية هو إفادة الباحث أو الناقد العربي من تلك المعارف الدخيلة، ممّا أدّى إلى اتّساع دائرة النقد العربي المعاصرة، وثراء الفكر والوعي النقدي لدى العربيّ، حتى ولو لم تتصف هذه المناهج بالشمولية والكلية إلا أنها أثمرت وعيًا نقديًا وفكرًا متحررًا، سواء في الخطاب النقدي العربي أو لدى الناقد العربي نفسه، ذلك أنّ "المنهجية الغربية واقعة ثقافية أفادت النقد العربي أيّما فائدة، وحقّق بموجبها إنجازات كبرى على صعيد الكّم والكيف، وقد تسّنى له بذلك أن يُسهم في خلق الخطاب الآخر (الأدب)، وهو بحاجة اليوم إلى أن يُحقّق نوعه فنًا ويؤسس خطابًا ناقدًا لنفسه أبسط شروطه اعترافه بأنّ القصور قد لا يكون في الواقعة المنقولة إنّما في العقل الناقل الذي آثر التبعية، وعليه فإنه يحتاج إلى النظر في اشتراطاته وعناصره ولربما يؤدي ذلك إلى إعادة النظر في الإنسان العربي نفسه"[2].

ويبدو أنّ قضية المناهج النقدية الغربية تثير الكثير من التساؤلات والإشكاليات وبخاصة فكرة التلقي، فهل تُعدّ الثقافة النقدية الغربية المصدر أو المنهل الوحيد الذي لا

[1]- المرجع السابق، ص ص 115، 116.

[2]- هيام عبد زيد عطية عريعر، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، دمشق، ط1، 2012، ص 632.

بدّ من استقاء مختلف المعارف أو النظريات منه، أم لا بدّ من وجود مصادر أخرى باستطاعتها إثراء رصيد الخطاب النقدي العربي المعاصر؟

نعم، لا بدّ من وجود مناهل أخرى يستقي منها الناقد العربي المعاصر مختلف نظرياته وممارساته النقدية، ويعدّ التراث العربي أحد هذه المناهل، إذ يشكّل حلقة تواصل أو همزة وصل تحاولُ أن تصل الحاضر بالماضي، ذلك الماضي الثّريّ بمختلف تياراته الفكرية والنقدية، وما على الناقد إلا أن يؤدّي دوره في محاولة مزْج الأصالة و المعاصرة، وفي التشبث بالماضي قصد إعادة النظر فيه، وقراءته قراءة مُعصرنة تتماشى ومقتضيات الحداثة، وتواكب المدّ الحضاريّ، ولا بأس أن يستفيد من ثقافة الآخر، وبالتالي تتخّمر لديه تراكمات معرفية مختلفة الرؤى والزوايا، لأنّ "مهّمة الناقد العربي المعاصر باتت على قدر كبير من الأهمية والخطورة، ولن تمضي في الطريق الصحيحة إلا بالتواصل الفّعال مع التراث النقدي بقصد إعادة قراءته، وعلى هذا الناقد أن يستعين بالنقد الغربّي كي يكون خطابه حيويًا لا خطابًا أكاديميًا غير قادر على تمثيل العصر، ولا شكّ في أنّ الوعي بالتراث والوعي بالحداثة سيجعلان الناقد يعيش عصره ويُنتُج خطابًا نقديًا تكامليًا"[1].

يعرف الكثير من النقاد والباحثين، وعلى رأسهم عبد الملك مرتاض، بذلك الصراع المحتدم بين الفرق والجماعات حول قضية الأصالة والمعاصرة أو الحداثة، وبخاصة فيما ذكره "مرتاض" عن الصراع القائم بين الرافعي وطه حسين لّما وضعت هذه المعركة النقدية أوزارها كشفت عن تصورين مختلفين لهذه القضية أو الإشكالية كما يرى مرتاض، وهما "تصور تقليدي يؤمن بالماضي أساسا ولا يرى عظمة الأشياء ماثلة إلا فيه، فهو يتعلّق به، وهو يحرص على احترام أصوله وتقاليده، وتصوّر آخر جديد يرى أنّ الماضي ليس إلا منطلقًا للتطلع نحو آفاق واسعةٍ للإبداع والابتكار والتجديد، بل الثورة على كلّ ما هو غير لائقٍ بالعصر معرفيًا ومنهجيًا"[2].

---

[1]- إبراهيم أحمد ملحم، الخطاب النقدي وقراءة التراث، نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، ط1 نإربد، الأردن، 2007، ص 224.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 58.

وممّا لا شكّ فيه أنّ للناقد "مرتاض" باعًا طويلًا في هذه المسألة، فقد تحدّث كثيرًا عنها مُبيّنًا أسباب الاختلاف ونشوب الصراع الفكري بين هذه الفرق أو الطوائف، ليخرج في الأخير بنتيجة مفادها " أنّ كلّا منهما يبالغ في موقفه، ويتطرف في منهجه، ذلك بأنه لا الاشتغال بحياة المؤلف وأسرته وزمانه ومكانه وعِرقه وكلّ شؤونه التي تنصرف إلى إنسانية أو رجولية ممّا يساعد على الفهم الصحيح لعمله الأدبي، ولا إهمال المؤلّف جملة وتفصيلا، وتحت الإصرار المُبيّت ممّا يظاهر القارئ أو المحلّل على فهم العمل الإبداعي أيضا"[1].

لقد حاول "مرتاض" المزج بين الأصالة والمعاصرة، وتهدئة النّزاع القائم بموقف وسط سَعى فيه إلى لّم شْمل هذه القضية المتنازع عليها قائلا: "وربّما كان الموقف الوسطُ هو الأسلم في تدبير هذه المسألة و تقريرها. أرأيت أنّ من الممكن أن نفتقر إلى معرفة لقطة من حياة المبدع فتساعدنا بسرعة على فهم عمله الأدبّي لدى الالتجاء إلى تأويله أو تحليله. لكن ليس ضرورة أننا لا يمكن أن نمرّ إلى فهم الإبداع إلا إذا فهمنا كلّ ما له صلة بحياة المبدع، كما كان يعتقد أصحاب المدرسة النقدية التقليدية..... وأكثر من ذلك، فإنّ النقد الجديد كأنه يتنكّب التاريخي في سبيل الإبستمولوجي، على حين أنّ هناك كتابة نقدية لا يمكن الاستغناء فيها عن المعرفة التاريخية بكلّ الملابسات التي تحيط به"[2].

إنّ "مرتاض" ناقدٌ حصينٌ، يلُج عمق القضايا النقدية، سواءً في التأصيل أو التأسيس، بغية تفكيكها وتحليلها لمعرفة خباياها الخفية تنظيرًا وتطبيقًا، واسع المعرفة، غيور على الموروث العربّي، متقبلٌ ثقافة الآخر، وهو البارع فيها. وباختصار هو "من النقاد مزدوجي الاتجاه، فهو تارةً ميّالٌ إلى القديم متشّبع بثقافته النقدية، يبحث في أصالة هذا التراث، محاولًا إيجاد جذور وأصول الكثير من القضايا والمسائل النقدية، وتارة أخرى نجده متأثرًا بنظرية المناهج النقدية الغربية مشجعًا الحداثة بمفهومها الشمولي والواسع،

[1]- المرجع السابق، ص ص 62، 63.

[2]- المرجع نفسه، ص 63.

ذلك أنّها حقيقة لا بدّ من مواكبتها ومسايرة عصر التطّور، ذلك أنّ من المبادئ النقدية الحديثة تقّبل التغّير والدعوة إلى التجديد"[1].

يبدو جليا - مما سبق- أنّ قضية تلقي المناهج النقدية الغربية في خطابنا النقدي العربي الحديث والمعاصر تشكّل أزمة حقيقية، وبخاصة في الوعي بممارساتها النقدية وإجراءاتها التطبيقية، ومهما حاول أيّ باحث الإلمام بأسبابها لما استطاع إلى ذلك سبيلًا، فالأسباب مختلفة والنتائج المتوصل إليها نسبية لا تفي بالغرض. ولا يزال الحديث عن هذه القضية غير مستقر، نظرًا للكّم الهائل من المصطلحات والنظريات المعرفية الوافدة من ثقافة الآخر. يقول عبد العالي بوطين: "هذا التراكم العددي في الموضوعات المنجزة حول الإشكالية، لا يرافقه للأسف الشديد أحيانًا وعيٌ نظريٌ يوعّي بعمق الإشكالية المطروحة في شعبيتها وأبعادها المختلفة، ممّا يجعلنا مخلصين بأنّ هذا الموضوع رغم ما استنفذه من جهودٍ لا يزال في أمسّ الحاجة للمزيد من الدراسة والتمحيص، فسؤال المنهج في سياقنا الراهن، لا يزالُ مفتوحًا ومطروحًا لم يستفرغ حمولته، ولم ينته إلى قرار"[2].

لا شكّ أنّ فوضى تلقي المناهج النقدية الغربية كان باديًا بشكل جلّي في الخطاب النقد ي العربي المعاصر، الأمر الذي أّدى إلى الاضطراب سواءًفي عملية النقل والترجمة أو في وعي الناقد العربي لفلسفات هذه المناهج وخلفياتها. ولعلّ هذا الاضطراب "يدلّ على مدى تأّزم هذا الخطاب ومدى عجز الناقد العربي عن تحقيق أصالته وتمايزه بتأسيس مشروع نقديّ يقوم على مراعاة خصوصية الحضارة العربية متبنّيا مشروع ثقافة الاختلاف مع الآخر/ الغرب، حتى يتملّص من تبعيته"[3].

---

[1]- نبيل قواس، المنهج الأسلوبي في النقد العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة باتنة، الجزائر، 2016-2017، ص 87.

[2]- عبد العالي بوطين، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر،ع1 و2، مج 32، 1994، ص 455.

[3]- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي، ص ص 134، 135 .

إذًا، لا مناصَ من الإقرار بالتبعية النقدية الفكرية للأنا من الآخر، فيظهُر – ممّا سبق- أنّ النقد العربي الحديث والمعاصر مرهونٌ بالنقد الغربي، ممّا أدّى إلى ضياع الهوية العربية، وبالتالي الوقوع في التقليد والمجاراة، ولعلّ قول "عبد الله إبراهيم" أحسن دليل على ذلك حين تحدّث عن قضية المناهج النقدية قائلًا: "هي أصداءٌ لتيارات نقدية أوروبية، وبالتالي فهي أصداءٌ كذلك لما وراء هذه التيارات من مفاهيم إبستمولوجية وإيديولوجية"[1].

إنّ الذي لا بدّ من الإشارة إليه في هذه القضية أنّ المنهج النّقدي في التّصوّر الغربيّ، لم يأتِ عبثًا أو سُدًى، وإنّما كان نتيجة تجارب وخبرات مسّت جميع مناحي حياتهم، لينتقل فيما بعد إلى ميدان الفكر والنقد، ثّم إنّ هذا المنهج "ظهر من أجل حلّ مشكل نمط مجتمعيّ محدّد، وأنّ الناقد الأوروبّي يستمدّ منهجه وأدوات هذا المنهج من خلال تصوّر خاصّ للحياة شكّله النمط الحضاري الذي يعيشه مجتمعه، ومن ثّم مشكلة النّصّ الأدبيّ في هذا التّطوّر"[2].

2-1 المنـــاهج النّقدية وجدليـّـــة الأنـــــا والآخر:

يُمثّل المنهجُ النّقدي إحدى الإشكاليات التي أصابت الخطاب النقديّ العربي الحديث والمعاصر، إذ لا يزالُ يتخبّط في دهماء منظومة هذا الخطاب، وبخاصة من حيث التّلقي، وهذا ما أدى إلى قبوله أحيانا في الثقافة النقدية لدى الأنا، ورفضه أحيانا أخرى، وبين هذا وذاك هناك محاولاتٌ جادةٌ وسعيٌ مستمرٌ نحو ترجمة وتأسيس نظريات حول هذه المعضلة النقدية.

يبدو أنّ الإشكالية الحقيقية التي يُعاني منها الباحثون والنقاد المحدثون والمعاصرون في جلّ الوطن العربيّ تتمحور حول جدلّية تلقّي المناهج الغربيّة في الخطاب النقديّ العربي الحديث و المعاصر، وفي ظلّ هذا الواقع النّقدي المأزوم كان لابدّ من الإجابة على

---

[1]- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة)، المركز الثقافي العربي، ط1 ،الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص 56.

[2]- إبراهيم رُماني، أوراقٌ في النقد الأدبي، دار شهاب، ط1 ، باتنة، الجزائر، 1985، ص 92.

بعض التساؤلات والإشكاليات التي تتعلّق – أساسًا- حول تشخيص إشكالية تلقي هذه المناهج والوعي بممارستها النقدية وإجراءاتها التّطبيقية لدى القُرّاء والمتلقّين من أجل فهمها واستيعابها لتسهيل عملية تطبيقها على النصوص الأدبية.

إنّنا مهما حاولنا الُولوج في أعماق وتفاصيل قضية تلقّي المناهج لوجدناها ذات شوائب، ولا يزالُ البحثُ فيها مستمرًّا لحدّ الساعة. وأعتقدُ أنّ المشكلةَ الحقيقيةَ ليست في ظاهرة التّلقّي، وإنّما تظهر في طريقة معالجتها وكيفية تقديمها للقارئ أو المتلقّي العربيّ عامةً ليتمكّن من استيعابها، ومحاولة تطبيقها على مختلف النصوص الإبداعية العربية شعريةً كانت أو نثريةً. ولعلّ هذا الذي جعل هذه القضية: "من القضايا الشائكة التي كانت وما تزال تحظى باهتمام الكثير من أهل الدراسة في مجال البحث. وهو اهتمام يُعبّر عن مدى القيمة المتبقية المتزايدة التي أصبحت تُعنى بها هذه القضية في مجال البحث العلميّ بمختلف جوانبه ومستوياته، ولعلّ هذا ما يُفسّر بلا شكّ العدد الهائل من الدّراسات والأُطروحات التي أعدّت في سبيل الوقوف عند جوهر القضية، بَيْدَ أنّ المتمعّن في هذا الكّم الهائل من الدراسات لا يجدُ ما يُثلُج الصّدر ويُشفي الغليل إذْ غاب عن أصحابها الوعُي المنهجيُّ فكانوا بعيدين عن عمق الإشكالية المطروحة في تشعّباتها وأبعادها المختلفة"[1].

وعلى الرّغم من هذه الإشكالات والعوائق التي أصابت النقد والناقد العربي، إلّا أننا لا نُنكُر أنّ هذا الأخير قد انفتح على ثقافة الآخر وتحصّن بمعرفته. وهنا يتراءى أنّ "المنهجية الغربية واقعةٌ ثقافيةٌ أفادت النّقد العربي أيّما فائدة، وحقّق بموجبها إنجازات كبرى على صعيد الكّم والكيف، وقد تسّنى له أن يُسهم في خلق الخطاب الآخر (الأدب)، وهو بحاجة اليوم إلى أن يُحقّق نوعه فنّيا، ويُؤسس خطاباً ناقدًا لنفسه، أبسط شروطه اعترافه بأنّ القُصور قد لا يكون في الواقعة المنقولة، إنّما في العقل النّاقل الذي آثر التّبعية،

[1]- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 133.

وعليه فإنّه يحتاج إلى إعادة النظر في اشتراطاته وعناصره، ولرّبما يؤدي ذلك إلى إعادة النظر في الإنسان العربّي نفسه"[1].

إنّ المجهودات الكثيرة التي بذلتها الكتاباتُ النقديةُ العربيةُ حول هذه الإشكالية – إشكالية تلقي المناهج وعلى الرّغم من كثرتها ووفرتها - تبقى محطّ نقاش وتحتاج إلى حوار بنّاء يهدف إلى إيجاد حلولٍ ووصول إلى قرار، يقول عبد العالي بوطين: "هذا التراكُم العدديُّ في الموضوعات المنجزة حول الإشكالية، لا يُرافقه للأسف الشديد أحيانًا وعيٌ نظريٌّ يُوعّي بعمقٍ الإشكاليةَ المطروحةَ في شعبيتها وأبعادها المختلفة، ممّا يجعلنا مُخلصين بأنّ هذا الموضوعَ رغم ما استنفذه من جهودٍ ما يزالُ في أمسّ الحاجة للمزيد من الدّراسة والتّمحيص، فسؤالُ المنهج في سياقنا الرّاهن لا يزال مفتوحًا ومطروحًا لم يستفرغ حمولته، ولم ينته إلى قرار"[2].

إنّ فكرةَ تلقّي المناهج النقدية الغربية لدى النّقاد والقرّاء - على حدّ السّواء- في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر أدّىإلى ضياع الهُوية العربية، وبالتالي وقع فكُر الأنا في غياهب التّيه، ورّبما ذلك راجع إلى أنّ "مختلف الاتجاهات في نقدنا العربي الحديث والمعاصر – عامة - هي أصداءٌ لتيارات نقدية أوروبية، وبالتالي فهي أصداءٌ كذلك لما وراء هذه التيارات من مفاهيم إبستمولوجية وإيديولوجيات"[3].

ممّا لاشك فيه أن ثّمة إجماعٌ بين كثير من الباحثين العرب المعاصرين على أنّ النقد العربي المعاصر نقدٌ مأزوم. والواضحُ أنّ مردّ هذا عائدٌ إلى ذلك التّشتّت والغموض والاضطراب الذي أصابه، وعليه انقسم هؤلاء النقاد حول أسباب هذا التشتت إلى فريقين ، إذ ذهب فريقٌ منهم "يتحدثُ عن التّنقّل من منهج إلى آخر من مناهج النقد الغربية والتمثّل

---

[1]- هيام عبد زيد عطية عريعر، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، ص 633.

[2]- عبد العالي بوطين، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، ع1 و2، مج32، 1994، ص 455.

[3]- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 56.

الناقص لها ومحاولة توظيفها من دون هضم كافٍ أو استيعابٍ دقيق لجزئياتها وتفاصيلها، إضافة إلى عدم قدرة النّاقد العربي على مسايرة ما ينشأ في الغرب من مناهج ونظريات بسبب كثرتها وتنّوعها"[1].

أمّا الفريق الثاني، فيرى عكس الفريق الأوّل تماماً، واعتبر أسبابه واهيةً، وغير مبنية على أسس سليمة، وكان رأيه في ذلك هو "تسليم كثير من نقادنا بالطابع المُطلق للمناهج النقدية الغربية، وزعمهم أنّها معارفُ علمية وعالمية ومطلقة، ينبغي ألا نتردّد في استيرادها وتوظيفها دونما أيّ نقد أو مُساءلة، ونظرتهم التجزيئية إليها بوصفها مجرّد أدوات إجرائية، تضبطُ خطوات الباحثين في تعاملهم مع قضاياهم المدروسة، ممّا جعلهم يحدّدون قيمة المنهج بما يختزنه من طاقة إجرائية، ويستبعدون خلفياته التاريخية والمعرفية، وأسسه العلمية والفلسفية واللاّهوتية"[2].

ويربط هذا الفريق المناهج النقدية الغربية بالأنماط المعرفية والمعطيات الثقافية والحضارية التي نشأت فيها، ويحكُم على هذه المناهج بالنّسبية، أي غير المُطلقة، وعليه ينطلق من "مسلمة مفادها أنّ هذه المناهج ليست مجرّد أدوات إجرائية مفصولة عن خلفياتها وأُطُرها المعرفية، وإنما هي منظومة متكاملة، تشمِلُ الأدوات الإجرائية التي تُشكّل جانبها المرئي والظّاهر، والرّؤية المؤطّرة لها، أو مرجعيتها الكامنة، التي هي روح المنهج وجانبه اللاّمرئي والخفّي"[3].

إنّ أزمة تلقي المناهج النقدية الغربية تُشير إلى الفوضى أو الاضطراب الذي يتخّبط فيه الخطابُ النّقدي العربي عامةً، وبالتالي فإنّ هذا الاضطراب "يدلّ على مدى تأزّم هذا الخطاب ومدى عجز النّاقد العربّي عن تحقيق أصالته وتمايزه بتأسيس مشروع نقديّ يقوم

[1]- علي صديقي، المناهج النقدية الغربية في النقد العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج41، ع4، أبريل، يونيو، 2013، ص 115.

[2]- المرجع نفسه، ص 115.

[3]- المرجع نفسه، ص ص 115، 116.

على مراعاة خصوصية الحضارة العربية متبنًّا مشروع ثقافة الاختلاف مع الآخر/الغرب حتى يتملّص من تبعيته"[1].

وبناءً على ما سبق، إذا أراد المتلقي تخطّي وتجاوز هذه المعضلة فلابدّ له من التّدرّب والتّمرّن على مختلف آليات ووسائل هذه المناهج، ومعرفة تطبيقها على خصوصيّة النّص العربي، ثّم عليه بالتمرّس النقدي المستمر والمتواصل، ووعيه البّناء بمنهجية هذه الآليات وفلسفتها.

ولعلّ من أبرز الحُلول المُقترحة لهذه الإشكالية – إشكالية تلقّي المنهج- هو تأسيس نظرية نقدية عربية خالصة-وهذا ما ذكرته سلفا- ، ثّم لا بدّ من احترام ذوي الاختصاص وبخاصة في مجال النقد الأدبي المعاصر، مع منحهم كامل الحرية للإبداع والبحث الجادّ. وبالمقابل لابدّ لهذا الاختصاصّي أن يتحلّى بروح الموضوعية في النقل والترجمة أو في التأسيس لمشروع عربي جديد.

2-2/ الناقد العربّي وسـؤالُ المنهـج النّقدي:

قد يسألُ سائلٌ: ما قيمة المناهج النقدية في منظومة فكرنا العربي الحديث والمعاصر؟ ثُّم هل يمكنُ تطبيقُ آلياتها وتقنياتها المعصرنةعلى أدبنا العربي شعره ونثره؟ وإذا أمكن ذلك فلماذا يستعصي على كثير من الباحثين والّنقاد تطبيق هذه الآليات؟ وإذا كان المنهجُ النقديُّ قد نبتَ في أرض غير الأرض التي ينتمي إليها، ونشأ في أحضان ثقافة الآخر، فكيف السبيل لتطبيقه على ثقافة الأنا؟ وهنا تبرز جدلية المنهج النقدي بين ثقافة الأنا وثقافة الآخر.

كثيٌر من الأسئلة تتبادر إلى أذهاننا، وعلى الرغم من صعوبة تطبيق آليات ومناهج النقد الغربّي على خصوصية النّص العربي، إلا أنّ هناك الكثير من المحاولات العربية السّاعية لإيجاد مقترحات أو بدائل في زمن البدائل، وبإمكانها أن تُضيءَ الّدربَ للقارئ العربي وتنير سبيله للكشف عن شفرات النصوص الأدبية بناءً على تلكم المناهج.

[1]- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي، ص ص 134، 135.

وقبل الإجابة عن التساؤلات السابقة، لابدّ أن نتعرّف ولو بشكل وجيز على أسباب صعوبة تطبيق أو ممارسة هذه المناهج؟

إنّ النقد العربي المعاصر في مجمله نقدٌ مأزوم، ولابدّ من الاعتراف بذلك، إذ تتبلورُ عدّة أسباب تجعله كذلك، ولعلّ السبب الأول هو إشكالية المصطلح، وثانيها إشكالية المنهج في حد ذاته، فكثرة ووفرة المصطلحات الوافدة أدّت إلى نـُفور القارئ العربي أحيانا، وعدم الوعي والاستيعاب أحيانًا أخرى، ثّم إنّ المشكلة الحقيقية – كما يبدو - لا تكمن في ظاهرة تلقي المصطلح أو المنهج، بقدر ما تتجلّى بشكلٍ بيّن في طريقة معالجتها، وكيفية تقديمها للقارئ العربي عامة، وطالب البحث خاصة. وتـُعدّ هذه القضية "من القضايا الشائكة التي كانت وما تزال تحظى باهتمام الكثير من أهل الدراسة في مجال البحث، وهو اهتمام يعبّر عن مدى القيمة المتبقية المتزايدة التي أصبحت تـُعنى بها هذه القضية في مجال البحث بمختلف جوانبه ومستوياته، ولعلّ هذا يـُفسّر بلا شكّ العدد الهائل من الدرا سات والأطروحات التي أُعدّت في سبيل الوقوف عند جوهر القضية، بيْدَ أنّ المتمعّن في هذا الكّم الهائل من الدراسات لا يجدُ ما يـُثلجُ الصّدر ويـُشفي الغليل، إذ غاب عن أصحابها الوعيُ المنهجيّ، فكانوا بعيدين عن عمق الإشكالية المطروحة في تشعّباتها وأبعادها المختلفة"[1].

إذًا، لا يمكن إطلاقًا نـُكران التّيه الذي وقع فيه الخطاب النّقدي العربيّ المعاصر جرّاء استيعاب وفهم مختلف التيارات النقدية والفكرية الوافدة من ثقافة الآخر، ممّا نتج عن ذلك، وبشكل بيّن، الاضطراب والغموض بسبب كثرة تلك المناهج وتنّوعها، وإذا انطلقنا من تصوّر الدكتور يوسف وغليسي الذي يرى أنْ لا طاعةَ لمنهج غربيّ في معصية نصّ عربي، فإنه يتراءى جلّيا - من خلاله - صعوبة ممارسة وتطبيق آليات ووسائل المناهج الغربية على النص الأدبيّ العربيّ، ذلك لصعوبة المهمة أمام الباحث أو الطالب، وعلى

[1]- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 133.

الرغم من هذه الصعوبات والعوائق إلا أنّا لا نُنكر أنّ النقد العربي قد انفتح - وبشكل كبير - على ثقافة ونقد الآخر، وتحصّن بمعرفته.

وعليه يتبّين أنّ "المنهجية الغربية واقعةٌ ثقافيةٌ أفادت النّقد العربي أيّما فائدة، وحقّق بموجبها إنجازات كبرى على صعيد الكّم والكيف، وقد تسّنى له أن يُسهم في خلق الخطاب الآخر (الأدب)، وهو بحاجة إلى أن يُحقّق نوعه فنّيا، ويؤسّس خطابًا ناقدًا لنفسه، أبسط شروطه اعترافه بأنّ القُصور قد لا يكونُ في الواقعة المنقولة، إنّما في العقل الناقل الذي آثر التّبعية، وعليه فإنّه يحتاجُ إلى إعادة النّظر في اشتراطاته وعناصره، ولرّبما يؤدي ذلك إلى إعادة النّظر في اشتراطاته وعناصره، ولرّبما يؤّدي ذلك إلى إعادة النّظر في الإنسان العربّي نفسه"[1].

يدعو هذا التصّور إلى الكثير من التساؤلات حول مشروع النقد العربي المعاصر وإثبات وجوده وتأكيد أحقيته، وأعتقد أنه لا يمكنُ أن يتأتّى ذلك أويتحقّق إلاّ بالانكباب على البحث ومطالعة الجهود العربية التراثية في مجال النقد واللغة والأدب، ثم التّزوّد بالثقافة الغربية التي أصبحت وجهة الكثير من باحثينا وذُقّادنا، وربّما بذلك يتشكّل نوعٌ من المعرفة الرصينة للباحث أو القارئ العربي عسى من خلالها أن يُواجه متطلبات النقد المعاصر ويُواكب الحراك النقدي والمعرفي السّائد والرّاهن، وبهذه النظرة الشمولية يمكن للدارس أن يتحدّى الصّعاب والعوائق التي تعترضهُ .

كانت تلك بعض الصّعوبات التي تعتري القارئ العربي، وربما لا يمكن لهذا الأخير تخطّي هذه المعضلة أو المحنة إلا بالتمّرس والتمّرن على مختلف النصوص العربية، بشرط الوعي التام بأصول هذه المناهج ومعرفة روافدها والفلسفات التي انبنت عليها، وبعد أن يتجاوز هذا لابد للباحثين العرب من محاولة تأسيس أو إنجاز مشروع عربي خالص، بدءًا بالتأصيل وصولا إلى التأسيس.

[1]- هيام عبد زيد عطية عريعر، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، ص 633.

لا يختلف اثنان في الفوضى والاضطراب اللّذين خلّفتهما المناهجُ النقدية عامةً في الخطاب النقدي العربي المعاصر، لذا فإنّ الباحث يجد صعوبة في استيعاب وفهم هذه الإشكالية، وربما له مبرراته المنطقية، لأنّ معظم الدراسات النقدية العربية وبخاصة الأولى منها، تأتي: "في شكل يسمح غالبا بالتلقي ولا يسمح بالمناقشة، وكانت أغلب الدراسات تفتقد إلى المُرونة، وكأنّ النّقّاد في تطبيقهم للمناهج الأوربية يُطّبقون مبادئ منطقية محددة، ومصطلحات جاهزة، ظنّا منهم أنّ الأدب يمكنُ أن يتحوّل إلى علم صارم، ممّا أدّى إلى التباس الخطاب النقدي لدى المتلقّي"[1].

لعلّ الذي أرّق فكر النقاد والمتلقّين، هو عدم التّعمّق في آليات وإجراءات هذه المناهج النقدية، وعليه نتج عنده نوعٌ من الغرابة في تطبيق هذا المنهج الغربي على خصوصية النص العربي، ثّم كونُ هذه المناهج نبتت في بيئة غير البيئة العربية، وتخمّرت في ثقافة الآخر. لذا كان لابدّ من الصّعوبة في مقاربة النصّ العربّي بآليات المنهج الغربي،وهنا تتشكّل الأزمةُ "خصوصًا وأنّ أبرز مظاهر الأزمة التي يتخبّطُ فيها الخطابُ النقدي العربي المعاصر تعودُ فيما تعود إليه إلى الانفتاح اللاّمشروط الذي شهدته الدوائرُ الفكرية العربية على غيرها من الغرب، دون محاولة لتصفية هذا الوافد من شوائب الانتماء إلى تربته الأصلية في تربة الثقافة العربية"[2].

لا يُنكر أحدٌ أنّ أغلبَ النّقاد يسعون لمعرفة خلفيات وإيديولوجيات هذه المناهج النّقدية الوافدة وذلك من الجانب النّظري، وهم يحاولون من ناحية أخرى الُولوج في الجانب الممارساتّي لها، لكن تبقى الإشكالية في التّطبيق، وهنا مربطُ الفرس، إذ لابدّ من طرح تساؤلٍ معرفّي يثير الكثير من الإشكاليات؟ فهل الإشكالية في عدم استيعاب النّاقد لهذه المناهج من الناحية التنظيرية أو الإشكالية تكمن في عدم قدرته – وإن كان مستوعبًا- من

[1]- زبيدة القاضي، النقد العربي المعاصر من النسقية إلى الإبداع، تحوّلات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، 2006، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، ط1، 2008، ص 65.

[2]- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، 135.

تطبيقها على خصوصية النص العربي؟ أو يعودُ الإشكالُ إلى طريقة تلقيه سواء من ثقافة الآخر أو من طرف الكُتب المترجمة التي يقرأها ولا يفهمها؟

الآن، يجبُ الاعتراف بأنّ بعض الباحثين وبخاصة المترجمين لمختلف هذه المناهج النقدية، عقّدوا عملية الترجمة على قرّائهم، و بالتالي نفورُ القارئ ، ثم الابتعادُ عن مثل هذه الأنشطة المعرفية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، نجد الطريقة التي يكتبُ ويُترجم بها بعضُ النّقاد كتاباتهم يمكن وصفُها بالمعقّدة، وعليه، كان لزاما على هؤلاء الباحثين أن يبسّطوا منهجية تقديمهم لمختلف المعارف المرتبطة بهذه المناهج بطريقة سلسة سهلة التناول حتّى يلج القارئ شيئًا فشيئًا إلى حقل هذه المناهج، وبالتالي يتحقّقُ الفهمُ والوعيُ.

إنّ الذي لابدّ من مناقشته حقًّا، هو إعادةُ النّظر في الكثير من الإشكالات من مثل: طريقة وعملية التلقي، حتى لا نعثر على فجوةٍ أو هوّة بين الناقد والقارئ. وعليه، لابّد أن يتفاعلَ كلٌّ منهما في عملية استثمار المعارف النّقدية سواءً عند الأنا أو التي وَفِدتنا من الآخر.

صحيح أنّ المناهج النقدية الرّاهنة، حققت نتائج إيجابية على الأصعدة المعرفية، وفتحت فكَر القرّاء والنقاد على حدّ السّواء. إذ لابدّ من تخطّي عتبات الماضي والدعوة إلى الإبداع والابتكار ولن يتأتّى ذلك – كما أتصوّر- إلا بالاشتراط المعرفّي الذي يُعدّ ركيزة ودعيمة للوعي والتفكير.

يُقرّ الكثيُر من النّقاد والباحثين العرب بالأزمة التي ولّدتها هذه المناهج الوافدة، وبخاصة على مستوى الإجراء، ليبقى المتلقي ضحيّة هذه الأزمة أو هذا النّقل، وبالتالي فهو – هنا- مستهلكٌ لا منتجٌ، مقلّدٌ لا مُبدعٌ. وربّما يعود هذا إلى عدم وجود آليات ووسائل مُوحّدة أو مُتّفق عليها في مقاربة النّصوص الإبداعية العربية. وأكثر من هذا، غيابُ مشروع نقدي عربي معرفّي يُؤسس لنظريات نقدية عربية خالصة. وهذا الذي دعا إليه **شكري عيّاد** في موضوع البلاغة والأسلوبية حينما أقرّ بقصور علم البلاغة، وبالتالي لابدّ من بديل يحلّ محلّها ويسدّ سَدَّهَا، ألا وهو الأسلوبية، أي قراءة البلاغة برؤية

معاصرة انطلاقاً من تصوّرات الآخر (الغرب) لتتشكّل – في الأخير - الأسلوبيةُ بمنظور أو بفكرٍ عربّي خالص. ليصل في الأخير "**عيّاد**" في بعض كتاباته إلى هدف مفاده "وضعُ المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربي كما نحتاج إليه اليوم"[1].

إنّ الذي زاد الطينة بلّةً في قضية تلقي المناهج النّقدية لدى القارئ هو تعدّد التّرجمات. فالمعلوم عند المغاربة – مثلاً - هو إتقانهم اللغة الفرنسية، وبالتالي التأثّر بالفكر النقدي الفرنسي، والمشهور عند المشارقة هو ترجمتهم إلى العربية من اللغة الإنجليزية، وهكذا يقعُ للمتلقي خلطٌ واضطراب سواءً على مستوى المصطلحات أو على صعيد المنهج.

إنّ الذي يجدُر بالقارئ الباحث الذي يصبو إلى تحقيق المعرفة النّقدية أن يبذل جُهدًا حقيقيًا وجادًّا لاكتساب المهارات النّقدية، وذلك بالبحث والاستقراء من جهة، وبالملاحظة والتفسير من جهة أخرى، ولن يتأتّى ذلك إلا بالسّعي والانكباب على قراءة البحوث العلمية النقدية الجادّة، سواء من ثقافة الأنا أو من فِكر الآخر.

نخلصُ في الأخير إلى مجموعة من النتائج نحسبها حوصلةً لواقع المناهج النّقدية وتلقّيها في الخطاب النّقدي العربي المعاصر إذْ يُمكن القول:

- إنّ النّقد عمليةٌ وصفيةٌ تنويريةٌ للعقل والفِكر، وبالتالي يلزُم لكلّ قارئ باحثٍ أن يكون ذوّاقةً للنّصوص الأدبية، ثّم لابدّ من الاجتهاد في تحصيل ملكة النّقد.

- المناهجُ النقديةُ عبارةٌ عن آليات وإجراءات تحاول مقاربة النّصّ الأدبي لسبر أغواره واستكناه خصائصه. وعليه لابدّ من التّدرّب والتّمرّن ثّم التّمرّس بشكلٍ مُستمر ومُستدام بهذه الآليات، حتى يتمكّن منها النّاقد.

- مهما حاول القارئ الباحثُ الفصل بين هذه المناهج، فإنّه يصل في آخر المطاف إلى وجود قواسم مشتركة بينها وبين آلياتها، وربّما القاسم المشترك الكبير والواضح هو

[1]- شكري محمد عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1988، ص5.

النّص الأدبي، إذ جميعها تنادي بمقاربته مقاربةً محايثةً، أي دراسة النّص الأدبي في ذاته ومن أجل ذاته، معزولًا عن كلّ الظروف الخارجية التي تُحيط به.

- لابدّ للنّظرية النقدية العربية الجديدة إذا تأسّست أن تتجاوز وتتخطّى محدودية الجغرافيا إلى العالمية والشمولية.

3/ المصطلح النقدي ومُعضلة التلقّي:

إنّ انفتاحَ الخطاب النقديّ العربّي الحديث والمعاصر على ثقافة الآخر ولّدَ الكثير من القضايا التي تستدعي مساءلتها ومناقشتها. ولا يخفى على أحد أنّ هذا الانفتاح كان نتيجة تلك التراكمات المعرفّية التي شهدها العصرُ الرّاهنُ، وبخاصّة الفكرية والنقدية منها. وبناءً على المثاقفة والاحتكاك الذي حصل بين ثقافة الأنا وثقافة الآخر اتّسعت دائرة هذا الخطاب الذي أظهرَ -فيما بعد- الكثير من القضايا والمسائل التي استفزّت فكرَ النّقاد والباحثين لطرح تصوّراتهم ونظرياتهم، ولعل أبرز هذه القضايا، قضية تلقّي المصطلح النّقدي.

إن معالجة قضية تلقي المصطلح النقدي تستلزم بالضرورة فهم واستيعاب إشكالية المنهج النقدي، لأنهما متكلان متلازمان، ذلك أن كل نظرية أو منهج يحوي في طياته الكثير من المصطلحات أو الجهاز المصطلحي الذي يُعرَف به ويُميَّزُ عن غيره من المناهج على الرغم من وجود بعض التداخل والتشابه بين هذه المصطلحات،ولذلك يُقرّ صلاح فضل:"أن النظرية الواحدة تسفر عن طرائق متعددة ومناهج متعددة في التطبيق، وهذه المناهج لها مصطلحاتها ويمكن أن تتبادل الاصطلاح، هذا التبادل يضمن لها قدرا من الحيوية والمرونة في المصطلح النقدي"[1] . ولربّما كانت الدراسات المصطلحية لكثير من النقاد تمثّل السبيل الراشد لهدْي المتلقّين إلى الكشف عن هوية هذه المصطلحات الوافدة وطبيعتها في أكثر من محطة.

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، د ت، ص 13.

أسفر احتكاك العرب بالغرب على نتائج مرضية، جعلت الناقد العربي منفتحا على عوالم وثقافات أخرى، ما أدىإلى تفتح العربي وتنوير فكره، لكنّ الشيء اللافت للنظر هو ذلك الانبهار بالثقافة النقدية الوافدة التي أدت في بعض الأحيان بالعربي إلى نقلها وترجمتها كما هي في صورتها الغربية دونما تبديل أو تحويل، مما زاد في صعوبة مهّمة القراءة والتلقي لدى القارئ، وبالتالي كان هذا النقل يفتقد إلى الكثير من المرونة والممارسة، فركّز على الشكليات منه دون الولوج إلى التدقيق في خلفياته وإيديولوجياته المعرفية.يقول سمير حجازي:"أّما عن موقف النّقاد أو الباحثين العرب من إشكالية المصطلحات والمفاهيم النقدية فإّنا نُلاحظُ أنّ هناك عددًا غير قليل من النّقّاد والباحثين يستعملون مصطلحات أو مفاهيم نقدية على نحو يدلّ على أّنهم لم يستعملوها إلا من قبيل اللّغومن قبيل الموضة الفكرية دون أن يعرفوا كيفية الاستعمالات الدقيقة لهذه المصطلحات، أو بعبارة أخرى يستعملونها استعمالًا شكلًيا معزولًا عن مدلولاتها المعرفية واللغوية."[1]

لقد شكّل المصطلحُ النقديُّ الوافدُ معضلةً شائكةً لاسّيما عند هؤلاء الذين يُصرّون على نقل المصطلح انتصارا له واعترافا بشرعيته وسيادته، ولا شك أن هؤلاء –لسبب أولآخر- كانت لهم نيةُ التّرويج للمصطلح والإعلاء من قيمة ثقافة الآخر بحجة التطّور الذي شهدته في جميع مناحي الحياة بما فيها الفكرية . وإذا رُمْنا السببَ الذي يقُرب إلى المنطق لهؤلاءلوجدنا " أنّ هناك عددًا كبيرًا من النقاد العرب أخذ على عاتقه مهّمة الترويج للمصطلح الغربّي والاعتراف الضمني فيما يقوم به من إلحاح على المصطلح الجاهز بسيادة الأخير وفاعليته وعدم إمكانية استبداله بآخر، وأكثر ما يُمكن أن يقّدمه في هذا الباب هو التعديلُ والتحويُر أو الإضافةُ الطفيفةُ التي لا ترقى لمستوى البدائل أو حتّى

[1]- سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية ، القاهرة، ط1، 2007، ص 144

المقترح، وغالبًا ما يأتي هذا الاستعمال مشفوعًا بمبرّرات هي في الأغلب انتصار لروح المصطلح الدخيل"[1].

ولاشك أنّ الإنسانَ جُبل على حبّ معرفة المجهول، كما فُطر كذلك على تقليد الغالب، وانتهاج سبله، والهدي بهدية، كذلك شأن الكثير من النقاد العرب في قضية التهليل للوافد والإقبال على محاكاته. غير أن المشكلة ليست في التلقي فحسب، وإنما في طريقة التلقي، وعدم الاطّلاع على المرجعيات الفلسفية لهذه الثقافة، أو محاولة البحث في حقيقتها وطبيعتها، ومنطقي جدا أن ثقافة الخطاب النقدي الغربي نشأ في بيئة غير البيئة العربية التي لها خصوصياتها وطبيعتها التي تلائمها، وعليه كان هذا النقل مضطربا وعليلاً في كثير من الجوانب يقول أحمد مطلوب:" والعربّي وهو يعيش في أحداث عصره لم يكن بعيدا عن تلك التيارات والمذاهب والمناهج، فهو سريع التأثر بنزعاتها انبهارا بالجديد أو تمثّلا له أو نقدا. وهذه ظاهرة عامة، لأنّ الإنسان لا يعيش منعزلا عن مجتمعه بعيدا عن الحركات الفكرية في العالم وهو يرى التقدم العلمي الذي يجوب الدنيا والفكر الحديث الذي تُروَّج له وسائل الاتصال"[2].

لا ريب أن عملية المُثاقفة عمليةُ بنّاءةُ ، أسهمتْ في إثراء الخطاب النقدي العربي، ولا ضيَر في التواصل مع ثقافات الغير لإثْماء هذا النقد، وتوسيع حقله. وربما هذه سمة أو علامة حضارية وفكرية دالة على الوعي والرقي والحراك الدائم والمستمر، ولم يكن العربي –أبدا– في معزل عن ثقافات الغير، فمنذ القدم وهو يتعامل مع الروم والفرس والهنود وغيرهم، لكن الذي لا بدّ من التنّبه إليه هو محاولة أخذ ونقل ما ينفع العربّي مع نبْذ ما يخالف العادات والتقاليد والأعراف أو لنقلْ ما يتعارض وخصوصيات العربي عامة وبخاصة في الجانب العقائدي.

---

[1]- هيام عبد زيد عطية عريعر، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، ص ص 545-546

[2]- أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، العراق، ط1، 2002، ص 237

اعتمد نقل المصطلح النقدي على آليتين بارزتين هما الترجمة والتعريب، فكانت الأولى بمثابة حبل التواصل بين الشعوب وثقافاتها وبين الأمم وحضاراتها، ولكنْ تبقى عملية الترجمة هذه مضطربة ومشوهة في بعض الأحايين نتيجة اختلاف رؤى النقاد وتباين أفكارهم وتصوراتهم ثم مدى إتقانهم للغات الغير وحينها " تكون الترجمة مسؤولية جسيمة تحتّم على صاحبها الاطلاع الغزير على مرجعياتها الدينية، ومكّوناتها الثقافية لضمان نقل موسوم بنسبة عالية من الحياد والتجّرد، وإلا وقع في شَرَك الميولات والمشاريع الإيديولوجية الصادمة"[1].

وقد أوضح محمد الّديداوي مكانة الترجمة في ظل الخطاب النقدي العربي، إذ يمكن أن تعود بالسلب كما بالإيجاب أيضا، وهذا بحسب ثقافة المترجم وإمكاناته اللغوية والمعرفية، يقول: " إنّ إيجاد المصطلح يكون إّما بالترجمة أو الاختراع وغالًبا ما يسبقُ هذا تلك، لذا فإنّ المترجم مهما كان نوعه، هو على العموم أّول من يصطدم بالمصطلح ويتعامل معه سلًبا أو إيجاًبا، وله دوٌر مؤثٌر في هذا الاتجاه أو ذلك حسب مستواهوما يتاح له"[2].

انكبّ العرب على ُمدارسة موضوع الترجمة، وكانت بالنسبة لهم همزة وصل وجسرا يعبرون من خلاله إلى ثقافات استطاعوا – إلى حدّ ما- اللحاق بركب المعرفة وتوسيع رقعة خطابهم النقدي، وبخاصة في العصر الراهن الذي عرف الكثير من المصطلحات النقدية الوافدة والجديدة على فكرهم وخطابهم، ولم يجدوا في ذلك إلا البحث في وسائل النقل، فكانت الترجمة السبيل الأمثل لربط المعارف وتلاقح العلوم، وهي تمثل حقا "الحبل العصبّي الرئيسّي في سريان فعالية نظرية المعرفة وتدفع آلية البناء الحضاريّ إلى تمثّل التواصل بين الثقافات وبعضها بعضًا، حتى أوشكت أن تكونَ الوسيلة الأولى لتحقيق

[1]-عبد النور خراقي، الترجمة بين البحث عن الذات و الخوف من الآخر، حمارنة وليد وآخرون، الترجمة وإشكالات المثاقفة(2)، منتدى العلاقات العربية والتولية الدوحة، قطر، ط 1 ،2016 ، ص 548

[2]- محمد الديداوي، منهاج المترجم بين الكتابة والاصطلاح والهوية والاعتراف، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 103

عالمية الخطاب الفكريّ بين الجماعات البشرية والاجتماعية، وكذلك بين الحقول المعرفية المختلفة إلى الدّرجة التي يـُمكنُ أن تتوقّف بدونها عجلة العلم والتطور"[1].

أدت الترجمة دورا بالغ الأهمية في توسيع حقل الخطاب النقدي العربي المعاصر، كما أثْرت قاموس اللغة العربية بكثير المصطلحات التي تخدم الفكر الّقدي، وهي تجعل المترجَم دائم الحركة والإبداع، غزير العلم والمعرفة، وعليه يمكن القول إنّها تعدّ " قناةً أو وسيلةً هامةً في تجديد أو استحداث المصطلحات، كما أن هذه الأخيرة بدورها تتأثر كما يتأثر البشر بعوامل البيئة، فتتغير وتتحول بين الفينة والأخرى، وممّا لا شك فيه أن المترجَم نفسه يجدّد معارفه وأفكاره وبالتالي هو في تجدد مستمر لفكره وتصوراته التي تضغط عليه ليغدو مبدعا ومبتكرا، فهو الذي يبدع أو ينتج المصطلح فينقله إلى بيئة غير البيئة التي نشأ فيها، لتبدأ عملية التعامل مع هذا المصطلح"[2].

ليست قضية الترجمة أو نقْل المصطلح من لغة إلى أخرى بالقضية البسيطة ولا هي هّينة أيضا، وإنما تحتاج إلى عقل واع، وشخص متمّرس، متدّرب، وقادر على فكّ شفرات المصطلح المنقول، ولذا يجد المترجمون الكثير من العوائق والصعوبات في هذا النقل، فيلجأ المترجم أحيانا إلى نقل المصطلح كما هو موضوع في لعنته الأصلية، مما زاد تعقيدا واضطرابا لدى القارئ العربي وبخاصة في تلك التباينات المصطلحية. ولعلنا نجد حلا أو اقتراحا لهذه المعضلة في ترجمة المصطلح عند علي يوسف، لّما حاول اقتراح بعْدين أساسّيين "الأول يتعلق بترجمة المصطلح المنتج في ثقافة خاصة، والذي عند نقله قد يستعمل في حقل معرفي آخر دون مراعاة خصائصه، التي اكتسبها في لغته

[1]- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص 97.

[2]- نبيل قواس، إشكالية ترجمة المصطلح النقدي، قراءة في المسببات وبحث في التباينات، مقال ضمن كتاب أعمال الندوة الوطنية الافتراضية، المصطلح النقدي العربي إشكالية الوضع و الترجمة، كلية الآداب و اللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، مطبعة بن سالم، الأغواط، 2020، ص 245.

الأصلية، أما الوجه الآخر فإنه يتعلق بتحديث المصطلح القديم وسحبه إلى الممارسة النقدية الجديدة ومدى صلاحيته للاجتهاد في اكتسابه دلالات جديدة"[1].

إنّ قضية ترجمة المصطلح النقدي لم تتوقف عند مسالة النقل فحسب، وإنما تجاوزت ذلك إلى ثقافة المترجم ذاته وواقعه المعرفي، والأمر الذي زاد القضية تعقيدا هو تلك الفوضى في النقل والاضطراب في القراءة. وإذا رمنا سبب ذلك نجده عند سمير حجازي لّما شخّص هذه الأزمة قائلا:" وكأنّ النّاقد أو المترجم يقول للقارئ لانهاية للحدّ من الغموض في ا لّنصّ. لم يولِ اهتمامه نحو هذه المشكلة، وركّز اهتمامه على نقل واستخدام المصطلح لأنّه عاجزٌ عن القيام بأداء هذه المهمة، ولو كان بوسعه أن يحدّد مدلوله على المستوى اللغوي والنقدي لفعل ذلك بلا تردّد حتّى يتّم القضاُء على الاضطراب في معنى الّنصّ؛ لذلك نقولُ أّن ه عجزٌ واعٍ أو غير واعٍ عن التّعامل مع المصطلح الّنقديّ الغربّي بطريقة موضوعية، وهذا يعني أنّ الناقد أو المترجم قد استخدم عقله أداةً آليةً في نقله واستخدامه في الّنص دون أدنى تفاعلٍ أو تكّيف لغويّ وفكريّ أو حضاريّ، ويمكن اعتبار غياب عنصري التّفاعل والتّكّيف مع المصطلح المستخدم في الّنصّ صورة من صور الاغتراب النفسّي والفكريّ نظرًا لأنّ المترجم أو الّناقد عاجزٌ عن دمج المصطلح في بنية واقعه الثقافّي والمعرفّي"[2]

وهناك سبب آخر، جعل هذه الأزمة تتعقّد، وهو تلك الجهود الفردية التي سادت المصطلح، وبالتالي كثرة المصطلحات المنقولة من غير فائدة ولا نفع، ثم تظهر تلك التباينات بين النقاد والمترجمين. ولعل المتتبع للبحوث أو الكتابات العربية المعاصرة يلحظ فيها أن " هناك تباينًا بين الّنقاد والمترجمين في عملية نقل المصطلح النقدي من واقعه في أرض النشأة إلى الواقع العربّي، وفي غياب هيئة أو مؤسسة تهتّم بقضايا المصطلح تبقى

[1]- علي حسين يوسف، إشكالية الخطاب النقدي العربي المعاصر، دار الرسوم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2015، ص 126.

[2]- سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 161.

الجهودُ الفردية للّقّاد والمترجمين هي السّائدة، ولا يخفى على أحد هذه الاجتهادات من اختلاف في ترجمة المصطلح الواحد، فيطغى الجانب الذاتي على المفاهيم الاصطلاحية، وتختلطُ الكلمةُ العادية بالمصطلح المختص."[1]

ولقد جمع أحمد مطلوب شروطا أربعا يجب مراعاتها في عملية التعريب:

- الاقتصاد في التعريب.
- أن يكون المُعرّبُ على وزن عربّي من الأوزان القياسية أو السماعية.
- أن يلائم جرس المعرّب الذوق العربّي وجرس اللفظ العربّي.
- أن لا يكون نافرا عما تألفه اللغة العربية[2].

4 / الحداثة من منظور الفلسفة والنّقد:

لا شكّ أنّ مصطلح الحداثة تبّوأ منزلة خاصّة في أوساط الباحثين والمفكّرين. وغَدا حديثَ السّاعة أو العصر، وبخاصّة في حقل الثقافة والمنخرطين في عالم الفكر والحضارة، كما شكّلَ أرضا خصبة للّدرس الفلسفي والّنقدي، وإطارا معرفيا واسعا للُمساءلة وا لُمحاورة بين المشتغلين به وبقضاياه المتعددة والمختلفة.

وبما أن الأرض التي نبت فيها هذا المصطلح مرتبطة بالمناخ الحضاري والفكريّ عند الغرب، فلا غرَو أن نجدَ صداها قد انتشر وذاع في مناخات الأمصار والأقطار الأخرى حتى وصل إلى البلاد العربية فتلقّفوه وكتبوا فيه الكثير من المؤلفات والكتب سواء المترجمة أو المؤلّفة. وليس بغريب ذلك طالما أصبح العالم قرية صغيرة بفضل التكنولوجيا والتقنيات الحديثة. ولعلّ الذي زاد في توسيع مجال التفكير هو محاولة إدخال فاعل العقل إلى مناحي أو مجالات جديدة للتفكير كانت ممنوعة أو مستترة من قبل، وقد أفرزت

[1]-عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، ص 250.

[2]- أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، ط 1، 2002، ص 18.

الكثير من التحولات الحضارية والثقافية شكلا أو نمطا حديثا من التصّور حول الإنسان جاعلةً منه مركز أو محور الوجود.

لا يمكن إعطاء مفهوم دقيق لمصطلح الحداثة، كونه متشّعبا ومتداخلا في كثير من العلوم، فالحداثة حداثاتٌ، وشأنها في ذلك كشأن الكثير من القضايا التي لها صلة بمختلف العلوم، لكن الذي لا بد من الإشارة إليه هو الإطار العام لهذا المصطلح "فالحداثة **MODERNISME** بالمعنى العام تشير إلى الجدة، وإلى مواكبة العصر في مجالات الفكر، والعمل لاسّيما في حقول الإبداع الأدبي والفكري والفني، أو هي الإتيان بالشيء الذي لم يـُؤْت بمثله من قبلُ، والتحرر من إسار المحاكاة والنقل، والاقتباس، واجترار القديم، وغالبا ما توضع الحداثة مقابل النزعة التقليدية، ولطالما طرحت إشكالية العلاقة بين الحداثة والتراث"[1].

وقد أورد طه عبد الرحمان مجموعة من المفاهيم التي تتعلّق بمصطلح الحداثة، وهي – كما تبدو – مفاهيم أقرب إلى الصواب والمنطق، يقول: "فمن قائل إن الحداثة هي "النهوض بأسباب العقل والتقدم والتحّرر" ومن قائل إنها "ممارسة السّيادات الثلاث عن طريق العلم والتقنية السيادة على الطبيعة، والسيادة على المجتمع، والسيادة على الذات" بل نجد منهم من يقصرها على صفحة واحدة، فيقول إنها" قطع الصلة بالتراث، أو إنها ""طلب الجديد"" أو إنها ""مْحو القدسية من العالم" أو ""قطع الصلة بالدين" أو إنها "العقلنة" أو إّنها "الديموقراطية" أو إنها "حقوق الإنسان" أو "قطع الصّلة بالدين" أو إّنها "العلمانية"[2]. وتبقى التعريفات متعددة والمدلول واحد مشترك بينها. وباختصار، فإن الحداثة نبذٌ للماضي ودعوة للحّرية والعقلنة.

---

[1]-محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب(سلسلة قواميس المنار)، دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع، 2003 ص ص 104، 105.

[2]- طه عبد الرحمن، المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 23.

4-1 / الحداثة من منظور فلسفّي:

صحيحٌ أنّ الذي اشتغل بموضوع الحداثة وأولى له العناية هم الفلاسفة كلٌّ بحسب نظرته سواء على مستوى القراءة التاريخية والتحليلية من خلال تتبع مساراتها وامتداداتها، أو على مستوى بيان محدودية نتائجها التي تظهر بين الفينة والأخرى قاصرة وعاجزة أمام هذا الزّخم الهائل من التراكمات المعرفية والأيديولوجية ممّا أدّى إلى عجز إجراءاتها التحليلية والتفسيرية من ناحية، والضّغط السّلبي الذي مارسته على حياة الإنسان من ناحية أخرى . ولكي يتحرّر هذا الإنسان من تلك القيود، كان لزامًا عليه أن ينفتح على ذاته وعلى عوالم خارجية يمكن لها أن تكون معينًا له في معرفة المجهول وإدراك المأمول، ثم لا بدّ من ثورة فكرية يكون هدفها تحرير العقل والمضّي به قدمًا إلى المستقبل.

حاول الإنسان الأوروبّي التخلص من سلطة الكنيسة في القرون الوسطى، والتحرر من الفكر اللاهوتي الذي كان مسيطرًا آنذاك، جاعلًا هذا الإنسان تابعًا له، مُطيعًا لأفكاره، مصدقًا لأساطيره، واستثمر هذا الفكر - في كثير من القضايا- حينًا من الدهر إلى أن حان أجله، فبدأ في التلاشي والاندثار شيئًا فشيئًا. وبزغ بذلك فجرٌ جديد دعا إلى التنوير الفكريّ، وشكّل بذلك نقلةً نوعيةً في طرائق التفكير وانتصرت العقلانية في صراعها مع اللاعقلانية، حتى تأكدت سلطة العقل (الفلسفة) على سلطة النقل (الكنيسة).

يسعى كل مجتمع لـ تشكيل حداثة وفق مبادئ وأُسس معينة، وليست الحداثة- كما يعتمد البعض - مجموعة من الأنماط والأشكال الوافدة الجاهزة، وإنما هي تراكم تاريخّي ومعرفّي تَشكّل وفق جهود معتبرة وإسهامات مبذولة من قِبل أطراف المجتمع الواحد، وعليه لا يمكن للحداثة أن تكونَ "ممارسة يومية أو صفة للمجتمع وإنما هي مرحلة يصل إليها المجتمع عن طريق تطّوره النوعّي في مجالات الحياة كافّة- في السياسة والاقتصاد والتعليم وإشاعة الحريات وخلق الأجواء الديمقراطية الحّرة- فهي نزوع مستمر نحو تحديث المعايير العقلية والوجدانية من خلال إدخال العقل في التاريخ بتحديد ما يمكن أن يكون

صالحا في حياتنا المعاصرة، ومن هنا فإنّ الحداثة تعني المشاركة في صنع الحاضر في مختلف الحقول والمجالات لا إعادة إنتاج الماضي على وفق تصوّرات الآخر ومقاساته"[1].

لا شكّ أن الحداثة الغربية لم تأت من فراغ، وإنما كانت نتاج تراكمات معرفية كثيرة ومتنّوعة وبخاصة الفلسفية منها. فالفلسفة أمّدت لنظرية الحداثة الكثيَر من التصوّرات أو الأساسات التي تتبني عليها للنهوض والبروز، فكان العقل أحَد هذه الأساسات أو اللّبنات التي بـُنَي وفْقها صرحُ الحداثة، ولّما كان العقل هو السلطان استطاع الإنسان الغربّي آنذاك نفض الغبار عن كثير من القضايا، وبخاصّة الدينية التي كانت تمارسها الكنيسة إجحافا وضغْطا على العقل دون منح الفرصة لهذا الأخير للتحرر والانفلات من القْيد، ثّم لا يمكن نكران ما أحدثته الثورة العلمية كذلك من إسهامات في تحرير هذا العقل وتوجيهه ليكون الفاعل والناشط الرسمي لكثير القضايا التي تخص الحداثة بشتى أنواعها.

بقي الفكر الفلسفي الأوروبي نشطاً لسنوات طوال، يـُطارحُ ويـُسائلُ الكثير من المسائل المتعلّقة بالحداثة مُحاسبا في نفس الوقت النتائج والثمرات التي توصّلى إليها، من أجل معالجة مظاهر النقص والبحث عن السّبل والكيفيات التي تجعله – دائما- في تجدّد مستمّر وحركة متواصلة. ولعلّ " ديكارت " من أكبر الفلاسفة الذين مثّلوا الفلسفة الحديثة، وبخاصة في تمجيد الفرد العاقل أي الذي يفكّر، وأصبحت ثمة علاقة فاعلة بين الإنسان والطبيعة، ليكون الصراع دائما بينهما إذْ لا بدّ لهذا الإنسان- في الأخير-أن يـُسخّر الطبيعة لصالحه من أجل المحافظة والبقاء.

أرسى ديكارت دعائمه الفلسفية على منهج الشكّ للوصول إلى اليقين في المعرفة، فكان العقل من أهم المحطات التي انطلق منها يقول: "قد نخطئ في استدلالاتنا وأحكامنا، لكن في زحمة الشك هذه أبقى متأكدا من شيء واحد هو أنني أشك، وبما أنني أشكّ فإنني أفكّر،وبما أنني أفكر فأنا موجود حتْما."[2]

---

[1]- ينظر،المرجع السابق، ص ص 33- 36.

[2]- رينيه ديكارت، مقالة الطّريقة، تر : جميل صليبا، تقديم : عمر مهيبل، موفم للّشر، الجزائر، 1991 ، ص 12.

لقد كان العقل عند ""ديكارت"" الأداة أو الوسيلة التي أشعلت فتيل الحداثة. متجاوزا في ذلك الخرافات والأساطير، رافضا التقليد وداعيًا في نفس الوقت إلى الإبداع والتحرّر، مُمهدا السبيل إلى بروز النزعة الّنسقية وفلسفة الذات المفكّرة. وعليه كان خطاب الحداثة مختصرا في "الإعلان عن ضرورة إحداث القطيعة مع كل ما يمنع العقل من بناء المعرفة الجديدة، سواء كانت ثابتة أو ملكية، أو علاقات طبقية، والأهم هنا جهاز المعرفة نفسه الذي كان يتبناه العقل لإنتاج الحقائق، والتغيير لاكتساب أسلوب الفهم، بل فهم الفهم، أي كيف يفهم العقل نفسه باعتباره الجهاز الأعلى لإنتاج المعرفة "[1].

إذا، تسعى الحداثة لتمجيد العقل وإعطائه أحقيته الشرعية لإثبات وجوده، والقيام بدوره تجاه جل المسائل. واعتباره الخيار الأمثل لحل كلّ المشكلات، وبخاصة في هذا العصر الذي يدعو إلى الانفتاح. يقول آلانباديو: "إن عصرنا هو العصر الذي تندفع فيه الذاتية نحو إنجازها، وبالتالي فلا يمكن للفكر هو نفسه أن يتحقّق إلا فيما يتجاوز هذا الإنجاز الذي ليس هو شيئا أخر سوى الموضوعاتية، وليس سوى عقولات الذات الذي ينبغي تفكيكها واعتبارها الخيار النهائي للحديث للميتافيزيقية، وأنّ الجاهزية الفلسفية للفكر العقلاني الذي تكون له هذه من المقولة بمثابة عاملة المركزي إن هي في هذه النقطة إلا أسيرة إنسان لا قرار له لما يؤسّسه، إذ أنّ هذا الفكر لن يبدأ إلا عندما نكون قد تعلّمنا أن هذا الشيء الذي طالما كان ممجّدا منذ عصور هو العقل."[2]

وبناء على هذا التصور، تكون الحداثة ضربا من التحرّر عن قيود الماضي، ودعوة إلى الإبداع والابتكار. هكذا فكر المجتمع الغربيّ غير أنّ هذا التفكير أو التوجّه لم يبق رهين الغرب، وإنما انتشر بشكل سريع في مختلف أصقاع العالم، بما فيه العالم العربي، ما أدى بالكثير من الباحثين والدارسين إلى تبّني فكرة الحداثة في مختلف المجالات الحياتية بما فيما المجال النقدي والفكري، لكن هل يمكن لهذه الحداثة أن تطمس مقومات

[1]- مطاع الصفوي، نقد العقل الغربي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص 67.

[2]- آلانباديو، بيان من أجل الفلسفة، تر: مطاع صفوي، مجلة الفكر العالمي، بيروت ، ع12 ، ص 13.

التراث أو الماضي بشكل نهائّي؟ والجواب، لا، إذْ يمكن العودة –دائما– إلى هذا الماضي للإفادة منه، أو على الأقل إعادة النظر في كثير من قضاياه ومسائله، ومعالجتها وفق ما يقتضيه العصر الرّاهن.

تعد الفلسفة من أبرز المناهل التي نهلت منها الحداثة الغربية مختلف تصوراتها وأفكارها، وكان عامل "العقل" هو السّباق إلى ذلك، يقول ديكارت: "إنّ العقل هو أكمل الأشياء قسمةً بين الإنسان"[1].

دعت الحداثة إلى عقلنة المجتمع بما يتناسب والعصرَ، وحاولتْ في كلّ مرة إيجاد حلول ومقترحات لقضاياها ومسائلها. فهي تصبو إلى إعمال الفكر وتنشطيه حتى لا يبقى جامدا مستقرا. إنها دعوة إلى النهوض بالفكر والعقل للوصول إلى المعرفة اليقينية تلك المعرفة التي لا تزال تثير الكثير من التساؤلات والطّروحات الفكرية التي تجعل من الإنسان مفكرا ومبدعا فعّالا ولَم لا تكون دعوة إلى تعزيز فكرة الحداثة ودعْمها، والسّعي إلى تنشيط العقل في مختلف مناحي الحياة.

ترتبط فكرة الحداثة بأنماط وأشكال عدّة سواء بالذات أو بالمجتمع. فالذات المتمثلة في العقل تجعل المجتمع يرتقي ويتطور نحو الأفضل، في حين لا بدّ للمجتمع أن يخضع للقانون. ومن ناحية أخرى نجد أنّ فكرة الحداثة تنتصر للعقل كثيرا، جاعلةً إياه السلطان الذي يُحرّر الذات من كل الضغوط، " فالعقل وحده هو الذي يعقد الصلة بين الفعل الإنساني ونظام العالم، وهذا ما كان يبحث عنه الفكر الدّيني من قبلُ ولكنه كان مشلولا بسبب الغائية الخاصة بالأديان التوحيدية القائمة على الوحي. والعقل هو الذي يهب الحياة للعلم وتطبيقاته، وهو أخيرا الذيوضع ُ سيادة القانون والدولة محلّ التعسف والعنف، وعندما تتصرف الإنسانية وفقا للقانون تتقدم نحو الوفرة والحرية والسعادة." [2]

---

[1]- رولان بارت، درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص 66.

[2]- آلان تورين، نقد الحداثة، تر : أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، 1979 ، ص 19.

لقد أفرطت الحداثة في منْح السّلطة للعقل، وبالغتْ في تبجيله، الأمر الذي جعل مفكّري وباحثي ما بعد الحداثة يسلّطون انتقاداتهم على هذا الإفراط، ذلك أن هذه السلطة تمارس "بطريقة ليبيرالية أحيانا، وأحيانا أخرى بطريقة تسلطية. ولكن في جميع الحالات تهدف هذه الحداثة، لاسّيما عندما تدعو لحرية الذات، إلى إخضاع كل فرد لمصالح الكل، سواء كان هذا الكل مؤسسة إنتاجية أو أّمة، أو المجتمع أو العقل نفسه. ثم أليس باسم العقل وكونيته أن امتدت سيطرةُ الّرجل الغربي الذّكر الراشد والمتعلم على العالم كلّه، على العمال وعلى المستعمرات وعلى النساء والأطفال؟ كيف لا تكون مثل هذه الانتقادات مقنعة في نهاية قرن سادته الحركة الشيوعية التي فرضت على ثلث العالم نـُظُما شمولية قائمة على العقل وعلى العلم وعلى التقنية؟"[1].

إذًا فكرة الحداثة هذه –حسب التصّور السابق– لاشكّ تؤدي إلى التسلط على القيم، وإلى اضطهاد الشعوب الضّعيفة كذلك، خاصة إذا انتهت إلى تشكيل مذاهب كالشيوعية مثلا، التي سيطرت على بعض العالم حينا من الدهر، مُتّخذة في ذلك سلطة العقل والتحرر كمطية للوصول على مآربها، ولكن إذا كانت هذه الحرية العقلانية أو العقل الحّر يؤدي بالفكر الحداثي إلى التسلط وإخضاع الشعوب لمبادئه ونزواته، فإّن هذا العقل يحتاج إلى حرية أخرى تحّرره من هذه الأفكار والطّروحات التي لا فائدة منها. ثم "إن فكرة الحداثة، في شكلها الأكثر صلابةً والأشد تواضعًا، عندما تحّددت بتدمير النُّظم القديمة وبانتصار العقلانية قد فقدتْ قوتها في التحرر وفي الإبداع، ولا تستطيع الصمود أمام القوى المتعارضة مثل الدعوة الكريمة لحقوق الإنسان، وصمود الاختلافية والعنصرية"[2].

ذلك ما يراه أيضا عبد الله إبراهيم أن "الحداثة جعلت من العقل أداة لإخضاع الإنسان لمناهج العقل التي اتخذت شكل علاقات وقوانين وأسياق ثقافية واجتماعية لا تهدف إلى طْمس حرية الإنسان نفسه، وعلى هذا فإن أولى مظاهر الاشتغال النقدي

[1]- المرجع السابق، ص 20.

[2]- المرجع نفسه، ص 22.

تشكّلت في الأساس من خلال نقد المتون الفلسفية الكبرى في تاريخ الثقافة الغربية وإبراز التناقضات الكامنة فيها، واستنطاق الأبعاد التي ترمي إليها، وأفضى ذلك العمل إلى العثور على بـُؤر تمركُز حول موضوعات معينة واستقطابات متعلقة تمارس نفوذا في سياق التفكير العقلاني منذ عصر الأنوار"[1].

لا يمكن اختزال الحداثة في العقل فحسب، ولا يمكن أيضا إعطاء السلطة لهذا المبدأ لأن في ذلك إجحافا في حق مبادئ أخرى كالمجتمع والذات، ثم إن سيطرة العقل على المبادئ الأخرى يـُعدّ ضربا من الديكتاتورية. وعليه، يمكن لفكرة الحداثة أن تكون حوارا أو تفاعلا بين العقل والذات والمجتمع لبناء وعيجديد قائم على مبادئ تتوافق مع الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية والفكرية.

4-2/ الحداثة من منظور نقديّ:

إنّ الذي نصبو إليه في هذا الموضوع ليس التوغّل في نشأة هذه الحداثة بمفهومها العام، أو التعمق في الأسباب التي جعلت العالم الأوروبي يرقى في جميع مناحي حياته، وإنما الذي نرمي إليه هو جانب من هذه الحداثة، متمثّلًا في الحداثة النقدية، ذلك أنّ الحداثة إذا مسّت جميع الأصعدة، فإنها لا بدّ أن تمسّ الجانب الفكري والنقدي، ولا بدّ أن يكون هذا الجانب ثمرة تلك التطورات التي أنتجتها الحضارة الأوروبية حديثاً.

إنّ هذه النقلة النوعية التي حظي بها الأوروبيون إلى الأمام- في حقل النّقد والفكر- لم تكن وليدة الصدفة، بل إنّ أيّ تطور فكري لا بدّ أن يمرّ بمراحل، فيظهر تارةً ويختفي أخرى إلى أن يشتدّ ساعده، فيظهر في الأخير مكتمل الصورة، معتدل الأركان، ولم يكن هذا الفكرُ خاصًا بميدان معّين، فقد حاول أن يمسّ جميع مناحي الحياة وميادينها بما في ذلك الجانب الفكري النقدي.

لم تتوقف الحداثة النّقدية عند مفهوم واحد، وإنّما غدتْ تتغيّر بتغيّر الأزمنة، وبتغيّر وجهات نظر الباحثين في نشأتها كذلك، كون هؤلاء تتبدل وجهات نظرهم بحسب المؤثرات

[1]- عبد الله ابراهيم، المركزية الغربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1977، ص 337.

والاحتكاك بثقافة الآخر. وقد تنبّأ طه حسين بذلك معتبرا الحداثة العربية " أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية، وهي كلما مضى عليها الزمن جدتْ في التغيّر وأسرعتْ في الاتصال بأهل الغرب."[1]

يبدو أنّها إشارةٌ من قِبل عميد الأدب طه حسين الى انكباب مثقفينا على لتطلّع لمعرفة أسرار ثقافة وحداثة الآخر، ولعلّ الأسباب كثيرة في ذلك، وعلى رأسها ذلك الاحتكاك وربما الانبهار بما وفدتْ به الحداثة الغربية، وبخاصة فيما يتعلق بالفكر العقلاني الحر والموضوعية في الطرح، وبهذا التصور يمكن اعتبار الحداثة سعيٌ " دائم إلى التجديد والابتكار، ورفضٌ قاطعٌ لأيّ جمود أو تقليد." [2]

سعت الحداثة الأوروبية إلى تنظيم الذات وبناء المجتمع على جميع المستويات، وانعكس ذلك جلّيا على النقاد والأدباء الذين سرعان ما استجابوا لهذه الفكرة أو القضية، فراحوا يبدعون في أفكارهم وتصوراتهم، وتحرروا من سياسة النقل التي كانوا يعانون منها إلى سلطة العقل والتنوير. ولم تبق هذه القضية رهينة المجتمع الأوروبي فحسب، بل امتّدت فروعها إلى بيئات أخرى، واستطاعت هذه الأخيرة أن تلتقفها وتتأثر بمشروعها، جاعلةً منها منارةً للرقي والتطور، وكانت البيئة العربية من أبرز البيئات التي استجابت لهذه القضية، الأمر الذي أدّى بنقادنا إلى التأثر، وبالتالي محاولة هجر كل ما هو قديم وتراثّي، والعمل بما جاءت به هذه الحداثة، فكانت الحداثة في الأدب والشعر وفي النقد كذلك، وحتى في مختلف العلوم الإنسانية.

لقد غدت قضية الحداثة النقدية من أبرز القضايا النقدية التي أثارت الكثير من التساؤلات والإشكاليات في الدراسات الفكرية والفلسفية والنقدية، ولّما كانت الصلة قويةً ومحكمة بين هذه القضية ومختلف العلوم الإنسانية فقد استعصى على الباحثين والنقاد

[1]- طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار الكتب المصرية بالقاهرة، مصر، ط1، 1926، ص 45.

[2]- علي رحومة سحنون، إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر بين محمد عابد الجابري وحسن حنفي (نموذجا)، دراسة تحليلية مقارنة، منشأة المعارف، مصر، ط1، 2007، ص30.

تقديم مفهوم دقيق لها، وعلى الرغم من ذلك إلا أننا نلمس الكثير ممّن حاول وضع يده على هذا الموضوع من أجل فكّ شفرته وجلاء غموضه. ولعلّ عبد السلام المسدي كان من بين هؤلاء، يقول في هذا الصدد: "الحاصلُ من كلّ ذلك التلابس أنّ الحداثة عندنا مفهومٌ يُوظَّفُ عند الاستخدام توظيفاً يُحمّله المعنى وضدّه، فيغدو مطّية لمحامل دلالية متدرّجة"[1].

يبدو تصوّر عبد السلام المسدي للحداثة النقدية تصورًا فلسفيًا، لأنها حمّالة أوجه، متشعبة الزوايا، والإشكالية الحقيقية –حسب تقديره- تكمن في المصطلح ذاته، فهو صعبُ الفهم عسير التفسير، يقول: "ولكنّ الحداثة في وضعنا العربيّ الرّاهن مقولة متلابسة عن شرطها الأدنى في استحكام الغرض واستقامة الأداء، والسببُ في هذا التلابس تواتر الاشتراك عند استخدام الحداثة لفظاً ومعنى"[2].

إنّ مشكلة الحداثة النّقدية بهذا التصوّر لا يتمحور حول مبادئها وخصائصها أو نشأتها فحسب، وإنما القضية –قبل كلّ شيء- تظهر في المصطلح، فلا يمكن الولوج في وعي أيّ قضية إلا بمعرفة مصطلحاتها، والمصطلحات مفاتيح العلوم كما قيل قديمًا، ومصطلح الحداثة متشابك جدًا سواء في اللفظ أو المعنى. ويفسّر المسدي ذلك بقوله: "فأمّا من جهة اللفظ فإنّ كلمة الحداثة تجري مجرى الدّال المتعدد الوجهات طبق تعدد صوره اللغوية القائمة في أذهان المستعملين – إن خطأ أو صوابًا- ، هي مصدرٌ من الفعل حينًا، وهي نعتٌ مُلاصقٌ للوصفية حينًا آخر، وقد تكون -في سياق مغاير- لفظاً مُتمحِّصًا للاسمية، وأمّا من جهة المعنى فإنّ الحداثة كثيرًا ما تشحنُ بتضمينات تجعلها دالًا واحدًا حاملًا لمدلولات متعدّدة، وهذا التعدد بعضهُ من باب التنّوع وبعضه من باب الاختلاف ولكن بعضه الآخر من باب التضارب، بحيث تتقابل فيه المقاصد تقابلًا متعاكسًا"[3].

---

[1]- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 7.

[2]- المرجع نفسه، ص 7.

[3]- المرجع نفسه، ص ص 7، 8.

إذًا، مصطلح الحداثة، قد يكون متعدد الدّال سواء من حيث الفعل أو الاسم (الصفة)، كما قد يحملُ مدلولات متعددة لدال واحد، وبيت القصيد من كلّ هذا، يمكن القول إنه مصطلحٌ متشعب الدلالة صعب المراس. ومرد ذلك إلى التلابس والتشابك في طيات المدلول، إذ أصبح هذا المصطلح يعاني إشكالًا تصوريًا متعدّد الوجهات –على حسب تقدير المسدي- ومنه تعذّر على النقاد والباحثين تقديم مفهوم دقيق له.

سعى المسدي ليشرح ملابُس هذه القضية، ولعلّ أبرز هذه الملابسات هو ارتباطها بمفهوم الزّمن، إذ لا يمكن تحديد هذه الحداثة في زمن معين، لأنها يمكن أن تكون في أيّ زمن ودون تقييد، فلا هي مرتبطة بزمن الحاضر ولا الماضي ولا المستقبل، إذ يمكن لها أن تتجوّل بين محورين أساسين، هما محور الزمن الفيزيائي، ومحور الزمن الطبيعي. وعليه تمتدّ أبعادها من اللحظة الآنية إلى الفضاء الأوسع، فضاء العقود من السنين. وقد شرح المسدي عدم ارتباطها بزمن معّين، كما فسّر تداخل هذا المصطلح واستعمال مفهومه، ثّم ربطه بتراكيب مختلفة بمصطلحات أخرى كالحداثة والتراث، ومصير الحداثة وتاريخ الحداثة وغيرها[1].

ومن التّلابُس الذي حصل لمصطلح الحداثة النّقدية تداخله مع مصطلح القراءة وظاهرة الغموض المُصاحب لها، فمفهوم القراءة "يؤخذ بدوره في مقاصد متنوعة فتتولد منه حقولٌ دلالية متفارقة تبدأ من أبسط عمليات النقد سواء في الاستمتاع والذّوق أو في الموازنة والتثمين، وترتقي إلى صيغ التجريد في المبادئ والأحكام، وبينهما مراتبُ متباينة تبدأ من أيسر السبل بالنقل والترجمة وتنتهي إلى استقراء المواريث وابتعاثها بمجهر الفكر الحديث"[2].

وعلى الرغم من تداخل المصطلحين (الحداثة والقراءة) إلا أنّ المسدي يحاول التفرقة بينهما، ذلك أنّ لكلّ واحد منهما جوهره المفهومي، فالقراءة منهج يتدرج على سلّم ثلاثي

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص ص 9، 10.

[2]- المرجع نفسه، ص 10.

التنظير، المواصفة والممارسة، وأما الحداثة فمنهجها مقابلٌ تماماً لمنهج القراءة، ويعمل بالعكس في السّلّم، إذ يبدأ بالممارسة فالمواصفة ثم التنظير في الأخير[1].

أّما فيما يتعلّق بمسألة الغموض المصاحب للحداثة النّقدية وهو من الأعراض المُشينة لها، فيُرجع المسدي ذلك إلى أحد وجهين؛ الأول يرتبط بالملفوظ، والثاني يتعلّق بفرط حضور الدّال، أما الأول فيقصد به ضبابية اللغة المستعملة من طرف المبدع أو الناقد. وأما الثاني، فيتمحور حول الإغراق في الحديث عن مفهوم الحداثة دون تحديد المقصود من تلك الحداثة[2].

كانت تلك أهم الأعراض التي أصابت مقولة الحداثة، سواًء في إشكالها الاصطلاحي أو الحداثي، ومن خلال شرح هذه الأعراض استطاع "المسدي" إعطاء تصوّر لمقولة الحداثة النّقدية وتفكيك بنيتها المفهومية، يقول: "والحقيقة أنّ هذه البنية تتركبُ من ثنائيتين متداخلتين، فهي من جهة تذْعن لثنائية الأدب والنقد، وهي من جهة ثانية وفي نفس الوقت ترتهنُ بثنائية المضمون والصياغة أو لنقل إنّ مقولة الحداثة تتأسسُ على ازدواج قاعدي يركبه ازدواج فوقي. فالازدواج الأول طرفاه الأدب، من حيث هو نصّ إبداعي، والنقد من حيث هو كلاٌم في الأدب، وفي الازدواج الثاني طرفاه مضمون ما يُقال – سواء في النّص الأدبي أو في النّص النقدي وصيغة ما يقال به هذا وذاك، فهذا يعني أن طرفي الثنائية الأولى، وهي ثنائية الازدواج القاعدي، كلاهما يرضخ لطرفي الثنائية الأخرى التي هي الازدواج الفوقي بين المضمون والصياغة"[3].

وبعد هذه البنية المفهومية الشاملة لمقولة الحداثة النّقدية، يشير المسدي إلى المرتكزات والأسس التي تقوم عليها المقولة، فمن الأدب إلى النقد، ومن النقد إلى نقد النقد، إذًا هي مقولة تخدم جميع الأطراف (الأدب والنقد ونقد النقد)، ولبيان هذه المرتكزات ذهب "المسدي" إلى تفصيلها وتوضيح مقوماتها، فالحداثة الأدبية يسعى فيها الأديب إلى

---

[1]- ينظر، عبد السلام المسدي، النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، ص ص 10، 11.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 11.

[3]- المرجع نفسه، ص 12.

تناول ومعالجة الأغراض الفنية التي تتحرر من تبعية التواتر المألوف، وأما الحداثة النقدية فلا بدّ من التجديد في نظام النقد المفهومي، واستحداث جهازه المعرفي، كما لا بدّ من ابتكار مصطلحات نقدية جديدة تواكب الحراك النقدي الجديد، الأمر الذي يجعل النقد في حدّ ذاته خاضعًا للفحص والمناقشة، أي الاشتغال بنقد النقد[1].

وصفوة القول في مقولة الحداثة النّقدية عند "المسدي" هي أنّ الرّجل استطاع أن يمنح تصورًا شموليا لها، داعيًا إلى تقبّل فكرة التجديد أو التحديث، شرط حسن التعامل مع الجهاز المفهومي لها أو نظامها المعرفي، وليس معنى هذا الحطّ من قيمة التراث العربي الذي يزخر بكثير من المعارف المختلفة والمتنوعة التي لا بدّ من العودة إليها لإعادة قراءتها وفق ما يتناسبُ والعصرَ.

إنّ مقولة الحداثة النّقدية لا يُمكنُ أن ترتبط بزمنٍ معيّن عند بعض النقاد ذلك أنها مسّت مختلف العصور والأزمنة، وكان لكلّ عصرٍ مستجداته وخصائصه الفكرية والمعرفية، ولتفصيل ذلك حاولنا التركيز على الناقد عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية النقد"، الذي تحدّث مطوّلًا من خلاله عن فلسفة الحداثة وماهيتها، كما أشار إلى ذلك الصّراع القائم بين النّقّاد فهي قضية القديم والجديد، ليخلص إلى أنّ "مسألة الصّراع بين القديم والحديث، أو بين التقليدي والجديد، ليست بجديدة في الفكر النّقدي، فقد عرفها العرب منذ القرن الأوّل للهجرة"[2].

إذًا، تبدو قضية الحداثة وفق تصوّر "مرتاض" غير مرتبطة بالعصر الحديث، فهي قديمةٌ حديثة، بدءًا بالناقد ابن قتيبة والآمدي والجرجاني إلى طه حسين والرّافعي وهكذا كان لكلّ زمن حداثته التي تقتضي متطلبات العصر، ولعلّ "مرتاض" استطاع أن يثبتَ تصوّره هذا بقوله: "وأعتقد أنّ العرب واجهتهم مسألة الحداثة انطلاقًا من ظهور الإسلام بتغيّر الأفكار، واتّساع الآفاق، وتسامي المبادئ..."[3].

---

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص ص 13، 21.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 57.

[3]- المرجع نفسه، ص 56.

وبناءً على هذا الصراع القائم بين القديم والجديد، يخرج إلينا "مرتاض" برأي أحادي محاولًا التوفيق بينهما، واصفًا كلا الموقفين بالمبالغة والإفراط في الرأي فهو تارةً ميالٌ إلى التراث محاولًا النبش في أصوله، ومعرفة خباياه، وتارةً أخرى نجده متأثرًا، غارقًا في فلسفة الآخر ونظرياته النقدية الوافدة مشجعًا بذلك الحداثة بمفهومها المعاصر والشمولي فتأثره بالماضي جعله يفتخر بالتراث العربي الأصيل، الأمرُ الذي جعله يصرخُ في مقدمة كتابه قائلًا: "... أفلم يئن لنا أن نطمح إلى أن يكون لنا نقدٌ نحن أيضا، كما كان ذلك لأجدادنا الأكرمين أحسن الله إليهم..."[1].

وعلى الرغم من كون عبد الملك مرتاض ناقدًا معاصرًا متوغلًا في الحداثة والعصرنة، إلا أننا نكتشف الكثير من القضايا النقدية في مختلف كتاباته يسعى فيها إلى إعادة قراءة التراث والعمل به وفق منظور جديد، يسايرُ العصرنة، ويلتحق بركب الحضارة من أجل الّرقي بالفكر النقديّ العربّي.

إنّ المتتبع لكثير من الكتابات والبحوث النقدية العربية المعاصرة، يجد ذلك الاختلاف البّين حول قضية الحداثة وتحديد ماهيتها.

إلا أنّ الحقيقة التي لا بدّ من الإقرار بها هي أنّ معظم تصّورهم للقضية تكاد تكون واحدة، وهي إجماعهم على أنّ الحداثة مصطلح يقابل التقليد والأصالة، وذلك بتخطي كل ما هو كلاسيكّي أو قديم، يقول "عبد العزيز حمودة": "إنّ الحداثة بمفهومها العربّي والغربّي على السّواء تتجهُ إلى تدمير عمود النظام القديم"[2].

بينما يعتقد "محمد سبيلا" أنّ القضية عبارة عن "بنية فلسفية وفكرية تمثلت في الغرب في بروز النزعة الإنسانية بمدلولها الفلسفّيالتي تُعطي للإنسان قيمة مركزية ومرجعية أساسية في الكون، وكذا في بروز نزعة عقلية أدائية صارمة في مجال المعرفة والعمل معًا، حيث

[1]- المرجع السابق، ص 22.

[2]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 25.

نشأت العلوم التقنية الحديثة، والعلوم الإنسانية الحديثة والنزعات الحديثة على أساس معايير عقلانية صارمة"[1].

يتراءى من خلال هذين التصورين تلك الثورة على القديم والدعوة إلى نبذه؛ ولعلّ أبرز مظاهر الحداثة تلك العلوم المتنوعة التي ظهرت في العصر الحديث، ممّا جعل الإنسان مواكبًا لها، متتبعًا مختلف المعارف الوافدة، التي أثمرت نوعًا من الرّقّي الفكريّ والنّموّ المعرفّي لديه، وقد انعكس ذلك جليًا على الكثير من المجتمعات التي سعت لتطوير بنياتها الفكرية والنقدية ممتطية في ذلك قطار التواصل المعرفّي بين الشعوب والأمم. الأمر الذي جعل "فتحي تريكي" يعتقد أنّ الحداثة "مجموعة من العمليات التراكمية التي تطّور المجتمع بتطوير اقتصاده، وأنماط حياته، وتفكيره وتعبيراته المتنوعة معتمدة في ذلك على جدلية العودة والتجاوز، عودة إلى التراث بعقل نقديّ متجذّر، متجاوزة التقاليد المكّبلة ومحرّرة الأنا من الانتمائية الدّغمائية الضّيقة، سواء كانت للشرق أم الغرب، للماضي أم الحاضر، لتجعلَ من الحضور آمنة فاعلة، مبدعة في الذات والمجتمع ومن الإقبال عنصرًا مجازًا للفكر والعمل"[2].

إذًا، للحداثة صلة بالاقتصاد والسياسة والمجتمع، إّنها تلتحُم مع هذه الجوانب لتنتج شخصًا فّعالًا نشطًا، يحاولُ تجاوز القديم، إنّ لم نقل يسعى لعصرنة القديم بما يتناسب ووسائل العصر، محرّرة في ذلك الأنا من كثير الانتماءات والثوابت، وعليه يمكن أن تكون "ذلك الوعُي الجديد بمتغّيرات الحياة، والمستجدّات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي، والانعتاق من هيمنة الأسلاف، ليست ظاهرة مقصورة على فئة، أو طائفة أو جنس بعينه، بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت، وتأكيدًا مبدأ استقلالية العقل

[1]- محمد سبيلا، دفاعًا عن العقل والحداثة، منشورات الزمن، رقم 39، 2005، ص 22.

[2]- فتحي تريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، 2003، ص 313.

الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة، نجدها سمةً غالبةً عند كثير من الأمم وإن اختلفت في منطلقاتها ومرتكزاتها الأساسية إلا أنّ أهدافها تكاد تكون واحدة"[1].

ويتراءى أنّ هدف الحداثة واحد على الرغم من اختلاف مبادئها بين الأفراد والشعوب، هدفٌ يسعى لطمسِ الماضي، والدعوة إلى التجديد ثم هي صراعٌ بين القديم والجديد، يقول أدونيس: "الحداثة رؤيا جديدة، وهي جوهريًا رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤلٌ حول الممكن، واحتجاجٌ على السائد. فلحظة الحداثة هي لحظة توتّر أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلّبه حركته العميقة التغيرية من البنى التي تستجيبُ لها وتتلاءم معها"[2].

وخلاصة القول حول مشروع الحداثة، أنّ هذا المصطلح متعدّد المدلولات، مختلف الزوايا في ماهيته، فتارةً هو نقديٌ، وأخرى مفهومٌ فلسفيٌ، والخوض في مثل هذه المواضيع يحتاج إلى بحوث واسعة ونظرة ثاقبة، لكنّ الذي كان التركيز عليه في هذه الصفحات هو محاولة وضع صورة موجزة لهذا المصطلح من خلال تحديد مفهومه وعرض بعض الآراء والتصورات التي أدلت بدلوها في حُبّه.

فالحداثة مشروعٌ فلسفيٌّ ونقديٌّ، يسعى لبناء وعي جديد ولتنوير فكرٍ عقلانّي حرّ انطلاقًا من فلسفة مكّونات معينة خاصة بمجتمع ما وبشعبٍ ما، دون التمييز بين هذا وذلك، معتمدًا في ذلك مبدأ العلمية والعقلانية الصارمة.

---

[1]- عبد الله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج19، ع3، 1988، ص 06.

[2]- علي أحمد سعيد أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت ، ط1 ، ص 321.

الفصل الثاني

المناهج النقدية السياقية/ قراءة للجهود النقدية في كتاب "عبد النبي اصطيف"

I- النقد الاجتماعي

1-قضايا النقد عند حسين مروة.

2-الأدب والواقعية عند عبد العظيم أنيس.

3-محمد أمين العالم ومأساة الزمن عند توفيق الحكيم.

4-الأدب والاشتراكية السليمة عند لويس عوض.

5- فيصل دراج/ دراسة مقارنة بين أدَبي المنفلوطي وجدانوف.

II- المنهج النفسي

1-علاقة التحليل النفسي بالنقد الأدبي عند يوسف مراد.

2-قراءات نفسية في ظاهرة تذوق الشعر عند مصطفى سويف.

3-الإبداع الفني بين الواقع والأسطورة لمصري عبد الحميد حنورة.

4-قراءة في التحليل النفسي لعز الدين إسماعيل في مسرحية (سر شهرزاد).

توطئة:

تتّخذُ المناهجُ النقديةُ السياقيةُ الظروفَ الخارجيةَ أو السياق مرتكزًا لوصف ومقاربة النص الأدبي، وذلك بإقحام كلّ ما يحيطُ به من ملابسات ومواقفَ أدّت إلى تشكيله، ولولاها ما خرج النص إلى النّور، ولقد كانت هذه المناهج منارةً أضاءت دهاليزَ الفكر النقدي الحديث سواء عند الغرب أو عند العرب. وكان موضوعها الأساس هو الإبداع ا لأدبي، فتعالُجه من جوانب عدّة، إذ يحاول كل منهج منها الولوج من الزّاوية التي يراها مناسبةً له، فعل الممارسة النقدية، وتنطلق من منطلق واحد يعتبر قاسمًا مشتركًا بينها، هو السياق لتصل إلى هدف أو نتيجة تكادُ تكون واحدة هي معرفة الدوافع أو العوامل التي أدّت إلى إنتاج العمل الأدبي.

مصطلح النقد السياقي:

تضاربت الآراء واختلفت الرؤى حول تحديد مصطلح النقد السياقي وإنْ كانت في آخر المطاف تلتقي في مبدأ واحد هو اتخاذ السياق مرجعًا لا بدّ منه في محاورة النص الأدبي بصرف النظر عن طبيعة هذا المرجع واختلافه من منهج إلى آخر، ولعلّ تلك التباينات في تحديد مصطلح النقد السياقي مردّهُ إلى تلك الخلفيات المعرفية والإيديولوجيات الفلسفية التي كانت منطلق كل ناقد. وهذا التباين ينبئ –لا محالة- عن اختلاف التصورات والرؤى في تحديد المصطلح، ثّم إنّ ظهور التكنولوجيات الحديثة، وتطور البحث العلمي أسهم بشكل كبير في تطور النظريات النقدية الحديثة، يقول صالح هويدي: "لقد كان لهذا التطور العلمي صداهُ الواسعُ على مختلف حقول العلم والفكر والأدب والثقافة، إذ سعى نفرٌ من علماء الاجتماع وعلماء النفس والأخلاق إلى اصطناع ذلك النظريات وثمراتها في منهج دراساتهم"[1].

[1]- صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2015، ص 69.

ولا يتمركز الحديث هنا حول التطورات العلمية التي مسّت مختلف الحقول المعرفية، وإنما سيكون حديثاً مقتضباً عن تلك التصوّرات التي أدلى بها بعض النقاد في تحديد مصطلح النقد السياقي، على أنه "تلك المناهج التي تعنى ببحث العوامل الخارجية التي تحيط بالأدب وتؤثر فيه، وتحاولُ تفسيرَه على ضوء السياق الاجتماعي له، وإنْ كانت هذه المناهج تتحول في أغلب الحالات إلى تفسيرات علمية تحاولُ ردّ الأدب إلى أصوله، ويحاول أصحاب هذه المناهج عزل سلسلة مُحددة من الأفعال الإنسانية، ثّم ينسبُ لهذه الأفعال الدور الأساسي، والحاسم في تشكيل العمل الأدبي، وهكذا نجد فئة من هؤلاء يعلّون الأدب نتاج مبدع فرد في المقام الأول، ويخلصون من ذلك إلى أنّ الأدب ينبغي أن يدرس على ضوء حياة المؤلف ونفسيته، ونجدُ فئة ثانية تبحث عن العوامل الإنسانية المحدّدة للخلق الأدبي في الحياة المؤسسة للإنسان، وتعنى بالظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وقد نجدُ فئةً ثالثة تصل إلى تفسير الأدب على ضوء تاريخ الأفكار"[1].

ويحاول بسام قطوس تحديد هذا المصطلح على أنه تلك المناهج "التي تعاين النص من خلال إطاره التاريخي أو الاجتماعي، أو النفسي، وتظهر السياق العام لمؤلفه أو مرجعيته النفسية، وهي دعوة ضمنية إلى الإلمام بالمرجعيات التاريخية والسياقية المحيطة بالمبدع بغية دخول النص"[2].

وبناءً على هذين التصورين يتراءى أنّ النقد السياقي تفسير للنص الأدبي من الخارج، وهو تنوير لجوانب كثيرة لهذا النص، هذه الجوانب بإمكانها الكشف عمّا يدور في فلك النص من عوامل اجتماعية أو سياسية أو تاريخية أو نفسية أسهمت في إيضاح وإيضاء بعض شفراته ورموزه، وإلى هنا تكون الغاية من التحليل ليست في الآليات أو الإجراءات، وإنمافي محاولة الكشف عن الأسس والخلفيات التي يستند إليها النقد السياقي.

[1]- ياسين السيد، التحليل الاجتماعي للأدب، مركز الدراسات السياسية والاجتماعية، القاهرة، د.ط، 1991، ص ص 22، 23.

[2]- بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط1، 2004، ص ص 21، 22.

لا يهمنا التفصيلُ في تحديد مفهوم مصطلح النقد السياقي، وإنما الذي يعنينا هو الوقوف على بعض النصوص النقدية التي أوردها "عبد النبي اصطيف" في كتابه. وإذ نحاول ذلك، فبغية إعادة قراءة هذه النصوص قراءة نقدية تسعى لإضاءة مختلف الجوانب النقدية التي تستدعي مناقشتها ومحاورة جزئياتها عسى أن تكون هذه القراءة مساهمةً في إثراء الخطاب النقدي ودعمًا لبعض القضايا التي نراها تستوجبُ المُساءلة والمحاورة.

I-النقد الاجتماعي:

ارتبطت الكثير من العلوم والمعارف – منذ القدم- بالفكر اليوناني القديم، إذ كانت له الريادة والتفوق في ذلك وبخاصة في المجال الفلسفي، وقد سعت الفلسفة منذ الأزل إلى مساءلة الوجود، إلى محاورة الكثير من القضايا المتعلقة بالألوهية والإنسان والطبيعة، وعلى الرغم من تلك المساءلات التي بقيت حيًا من الدّهر، إلا أنّ الفكر الفلسفي لا يزال وسيطًا قائمًا بين الإنسان والموجودات أو الظواهر المختلفة المرتبطة بالإنسان كالأدب بوصفه ظاهرة تستوجب البحث فيها وفي طبيعتها.

ارتبط الأدب ولا يزال ارتباطًا عضويًا بالواقع، وكان هذا الأخير كالرّحيق الذي تمتصّه النحلة من مختلف الأزهار، وظلت العلاقة بينهما علاقة جدلية، طالما كانت الطبيعة كما يُقالُ- أوّل كتاب يقرأه الإنسان فيأخذ عنه مختلف التجارب والخيرات، وظلّ هذا الكون أو الوجود مُلهِمًا أو مَنهلًا يرجع إليه الإنسان من أجل الإبداع والتميّز، والمبدعُ –دائمًا- يحاول محاكاة الواقع لخلق واقع مثالي أو واقع أمثل، محاولًا ترميم النقص فيه بواسطة أداة اللغة ليكون الإنتاج أو الإبداع –في الأخير- أكثر تعبيرًا وجودة من الواقع نفسه.

وإنّ الحقيقة التي لا مفرّ منها هو ذلك التأثر الناتج عن تفاؤل الإنسان (المبدع) بالواقع، تلك العلاقة الجدلية، وربما هذا هو الدافع الذي جعل الكثير من الباحثين والنقاد يفسّرون الأدب انطلاقًا من الواقع الذي يكون دافعًا للكتابة الأدبية.

إنّ إرهاصات النقد الاجتماعي قديمةٌ جدًا، تعود إلى ارتباط الأدب بالواقع منذ عصر أرسطو وأفلاطون، إلا أنّ نضجه واكتماله كمنهج نقدي قائم حديثًا. وقد أدرجه النقاد ضمن منظومة المناهج السياقية التي يكون فيها تفسير وتحليل الأعمال الأدبية من منظور العوامل أو المؤثرات الخارجية.

اعتقدت الكثير من النظريات المعرفية، كالمحاكاة والانعكاس والماركسية والجدلية المادية بضرورة ربط الأدب بالواقع، الأمر الذي أدّى إلى تمهيد الطريق لظهور المنهج الاجتماعي كتيار نقدي سياقي يحاول معالجة ومقاربة الأدب. وقد بدأ بجهود **مدام دي ستيل**Madame De Style، **وهيبوليت تين وجورج لوكاتش** وصولًا إلى لوسيان غولدمان في نظرية أو منهجه البنيوي التكويني.

إنّ رسم حدود المنهج أو النقد الاجتماعي والإلمام بموضوعه ومختلف التصورات التي قيلت عنه، يستدعي ضبط مفهومه وتحديد ماهيته، وتاريخ نشأته، ورصد مختلف التصورات أو النظريات التي أسهمت في إرساء قواعده ودعائمه.

1-في ضبط مفهوم المصطلح:

ليس من العبث ضبط مفهوم النقد الاجتماعي نظرًا لارتباطه وصلته بحقول معرفية مختلفة، لكن يبقى جوهره الأصلي التعامل مع النصوص الأدبية وفق منظور سياقي هو المجتمع، ويعتقد بيير زيما أنّ النقد الأدبي "ليس إلا دراسة سيميوطيقية أو أسلوبية بمنظور اجتماعي، وتنطلق دراسته بصفة أساسية من تحليل الخطاب اللغوي/ الاجتماعي أو اللهجات الجماعية في النص، باعتبارها بنى اجتماعية بالماهية، تحمل خصائص اللحظة التاريخية التي تنتمي إليها، فمن تحليل الأسلوب أو اللغة داخل النص يصل إلى الدراسة التركيبية الدلالية المتكاملة القادرة على كشف النص والمجتمع في الوقت نفسه، ودون انفصال، وهو بهذا يواصلُ بجهد ملحوظ ومفيد، خاصة في الدراسات التطبيقية على الروايات، وإنجاز ميخائيل باختين وغيره من مظري الاتجاه العام الذي يبحثُ في العلاقة

الاجتماعية داخل البنى النصية، باعتبار أنّ العلاقة بين المجتمع والنص، ليست علاقة انفصال أو تأثير وتأثّر، وإنما هي علاقة كمون بصفة أساسية"[1].

يحاول زيما ربط النقد الأدبي بالنقد الاجتماعي، حيث يشكلان علاقة تكامل، فالنقد الأدبي مهما كان توجهه أو اعتماده مناهج للدراسة والتحليل إلا أنه يبقى مرتبطا بمنظومة المجتمع، الذي ينطلق منه العمل الأدبي. ولعلّ أقربَ منهج يمكن من خلاله النفاذ إلى جوهر النص والكشف عن العلاقات الاجتماعية داخل الأنظمة النصية وبخاصة الرواية هو المنهج الاجتماعي، ذلك أنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة اتصال وليست علاقة انفصال.

إنّ النقد الاجتماعي يسعى لربط الأدب بالمجتمع وطبقاته، كون الأدب - في تصوّر بعض أصحاب هذا المنهج – هو تمثيل للحياة الاجتماعية على المستوى الجماعي لا الفردي، ولأن الأديب حتى ولو كان فردًا متكلّما، فإنه يـُمثّل الجماعة وينقل أفكارهم وسُبُل عيشهم أو تلك العادات والتقاليد التي يمارسونها، وبالتالي يكون المجتمع هو المنتج الفعلّي للأدب، وبخاصة الرواية، وربما هذا الذي أشار إليه شوقي ضيف في قوله: "وهذا يدفع الباحث إلى التعمق في طبقات المجتمع ومحاولة تبين ظروفها وما بينها من علاقات ومدى تأثير هذه العلاقات في شخصيات الأدباء، وما نهضوا به من دور أو أدوار في الحياة العامة"[2].

يذهب الكثير من أصحاب المنهج الاجتماعي إلى أنّ الأدب صورة للمجتمع، الذي يتحدد بزمان ومكان ولا بدّ لهذا الفن/ الأدب أن يخرج من عباءة هذا الفضاء/ المجتمع، وعليه "يبدأ النقد الاجتماعي بمبدأ يقول أنّ علاقة الفن بالمجتمع ذات أهمية حيوية، وأنّ تقصّي هذه العلائق قد ينظم استجابة المرء الجمالية إلى عمل من أعمال الفن ويعمّقها، إنّ الفنّ لا يتخلّق في فراغ وإنه ليس من عمل شخصٍ حقًا، بل من عمل خالق محدّد في

[1]- بيير زيما، النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمنية رشيد، سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1991، ص 09.

[2]- شوقي ضيف، البحث الأدبي (طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره)، دار المعارف، القاهرة، ط7، دت، ص 140.

الزمان والمكان، يستجيب لمجتمع هو منه في القمة، لأنه جزؤه الناطق، فالناقد الاجتماعي، إذن يعنى بفهم الوسط الاجتماعي ومدى استجابة الفنان له وطريقته "[1].

إنّ مقولة ربط الأدب بالمجتمع هي نتاج أو ثمرة أصحاب النقد الاجتماعي، وطرحها متداولٌ بكثرة في أوساط الباحثين، وبين كثير من الأمم على تباينها واختلافها، يقول ويلبرس سكوت: "إنّ الّلجوع إلى ربط الفنّ بالقيم الاجتماعية أمرٌ طبيعي، ولعلّه جوهريّ في الحركة الواقعية وفي أمريكا في هليز، وجاك لندن وهاملين كارلاند، وفرانك لوريس بالعلاقة بين الأدب والمجتمع، عندما استعاض الناقد بالنظرية الاجتماعية أو السياسية عن مصطلح (مجتمع) وجد أنّ لديه نظرة متكاملة عن مقادير عظيمة من الأدب وهكذا جاء مؤلف جون ماكي (روح الأدب الأمريكي) 1908م، معتمدا على وجهة النظر الاشتراكية، فيما جاءت قوة تيارات رئيسية في الفكر الأمريكي بقلم بارينكتون في 1927م، وكذلك جاء ضعفها، يلزم المؤلف الليبرالية الجفرسونية، ولا شكّ أنّ الناقدين الأوائل في عصرنا أمثال راندلوف بورن وبيل، كانوا يفكرون ضمنًيا في الأقلّ، في تأثيرات المجتمع في الفنانين"[2].

إذًا، هي علاقة وثيقة جدًا بين الأدب والمجتمع، إنه لأمرٌ طبيعي حسب تصوّر أصحاب هذا التّيار، لأنّ الأدب يتخلّق من المجتمع ويخرجه من رحمه، ويتكون كالجنين، لكن الذي يتبادر إلى الأذهان هو: ما طبيعة هذه العلاقة وكيف نشأت؟ وإلى أيّ عهد تعود؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات المحورية لا بدّ من العودة إلى الإرهاصات الأولى لهذا المنهج أو النقد.

---

[1]- ويلبرس سكوت، خمسة مداخل للنقد الأدبي (مقالات معاصرة في النقد)، ترجمة وتقديم وتعليق: عناد غزلان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، د.ط، 1984، ص 135.

[2]- المرجع نفسه، ص 136.

2- النقد الاجتماعي/ الإرهاصات والنشأة:

إنّ الحديث عن الإرهاصات الأولى للنقد الاجتماعي ونشأته يطول ويحتاج إلى بحوثٍ خاصة تفي حقّه، ولا يبدو في هذا المقام أننا سنفصّل في الموضوع، وإنّما تكفي الإشارة ولو بالقليل إلى تلكم الإرهاصات وظروف النشأة.

لعلّ ا لبدايات الأولى للنقد الاجتماعي تعود إلى الفترة اليونانية، وإنّ الطرح القائل بعلاقة الأدب بالمجتمع ترجع جذوره إلى نظرية المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو على تباين النظرة في تقديرهما لوظيفة الأديب أو الفنان، ولعلّ المبدأ الذي انطلق كل واحد منهما هو الاعتقاد أنّ الأدب تصوير للواقع، إذ يرى أرسطو أنّ "الشعر نوعٌ من المحاكاة، وهو يستخدم المصطلح ذاته الذي يستخدمه أفلاطون لكنه يمنحه مفهومًا جديدًا متباينًا عن مفهوم أفلاطون الذي كان يرى أنّ الشعر محاكاة للمحاكاة، وبالتالي فهو صورة مزيفة ومشوهة عن عالم المُثُل أو الحقيقة الخالصة، وإذ كان أفلاطون قد عمّم مفهوم المحاكاة على كلّ شيء في الواقع أو في العالم الطبيعي، فإنّ أرسطو قد قصر مفهوم المحاكاة على الفنون، كما رفض أرسطو رأي أستاذه القائل بأنّ المحاكاة نقل حرفيٌ لمظاهر الطبيعة"[1]. إنّ العبارة الأخيرة في هذا التصور تومئ إلى الفرق والاختلاف بين الفيلسوفين في عملية النقل لمظاهر الطبيعة، فأرسطو يرى "أنّ الأديب حين يحاكي فإنه لا ينقل فقط بل يتصرف في هذا المنقول، بل ذهب أرسطو أبعد من ذلك حين قال بأنّ الشاعر لا يحاكي ما هو كائنٌ، ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال"[2].

ولنظرية الانعكاس باعٌ طويلٌ في موضوع علاقة الأدب بالمجتمع، وانحصر اعتقادها حول انعكاس الأدب للمجتمع أي تصوير كل مظاهر المجتمع من طقوس وعادات وأعراف داخل الأدب، هذا الأخير الذي يعتبر من أبرز مبادئ هذه النظرية،

[1]- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2013، ص 29.

[2]- المرجع نفسه، ص 29.

ولعلّ الفلسفة الواقعية المادية كانت الدعم الأمثل لمبادئ هذه النظرية، حيث نرى "أنّ الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي، بل إنّ أشكال الوجوه الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي، وقد استطاعت نظرية الانعكاس أن تقدم مفاهيم جديدة تمامًا عن نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، ولعلها أكثر النظريات حيوية وقدرة على الاستمرار بفضل منهجها الذي يتسم بالحركة"[1].

لقد شدّد أصحاب هذه النظرية على الصلة بين الأدب والمجتمع، وعلى ذلك التكامل الحيوي بينهما، لأنها تعتقد أنّ "الإبداع الأدبي فعالية اجتماعية، وهذا يعني أنّ الأدب تجربة إنسانية، فالأديب يهدف من وراء تجسيد رؤيته بشكل جماليّ لا لإظهار براعته الفنية أو مهارته اللغوية أو استعراض ثقافته، بل لكي نشاركه التجربة بشكل يؤدي إلى تغيير وجهة نظرنا –كقّراء- أو تعديلها أو تأكيد ما كنا نؤمن به، فالعملُ الأدبّي قد يغير موقف بعض القّراء تجاه المجتمع أو الحياة أو العالم، وقد يعدلُ أو يؤكّد مواقف آخرين، وحصيلة كل ذلك خلق نوع من الاتساق الفكري والشعوري في الموقف الجماعي بطريقة غير مباشرة، أي من خلال الإيحاء والإيماء"[2].

يبدو أنّ نظرية الانعكاس أسهمت بشكل مباشر في تطوير النقد الاجتماعي، كما حاولت تغيير بعض الرؤى في علاقة الفرد بالمجتمع، وفي علاقة الأدب والإبداع تجاه الفرد والمجتمع، إنها علاقة تكامل وتفاعل.

كما آمنت نظرية أخرى بمقولة الأدب والمجتمع، وسعت للكشف عن ذلك الجدل القائم بين الأدب والواقع الطبيعي، إنها النظرية المادية الجدلية التي تعتقد أنّ "الطبيعة لم توجد قبلَ البشر فحسب، بل قبل الكائنات الحية جميعًا أيضًا، وبالتالي بصورة مستقلة عن الوعي، الطبيعة معطى أول، فما كان للوعي أن يوجد قبل الطبيعة، إنه معطى ثانٍ"[3].

---

[1]- المرجع السابق، ص 82.

[2]- المرجع نفسه، ص 88.

[3]- فاسيليبودوستنيكأوفشيياخوت، ألف باء المادية الجدلية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص 37.

يتزعّم هذه النظرية كارل ماركس وله فلسفة خاصة استطاع من خلالها أن يقدّم "تفسيرًا موضوعيًا للعلاقة بين الأدب والمجتمع، وعيّن لها موضوعًا داخل مجموعة العلوم الاجتماعية واعتبر الأدب واقعة اجتماعية تاريخية نسبية"[1]. وقد أوضح ماركس أنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة جدلية، ليقسم بعدها المجتمع إلى قسمين أو بنيتين؛ بنية فوقية وبنية تحتية، أما الأولى فترتبط بالأحوال الاقتصادية والسياسية والفكرية والثقافية، وأما الثانية فمتعلقة بالأدب والفكر، بمعنى كلما تطورت البنية الفوقية إلا وتبعتها البنية التحتية، فالثانية مرهونة بالأولى ومرتبطة بها، ومعنى هذا "أنّ الأساس الاقتصادي للمجتمع هو الذي يحدد طبيعة الإيديولوجيا والمؤسسات والممارسات كالأدب التي تشكل البنية الفوقية لذلك المجتمع... بحيث إنّ النصوص الأدبية ترى بوصفها محددة سببيًا بفعل الأساس الاقتصادي"[2].

تُعدّ النظرية الماركسية من أكثر النظريات الفكرية والفلسفية التي اهتمت بالنقد الاجتماعي للأدب، كما تعتبر الإيديولوجيا أبرز مبادئها ومنطلقاتها في الحكم على الأدب وتفسيره، وتطور المجتمعات في فلسفتها قائم على الصراع الطبقي، الأمر الذي جعلها تفسّر الأدب تفسيرًا ماديًا.

ولعلّ آخر النظريات التي كان لها النصيب الأوفُر في دائرة النقد الاجتماعي نظرية البنيوية التكوينية، التي تنسبُ للوسيان غولدمان، والذي سعى لتطور نظريته بناءً على آراء وتصورات أستاذه جورج لوكاتش، إذْ عمدَ إلى أن اصطنعَ "جملةً من المصطلحات الجديدة، والتقنيات الإجرائية التحليلية المبتكرة التي جعلت الاتجاه الذي تبناه يطلق عليه

[1]- آندريكآندرسونإمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د.ط، 1991، ص 120.

[2]- ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996، ص 88.

(علم اجتماع الإبداع الأدبي)، وهو يهتم بالدرجة الأولى بالجانب الكيفي، وليس الجانب الكّمي"[1].

يرى غولدمان أنّ العمل الأدبّي مرتبط بالوعي الطبقي للمجتمعات فالأدب عنده يعّبر عن الجماعة ولو كان الفرد المبدعُ هو مُنشئه ومنتجهُ ، هذا الأخير الذي يُعّبر عن رؤية الجماعة، "والأدب ليس إنتاجًا فرديًا، ولا نعامله باعتباره تعبيرًا عن وجهة نظر شخصية لأنّ وجهة النظر هذه تتجسّد فيها عمليات الوعي الجماعي والضمير الجماعي، وأكثر من ذلك كلما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق كان تجسده للمنظور الجماعي أوضح وأقوى"[2].

لم يكتفِ غولدمان بمبدأ تجسيد المنظور الجماعي للعمل الأدبي، وإنما راح يؤسس لنظرية مبادئ أو آليات يمكن من خلالها النفاذ إلى جوهر الأعمال الأدبية، وقد ركز – زيادة إلى المبدأ الأول- على البنية الدلالية أو الدالة، يقول صلاح فضل: "إّنا في قراءتنا للأعمال الأدبية، فإننا ننحو إلى إقامة بنية دلالية كلية، تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي، وعندما ننتهي من القراءة تتكون لنا صورة عن بنيته الدلالية الكلية، وهذه الصورة هي المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب"[3].

ويبقى القاسم المشترك بين البنية الدلالية والضمير الجماعي، أو الوعي الجماعي الطبقي هو أهم همزة اتصال عند غولدمان، والمسماة برؤية العالم، "فكلّ عمل أدبي يتضّمن رؤية للعالم ليس العمل الأدبي فحسب لكن الإنتاج الكلّي للأديب، ولعصر معين، وعن طريق رؤية العالم يمكننا أن نرى بشكل صافٍ كيفية تبلور العلاقة الخلّاقة بين الأعمال الإبداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية الخارجية من ناحية ثانية"[4].

---

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، بيروت للنشر والمعلومات، بيروت، ط1، 2002، ص 57.

[2]- المرجع نفسه، ص 58.

[3]- المرجع نفسه، ص ص 58، 59.

[4]- المرجع نفسه، ص 59.

وتأسيسًا على ما سبق، بنى غولدمان نظريته السوسيوبنائية فكانت إضافة جديدة ومساهمة فعّالة في التعامل مع الأعمال الأدبية، وبخاصة الرواية منها، وكانت هذه النظرية –ربّما- هي الحلقة الأخيرة في النقد الاجتماعي أو سوسيولوجيا الأدب.

كانت تلك أهم محطات النقد الاجتماعي، إذ يمكنُ القول أنه منهجٌ نقدي سياقي يتعامل مع النصوص أو الأعمال الأدبية من الخارج، وكانت تلك السياقات كركيزة أو دعم لفهم النص الأدبي والولوج إلى أعماقه، والأدب في جوهره، هو تعبير عن الحياة والمجتمع، والمبدع لسان مجتمعه، ومصور أفراحه وأحزانه، وتجمع بين الأدب ومبدعه علاقة يمكن القول عنها: أنها علاقة تفاعل، علاقة تأثير وتأثر، لكن الذي لا بدّ من الاعتراف به هو أنّ لكلّ شيء إذا ما تّم نقصان، فلا عيبَ أنّ الشيَء إذا اكتمل لا بدّ من وجود بعض السلبيات أو الانتقادات الحتمية، فالنقد الاجتماعي ككل النظريات أو التصورات وجهت له انتقادات، وربما على رأسها ذلك الفكر الماركسي الذي بالغَ إن لم يُسرف في إعلاء دور وقيمة الإيديولوجيا في تفسير الأدب، ثّم إنّ نظرة هذا الفكر نحو الأدب وربطه بالاقتصاد أو المادة لشيء مبالغ فيه، ذلك ان التطور المادي لأيّ مجتمع لا يعني حتمًا تطورًا في الأدب.

لأنه لا يسعنا في هذا المقام ذكُر كلّ الانتقادات التي وجهت لهذا المنهج، وإّنما هي مجّرد إشارات طفيفة، إذ ليس موضوع بحثنا هو هذه الانتقادات، بل إنّ الذي نرمي إليه هو الوقف على أهّم المحطّات التي مّر عليها النقد الاجتماعي في نشأته وتطوره، وعليه يمكن القول أّنه نقد لم يعرف استقرارًا أو ثبوتًا، فهو يتطور بين الفينة والأخرى، وهذه صفة النظريات، فكلما ظهرت نظرية إلا وقامت أخرى إما تبني أسسها عليها او تنقدها لتؤسس مبادئ أخرى بحسب خلفياتها وإيديولوجياتها.

3- قضايا النقد عند حسين مروة:

3-1/ قضية الالتزام:

لِاحتكّ الإنسان منذ القدم بمحيطه الذي نشأ فيه، فتأثّر وأثّر ثّم إنّ صلته بالواقع محتومةٌ وفرضية، إنها صلة تفاعل طالما هذا الإنسان جزء من الكلّ، ولا بدّ لهذا الجزء أن يمثّل الكلّ، فحين يتكلّم فإنّ المجتمع هو الذي يتكلّم، وعليه فقد كان لزامًا على هذا الإنسان أن يحمل أحيانًا أعباء مجتمعه، وقد كان الأديب كعنصر من هؤلاء الناس من تقّمص وأّدى هذا الّدور، فهو يحملُ هموم وأفراح مجتمعه، يستطيع أن يعّبر بقلمه عما لا يستطيع الآخرون البوح بـه، وبالتالي حملَ على عاتقه هذه الرسالة حتى أصبح ملتزمًا بها، لكن هل هذا الالتزام ضروري أم اختياري؟

كما أحسّ الأديب وشعر بتلك المسؤولية تجاه قضايا مجتمعه كان من الضروري عليه أن يكون حامَي ذمار ولسان دفاع عن المجتمع الذي يعيش فيه، ومن هنا نشأت فكرة الالتزام في العصر الحديث، لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة، ثم إدراكه التام بخطورة الدور أو الوظيفة التي يقوم بها إزاء هذه المشكلات سواء بالسلب أو الإيجاب، وكان الأدب هو الوسيلة المثلى للأديب في نقل هذه المشكلات وبلورتها.

شغلت ظاهرة الالتزام بال وفكر الباحثين والمفكري ن غربًا كانوا أو عربًا، ما جعل كلّ واحد فيهم يـُدلي بدلوه إزاء هذه الظاهرة، والأمر اللافت للنظر تجاهها هو صلتها بحقول معرفية شتى كالدين والسياسة والأدب والفكر والفلسفة وغيرها.... وبما أنّ الأمر يستدعي منا الوقوف عند هذه الظاهرة فلا بأس أن نشير إلى بعض التصورات التي أوردها بعض الباحثين أو المفكرين في كتاباتهم وبحوثهم، مع أنّ الذي يهّمنا هو الجانب النقدي أو الأدبي للظاهرة.

انتشرت ظاهرة الالتزام في العصر الحديث أو المعاصر، ربما نتيجة احتكاك الأديب بقضايا ومشكلات مجتمعه، أو إحساسه بالدور الذي يجب القيام به وسط أمته، وعليه

يكون الالتزام في هذه الحالة يعني "أن يضع الأديبُ أو رجلُ الدين أو رجل السياسة جميع قواه المادية والمعنوية وجميع طاقاته العقلية والفنية في خدمة قضية معينة"[1].

إذًا، وكما أشرنا سابقًا، فقضية الالتزام لا تختص بالأدب فحسب وإنما بمجالات أخرى كذلك، فرجلُ الدين ملزَم بقضايا أمته، ورجل السياسة ملزم كذلك بمشكلات شعبه وهكذا... شرط أن يبذل هذا المُلتزِم أقصى إمكاناته في خدمة أيّ قضية.

إنّ الأصل في مصطلح الالتزام مرتبط بالفلسفة، ويعني "اعتناق وجهة نظر معيّنة في الحياة، يدافع عنها الفيلسوف ويدلّل عليها بكل الوسائل الفكرية التي يملكها، ولكن هذا المصطلح أكثر ما اتضح في الأدب"[2].

إنّ الأديب الملتزم لا بدّ أن يحارب من أجل قضايا أمته، مُسخرًا إياه في خدمة المجتمع، جاعلًا نفسه مسؤولا ومحركًا لهذا المجتمع في التعبير عن مشاعرهم ومواقفهم وآلامهم وآمالهم، وربّما هو القوة أو المعلّم في تحريك عجلة هذا المجتمع، وعليه يمكن القول إنّ "الالتزام شرطٌ ضروري، ولكنه ليس كافيًا حتى يحظى عمل الكاتب بعمل منظم، ولكي يحدث هذا لا بدّ للكاتب أيضًا من أن يتحلّى بموقف المعلّم، ويُشكل هذا اليوم أكثر من الماضي مطلبًا أساسيًا، والكاتب الذي لا يُعلّم آخر لا يعلّم أحدًا"[3].

يتّضح مما سبق، أنّ الالتزام قضية لا بدّ منها في الأدب والنقد، فهي تعالج هموم وأفراح المجتمع الواحد، وليس التمسك بها يكون من باب المتعة أو التسلية، وإنما من باب التزام الأديب ومشاركته والشعور والمسؤولية بالقضايا الوطنية والإنسانية آمالا وآلامًا.

إنّ الذي يعنينا ليس بسط الآراء والتصورات حول ظاهرة الالتزام، فقد أشرنا سلفًا إلى أنها ذات صلة بمعارف أو حقول شتى، وإنّما الذي يهمنا هو الوقوف على قراءة نصٍّ نقديٍّ لحسين مروة الذي أورده عبد النبي اصطيف في الجزء الثاني من كتابه "في النقد

---

[1]-كفر العُرابي، الأدب الإسلامي –ماهيته ومجالاته، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2003، ص 15.

[2]- وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط2، 2009، ص 40.

[3]- ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، ص 99.

العربي الحديث" فالمهم هنا هو مناقشة هذا الرأي. من خلال هذه القراءة هو محاولة تفكيك بنيته المفهومية.

وأمّا النّصّ النقديّ فموسومٌ "لا التزام في الأدب" يطرح من خلاله الناقد تساؤلا عميقا يستدعي من القارئ التركيز والدّقّة، والسؤال يتمحورُ حول قضية الالتزام التي تحتاج – اليوم- إلى تصحيح أو إعادة نظر، لأنّ الأوان قد حان لتخطّي كلّ ما هو سطحيٌّ في هذه المسألة، وإنّ جوهر السؤال يدور حول وجوه الالتزام أو الإلتزام في الأدب؟ فهو ينكر أصلا وجود أديب ملتزم أو غير ملتزم، وإنما القضية عنده منوطة بوجود نوعين من الأدباء، أديبٌ يعبر عن أحاسيس الجماعة أو الجمهور، وآخر يعكس نفسه، أي يعبّر عن ذاته منعزلًا عن الجمهور، والفرق بينهما كما يرى اصطيف هو "ليس كما يتراءى لنا من أنّ ذاك الأديب ملتزم، وأنّ هذا الأديب غير ملتزم، فكلاهما إنما ينشئ الأدب استجابة لعوامل تؤثر فيه أثرها البالغ، وتصرف إحساسه ووجدانه وفنّه جميعًا إلى وجهة في التفكير وطريقة في التّصوّر وأسلوب في التعبير، تصنعهُ حيث يراه الناس من خلال أدبه الذي يقرأون أو يسمعون"[1].

يتراءى من هذا الفرق أنّ حسين مروة يحاول إعطاء صورة أو نظرة جديدة لظاهرة الالتزام التي انتشرت كثيرًا في أوساط الفكر النقدي والبحث الأدبي، فهو يتجاوز كل تلك التصورات ليخرج برؤية جديدة تسعى لتقريب مفهوم الظاهرة، ودحض كل ما تبادر إلى الأذهان في كونها تعبيرا عن أحاسيس أو هموم المجتمع، فهو يرى أنّ الأديب الأصيل حينما يكتبُ قصة أو مقالة أو ينظم قصيدة ليس أديبًا ملتزمًا كما يتراءى لنا، وهو لم يُلزم نفسه إطلاقًا، ولم يرُد من قصته أو قصيدته تلك أن تخرج للناس بقصد ان يرى فيها الناس آمالهم أو آلامهم، فهذا ليس من صفات الأديب الأصيل، وفي محاولة بيانه الفرق بين أديب الجمهور وأديب الذات يقول: "مصدر الفرق هذا إنما هو موقف كل واحدٍ من

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، مطبعة الاتحاد، دمشق، د.ط، 1990، ج2، ص11.

الأدبين حيال الحياة، فذلك يعيش حياة الجمهرة الغالبة فهو –إذن- يعيش إحساس الجمهور بحسه ولحمه ودمه، وهو –إذن- يصدر في أدبه الاجتماعي، أو الشعبي عن استجابة الظاهرة، وفتى أصيل لا عن التزام يفرضه على نفسه وعلى أدبه فرضًا وإلزامًا كما نتوهم"[1].

وهناك سبب آخر يدعو به "مروة" رأيه في هذه القضية الخاصة بأديب الجمهور، يقول: "وإمّا أن يكون عائشا حياة الجمهور بعامل آخر من ثقافته وطريقة تفكيره ووجهة نظر اجتماعية أو سياسية أو فلسفية يتجهها وهو –في هذه الحال- لا بدّ أن يكون إحساسه الفني مساوقا لاتجاهه الفكري: بحيث يتأثّر كل منهما بالآخر، يتكيف به حتى يتحد مجراهما اتحادًا تلقائيًّا ليس معه شيء من الفرض والإلزام لذلك، وهنا يكون الأثر الأدبي أيضا مجرد استجابة لهذا التساوق البدهي بين الفكر والرأي وبين الإحساس ومصادر الخلق الفني"[2].

إذًا "مروة" يحاول تعليل وجهة نظره في ظاهرة أو قضية الالتزام بوجود عاملين، الأوّل متعلّق باستجابة الأديب اللاقصدية لإحساس الجمهور، وبالتالي لم يفرض التزامًا على نفسه ولا على أدبه كما نتصور نحن القراء.

وأمّا الثاني فمرتبط بعامل الثقافة وطريقة تفكير الأديب، وعليه يمكن للإحساس الفني أن يكون مطاوعًا أو مساوقًا للاتجاه الفكري، ويتأثر به أو يؤثر فيه، وهنا يكون ثمّة نوع من الاتحاد التلقائي أو العفوي بينهما وليس فيه قصدية الفرض والإلزام.

إنّ ما ذهب إليه "مروة" في هذا التصور يحتاج إلى التدقيق والتمحيص واعتماده ذانك العاملين إجحاف في حقّ ظاهرة الالتزام، وإذ من المفروض أن تكون هذه الظاهرة من الظواهر التي تساعد الفرد في فهم المجتمع، وتسهم في إدراك الأديب لما يدور حول من مشكلات وأحداث وسط مجتمعه، ليتخذ بذلك موقفه إزاءها، أي "أنه يصبح واعيًا بأنّ

[1]- حسين مروة، لا التزام في الأدب، الأديب، بيروت، السنة 13، ج7 ، تموز – يوليو، 1954، ص 12.

[2]- المرجع نفسه، ص 12.

الطبيعة الحقّ لفّنه هي أن يصرف اهتمامه إلى جانب من الواقع، وأن يحكم عليه بالضرورة. وعظمة الكاتب تكمن في قدرته على أن يزّود المجتمع عامة –أو قراء عصره- بصورة صادقة له ولصراعاته ومشاكله"[1].

إنّ للأديب رسالة اجتماعية يحاول أن ينقلها للقّراء، ولا بدّ أن يكون مؤمنًا بهذه الرسالة ومقتنعًا بها أمام ضميره ومجتمعه، قاصدًا نقلَ همومهم ومشكلاتهم أو ظروفهم إيجابيةً كانت أو سلبية، وبالتالي لا مجال لغير القصدية –هنا- التي ذهب إليها "مروة"، وبحكم وظيفة الأديب ودوره في المجتمع ألّا يتجاهل ما يجري حوله، وعليه كان لزامًا عليه أن "يتّخذ البادرة الحرة المسؤولة في معالجته ليحقق وجوده كما ينبغي له"[2].

إنّ الأديب من زاوية أخرى غير مجبرٍ أو ملزمٍ بالتزامه بقضايا أّمته فرضًا أو قسرًا فهو بقدر ما يمثّل مجتمعه، بقدر ما يجبُ أن يمارس حريته لا عنوةً أو ضغطًا، يقول أحمد أبو حاقةّ: "فالأديبُ الملتزُم لن يمارس التزامه قسرًا أو إقحامًا واختراقًا للنص من الخارج ولكنه إذا تشّرب بفكرته وصار مؤمنًا بها حقّ الإيمان، فإنّ شخوصه وحبكته الروائية، وبناءه المسرحي سيضع لنفسه مكانة متوازنة غير متكلّفة أو مقحمة"[3].

ولا بدّ هنا من التمييز بين الالتزام والإلزام، فالأول يعني الاختيار، أما الثاني فمرتبط بالجبر والفرض.

وبالعودة إلى نصّ "حسين مروة" في مقاله نجده يدافع عن وجهة نظره تجاه الأديب الذّاتي وموقفه من الالتزام، يقول في ذلك: "وهكذا الحال في الأديب "الذاتي" أو "الانطوائي".. فإنه هنا يعيش بعيدًا عن الجمهور، أما لأنه من فئة في الناس ليس تحيا حياة الجمهور وإما لأن في ثقافته ومفاهيمه العقلية ونظرته إلى الحياة والكون، رواسب ومفاهيم متصلة بالعقلية "المثالية" أو ما يشبهها.

---

[1]- وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 41.

[2]- أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1976، ص 14.

[3]- المرجع نفسه، ص 14.

وهذا الأديب ليس يقصد قطعًا أن يكون "غير التزامي" بل ليس يصحّ أن نسميه "غير التزامي" لأنه –واقعًا- إنما ينشئ أدبه الذاتي الانطوائي عن استجابة قاصرة أيضا لطريقة عيشه ووجهة تفكيره"[1].

إنّ ما يرمي إليه "مروة" في هذا النّص يستحقّ التدبّر وإمعان النظم لأنّ في قوله الكثير من الصواب وبخاصة في فلسفة الأديب العقلية المثالية التي لا يقصد بها عدم الالتزام، وإنما الذي جعل أدبه انطوائيا أو منعزلًا، هو عدم إقحامه للجماعة أو الجمهور، وبالتالي له فلسفة خاصة به، يفكر بها ويدرك الأشياء بطريقة تبّناها بنفسه، وبناءً على آرائه وتصوراته.

إذًا، ومن هنا حسب تقدير "مروة" فإنّ الأمر "يرجع ُ إلى طريقة العيش ووجهة التفكير وليس يرجع إلى التزام أو غير التزام"[2].

أي كلّ الأمر يعود إلى فلسفة خاصة يتبّناها الأديب وينظر إلى الأمور أو الأشياء بمنظاره هو، وبطريقة تجعله ذاتيًا وانطوائيًا منعزلًا عن الخارج (الجمهور)، ولا يمكن في هذه الحال الحكم عليه بالملتزم أو غير الملتزم، لأنّ الأمر ككل منوطٌ بفلسفته وثقافته، ولكن قضايا الأمة من زاوية أخرى ليس كما يراها عبد النبي أنها مرتبطة بفلسفة أو ثقافة الأديب، وإنما تتعلق بمدى التزامه ومسؤوليته إزاء هذه المواقف أو الالتزامات، وهنا يصبح الأديب كما يعتقد سارتر هو "المسؤول عن كل شيء، عن الحروب الخاسرة أو الرّابحة، عن التمرّد والقمع، إنه متواطئ مع المضطهدين إذا لم يكن الحليف الطبيعي للمظهرين"[3]. والأديب على حدّ تقدير سارتر متّصل اتصالًا مباشرًا بمجتمعه، ذو صلة تفاعل معه، يعبر عنه في السراء والضراء، يقاسمه الأقراح والأفراح مسؤول عن هذا ثم هذا المجتمع

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص13.

[2]- المصدر نفسه، ص 13.

[3]- جون بول سارتر، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 62.

أو انتصاراته، عن الحرية أو العبودية، وكل ذلك يظهر جلّيا في أدبه إن مع أو ضدّ، ملتزمًا أو غير ملتزم.

وملخص القول، إنّ ظاهرة الالتزام ذات أبعاد فكرية واجتماعية وحتى دينية، يكون فيها الملتزُم خاضعًا لمجتمعه، مدافعًا عن مبادئه، ذائدا عن قضاياه، وعلى الرّغم من تباي ُن الآراء والتّصوّرات حول هذه الظاهرة إلا أنها تبقى منهجًا للحياة، يمكن من خلاله التحلي بروح المسؤولية والتزّود بقيم إنسانية مختلفة، واتخاذ مواقف مشرفة للأديب خاصةً والإنسان عامةً.

3-2 / قضية الأدب الموجه في حقيقتها العلمية:

وفي مقال آخر المعنون بـــ "قضية الأدب الموجه في حقيقتها العلمية"، يبسط "حسين مروة" لمناقشة هذه القضية التي طالما أثارت الكثير من الجدل والنقاش، إنها "قضية الأدب الموجه في حقيقتها العلمية"، ولقد دار النقاش حولها أوّل الأمر بلبنان، وكان طه حسين مُديرها، ولّما حمي وطيسها كادت تخرج عن وجهها الصحيح ومسارها الحقيقي، "فلم تضف حصيلة ذلك كله إلى القضية غير التباسات جديدة أبعدت بها عن إطارها العلمي، حيث يجب أن تكون، وأدخلت إليها بعض الأوهام"[1].

تطرح القضية تساؤلا محوريًا هو: لمن يكتب الأديب؟ لكن الناقد حسين مروة حاول نقل هذه القضية من تساؤلها الأصلي الذي طرح في مناظرة الأونيسكو مع طه حسين إلى صيغة تتناسب وتليق بطابعها أو وواقعها العلمي، إذ يدلّ في صيغة السؤال من لمن يكتب الأديب؟ إلى صيغة أخرى هي: عن أيّ فئة من المجتمع يكتب الأديب؟ وكيف يكتب؟

ويعلّل حسين مروة هذا النقل أو التبديل في صيغة السؤال إلى تلك النتيجة الغربية في حالة ما دار موضوع السؤال حول البحث عمن يكتب لهم الأديب، لا عمن يكتب

[1]- حسين مروة، قضية الأدب الموجه في حقيقتها العلمية، الثقافة الوطنية، بيروت، السنة 4 ، ع 5 أيار، 1955،ص 19.

عنهم، يقول: "... نفترض هذا لنرى كيف ينزلق بنا البحث –على هذا الوجه- إلى نتيجة غريبة، فإذا بنا مضطرون إلى إخراج كثير من الأعمال الأدبية التقدمية، في مختلف الأزمان، عن نطاق الأدب الواقعي التقدمي"[1].

وأّما في حالة ما جرى نقاش القضية حول السؤال الذي صاغه حسين مروة، فإنّ ذلك يمكّن من الاقتراب إلى الحقيقة الموضوعة التي تنهضُ عليها قضية الأدب والفن من الأساس.

وربما يمكن الوصول إلى موقف صارم أو واضح يزيلُ الغبار ويُجلي الالتباس، يصرحُ قائلا: "والقضية الأساسية التي نعني، هي هذه: من أين يصدر الأدب، أيصدر من ذات الأديب منعزلًا عن مجتمعه وطبقته وعن مرحلته التاريخية، أم يصدر عنه بوصفه عضوًا حيًا مرتبطًا بمجتمعه وطبقته، وجزءًا لا ينفصل عن تاريخ المجتمع يتأثر به وينفعل من جهة، ويؤثر فيه ويفعل بعد ذلك؟... ثم تنتقل القضية ذاتها من هنا، إلى مرحلة أخرى بالضرورة، وهي: كيف يتناول الأديب موضوعه الأدبي بأيّ دافع، ولأيّ غرض، وبأيّ أسلوب؟".[2]

إنّ مثل هذه التساؤلات التي يطرحها "مروة"، قد نقلت حقًا مضمون القضية وغيّرت مسارها الأصلي، والرجل يزعم أنّ القضية بهذا التبديل أو التغيير في المسار يمكن أن يكتسب طابعًا أو واقعًا علميًا، "أي كما هي في دلالتها الاجتماعية وارتباطها الحي بالإنسان من حيث هو كائن اجتماعي"[3].

تلك كانت أهم الأسئلة التي صاغها حسين مروة إزاء هذه القضية، وقد حاول مناقشتها بشكل من الموضوعية والعلمية بناًء على اختلافات وتباينات آراء النقاد وتصوراتهم نحو هذه القضية، يقول: "الواقع أنّ كلّ اختلاف نظري في أمر الأدب والفن، من حيث منشأهما وغايتهما، يرجع أساسا إلى الخلاف في أمر العلاقة بينهما وبين

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص15.

[2]- المصدر نفسه، ص 16.

[3]- المصدر نفسه، ص 16.

الواقع: فأصحاب الفلسفة المثالية، بما في هذه الفلسفة من نظرة "ميتافيزيكية"، يرون أنّ ذات الفرد، أي عقله وإحساسه، هي الموجود الأول، وهي منبع المدركات والصور والأفكار، وإنّ عالم الطبيعة والمادة في خارج الذات الإنسانية، ليس سوى مظاهر محسوسة للفكرة المطلقة"[1].

لعلّ الذي يرمي إليه "مروة" في هذا التصور هو تلك العلاقة الجدلية في كون الأدب أو الفن يصدر من الذات أو يتعلق بعالم الطبيعة والمادة، أي يرتبط بالظروف الخارجية ليقّر في الأخير أنّ الفنّ للفنّ والأدب للأدب، ولا غاية له بل هو غاية في نفسه، ولعله يشير إلى مذهب الفن للفن، الذي نشأت بعده كثير من المدارس والمذاهب الفنية والأدبية، كالرمزية، والانطباعية والوجودية. ويفسّر ذلك بقوله: "ليس من شأن الأدب، إذن، عند أهل هذه المذاهب أن يكتب عن المجتمع، عن مشكلات الناس، عن قضايا الصراع بين طبقات الكادحين وبين الطبقات التي تستثمرهم عن استعمار الرأسمالية للشعوب، عن تطور المجتمعات الدائم، عن ولادة الجديدة في الأنظمة الاجتماعية وانحلال القديم فيها – كل هذه أمور ليست تعني الأدب والفن البتة، لأنّ هذه كلها أمور "صغيرة" بالنسبة للأفكار والتأملات العلوية الكبرى التي يرتفع إليها الأدب والفن"[2].

إنّ هذا الطّرح يدعو إلى الكثير من الجدل إلى الكثير من الاستفهامات، إذ كيف للأدب أن يكون منبعه الذات فقط، ذلك أنّ الكثير من الباحثين والنقاد يرون عكس ذلك تمامًا، يرون أن الأدب مرتبط بخارج الذات، بالطبيعة، بالمجتمع، ثّم إنّ الأديب يعيش وسط مجتمع، وبالتالي يتأثّر ويؤثّر، وعليه يكون المجتمع آنذاك هو سنده وملهمه، يعبّر عن أفكاره وأفكار الجماعة التي ينتمي إليها، وربما نظرية الانعكاس، تكون كفيلة لشرح وتفسير العلاقة بين الأديب والواقع أو المجتمع ثم إنّ النظريات الحديثة العلمية في مختلف تفسيراتها تحاول تفسير كلّ ما يصدر عن الذّات من الأفكار والصور، وإنما هو

[1]- المصدر السابق، ص16

[2]- المصدر نفسه، ص17.

أثّر منعكسٌ من عالم الطبيعة والحياة، وفي هذه الحال يكون الأدب "بمختلف أشكاله البيانية، تعبيرًا عن الحياة الواقعية، عن الظروف والأوضاع والأنظمة التي يعيشها في مرحلة معينة، نعني المرحلة نفسها التي يعيشها الأديب من تاريخ المجتمع"[1].

ويبدو –بناءً على هذا الطرح- أنّ الأدب مرتبط بالواقع، ولعلّها إشارة إلى الواقعية أو الأدب الواقعي، وبيت القصيد أنّ كلّ أدب فيه من الواقعية نصيبٌ، وأنّ كلّ أديب هو واقعيّ من بعض وجوهه لا محالة، قصدَ ذلك أم لم يقصد، ثّم إنّ الأدب لا بدّ أن يهتم بقضايا العالم الخارجي، وهذا الذي يعني بالأدب الموجه حسب تعبير حسين مروة، وليس على حدّ قول ذه حسين، والأديب يتأثر بواقعه، بالمذاهب السياسية والاجتماعية والاقتصادية أو بالتالي يمكن أن تفرض عليه هذه المذاهب إنتاج أدبٍ يعبر عن أفكار المجتمع أو فئة منه، مطامحه ومشاعره[2].

ويطرح "مروة" قضية أخرى في المقال نفسه، تتمحور حول الحدود الفاصلة بين الأدب التقدمي والأدب الرجعي.

ولّما أراد الإجابة عن هذا التساؤل، عاد بنا إلى السؤال الجوهري الذي طرحه في بداية المقال، المتعلق بـ: عّمن يكتبُ عنهم، وكيف يكتب؟ وليس عّمن يكتبُ لهم الأديب.

يفصل "مروة" في الإجابة عن هذه القضية ويعيد أساسًا إلى ذلك الصّراع بين القديم والجديد، قديمٌ ضا ربٌ في جذور التاريخ ناكرٌ لكلّ القوى الجديدة النامية، وجديد يحاول تجاوز النظريات القديمة، وتخطي كل ما هو قديم وبالي، وإنّ الفريق الأول يمثلُ الأدب الرجعيَّ الذي يدافع عن كيانه المهّدد بالانهيار، وأّما الثاني فيمثل الأدب الواقعي التقدمي[3].

إذًا قضية الأدب الموجّه –حسب تقدير مروة- تتعلق بصراع فريقين لا ثالث لهما، وهما الأدب التقدمي والأدب الرجعي، أّما الأّول فمرتبط بالطبقات النامية، يقول حسين

---

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص18.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، صص19، 20.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص 21.

مروة: "وليس يكفي في تمييز الأدب التقدمي أن يكون مصورًا للفئات النامية في المجتمع، فقد يكون هناك أدب يتّخذ مادته من الفئات الرجعية نفسها، وهو مع ذلك تقدّمي، وهنا نبحث عن كيف يكتب الأديب؟ كيف يتناول موضوعه، بأيّ دافع، ولأيّ غرض، وبأيّ أسلوب؟"[1].

يحاولُ حسين مروة تفسير مصطلح الأدب التقدمي وبيان موضوعه الذي يتناوله، والأسلوب الذي يعتمده في التعبير عن موضوعاته، يقول: "... هنا يأتي دور الأسلوب والصياغة، فقد يعبر أدبٌ عن الطبقات الرجعية فيتناول موضوعه مشهرًا بها أو ساخرًا أو ناعيًا انهيارها أو راثيًا انحلالها، فيكون إذن من الأدب التقدمي كما كان يفعل بشار والجاحظ وأبو نواس وابن الرومي، وأبو العلاء، والمتنبي في بعض شعره، وكما فعل دانتي في "الكوميديا الإلهية" وكما فعل بلزاك في "الكوميديا البشرية""[2].

يبدو أنّ الأدب التّقدّمي عند "مروة" لا يتعلق بالطبقات فحسب، وإنما –كما يتصور- يرتبط أيضًا بالطبقات الرجعية، وربما لا يمكن معرفة ذلك إلا من خلال الأسلوب أو الصياغة، فالأدب التقدمي يصور ذلك الصراع بين القوى المتناقضة في المجتمع، وبهذا فهو يحاول إظهار حركية الحياة وتطّور عجلتها المتصاعدة، وهو بذلك لا يُنقصُ من قيمة هذا الأدب أو الأديب حتى ولو صار بعدئذٍ من القوى الرّجعية. والأدب يُقاسُ بزمانه، أي إلى العصر الذي ينتمي إليه، فالأدب العباسي –مثلًا- على الرغم من كونه بعيدًا جدًا عن حاضرنا وعصرنا إلا أنه يمثّل أرقى أنواع الأدب في زمانه وعبر عن مختلف الموضوعات السائدة في ذلك العصر.

هي موضوعات كثيرة ومتنوعة وتقدمية أيضا، يدعو من خلالها حسب مروة الكاتب والأدباء إلى العودة إليها للكشف عن تراثنا الفكري وكوزٍ دفينة ومطموسة تمثلُ حقًا ما

[1]- المصدر السابق، ص20، 21.

[2]- المصدر نفسه، ص 21.

يعرف بالأدب التقدمي شرط إعادة النظر فيها بما يتوافق والعصرنة أو يساير الركب المعرفي الراهن.

ويحاول "مروة" مرة أخرى أن يميّز بين نوعين من الأدب الموجّه، أدب واقعيّ موجّه بصورة تلقائية انعكاسية، وأدب واقعي كوجه ولكن بوعي وقصد، يقول: "والفرق بين هذين النوعين من الأدب الموجّه، هو الفرق بين أدب الواقعيين الذين كانت تختلط عندهم الأوهام والمفاهيم السائدة في عصورهم بالأفكار التقدمية المنعكسة في آثارهم وبين أدب الواقعيين المحدثين الذين اتيح لهم أن يتسلحوا بالفلسفة العلمية الحديثة، وينفذوا منها إلى حقيقة قوانين التطور الاجتماعي المتحركة بصورة موضوعية.

على أنّ هذا الفرق ليس شكليًا محضًا، وإنما هو أمر جوهري له الأثر الأكبر في خلق الفاعلية "الدينامية" في العمل الأدبي، فإنّ المعرفة الواعية لقوانين التطور، وإنّ النظرة الشاملة الحية إلى العالم الخارجي، لتعين الأدب أن يغتني بالمضمون الفكري الحي المتفاعل مع الحياة تفاعلًا، يجعل الأدب فاعلًا خلاقًا"[1].

إذًا الفرق بين الأدبين لا يتمثّل في الشكل فحسب، وإنما في جوهر المضمون، ذلك أنّ الأديب الإيجابي لا بدّ أن يكون فعالًا منتجًا في مجتمعه لا مستهلكًا، يستطيع قلب الموازين، يسهُم في حركية تطور المجتمع وفي القوى النامية فيه، يعبّر عن آمال وآلام الجماعة التي ينتمي إليها، داعيًا إلى اختيارات المجالات الحية من الواقع، منتقيًا الجوانب البنائية التي تدعُم رقيّ وتطّور المجتمع.

يبدو أنّ "حسين مروة" يريد أدبًا موجها، أدبا صادقًا ناتجًا عن وعي الأديب واختياره، ومسؤولا عمّا يكتبه، مراعيًا تأثير ذلك على مجتمعه إن كان سلبًا أو إيجابًا، والأولى للإيجاب، وربّما تشير كل هذه التصورات والأفكار إلى ضرورة التمسّك بالواقعية أو الأدب الواقعي الذي سيكون محطتنا في هذا البحث مع عبد العظيم أنيس.

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص24.

4- الأدب والواقعية عند عبد العظيم أنيس:

تمثّل الواقعية أبرز المذاهب الأدبية الكبرى، التي نشأت في حضن الثقافة الغربية، ونهلت من مشاربها، وسرعان ما تلقّاها الفكر النقدي العربي في العصر الحديث، وأصبح هذا المذهب الحديث الخاص والعام، وبخاصة عند أعضاء رابطة الكتاب العرب اللبنانيين والسوريين، وبعدهم المصريين، حتى انتشر هذا التّيار في أوساط العرب كانتشار النار في الهشيم.

ولم تكن نشأة هذا المذهب في الغرب أو تلقيه عند العرب وليد الصدفة، وإنما كان نتاجًا لعوامل ساعدت في إخراجه إلى النور، وأسهمت في بروزه إلى الذيوع والشيوع، وكان أهّم عامل هو أفولُ نجم الرومانسية التي غالت في تقديس العاطفة واعتقادها بانفصال الفرد أو الذات عن واقعه، كما "زجّت به في تخمينات ذاتية نسجت من خياله صورة محمومة، يغذّيها أتونُ النفس المعذبة الرافضة لقيم المجتمع الباحثة عن ذاتها وسط تعاويذ ترتد إلى طقوسية الماضي السحيق، فلا ترى في الوجود إلا مخالب الشّر وأحابيل الشهوة والجشع"[1].

ولعلّ التطورات العلمية والتقدم التكنولوجي في العصر الحديث أبدلَ في سُبُلِ التفكير لدى الكثير من النقاد والأدباء، وكذا التطور المشهود في مجالات التاريخ والاجتماع التي تأثرت وجسّدت الحقائق كما هي في الواقع الأمر الذي أّدى إلى انهيار التيار الرومنسي وبروز التيار الواقعي، الذي يعترف بالواقع كموضوع لا بدّ من تناوله، أو كمصدر ضروري لاستلهام مختلف المواضيع ذات الصلة به.

إنّ البدايات الأولى للواقعية لم تكن مستقرة ولا ثابتة، بل عرفت تذبذبات في نشأتها وشأنها في ذلك كشأن كل الاتجاهات أو التيارات.

---

[1]- حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، د.ط، 2007، ص 69.

وعلى الرغم من تأثرها بالتيارين العلمي والاجتماعي إلا أنّها لم تكن في أوّل أمرها ملتزمة، وإنما "كانت كما كان امتدادها ولا يزال –تعتمد على التصوير والتحليل: تصوير الطبائع والأشياء وتحليل الأهواء والنفوس"[1].

إنّ الواقعية حاولت تجاوز كلّ ما ذهبت إليه الرومنسية وبخاصة في سطوة الذاتية وسلطتها في التعبير عن خلجات النفس، والحقيقة أنّ مفهوم الواقعية الأدبية لم يطرح "منذ البداية على أنه تصوّر الكاتب عن علاقة الفرد بشركة من المجتمع هي طبقته التي تحدّد حياته وتصرفاته وتطلعاته وعواطفه، ومفهومه عن الصراع بين طبقات المجتمع المختلفة ذات المصالح المتباينة، ولا طرح على أنه مفهوم الكاتب عن مكّونات فكرية تشكّل في تلاحمها شخصية أمة ينتمي إليها الكاتب... طُرح مفهوم الواقعية منذ البداية ومن خلال الممارسة الأدبية، على أنه صراعٌ محدّد بين فرد مسحوق مضطهد وفرد متسلّط مستغلّ، بين أجير ورب عمله، بين ماسح الأحذية وصاحب صندوق ألبويا، بين عاهرة وامرأة تشغلها، بين فلاح وإقطاعّي، بين طالب فقير ووالد فتاة جميلة غنية"[2].

وتأسيسًا على ذلك، سعت الواقعية إلى وضع مجموعة من المبادئ أو الخصائص التي من شأنها دعم هذا المذهب والاحتفال به، وعليه تحدّدت المبادئ أو الخصائص كالتالي:

-الواقع هو المصدر الأول للموضوعات.

- الصدق في التعبير بدل الغلّو في العاطفة والخيال.

-الدقة في التعبير والبعد عن التهويل والغموض.

-الصرامة العلمية.

-الاهتمام بالمجتمع عوض العواطف الذاتية أو الفردية[3].

---

[1]- عباس خضر، الواقعية في الأدب، دار الجمهورية، بغداد، د.ط، 1968، ص 45 .

[2]- محي الدين صبحي، دراسات ضدّ الواقعية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص ص 11، 12.

[3]- ينظر، محمد مفيد الشوباتي، الأدب ومذاهبه، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، د.ط، 1970، ص 157.

إنّه لا يعنينا في هذا المقام مفهوم الواقعية ونشأتها أو رّوادها غربًا وعربًا، وإنما كان هذا الحديث توطئة للولوج في مناقشة نصّ نقدي حول موضوع الأدب الواقعي لعبد العظيم أنيس، الذي أورده عبد النبي اصطيف في كتابه.

يعدّ "عبد العظيم أنيس" من أنصار المذهب الواقعي بامتياز، وإنّ الذي يطرحه في مقاله الموسوم: "في الأدب الواقعي"، الذي أورده عبد النبي اصطيف في كتابه إنما يتمحور حول تحديد معنى الواقعية في الأدب، فهو يعترف في البدء بنشوب صراع أو ثورة فكرية بين أنصار المدرسة الواقعية وأعدائها، فهو يعترف حق الاعتراف بالصلة الحميمية التي تربط الفرد بالمجتمع، إنها صلة أو علاقة تكامل وتأثير وتأثّر. والأدب لا بدّ أن يصدر من صميم المجتمع، يقول في هذا الشأن: "إنّ الأدب نتاجٌ اجتماعيٌّ ما في ذلك ريبٌ، فالأديب نفسه وليد البيئة التي نشأ فيها وترعرع في أحضانها، إنه ليس بالمخلوق الذي ظهر فجأة وسط غابة عذراء ليختار أن يكون أديبًا، ومن المسلّم به اليوم أنّ صور الأديب وخياله ومشاعره ومزاجه الفكري مستمدة من واقع المجتمع الذي نشأ فيه"[1].

نعم، إنّ العلاقة بين الفرد والمجتمع علاقة تكامل وتفاعل، فالأديب لا بدّ أن يحتكّ بالجماعة التي ينتمي إليها، وبالتالي يتأثّر ويؤثّر، يحاول نقل الواقع الذي يعيشونه كما هو، بطبقاته المتنوعة، وبصراعاتها المختلفة، وعليه فإنّ " من واجب الأديب الواقعي أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله، نظرةٌ تعبّر عن فهمٍ مترابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغي أن يتّضح هذا جليًا في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه"[2].

يسعى "عبد العظيم أنيس" من خلال تحديد ماهيته للواقعية أن يقدّم نماذج من المجتمعات لفهم حقيقة نقل الواقع في الكتابات والإبداعات، فيقدم مثالا على ذلك للمجتمع

[1]- عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط3، 1989،ص 31.

[2]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص 30.

الحضري، ثم ينتقل إلى المجتمع الفرنسي وتحديدا إلى الكاتب "فرانسوا مورياك" "وبلزاك" وكيف صوّرا المجتمع الفرنسي وصراع الطبقات فيه[1].

وبعد بيان بعض أعمال مورياك وبلزاك الواقعية تجاه مجتمعهم الفرنسي، ومحاولاتهم تصوير واقعه، يعود "عبد العظيم أنيس" لعقد مقارنة بين المجتمعين الفرنسي والمصري من خلال أعمال هؤلاء وأعمال "إحسان عبد القدوس"، وقصصه التي صوّر فيها جانبًا من جوانب المجتمع المصري المنحلّ أخلاقيًا ونفسيًا، ليعترف في الأخير "عبد القدوس" قائلا هذا هو الواقع[2].

لكن الواقع أنّ مصر لا يمكن اختزالها ضمن حدود هذه الطبقة الدنيئة من المنحلّين أخلاقيا، فلرّبما أدى بهم تدهور حالتهم الاجتماعية إلى تلك الطريق، وربما هناك دوافع أخرى، وعبد القدوس لم يشأ التشهير بهؤلاء أو إنما أراد أن ينقل بعض الواقع المصري، ولعلّ هذا الجانب يجعل أدبه راقيًا هادفًا إلى العلاج والشفاء.

اعتمد "إحسان عبد القدوس" الواقع بشكل لافت في قصصه، ولكنّ واقعه هذا – على حدّ تعبير "عبد العظيم انيس"- محدودٌ، ولا يعدُّ من أنصار المذهب الواقعي، وإنّ الواقع عنده "بمثابة خبرة بشرية ضيقة، وحتى هذا الواقع المحدود لا يتناوله إحسان في إطار عامٍ من فهمٍ صحيح للواقع الكلّي للمجتمع المصري، ولا بالأسلوب الذي يقتضيه هذا الفهم"[3].

وبناءً على هذا التصور، فإنّ "عبد العظيم أنيس" يحاولُ إجراء مقارنة بين الواقعين الفرنسي والمصري، بين قصص مورياك وقصص إحسان، يقول: "فمورياك كما أسلفت يرسُم حياة الطبقة الراقية في منطقة الجيروند فيفضحها، وإحسان يكتبُ عن أبطال الطبقة الراقية في مصر فتكاد تحسُّ أنه يريدُ أن يثيرك نحو الشفقة بهم والعطف عليهم"[4].

---

[1]- ينظر، المصدر السابق، ص 30.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 30.

[3]- المصدر نفسه، ص 31.

[4]- المصدر نفسه، ص 32.

يستخلص في الأخير "عبد العظيم أنيس"، من خلال هذه المقارنة مفهومًا للواقعية في الأدب قائلًا: "فالواقعية لا تمثّلُ فقط في اختيار الموضوع وإنّما في الشكل الذي يصبُ فيه هذا الموضوع، في الأسلوب الذي يعبّر به الكاتب عن هذا الموضوع"[1].

إنّ الذي يرمي إليه "أنيس" في هذا التصور عن الواقعية هو الاهتمام بالجانب الشكلي، أي الأسلوب أو الصياغة التي بإمكانها الإسهام في جلاء الجوهر أو الفكرة ومضمونها، لكن الأصل أنّ الواقعية تذهب إلى أكثر من هذا، إلى احتكاك الأديب بمجتمعه، إلى التجربة والخبرة بالعادات والتقاليد والأعراف، إلى معرفته بواطن هذا المجتمع حتى يكون الأدب تصويرًا حقًا للواقع، إلى فهمٍ متطورٍ متنامٍ ليصبح الأدب رسالة تدعو إلى الحق والخير والصلاح.

عاشت الواقعية حينًا من الدهر، لكن سرعان ما أفلَ نجمها وتقلّصت حدودها، وبخاصة بعد ظهور تلك الفلسفات كالفلسفة المثالية والمادية والوضعية التي أزاحتها عن الطريق، ومهّدت لظهور مذاهب أدبية أخرى تلاقحت بعد الواقعية، ووهنت الواقعية بسبب تلك الانتقادات التي وجّهت إليها وعارضتها بشدة، وبخاصة الواقعية الطبيعية التي بالغت في مبدأ مطابقة الواقع وتصويره كما هو، أي صورة طبق الأصل، وكذلك اُنتقدت في أعمالها التي تصف بعض الموضوعات المشّوهة للمجتمع كالرذيلة والشذوذ والانحلال الخلقي والاجتماعي.

5- محمد أمين العالم ومأساة الزمن عند توفيق الحكيم:

يناقش "محمود أمين العالم" في هذه المقالة النقدية قضية مأساة الزمن عند توفيق الحكيم، وإنّ الموضوع العام هو "مسرحية أهل الكهف"، الذي يبدو في ظاهره حديثًا عن أهل الكهف، لكن باطنه يتمحور حول جوهر المأساة المصرية، التي راها توفيق الحكيم تنبني على الصراع بين الإنسان والزمن، وهي خلاف للمأساة اليونانية -كما يرى توفيق الحكيم- تقوم على مبدأ الصراع بين الإنسان والقدر.

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص32.

إنّ توفيق الحكيم في مسرحيته يريدُ إلقاء الضوء على الواقع المأساوي لمصر، أراد وصف وتصوير الأحداث إسقاطاً للأحداث التي جرت لأصحاب الكهف قديماً إنها قصة قديمة جدًا، لكنها تشبه إلى حدّ بعيد قصة مأساة مصر.

صحيح أنّ زمن أهل الكهف ومأساتهم ليس بزمن مصر الآن، ولكن تشابه كبير في الأحداث، وبخاصة في الجانب المهزوم الذليل في مأساة مصر الآن، وإنها مأساة متعلقة بالزمن وما عقده لهذه المقارنة بين الأزمنة الماضي والحاضر إلا -كما ذكر سلفاً- لبيان الصراع بين الإنسان والزمن، ذلك أنّ الإنسان منذ ان وُجِدَ وهو في صراع مع الزمن.

ركّز "توفيق الحكيم" في مسرحية "أهل الكهف" على عنصر الزمن، يقول محمود أمين العالم: "ولهذا كان الزمن رمزًا للعدم، وكانت الحياة هي الخلّو من الإحساس بالزمن... الفقدان والحرمان والوحدة والطبيعة هي إذن المفاهيم الأساسية للزمن عند توفيق الحكيم. ولهذا كان الزمنُ رمزًا للموت والعدم، ولهذا كانت السعادة واللقيا والحياة لها رمز آخر، هو البعث الدائم، وهو الوجود خارج الزمن، الوجود في الأبد، الوجود في المطلق"[1].

إذًا مسرحية توفيق الحكيم في أهل الكهف مبنية على صراع الأزمنة، وهي تمثّل رموزًا لها دلالات في الواقع المصري المأساوي المأزوم، إنها صراعات ثنائية بين الحياة والموت، بين السعادة والشقاء، لقد كان يرمز لكل شخصية من أصحاب الكهف بشخصية أخرى تشابهها من مأساة مصر، وكان الإسقاط محكمًا ومماثلًا لشخصية "صدقي باشا" رئيس حزب الشعب الموهوم، ودستور 1930، وكان في عصره "القتلى والجرحى في بلبليس والزقازيق والمنصورة وكانت الاعتقالات والمعارك في كل مكان يقودها الطلبة والفلاحون والعمّال والموظفون، وكان دستور جديد مزيف وبرلمان جديد مزيف، وكانت الأزمنة تطحنُ وتطحنُ فئات الشعب"[2].

[1]-المصدر السابق، ص 39.

[2]- المصدر نفسه، ص40-41.

إنّ الزمن في عهد مصر الجديدة رمز للعدم، والخنوع والخضوع، رمزٌ لمصر التي ترى الزمن "ثقلًا وقيدًا لا تيارًا دافقًا خلاقًا وعمليةً نامية، مصر التي تؤمن بالبعث الخاوي من حركة الحياة لا مصر التي تؤمن بالواقع الحيّ المتطوّر، مصر التي تؤمن بمفهوم للزمن جاف أعجف، لا مصر التي تؤمن بحركة الواقع الحيّ، وتكافحُ من أجل تثبيت سيطرة أبنائها على حياتهم"[1].

إنّ الذي ذهب إليه "توفيق الحكيم" في مسرحيته من العودة إلى الماضي البعيد، ومحاولة إسقاطه على الحاضر يكاد يشبه الطرح الذي قدمه "حسين مروة" في قضية الصراع بين القديم والجديد، بين الأدب الرّجعي والأدب التّقدّمي، وعليه يعترف "أمين العالم" أنّ هذه المسرحية يمكن إدراجها ضمن الأدب الرجعي، "الذي وإن عكس جانبًا من الحياة المصرية إلا أنه لا يشارك في حركتها الصاعدة، بل يقبع عند علاقاتها وقواها الخاسرة المهزومة"[2].

لقد حاولت قصة أهل الكهف أن تعكس الواقع المصريّ، وتصوّر فهمًا واضحًا للزمن المصريّ، الذي ارتبط بعصور قديمة، عصور الاستبداد والتّعسّف والرجعية، عصورٌ طالما دافعتْ عن اللامعقول وحاربت المنطق والعقل، أزمان تذود عن التخاذل والخنوع والذّل، وتجاهر بالعزيمة إنها فلسفة الخضوع والإذلال.

6-الأدب والاشتراكية السليمة عند لويس عوض:

إنّه لمن المسلّم به أنّ كلّ تيارٍ أو مذهب أدبيّ لا يمكن أن يأتي من فراغ أو سدًى، فلا بدّ إذن من جذور أو أصول يرجع إليها بهذا التيار وبالضرورة ينطلق إما من دعائم معيّنة أو فلسفات تكون كركيزة ينطلق منها كذلك شأن الاشتراكية أو المذهب الاشتراكي في الأدب.

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص41.

[2]- المصدر نفسه، ص 41.

ليس موضوعنا هو تحديد ماهية الاشتراكية أو البحث في أصولها والأسس التي قامت عليها، بل نحاول التعرف على علاقة الأدب بالاشتراكية ومناقشة هذه القضية من خلال مقال "لويس عوض"، الذي يطرح فيه مجموعة من الأسئلة حول وجود الأدب الاشتراكي، وحدوده، وعلاقة المذهب أو المدرسة الاشتراكية بمختلف المدارس الأدبية والفكرية الأخرى.

يحاول "لويس عوض" الإجابة عن هذه التساؤلات انطلاقاً من تقسيمه لمدارس الفن والأدب إلى قسمين، مدارس مثالية وأخرى مادية، أما الأولى ومثالها مدرسة الفن للفن، والمدرسة التأثرية ومدرسة الإنسانية الأدبية، ومدرسة الكلاسيكية الجديدة، والمدرسة الوجودية، وأما الثانية فتتمثل في مدرسة الأدب الصادق أو مدرسة الواقعية الاشتراكية، ومدرسة الجبرية المادية، وإن "موقف هذه المدارس على اختلاف أنواعها كما يقول "لويس عوض": "إمّا مناهضة للاشتراكية بالمعنى الصريح وإمّا منافية لها يحكم دعوتها المعدودة"[1].

يعتبر "لويس عوض" من نقاد وأدباء المذهب الاشتراكي، الذي نادوا بمقولة الأدب الهادف الذي يخدم المجتمع، كما نادوا بتحّلى الأديب المسؤولية والتزامه تجاه قضايا أمته، ولذلك يمكن إدراج هؤلاء النقاد في دائرة النقد التوجيهي كما يرى، إذ يقول: "فأولئك الذين ركزوا اهتمامهم نحو توجيه الأدب والفنّ إلى الحياة والمجتمع وبخاصة على أساس التفكير الاشتراكي وفلسفة الحياة الجديدة التي ارتضيناها، وهم من نادوا بفكرة الأدب الإيجابي الهادف أي الأدب القائد للحياة، وعابوا السلبية والغيبة والرومانسية الهاربة، ثم أولئك نادوا بضرورة تحّلى الأدب أو الفنان لمسؤوليته، وطالبوه بأنه يلتزم... كل هؤلاء النقاد لا تخطئ إذا أدخلناهم في مدرسة النقد التوجيهي"[2].

[1]- لويس عوض، الاشتراكية والأدب، دار الآداب، بيروت، 1963، ص 55.

[2]- محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص ص159، 160.

وبالعودة إلى مقال "لويس عوض" نجده يطرح تساؤلًا مشروعًا حول مكانة المدارس المذكورة سابقًا في أحضان المجتمع الاشتراكي ثم موقف الفكر الاشتراكي أو المجتمع الاشتراكي منها.

وللإجابة عن هذه التساؤلات ركّز "لويس عوض" على مجموعة من المحطات التي يمكن أن تكون مبادئ أو خصائص للاشتراكية، وقد اعتبر هذه الأخيرة "فكرة إنسانية أولًا وقبل كل شيء وبحكم أنها فكرة إنسانية أولًا وقبل كلّ شيء فأهّم خصائصها إذن الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التي لا تعرف الحدود"[1].

يتراءى من هذا التصور مجموعة من الصفات تتحلى بها الاشتراكية السليمة، إنها أولًا إنسانية أي تخلو من التّعصّب والعنف، ثّم إنها تدعو إلى التسامح أي توكيد إنسانية الإنسان، وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للإنسان فكيف الحال بالنسبة للمجتمع. وإذا كان الأول وليد الثاني أو جزءًا منه، فإنّ المجتمع تعّمه الإنسانية في كلّ أقطاره وبالتالي يسود النظام والعدل والأخلاق.

إنّ الاشتراكية السليمة بهذا المفهوم الإنساني النبيل تعترف بكثير من المبادئ الخاصة بها، فهي تقوم على الاعتراف الأعظم ولا تقوم على الإنكار الأعظم، والاعتراف الأعظم ليس هو القبول الأعمى، وتعترف أيضا بتراث الماضي والحاضر والمستقبل، وتقرُّ بمقولة الحق والجمال شرط أن تلامس الواقع أو تطبق عليه، تعترف بكلّ الفلسفات؛ مثالية كانت أو مادية، وبالمتناقضات أيضًا، تعترف كذلك بالوقوف على هذه المتناقضات ومحاولة تذويبها وإيجاد حلول لها وبوجودها وفي الأخير الاشتراكية السليمة هي عدوة الموت صديقة الحياة.[2]

إنّ الاعتراف الأعظم والاستنكار الأعظم للفلسفة الاشتراكية السليمة هو مبدأ قامت عليه هذه المدرسة، وكما تمت الإشارة سابقًا إلى موقفها من المدارس الأخرى، فهي

[1]- لويس عوض، الاشتراكية والأدب، ص 56.

[2]- ينظر، عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص46.

تقربها، وتعترف بوجودها، بل تعتبرها وجهًا إيجابيًا له إضافاته وإيضاءاته، وهو نقد جادٌ للحياة.

وبقدر ما تعترف بوجود هذه المدارس وتأثيرها في الحياة والأدب ووجهها المشّرف، فهي من ناحية أخرى ترفضها لا تقبلها بالضرورة من حيثُ هي منهج للحياة. وعليه، فإنّ الاعتراف الأعظم ليس مجّرد الرفض، وإنّ فضها لهذه المدارس ليس معناه عدم الاعتراف بوجودها، بل هو رفضٌ راقٍ يقوم على الاعتراف بها من حيث هي نقد للحياة[1].

إنّ الاشتراكية السليمة تحاول الجمع بين المتناقضات، بين الذات والموضوع، بين الغاية والوسيلة، بين الروح والمادة، ولا يتأتى بلوغ الفكر والفن والأدب قّمته، إلا بالوحدة التامة بين هذه الأشياء أو المتناقضات. ولأّن هذه الأشياء جزيئات الحياة ونقائضها، فإنّ الاشتراكية السليمة تحاول رسم صورة إيجابية من خلال جمعها وتوحيدها لهذه المتناقضات وبالتالي يتحقق عندها المجتمع الإنساني والحضارة الإنسانية، ولا مجال للإنكار، بل لا بدّ من الاعتراف أنّ الاشتراكية السليمة اعتمدت تبني بعض الاتجاهات الفنية أو الفكرية أو الأدبية في طروحاتها أو أهدافها، وبالتالي قد يظهر ثّمة فن اشتراكي وفكر اشتراكي وأدب اشتراكي[2].

تعترفُ الاشتراكية السليمة أنّ كلّ ما هو موجودٌ على الأرض من أشياء وموجودات وأفكار إنما وُجدت من أجل الإنسان، بل خُلقت لتخدم الإنسان. وإنّ تلك المقولات التي نادت بها بعض الفلسفات المثالية والمادية، كمقولة الفن للفن، والأدب للأدب، والحق للحق، والخير للخير، والفن للمجتمع والفن الهادف، والفن ذو رسالة... إلخ، هي مجردُ خرافات وتّرهات نابعة من جدل المثال والمادة، إذ ليس على الأرض شيء أو فكر لذاته ومن أجل ذاته، فالكلّ موجودٌ لأجل الإنسان[3].

---

[1]- ينظر، المصدر السابق، ص 47.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 48.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص48.

إنّ فلسفة الاشتراكية السليمة قد بالغت نوعًا ما في تقديس الإنسان، وربط كل الموجودات بالإنسان أمرٌ مبالغ فيه كذلك، فكثير من المدارس الفكرية والنقدية المعاصرة تنقُد وبشدّة مثل هذه الطروحات والأفكار، لدرجة أنّهم نادوا حتى بمقولة "موت الإنسان" عند البنيويين فليس شرطًا أنّ ما وجد في هذه الكون مرفقون بالإنسان، إذ لا يُمكن القول –مثلًا- أنّ المجتمع وجد للإنسان، بل هما عنصران يكّملان بعضهما، والعلاقة بينهما هي علاقة الكلّ بالجزء، ثّم إنّ الاعتقاد بفكرة كلّ موجود في الوجود للإنسان يحتاُج إلى تدّبر وتعقّل فالإنسان لم يوجد في هذا الوجود أو الكون من أجل هذه الأشياء أو الأفكار، بل من أجل غرضٍ وهدفٍ آخر، وليس معنى هذا نكران علاقة هذه الأشياء بالإنسان، بل إنّ الهدف الأسمى للإنسان ليس من أجل هذه فحسب، بل له وظائف أخرى كالعبادة وهي الغاية المثلى التي خُلق من أجلها الإنسان.

7- فيصل دراج/ دراسة مقارنة بين أدبي المنفلوطي وجدانوف:

يعالج "فيصل دراج"، في هذه المقالة موضوعًا مهمًا وقضية ذات قيمة، مفادها عقد مقارنة بين أدبين اثنين، الأول يرتبط بأدب الأحزان متمثلًا في المنفلوطي، والثاني متعلقٌ بأدب الأفراح متمثلًا في جدانوف.

ينتج الأدب من الواقع، ويتكون فيه، وإذا انعزل الأول عن الثاني، فإنه يمكن أن يكون بنية أو نظامًا لغويًا منغلقًا، وفي ظلّ المسافة بين إنتاج الواقع يكمنُ للممارسات الأدبية أن تتماثل أو تختلف وبالتالي يتماثل فيها ما يبدو مختلفًا، ويختلف فيها ما يبدو مماثلًا؛ أي يمكنُ للتماثل أن يصبح اختلافًا، كما يمكن للاختلاف أن يكون تماثلًا.

تلك هي الفلسفة التي يطرحها "فيصل الدراج" في عقد تلك المقارنة بين أدبين مختلفين، أديب عربي وأديب سوفياتي "أجنبي"، بين خطابين متباينين، وعلى الرغم من هذا التباين. إلّا أنّ خطاب المنفلوطي ينزاح أو ينحرف قليلًا عن خطاب جدانوف، يقول: "لا تحدّدُ علاقة الخطاب الجدانوفي بخطاب المنفلوطي كعلاقة اختلاف، بل كعلاقة تماثل مقلوب، ولا تغيّر صفة المقلوب من الأمر شيئًا، لأنّ بنية الخطاب الأول تظلُّ رغم صفة

المقلوب مماثلة لبنية الخطاب الثاني، إذ أنّ صفة الاختلاف لا تستدعي تباينًا في الاتجاه بل تباينًا في البنية"[1].

إنّ الاتجاه الفكري والأدبي الذي تسلكه الأدبيين المنفلوطي وجدانوف واحدٌ، هو إنكار الواقع الاجتماعي، والإيمان بفكرٍ يخلقُ العوالم ولا يراها، أو يخلق من هذه العوالم أشياء يمكن رؤيتها.

يركز فيصل دراج في مناقشته هذه القضية على صورة القدر في خطاب كل واحدٍ، هذا القدر –كما يعتقد درّاج- قد يكون استطاعة سماوية أي صادرٌ من عند الله وذلك هو الأمل، وقد يكون على الأرض، فيكون إما حزبًا، أو نمط إنتاج أو لجنة مركزية"[2].

يدعو "فيصل دراج" مقارنته بين الخطابين بعرض أجزاء من قصص كل واحد منهما، فيلتمسُ أدب الحزب في خطاب المنفلوطي، وبخاصة في موضوع القدر، أما في خطاب جدانوف فينزاح القدر ليأخذ شكلًا آخر، وبخاصة أثناء حديثه عن الواقعية الاشتراكية والحزب الستاليني الذي يمثل القدر.

وكان الأمُر هنا يتعلّق بالقدر السّماوي عند المنفلوطي والقدر الأرضي عند جدانوف الذي تمثله اللجنة المركزية في روسيا[3].

يعدّ الحزن ظاهرة نفسية تصيبُ أيّ إنسان وفي أيّ مرحلة من مراحله، والحزن "هو تعبير عن الشعور بالفقدان، عن فقدان شخص بعينه، أو فقدان شيء عام (معنوي أو أدبي أو خلقي). والحزن هو نشاطٌ نفسيٌ أو تحرّك داخلّي يُعلي من الشعور بالذات، ويقابلُ ذلك فتور في الاتصال بالغير وبالعالم الخارجي"[4].

---

[1]- فيصل الدراج، الواقع والمثال: مساهمة في علاقات الأدب والسياسة، دار الفكر الجديد، بيروت، 1989،ص 177.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 178.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 178.

[4]- ناجي نجيب، كتاب الأحزان، فصول في التاريخ النفسي والوجداني والاجتماعي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 55.

وأدب المنفلوطي يحتوي على الكثير من الأحزان، ومثال ذلك قصة المشهورة "بول وفرجيني"، وتلك النهاية المأساوية الحزينة. كما في أدب جدانوف كذلك تلك الصيغة الحزينة، تلك الصور الحزينة عن واقع لا يريده، لكن جدانوف –أحيانا- يحاول تغيير ذلك الحزن إلى أفراح إلى أمل، وإلى خلق فرح القيم المجرّدة، يقول "فيصل الدراج": "باسم مرجع غائب – والغائب يأتي- يصنع المنفلوطي الأحزان وتكون القيم المجردة متكأ للحزن ومبرره في عالم ملّوث يمنع النقاء، وباسم مرجع غائب – والفردوس تساوي الشيوعية- يخلق جدانوف فرح القيم المجردة، ويكون الغائب حاكم الحاضر بلا نقصان، يصبح تحمّل البؤس وإنشاء الفرح أمرًا أخلاقيًا مجردًا، ويغدو الجسد كما النقد انحرافًا عن الأخلاق، أي يلتقي المنفلوطي مع جدانوف في رحاب الطهرانية، أي في رحاب قيم أخلاقية كنسية سابقة على قيم المجتمع البرجوازي"[1].

يرى "دراج" أنّ "جدانوف" أعطى قيمةً خارقةً للأدب، ممّا جعل الأدب عنده أسطورة، والأدب –ممّا لا شك فيه- في بعض الأحيان تخلق الأسطورة إنسانًا لا وجود له أصلا، هو إنسان وهميٌّ، هكذا يتصوّر جدانوف، والأدب عنده "يدعو إلى إنسان يساوي إنسان الأديب، ويطالبُ بتماثل الوجود والمكتوب، أي لا يرسُم الإنسان كما هو كائن بل كما يجب أن يكون. وفي الحض على المساواة بين الموجود والمكتوب يصبحُ الأديب مشرّعًا وخالقًا وآمرًا، يصبحُ مستبدًا ولكن في حقل الكتابة"[2].

ويرى "دراج" أنّ الكتابة عند المنفلوطي تصدر "عن إيديولوجيا أخلاقية تتناقض نظريا مع تلك التي ينهض عليها التصوّر الجدانوفي، والتي هي –نظريًا- الماركسية. لكن هذه المقارنة لا معنى لها على الإطلاق إن لم تقترب من الممارسة السياسية الاستبدادية التي أنتجت الماركسية بشكل جديد، والتي جعلتها إيديولوجيا سلطوية بامتياز، ليس فيها من الماركسية إلا لفظةٌ خارجية"[3].

---

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص56..

[2]- المصدر نفسه، ص57.

[3]- المصدر نفسه، ص 57.

إنّ بيت القصيد في هذا التصور لا يتمحور حول الماركسية، وإنما حول السلطة السياسية الاستبدادية التي ترى لنفسها الحقّ المطلق في إصدار القرارات، ولها الحرية الكاملة في التحكم بزمام الأمور، هي المرجع السياسي والأخلاقي والمعرفي والثقافي.

ولعلّ إغلاق النص كما يرى "دراج" هو "ممارسة لاهوتية، والسلطة المستبدة مُقدّس لا يعرف الخطأ، والمقدّس لا يظهر بل يتجلى، ولا يتعلّم بل يُعلّم، ولا ينحرف بل يُقوِّم الانحراف، يبدأ جدانوف من العقلانية وينتهي إلى اللاعقلانية"[1].

يخلص "فيصل الدراج" في آخر هذه المقارنة إلى خلاصة مفادها أنّ المنفلوطي يبدأ بمرجع لاهوتي، ويبدأ جدانوف بمرجع إنساني، وتبقى السلطة في خطابيهما هي المرجع والمقدّس ولها كامل الصلاحيات في جميع المجالات.

II- المنهج النفسي:

توطئة:

إذا كان بعض نقاد المنهج الاجتماعي يُرجعون تفسير الأدب إلى الواقع أو المجتمع، وجعله المصدر أو المُلهم الوحيد الذي يتّصل بالأدب، فإنّ البعض الآخر يرى هذا الأمر إغراقًا أو مبالغًا فيه، وعليه راحوا يبحثون عن سُبُل أو طُرق أخرى يمكن من خلالها النفاذ إلى مضمون النص دون العودة إلى الواقع أو المجتمع، وراحوا يفتشون عن أسباب ودواعي تلك العقد النفسية التي تتجلى بين الفينة والأخرى في ثنايا النص، وبالتالي اكتشفوا أنّ النفس المبدعة لها الأثر الكبير في تشكيل الإبداع، وقد أشار إلى هذه القضية الفلاسفة القدماء، أمثال أفلاطون الذي أخرج جمهرة الشعراء من جمهوريته، مؤكدا على ضرر الشعر كونه يحرّك أو يؤجّج المشاعر والعواطف التي تنبع من النفس، والأمر –في هذه القضية- قد تجاوز أفلاطون إلى تلميذه أرسطو، وبخاصة في قضية التطهير ومفهومها عنده.

[1]- المصدر السابق، ص 57.

لقد كانت البدايات الأولى لهذه القضية تعود إلى آراء وتصورات أفلاطون وأرسطو، وسرعان ما طّورها نقاد وفلاسفة الغرب، وانتقلت بعدها إلى سماء العرب، فأمطرت تلك النظريات الأوروبية، وتغذت بها الثقافة النقدية العربية، حتى اشتّد عودها في القرن العشرين سواء عند الغرب أو العرب، وقد تّم ذلك عن طريق احتكاك هذا الأخير بثقافة الآخر، وبفضل الترجمة والانفتاح، فكان في الأخير إعلان ميلاد المنهج النفسي، ثم منهج النقد النفسي.

ولقد كانت الإرهاصات الأولى لبزوغ المنهج النفسي عند رواده في الغرب، مع سيغنموند فرويد وآدلر ويونغ، واستطاعوا ربط الأدب بعلم النفس، وبجوانب مضمرة غير مكشوفة كانت مصدر إبداع الأديب، وتتجلى هذه الجوانب في تلك العقد النفسية ومركبات النقص التي يمكن أن نكتشفها من خلال التعمق في النص المبدع.

كان الأمر صعبًا في بداياته مع التحليل النفسي وربطه بالأدب، وقد أقّر بذلك "فرويد"، لكن هذا لم يمنع فرويد من المحاولات والاجتهاد، إذ سعى لتجاوز "المقولات التي تحيلُ الإبداع على الوعي والإلهام والواقع الاجتماعي الصرف أو العقل، إلى مكّون ماثل وراء كل عمل يبعثه اللاشعور الشخصي ويغذّيه، فيكون مصدرًا حقيقيًا للإبداع في جوهره ليس إلا تنفيسًا عن الصراع الذي يسكن الشخصية وراء تفاعل آلياته المتعدّدة من قمع **Supression**، وكبت **Repression**، وتسامٍ **Sublimation** وتبرير وقلب **Conersion**، وتقهقر. وهي تقضي جميعها إلى أنواع شتى من السلوك"[1].

يركّز فرويد في أبحاثه على عامل اللاشعور، الذي اعتبره ملهمًا ومصدرًا للإبداع، إنّ هذا العامل كامنٌ في أعماق المبدع، ومنه يمكن الكشف عن هذا العامل من خلال ذلك الصراع الناشئ عن الأنا والهو داخل الشخصية، والذي يؤدي حتمًا إلى بروز وظهور مجموعة من التفاعلات داخل الشخصية، وبالتالي تتجلى بشكل واضح في العمل الأدبي كالكبت والقمع والتسامي وغيرها.

[1]- حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص ص 90، 91.

1- علاقة التحليل النفسي بالنقد الأدبي عند يوسف مراد:

ليس حتمًا أن يرتبط الأدب بالواقع أو متطلباته، وليس بالضرورة أن يكون مرآة عاكسة للمجتمع، أو يكون هذا الأخير ملهم الأديب في إبداعاته، وليس حتمًا أيضًا أن يفرض المجتمع سلطته على الأديب، فيضطر هذا الأخير إلى التعبير عن حاجيات المجتمع أو إلى تمثيله له بآلامه وآماله بأحزانه وأفراحه.

إنّ النفس البشرية أحيانًا تحتاج إلى الخلوة والانعزال بعيدًا عن أضواء المجتمع، حرّة عن متطلباته، نائية عن ظروفه وملابساته، إنها تحتاج إلى الغوص في أعماقها، بحثًا عن كيانها، محاولةً تفسير ما يجول في خاطرها، وعليه عمدت إلى البحث سبل أو وسيلة يمكن أن تخرجها من غياهب الظلمة، لتعبّر عمّا يختلجها من مشاعر وعواطف وما يعجُّ فيها من أحاسيس أرهقتها الأحزان أو أبهجتها الأفراح.

تلك هي النفس البشرية التي حاولت في الأخير أن تجد الأدب مرتعًا أو أرضًا خصبةً يمكن أن تشبع رغباتها المختلفة، وإذا كان الواقع أو المجتمع عند أصحاب المنهج الاجتماعي هو ملهم الأدب ومصدره، فإنّ النفس هي الملهم القادر على خلق الإبداع.

إنّه من التعسف قطع الصلة بين الأدب والنفس المبدعة، ذلك أنّ العلاقة بينهما لا بدّ أن تكون، وربما فهم مضامين النصوص الأدبية مرهون بقضية المبدع، بل أعمق من هذا، إذ يحتاج ولوج النص الأدبي إلى الإحاطة بمعرفة سيرة الأديب أو النفس المبدعة ولذلك نجد الصلة بينهما (الأديب ونصّه) متكاملة متفاعلة، و"من شأنها أن تلقي ضوءًا جديدًا على العمل الفني، لكي يبدو في صورة كائن حي له تاريخه وله وحدته، ومن الطبيعي أن يطمع الناقد في استخدام ما قد تكشف عنه العلوم النفسية العميقة، لكي يضفي على نقده صفة الدقة العلمية والتفسير المنهجي المتسق"[1].

إنّ النّصّ الأدبي يحوي الكثير من المكبوتات والغرائز التي من شأنها الكشف عن مخبآت النفس الشعورية أو اللاشعورية، ولما كان الأمر كذلك لجأ الباحثون والدارسون

[1]- مراد وهبة، يوسف مراد والمذهب التكاملّي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974، ص289.

إلى اعتماد آليات أو وسائل يمكن من خلالها الغوصُ لتجلية تلك المكبوتات التي تظهر بين الفينة والأخرى في ثنايا النّصّ. ويمكن كذلك اكتشاف العقد النفسية التي يعاني منها المبدع، فهي –لا محالة- ولاشعوريا فتكشف لتفضح صاحبها من مثل عقدة اوديب، وعقدة إلكترا، وعقدة النرجسية وعقدة الخصاء.

وقد اعتمد "فرويد" هذه العقد في تحليله النفسي، وردّها جميعًا إلى الغريزة الجنسية، وهنا يظهر المبدع حبيس رغباته الجنسية، وعبدًا لدوافعه البيولوجية بما فيها الجنسية، وربّما، على حدّ تعبير فرويد هو: "إنسان غير سويّ وهو شهوانّي على رغمه، والغريزة الجنسية أُم الغرائز، وإن جميع صور الجدّ والحماسة وغير ذلك مما يظهر في الشعر يرتدّ إلى هذه الغريزة ويرمز إليها"[1].

تعلّق التحليل النفسي بالأدب حينًا من الدهر، وكان أحد تلك المناهج التي استطاعت النفاذ إلى تفسير النص الأدبي وتأويل دلالته، ولا شكّ أنّ نظرية التحليل النفسي قد أسهمت إسهامًا كبيرًا في جلاء تلك القيم المختلفة للّنص، وإبراز دلالته النفسية المتنوعة. وإنّ النفس البشرية وبخاصة المبدعة منها، تُفرزُ –مهما أضمرت- بعض المكبوتات أو الغرائز التي تتكشف من خلال الأسلوب أو من خلال منطقة باطنية تتجلى في اللاشعور. ولا شكّ أيضًا "أنّ في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة، تبحث دومًا عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك، ولّما كان صعبًا إخمادُ هذه الحرائق المشتعلة في لاشعوره، فإنّه مضطّر إلى تصعيدها، أي إشباعها بكيفيات مختلفة (أحلام النوم، أحلام اليقظة، هذيان العصابيين، الأعمال الفنية) كأنّ الفنّ –إذن- تصعيدٌ وتعويضٌ لما لم يستطع الفنان تحقيقه في واقعه الاجتماعي، واستجابة تلقائية لتلك المثيرات النائمة في الأعماق النفسية، والتي قد تكون رغبات جنسية (بحسب فرويد)، أو شعورًا بالنقص

[1]- وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي، ص 58.

يقتضي التعويض (حسب آدلر)، أو مجموعة من التجارب والأفكار الموروثة المخزّنة في اللاشعور الجمعي (بحسب يونغ)"[1].

وتأسيسًا على ما سبق، يمكن تلخيص مبادئ المنهج النفسي في دراسة الأدب في ما يلي:

-ربط النص بالمبدع وبلاشعوره.

-النص الأدبي يحتوي على بنية نفسية باطنية في لاشعور أو لاوعي الأديب، ربّما تنعكس رمزًا على ظاهر النص.

- صاحب النّص مريض أو عصابّي تحركه المكبوتات والغرائز.

إنّ الذي نلحظه على هذا المنهج أن مختلف مبادئه وخصائصه وكأنها خرجت من رحم الأطباء أو العلماء النفسانيين، وليس من عباءة الأدباء، أو النّقاد في دراساتهم وبحوثهم، لذا وجّهت له الكثير من الانتقادات والمآخذ، وبخاصة من الناحية المنهجية، إذ نجده "تحوّلا –أو كاد- إلى تحليل نفسي، واختنق فيه الأدب نفسه، وضاعت قيمه الفنية والجمالية في لُجّة التحليلات النفسية، والكلام على العقد والأمراض"[2] . ثّم إنّ القول بمرض الأديب وعصبيته وعُمه لا يمكن تعميمه، ووهم، غير مقنع، إذ ليس كلّ المبدعين كذلكم، وإذا اعتمدنا هذا الزعم –فرضًا-فإننا بذلك نُقصي الكثير من الباحثين والمبدعين الذين يتّسمون برقي الفكر وروعة الأدب. وعليه لا تتكشف تلك الجماليات أو القيم الفنية للأدب، ولا يمكن للمبدع –هنا- أن يكون فنانًا، لأنّ التركيز –في هذه الحالة- ذهب إلى جانب من جوانب المبدع وهو العصبية أو المرض وبالتالي خرج المحللُ عن الهدف المنشود، وانزاح إلى غايات لا يحتاجها النقد الأدبّي. وعليه فإنّ "الخطر الذي يهدّد تطبيق التحليل النفسي في مجال النقد الأدبي هو تحويل أعمال الكاتب إلى وثائق لإكلينيكية لتشخيص مرضه، أو على الأقل الكشف عن عقده وبخاصة عقدة أوديب. وهذا هو ما

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 22.

[2]- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي، ص 68.

حدثَ فعلًا مع بعض المحللين النفسيين الذين تناولوا بالنقد أعمال بعض الشعراء –أمثال راسين وبودلير وجو وملارميه- فأصبح التأويل التحليلي تأويلًا مملًا يصدق على جميع الحالات. وأصبح العمل الأدبي مجرّد تعويضٍ أو إعلاء. فالشبكة التحليلية التي يضعها المحلل على العمل الفني لا تسمح إلا برؤية الأشكال المرتسمة عليها الكاتب من حيث هو فنان مبدع"[1].

يرى "يوسف مراد" أنّ مهمة النقد ووظيفته الأساسية هي التوسط بين الكاتب والقارئ لتحليل العمل الأدبي وتفسيره، وبالتالي فإنّ المحلّل لا بدّ أن يركّز على داخل الأثر الأدبي ذاته، وأن يكون هذا الأخير هو مصدر منهج الناقد ومصدر المعايير التي يستخدمها في أحكامه.

وإنّ الكثير من النقاد المعاصرين –حسب تصوّره- قد تفطنوا إلى هذه الحقيقة، فرفضوا عن علم ودراية تطبيق مفاهيم التحليل النفسي وأساليبه التفسيرية، ومثاله في ذلك كتاب "آلبيربيجان" "الروح الرومانتيكية والحلم" وهو بحث في الحركة الرومانتيكية في ألمانيا وفي الشعر الفرنسي، ومختصر هذا الكتاب هو أنّ التحليل النفسي للحلم خاصة وللحياة النفسية عامة يتعارض تمامًا مع جوهر الرومانتيكية وجوهر الشعر الحديث الذي ينتمي إلى هذه الحركة بشكل من الأشكال، هذا وعلى الرغم أنّ التحليل النفسي ربّما يكون أصلح المناهج للكشف عن مكنونات الروح الرومانتيكية وما تعانيه من دوافع وانفعالات متضاربة، وإنّ هذه الروح تذهب إلى أنّ الحياة اللاشعورية الغامضة لا يمكن أن تتصل على الدوام بنفسية المبدع، فلربّما تتعلق بواقع آخر أوسع مدى من الحياة الفردية سابق عليها وأعلى منها مرتبة[2].

وقد اعترض "آالبيريجان" بشدة –كما يرى يوسف مراد- تطبيق التحليل النفسي الفرويدي، لما فيه من نقائض تمسّ جوهر النص الأدبي وتُذهبُ قيمه الجمالية والفنية.

---

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص66.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، صص66، 67.

فالتحليل النفسي الفرويدي يُركّز على مجموعة من الأعراض "وأنه يرمي من دراسته لهذه الأعراض إلى دراسة حياة الأديب أو الفنان وتحليل أعصابه، ويمكن قبول مثل هذا الموقف إذا كان الغرضُ النهائّي من الدراسة توسيع مجال التجربة التحليلية النفسية وتقديم طريقة العلاج، أمّا كلّ ما يدركه التحليل بالنسبة إلى العمل الفّني فهو علاقته بسيكولوجية الفنان دون الوصول إلى تقدير قيمة الأثر الفني ودلالته الجمالية"[1].

ولّما كان التحليل النفسّي قاصرًا في جوانب كثيرة من النقد والتحليل والتفسير، لجأ الكثير من النقاد إلى تطويره وإثراء دائرتهالنقدية وبرز في الوجود ثُلّة من النقاد النفسيين استطاعوا تطوير وتوسيع الكثير من الوسائل والآليات التي من شأنها أن تفسّر النص أو العمل الأدبي انطلاقًا منه ووصولا إليه، ومعنى هذا أنّ التحليل النفسي تطّور فيما بعدُ ليغدو نقدًا نفسيًا، أي من التحليل النفسي إلى النقد النفسي.

إنّ الموضوع الحقيقي للنقد النفسي هو النص ذاته، هو البحث في تلك الاستعارات والمجازات والرموز المختلفة التي من شأنها الكشف عن بنية النص الداخلية المشكلة له، وما على الناقد إلا "أن يتتبع هذه الرموز وازدهارها وإثرائها في مناطق النفس العليا بفضل نشاط تخيل المبدع الذي هو أكثر من مجموع العوامل الغريزية والعقلية التي تعتقد أنها وحدها التي يقوم عليها بناء النفس البشرية"[2].

إنّ الذي مثّل هذا التيار هو "شارل بودوان" و"شارل مورون"، وكذلك "جاك لاكان"، وهو لا يؤمنون بفكرة البحث عن نفسية الأديب ولا يمكن كذلك تبديل الأعلى بالأسفل، أي من مجال اللاعقل بمجال العقل، بمعنى هناك ما هو أعلى من العقل، إنه مجال الوجدان الأعلى.

يقول يوسف مراد على لسان شارل بودوان أنه "من الخطأ محاولة ردّ ما هو أعلى ما هو أدنى، والقول بأنّ العمل الفني ليس سوى تعويض أو إسقاط، فعندما يقول لنا

[1]- المصدر السابق، ص 68.67.

[2]- المصدر نفسه، ص70 .

بودوان أنّ الشاعر "فكتور هوجو" كانت تتنازعه دوافع متعارضة كالعدوان والشعور بالإثم، ليس هذا تفسيرًا شاملًا لشخصية الشاعر من حيث هو شاعر، بل المقصود منه الكشف عن بعض العوامل التي جعلت الشاعر يكتبُ ما كتبه"[1].

وإذا ما رُمنا حقيقة النقد النفسي عند "شارل مورون"، وبخاصة في تحليله للشاعر "ملارميه"، وكيف بيّن أثر موت الأم والأخت في تلك الصور والرموز والاستعارات نجده لا يفسّر هذا بسبب الحوادث التي صدمت شخصية الشاعر في طفولته، ولا هي بدورها تفسّر لنا شاعريته... "هي تفسيرها إذا حصرنا أنفسنا في دائرة المنطق العقلي، أي أنها تعينها من أسفل، في مجال الوجدان الأدنى، ولكن هناك مجالًا آخر، مجال الوجدان الأعلى، وهو مجال اللاعقلية الاستيطيقية التي تعلو فوق العقل"[2].

يبدو أنّ "مورون" بهذه الفلسفة يحاول نقل التحليل النفسي وتطويره إلى رحاب النقد النفسي، أي من مجال العلوم الإنسانية إلى عالم العلوم المادية والتجريبية التي صادفت التطور العلمي والتكنولوجي في ميادين كثيرة، وليس من السهل الإحاطة بتصورات "مورون" النقدية وبخاصة في معرض حديثه عن الأسطورة.

لقد طوّر "جاك لاكان" الكثير من المفاهيم والتصورات التي جاء بها فرويد، أي قام بإعادة قراءة أعماله في ضوء النظريات الحديثة التي جاء بها علم اللغة والبنيوية. واستطاع في الأخير أن يوظّف "بشكل رائع هذه المناهج بما في ذلك الرياضيات والمنطق من أجل إعادة صياغة وصف فرويد للعقل اللاواعي ووصفه للذاتية البشرية من خلال المصطلحات السويسرية في الربط بين الدال **Signifier** والمدلول عليه **Signified**"[3].

ولم يتأثر "لاكان" بأعمال فرويد فحسب، وإنما تأثّر كذلك بأعمال كلّ من سوسير وجاكبسون وهيجل، وبعد شهرته ألّف كتابه "كتابات **Ecrits**"، واستطاع بفكره وثقافته

---

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص70 .

[2]- المصدر نفسه، ص 70 .

[3]- مجيد الماشطة، أمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، (البلد)، ط1، 2016، ص 53.

المتنوعة أن يحوّل الكثير من المفاهيم والأفكار في التحليل النفسي إلى نظريات مستوحاة من الدرس اللغوي لسوسير، كما هو الشأن في "إعادة صياغة مفاهيم فرويد فيما يخصّ المراحل المبكّرة في التطور النفساني الجنسي، وتكوين عقدة أوديب إلى التمييز بين مرحلة ما قبل اللغة في التطور. (أو ما تسّمى بالمرحلة التخّيلية **The Imaginary Stage**)، ومرحلة ما بعد اكتساب اللغة (وهي ما تسمى بالمرحلة الرمزية"[1].

إذًا، نظرية النقد النفسي سعت لإنجاح تلك النقلة النوعية للتحليل النفسي إلى تصورات تتواكب والعصرنة وتساير مختلف التطورات العلمية لكثير من المعارف والعلوم، متأثرة في ذلك بتلك النزعات المعاصرة كالمادية والتجريبية.

2- قراءات نفسية في ظاهرة تذّوق الشعر عند مصطفى السويف:

يطرح مصطفى سويف في مقالته هذه قضية نقدية شغلت بال الكثير من النقاد والباحثين حول طبيعتها وماهيتها وخصائصها، ولكن "سويف" يأتي في معالجتها من جانب آخر، على الرغم أنّ هذا الجانب قد عولج من قبل بعض النقاد، لكنهم قليلون حسب تصوّر "سويف"، ويتجلى هذا الجانب في معالجة قضية أو ظاهرة الخبرة في تذوق الشاعر.

من المعلوم أنّ ميزة تذّوق الشاعر ليست خاصة لكل الناس، وحتى لبعض الفنانين، إنها خاصية تتعلق بالشاعر والنقاد، وبخاصة هذا الأخير الذي يملك من المقاييس والمعايير ما يملك في الحكم على جودة الشعر ورداءته، على سمين الشعر من غثّه، من خلال خبرته في التذوق، ومن المؤكد أنّ هذا الذوق لن تكتمل صورته عند الناقد أو المتذوق إلا إذا كان مطلّعا على الشعر قديمه وحديثه، عارفًا بفنون الكلام العرب، وبلاغتهم، محبًا للشعر، خبيرًا في الحكم، متمرسًا متمكنًا ومتمرنًا دؤوبًا.

نعم، إنها قضية خبرة التذوق في الشعر، هدفها حسب تقديم "سويف" هو المساهمة "في إلقاء الضوء على بعض جوانب هذه الخبرة، وعلى عدد من العوامل التي تؤثر فيها،

[1]- المرجع السابق، ص 295.

وأن نرسي بعض المفاهيم التي تصلح لتوضيح إدراكنا لهذه الجوانب، ورفع الشعور بها في نفوسنا بحيث تصبحُ في مستوى يسمح بتركيز الانتباه عليها، وتبادل التفاهم حولها في جّو من الموضوعية الهادئة بدلًا من النقاش العاصف"[1].

سعى "سويف" لتوضيح هذه القضية مركزًا على بعض جوانبها والعوامل التي تؤثر فيها، ولبيان ذلك رسم خطة تبدأ بإعطاء فكرة عامة أو إجمالية من الجوانب أو المراحل الأساسية التي تنضوي عليها خبرة التذوق، ثّم راح يعّمق في الحديث عن مرحلة واحدة من تلك المراحل، وأّما عن سبب التركيز على هذه المرحلة تحديدًا، فيقول: "إنها ذات قيمة مركزية بالنسبة للخبرة إجمالًا، وفي كلّ ذلك سوف نقصر حديثنا على تذوق الشعر (إلى حد كبير) منعًا للتّشتّت وطلبًا للتركيز"[2].

ينطلق "سويف" في مناقشة هذه القضية من أساس الخبرة التي امتلكها في ممارسته الذوقية لكثير من القصائد الشعرية، ثّم إنّ خبرة التذوق الفني أو الشعري عنده تمّر بمراحل ثلاثة، تبدأ المرحلة الأولى عند تلاوة أو قراءة القصيدة، وفيها يتلقى المتذوق الكثير من أشكال الصور المعنوية والمادية المبثوثة في القصيدة، والتي تؤثثها تلك العناصر والمقومات المتنوعة الداخلية في بنية القصيدة، وأما المرحلة الثانية فتتعلق بذلك الرنين الذين يظهر ويختفي فجأ ة، وكأنه أحلاٌم يعيشها الفرد لمدّة ثم تنقضي وتزول، أو كأنها صورة ذهنية باهتة لموقف عشناه منذ قليل، هذه الصورة تظهر أحيانًا وتغيبُ أخرى، وتحاول هذه الصورة جمع تلك الآثار التي بثتها العناصر المختلفة التي شكّلت القصيدة وتنتظم فيما بينها في شكل متماسك أو بناء رصين أسماه "سويف" "الأثر اللاصق للقصيدة. وأما المرحلة الثالثة فتبدأ قبل بداية المرحلة الأولى، وتسمى مرحلة التصير، وتنقسم إلى جانبين: جانب سلبي يتلخّص في الامتناع قليلًا عن الدخول في خبرات جديدة تتضمن الاحتكاك بالعالم الخارجي، وإتاحة الفرصة لتبّدد بعض الآثار المترتبة على

[1]- مصطفى سويف، دراسات نفسية الفّن، مطبوعات القاهرة، القاهرة، 1983، ص 41.

[2]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص76 .

الخبرات السابقة. وجانب إيجابي يرتبط بالحالة الوجدانية الهادئة التي تشبه ذلك الشعور بنغم أغنية قديمة لا نتذكر منها إلا ذلك الإيقاع الغامض، وهنا يقعُ انتخابُ القصيدة التي تتناسبُ وذلك الإيقاع. وتبدأ عملية التذوق شرط التئامها مع ذلك الإيقاع وإلا خاب الأمل[1].

أضاف "سويف" مرحلة رابعة لخبرة التذوق، ترتبط بما أسماه بالإطار الذهني للمتذوق، مؤكدًا على أنّ هذا الإطار مصطلح في الدراسات النفسية الحديثة، ويقصد به "الإشارة إلى الأساس النفسي الذي تنتظُم من خلاله مدركاتنا ومشاعرنا، ويمكن للقارئ ان يتصوّره على نحو ما نتصوّر مجال القوى المغناطيسية في الطبيعة غير الحية، فكما أنّ هذا المجال لا يدع ذرّة برادة الحديدة تعرضُ له دون أن يثبتها في اتجاه معّين تحدّده خطوط القوى، كذلك الإطار الذهني له مثل هذا السّلطان على مدركاتنا وأفكارنا، لا يدعُ تنبيها حسّيا ولا باردة ذهنية دون أن يعطيها معًنى معينًا داخل بنائه"[2].

إنّ هذه الإطار له السلطة في توجيه مدركاتنا وأحاسيسنا وهذه السلطة غير مرئية ولا نُحسّ بها، فهو يمنح إذنًا لإعطاء معنى معينًا لكلّ تنبيه حسّي اخترق نسقنا الصوري أو صورتنا الذهنية.

لقد أولى "مصطفى سويف" العناية والأهمية للمرحلة الأولى من المراحل السابقة دون الأخرى، وذاك هو موضوعه الذي ناقشه، إنها مرحلة مباشرة التذوق أو الاحتكاك بالقصيدة، وملخّص هذه الفكرة أنْ "نَعبُر ألفاظ القصيدة وتركيباتها اللغوية لنحيا في حالة شعورية معينة، لكننا نظلّ مشدودين بدرجات وأشكال مختلفة من التذكر (والآثار اللاحقة) إلى بعض تلك الألفاظ والأبنية اللغوية باعتبارها تجسيدًا للأبعاد الرئيسية في تلك الحال الشعورية"[3].

---

[1]- ينظر، المصدر السابق، ص76.

[2]- المصدر نفسه، ص 78.

[3]- المصدر نفسه، ص80.

إنّ هذه المرحلة تستدعي الإحاطة ببناء القصيدة لفهم المضمون، ولا يتّم ذلك إلا في حالة الشعور أو الوعي الحاضر مع أجواء القصيدة ودلالاتها، ولكن في بعض الأحايين يمكن أن تدخلنا تلك الآثار اللاحقة والأشكال المختلفة في ماضي الذكريات فتبقى حبالنا مشدودة بالقصيدة ونحن نشعر بها.

يُسير "سويف" في خبرة التذوق إلى الاحتكاك بالقصيدة لمعرفة أسرارها ومختلف دلالاتها، فلربّما يتعثّر المتذّوق مرة ومرتين أو ثلاث، فيجد نفسه باهتًا حائرًا اتجاه بنية دلالية معينة ويتعقّد عليه الأمر، وكأنّ جدارًا فولاذيًا وقف أمامه. ولكن بعد المحاولات والسعي لفكّ شفرات هذه القصيدة، ينفتح الطريق إلى العثور على المبتغى، وهذا ما يسمى التوجه الذهني الذي يومئ إليه "سويف".

غير أنّ الذي لا بدّ من مناقشته في هذا الطّرح، هو هل يمكن للمتذّوق أن يجد الحلول دائمًا وهو في بعض الأحايين يقف حائرًا مدهوشًا؟ نعم، إنه يستعصي –في بعض الحالات- إصابة الحلول لمعضلة ما. والتوجه الذهني يختلف من شخص إلى آخر، ومتباينٌ من متذّوق إلى متذوق آخر، إذًا، المعتقد هو أن تكون في المتذّوق شروطًا معينة يستطيع من خلالها النفاذ إلى فهم القصيدة، وإلا بقي في منتصف الطريق ينتظر معجزة تفكّ حاله.

ولكي يدعم "مصطفى سويف" قضية التذوق الشعري والتوجه الذهني لجأ إلى تقديم نموذج من شعر "ميخائيل نعيمة"، مركزًا في ذلك على شرط تلاوة أو قراءة القصيدة جيدًا، مع التركيز على ذلك الإحساس الغامض الذي ينبعُ من الإيقاع، والقيم الصوتية، والصور الخيالية، فإذا حدث ذلك، وشعر المتذوق بذلك الإحساس، حدث قبول القصيدة وإلا كان العكس[1].

كما يدعم "سويف" قضيته أيضًا بتصورات وأفكار بعض الشعراء والنقاد الغرب، أمثال الشاعر الإنجليزي "سيسيل داي لويس"، والناقد "ريمان" في بحثه "الانفعال والمعنى

[1]- ينظر، عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص80.

في الموسيقى، وهما يناقشان فكرة التذوق الشعري[1]. وقد ذكر "سويف" "تجربة حديثة تخصّ بعض مظاهر التأثير بالتهيؤ الذي يسبق تلاوة القصيدة أو قراءتها، وتعود هذه التجربة للباحث "برنار ميكول"، لكن هذه التجربة تتناول الأثر الذي تتركه الموسيقى المعتادة والموسيقى غير المعتادة في نوعين من الأشخاص، وهم متساوون في المعلومات والخبرات الموسيقية والأعمار والذكاء، مع اختلافهما في الحظّ أو ما سّماه "سويف" بالجمود النفسي[2].

يغادر "سويف" قضية التوجه الذهني والتذوق الشعري ليرجع إلى كتاب "الأسس الفنية لعملية الإبداع الفني في الشعر" ليتحدث عن عامل التوتر الذي يُعدّ كقوة دافعة وراء عمل الشاعر في القصيدة كلّها. ويوضّح أنّ هذا التوتر يختلف من أبيات إلى أخرى كما أطلق مصطلح "الَوثْبات" على هذه التوترات، ويوضّحُ أنّ تحديد حجم الوثبة مرهون بالعوامل النفسية. ليخلُص أنّ هذا التحليل لتحرّك التوترات أو الوثبات يُمكن أن يُسقط على تحليل تحرّك المتذّوق داخل القصيدة[3].

إذًا يركز "مصطفى سويف" في مقالته هذه على ثلاث قضايا رئيسية، هي: التوجه الزمني، والتوترات، و المضمون الحسّي والتّصوّري للخبرة، مسيرًا إلى العوامل التي تجعل الخبرات التذوقية لدى الأفراد تختلف وتتباينُ، ليخلص في الأخير إلى ذكر هذه العوامل متمثّلة في: وساعة الإدراك أو ضيقه عند المتذّوق أي هناك اختلاف بين المتذوقين في عملية إدراك الأشياء وكذلك في نو ع الذاكرة بمعنى قوتها وضعفها، ثّم نزوع وميل المتذّوق إلى أداء أعماله المختلفة الحركية والذهنية.

تلك كانت أهّم العوامل التي تعلي من مقام المتذّوق أو تحطّه، تُبرزه ُ للوجود أو تزيله وتنمحيه وتبقى هذه العوامل معرضة للنقد والمناقشة، سواء بالزيادة أو النقصان، بالإيجاب

[1]- ينظر، المصدر السابق، ص82.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص ص82، 83.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص 84.

أو السّلب، لكنّ الذي لا بدّ من الاعتراف به، أنّ مقالة "مصطفى سويف" بحثٌ جديرٌ بالقراءة، ومساهمةٌ فعالةٌ في حقل النقد النفسي، وإضافةٌ متميزةٌ لمجال علم النفس الأدبيّ.

3-الإبداع الفني بين الواقع والأسطورة لمصري عبد الحميد حنورة:

شهد موضوع الإبداع الفني مذاهب واتجاهات عدّة، ولعلّ أبرز هذه الاتجاهات ما ذهب إليه بعض الباحثين على أنّ هذا الإبداع إنّما مصدره قوى خفية تقوم بإلهام المبدع، وتدعمه في عملية الإبداع والمبدع في هذه الحال ليس له أيّ فضل فيما يقوم به، وكأنه منفّذٌ أو متلقٍ يقوم بالدور الذي وُكّل له. بينما يرى باحثون آخرون أنّ المبدع كائنٌ مضطرب عقليًا ووجدانيًا يختلف عن الآخرين في مشاعره وأفكاره وأحاسيسه، ودليلهم في ذلك مسيرة العباقرة من الفلسفة والمفكرين ممن كانت لهم تلك الانحرافات النفسية والعلل العقلية، ليستنتجوا في الأخير أنّ العبقرية ضربٌ من الجنون مرتبطة ارتباطا وثيقا بالانحراف النفسي والعقلي.

وبين هذا وذاك، يخرج "مصري عبد الحميد حنورة" إلينا بمقالة، يعالج فيها هذه القضية أو هذا الجدل القائم بين هؤلاء الباحثين، ويُجيب على الكثير من التساؤلات المتعلقة خاصة بالفريق الثاني، حول كون المبدع مجنونًا أو شاذًا وله مصادر أخرى تلهمه الإبداع.

إنّ ما ذهب إليه "حنورة" يُنافٍ تمامًا لاضطراب نفسية المبدع أو شذوذه أو اختلال عقله أو غير ذلك. إنما الأمر كله –حسب تقدير حنورة- أنّ المبدع وبخاصة العبقري يبدع ويعملُ من خلال حالة جّيدة من الصحة النفسية، ودليله في ذلك تلك الدراسات التي أُجريت حول عملية الإبداع مع "مصطفى سويف"، ودراساته عن الإبداع في الرواية والمسرحية، ليخلّص في الأخير أنّ الدراسات المصرية والأجنبية المتعلقة بمسألة أو قضية المرض النفسي بالإبداع انتهت إلى أنّ "المبدع لا يمكنُ اعتباره مريضًا بأيّ مقياس... بل

هو على العكس من ذلك يتمتّع بدرجة عالية من الصحة النفسية والاتزان الوجدانيّ التفوق العقلي"[1].

ذكرنا فيما سبق أنّ "حنورة" أجاب على أسئلة هذه القضية، وقد تحرّى في ذلك – حسب تصوّره- كامل الدقة والموضوعية في جمع المعلومات من مصادر موثوقة، ليستطيع في الأخير صياغة نظريو معقولة حول عملية الإبداع على أساس واقعي. ولقد كانت نظريته مبنيةً على تصوّرات الكثير من الباحثين، وبخاصّة في مراحل عملية الإبداع، وفي ذلك أشار إلى أعمال الباحث أمثال هنري بوانكاريه، كاترين باتريك وغيرهم فيما يتعلق بهذه العملية، ليكتشف أنّ هناك نسبة اتفاق بينهم على مراحل معّينة للإبداع، وهي كالآتي: مرحلة الاستعداد، مرحلة الاختيار، مرحلة الإشراق، مرحلة التنفيذ[2].

غير أنّ "حنورة" في دراسة لهذه القضية استطاع أن يكتشف أنه ليس حتمًا أن تكون هذه المراحل مرتّبة، فقد يحدث ثّمةَ تقديم وتأخير في هذه المراحل. وعليه، راح يُقسّم العملية إلى مرحلتين أساسيتين هما: مرحلة الاستعداد والتحضير، ومرحلة التنفيذ والمراجعة والتقييم.

يحاول "حنورة" تفسير هاتين المرحلتين بناءً على أمثلة ونماذج لكُتّاب وباحثين مختلفين، وكيف يمكنُ أن تتداخل هذه المراحل أو تتخذ مركزًا في ذلك على عنصر أو موضوع مواصلة الاتجاه، يقول: "على أنّ مسألة المراحل في العملية الإبداعية ليست هي صميم أو جوهر العملية. إنّ العملية سيلٌ متدفقٌ، وهي تمضي من خلال اتجاه قد يتّضح حينًا أو يغمض أحيانًا، ولكن الاتجاه فيها مستمرٌ وقد أمكن العثور عليه في اعترافات كثير من الكُتّاب، لعلّ من أبرزهم "توماس مان" فيما ذكره عن عملية الإبداع لديه أثناء كتابة روايته، دكتور فاوستوس، كما قّرر لنا نجيب محفوظ أنّ قصته ميرامان استمرت

[1]- مصري عبد الحميد حنورة، الإبداع الفني بين الواقع والأسطورة، مجلة الفيصل، ع 16 ، سبتمبر 1978، ص30

[2]- ينظر، عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص ص97، 98..

جنينا في ضميره أكثر من خمسة أعوام، ونفس الأمر لدى يوسف السباعي وثروت أباظة ويوسف إدريس وعبد الرحمن شرقاوي وغيرهم من الكُتّاب"[1].

إذًا، ليس همُّ "حنورة" تلك المراحل، وإنّما الرّجل ذهب أبعَد من هذا، إلى موضوع مواصلة الاتجاه، الذي فصّل فيه في بعض كتبه ككتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، مُعترفًا أنه ليس السياق إلى هذا الموضوع، بل هناك من أشار إليه قبله من باحثين وكُتّاب، وهذا الموضوع (مواصلة الاتجاه) قد كشف عنه "حنورة" أثناء دراسته لعملية الإبداع في الرواية، وأشار إلى أنّ المبدع يتميّز بالقدرة على متابعة موضوع معيّن من خلال:

1-مواصلة الاتجاه الوجداني والمزاجي.

2-مواصلة الاتجاه الذهني والاستدلالي.

3-مواصلة الاتجاه التخيّلي.

4-مواصلة الاتجاه التاريخي.

5-المواصلة البدنية[2].

وراح الرجلُ يفصّلُ في موضوع مواصلة الاتجاه بناءً على هذه المعايير أو المقاييس، موضحًا أنّ المبدع يتعلّق كثيرًا بإبداعه وليس مجرد تعلّق ذهني أو انشغال عقلي، ولكنه أيضا نوع من المعايشة والألفة والصحبة والمحبة، والاستمتاع المتواصل. كما أنّ المبدع قادر على أن يحمل الفكرة لعدد كبير من المسنين وهو أيضا يستطيع أن يبتكر صورة أو مجموعة من الصور –في مجال مواصلة الاتجاه التخيلي- ويُنمّيها، ويمضي بها إلى تحقيق غاية معيّنة، كما يمكن له أيضًا ترتيبُ الوقائع والأحداث وربطها زمنيًا بحيث يكون لها منطقٌ تاريخي. ويحتاج العمل الإبداعي إلى مثابرة بدنية وقدرة على تحمّل التعب والجلوس إلى العمل ساعات وساعات، والتعود بعادات وقدرة على تحمّل

[1]- المصدر السابق، ص 100.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص100

التعب والجلوس إلى العمل ساعات وساعات والتعود بعادات صارمة في الراحة والترّيض، والعادات الأخرى المتصلة بالصحة.

تلك كانت أهم المعايير أو الركائز التي اتكأ عليها "حنورة" في عملية الإبداع الفني، والتي من خلالها يمكن نجاح المبدع والإبداع على السواء، يقول: "والعملية الإبداعية من خلال ما أمكننا الوقوف عليه في دراسة الإبداع لدى الروائيين جهدٌ متصل لتحقيق الترابط بين الأبعاد المزاجية والذهنية والخيالية والتاريخية"[1].

لعلّ ما ذكره "حنورة" من معايير أو ركائز العملية الإبداعية ومواصلة الاتجاه يحتاج إلى الإرادة والصبر، إلى بذل جهود كثيرة إلى حرمان المبدع نفسه من المتع المختلفة، وربّما بمثل هذه الصفات يمكن للمبدع تحقيق غايته ومبتغاه، ولقد أطلق "حنورة" على هذه الحالة اسم "الأساس النفسي الفعال"، ولقد فسّر هذا الاسم أو المصطلح قائلًا: "إنه تكثيفٌ للاتجاهات والأفكار والوجدانات والطاقات البدنية والتسلسل التاريخي للوقائع أو الصور أو الأحداث، من خلال جهد المبدع الذي يسلسُ له قياد العمل بنفس المعوقات واقتناص المدعمات... والنتيجة هي انخراط في العمل واندماج في الموضوع، ومواصلة إبداعيته تتيح لنا في النهاية هذا العمل الإبداعي الذي يقّمه لنا المبدع بعد أن يستردّ على ملامحه الجنينية، وهو لا يصل إلى تمام استوائه إلا بعد أن توضع آخر لمسة فيه"[2].

إنّ الأساس النّفسي الفّعال عند "حنورة" هو وعاء كل تلك المراحل المذكورة آنفا، وهو أساس تجتمع فيه ومن حوله كل تلك العناصر أو المعايير، فنجاح العملية الإبداعية مرهون بتلك العناصر المتفاعلة حولها، وفي جّو مناخّي نفسّي ذي مستويات معينة، يكون كعامل بارز يسهم أو يساعد العملية الإبداعية.

يذكر "حنورة" هذه المستويات، في ثلاثة أسس، هي: الأساس النفسي العام، والأساس الخاص، والأساس النّوعي، وقد حاول شرح هذه الأسس كلٌّ على حدةٍ فالإنسان

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص ص 105

[2]- المصدر نفسه، ص 106

ابن بيئته، ولا بدّ من الاحتكاك بغيره، فينتج عن هذا وعيه بعصره، وحضارته وثقافته، وبالتالي تصبح لديه القدرة أو الطاقة على سرعة الاكتساب والاستيعاب، والتحصيل، تلك الطاقة مزيجٌ من النشاط الذهني والنشاط المزاجي، والتدعيم الاجتماعي والتذّوق والتشكيل... وإذا تشّبع الإنسان أو المُبدع بمثل هذه القيم ومرّ بالكثير من التجارب والخبرات فهو يستطيع في الأخير أن يستقّر على تخصّص معّين، تخصّص يمكن أن يوجّهَ مسار حياته، وكثيٌر من المبدعين استقروا على تخصّص الرواية التي وجدوا فيها ملاذهم وضالتهم، وبعد أن يمرّ المبدع بالأساسين العام والخاصّ يصبح صاحب رسالة يطمح من تبليغها وإيصالها لجماعته، وبالتالي يكون شديد الحرص على عمله، متعصّبًا له أحيانًا، فيكون آنذاك عمله هو حياته، وهو شخصيته، وهو رسالته، حتّى ولو توقّف عنه مدّة زمنية معينة، فهو يعود إليه مرّة أخرى.

كانت هذه مستويات الأساس النّفسّي الفّعال للعملية الإبداعية، لكن الذي لا بدّ من معرفته هو إذا كانت ثّمة أبعاد لهذا الأساس؟ نعم، يجيبنا "حنورة" عن ورود أربعة أبعاد، لا بدّ أن تقوم في كلّ مستوى من المستويات الثلاثة السابقة، وهي: البعد المعرفي يتمثّل في القدرات العقلية والإبداعية، وهي تنمو بشكل أو بآخر من خلال المرور بالمستويات التي سبقت الإشارة إليها، والبعد الوجداني وتتعلق بسمات الشخصية كالانطواء والانبساط وقوة الشخصية والتوتر النفسي وغيرها...

والبعد الاجتماعي ويرتبط بالتنشئة الاجتماعية والنماذج الإنسانية المفضلة لدى المبدع، والمواقف والأحداث... وأخيرًا البعد الإيقاعي والجمالي، ويتصل بما هو كامنٌ في نفس المبدع أو بما هو مكتسبٌ من ثقافة عصره من طاقة على النقد والتقييم والتفضيل والتشكيل.

يمكن الآن أن نخلص إلى نتيجة مفادها أنّ المبدع أثناء عملية الإبداع لا يكون – قطعًا- في حالو جنون، أو هو مريض نفسيٌ، وإنما يكون في صحة نفسية جديدة يستطيع من خلالها التمتع بعمله الإبداعي، وبخاصة إذا توفرت فيه تلك الصفات التي تجعل منه

مبدعًا حقًا، لأنه قبل كلّ شيء هو إنسان يحسُّ ويشعُر، يحمل على عاتقه هموم أمته ومشاكل أو ظروف مجتمعه، إنه ينظر إلى عمله مسؤولا وذا رسالة، ولا بدّ لهذه الرسالة أن تمارس تأثيرها في المجتمع بالإيجاب.

4-قراءة في التحليل النفسي لعز الدين إسماعيل في مسرحية (سر شهرزاد):

عرف الإنسان المسرحية منذ القدم، وكان الرومان واليونان أشدّ حرصًا عليها، فقد ألفت قلبوهم، وتشبثت بعاداتهم وتقاليدهم، بل حتى بطقوسهم المختلقة فكانت تمثّل واقعهم أيما تمثيل، فهي تعالج مختلف موضوعاتهم وقضاياهم الاجتماعية والسياسية والعقدية، وعرفت شهرةً واسعةً في كتبهم ومؤلفاتهم التي فاقت الأقطار والأمصار إلى أن وصلت إلى الوطن العربّي فتلقّفتها أقلام الأدباء والنقاد، وألّفوا فيها كتبًا متأثرين في ذلك بثقافة الآخر، وحاولوا النسج على منوالها، إلى أن تطّورت وازدهرت وبخاصة في العصر الحديث على يد ثلّة من الأدباء والباحثين أمثال مارون النقّاش وتوفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير وغيرهم.

كانت المسرحية عند اليونان والرومان تأخذ شخوصها من عالم الأسطورة، فتقوم هذه الشخوص بتمثيل أدوارها حتى تصل بعض الأدوار لتمثيل شخصيات الآلهة أو أنصاف الآلهة، وقد طغت الأسطورة بشكل لافت في مسرحياتهم أو مؤلفاتهم المسرحية. والمسرحية في حقيقتها هي قصة كتبت كي تمثّل من على خشبة المسرح ليقوم كلّ ممثّل بأداء دوره.

لعلّ من أبرز القصص التي مُثّلت قصة "شهرزاد" التي كتبها "علي أحمد باكثير"، وعلّق عليها عز الدين إسماعيل في كتابه "التفسير النفسي للأدب"، وشخصية "شهرزاد" في هذه القصة شخصية قوية، حسناء وجميلة. استطاعت أن تؤدّب الملك "شهريار" على ذلك المرض النفسي الذي كان يعاني منه، وهو الفتك كلّ يوم بإحدى العذراوات.

أمّا ملخّص هذه المسرحية، فإنّ أحداثها تدور حول ذلك الصراع النفسي الذي يعاني منه شهريار، وقد عرض عز الدين إسماعيل المسرحية بناءً على عرض "باكثير"، فيذكر صفات كلّ الشخوص التي مثّلت في هذه المسرحية بدءًا بشخصية "شهريار"، وهو ملك

أو رجل شهواني متسلطٌ عنيفٌ في ممارسة الشهوة، معتقدًا أنّ هذا هو قوام الرجولة والفحولة، وربّما هنا العقد النفسية التي يعاني منها "شهريار"، هو من ناحية "بدور"، التي تمثّل شخصية الزوجة المحبّة، لكن هناك ما يعكّر أو يُفسدُ على شهريار هذا الحب، و"بدور" كانت متعالية نوعًا ما عليه، وقد تعّمدت ذات مرّة خيانته لاختبار حبّه لها، لكنّ الحيلة انكشفت عن طريق شخصية أخرى تمثلت في "القهرمان" الذي أرسلته "بدور" لاستدعاء عبدٍ أسود لفعل الخيانة، ولم تكن خيانة في حقيقة الأمر وإنما هي مجرّد امتحان للملك "شهريار"، لكن "القهرمان" كشف الحيلة أو الخدعة، بعد أن خاف عاقبة هذه اللعبة وأطلع "شهريار" بها، ليقوم هذا الأخير بقتل العبد الأسود بعد الكثير من "بدور"، الكشف عن الخدعة واللعبة، وقد باءت بالفشل وقُتلَ العبدُ وقُتلت معه "بدور".

ومن الشخوص كذلك التي أدّت دورها بإتقان في هذه المسرحية، شخصية "نور الدين" الوزير، الذي أعفاه "شهريار" من منصبه، لتظهر بعدها شخصية أخرى تتمثل في "رضوان الحكيم" وهو والد البنتين "شهرزاد" و"دنيازاد". وتتنامى الأحداث إلى أن خطبَ "شهريار" الفتاة "شهرزاد"، وتتأزّم الأحداث وتتفاقم بين الشخوص، التي تؤدّي دور الجوسسة في القصر. وتطّورت الأحداث حتى زُفّت "شهرزاد" إلى "شهريار" الذي أُعجِبَ كثيرًا بجمالها الأخّاذ وعذوبة منطقها، لكن هذا لم يمنع الملك شهريار بالتفكير في عادته السيئة، وهي قتلُ كلّ العذراوات بعد الفراغ من شهوته العنيفة، انصرف الجميع من القصر إلى "دنيازاد" التي كانت مختبئة في مخدع الملك خلف الستار، لكن سرعان ما ينكشف وجودها في المخبأ، زاعمةً أنها شريكة أختها في "شهريار"، كما هي شريكتها في كلّ شيء، حتى في النوم، لتبدأ شهرزاد في حكاية قصة لأختها "دنيازاد" إلى أن غلب النعاس هذه الأخيرة فخلدت للنوم، وكل ذلك والملك "شهريار" يتلذذ بسماع القصة ليبقى مسحورًا مشدودًا لروعة هذه القصص.

وبقي الحال كذلك لليالٍ طوالٍ، حتى استطاعت "شهرزاد بقصصها تلك التي ترويها لأختها معالجة العقدة أو المرض النفسي الذي جعل "شهريار" يفتك بالعذراوات كلّ ليلة

وفي هذه الفترة كان يستيقظ كلّ ليلة ليذهب إلى جناح "بدور" ليقتل شبح العبد وشبحها ثم يعود للنوم، وهو لم يكن يدري أنه يضيع ذلك كلّ ليلة فالرجل مازال يعاني مرضًا نفسيًا، عندها تشاورت "شهرزاد" مع "رضوان الحكيم" في تدبير خطة يمكنها أن تساعد "شهريار" لما آل إليه. وفعلًا، استطاعت ذلك، وأثبتت بطريقة ذكية براءة "بدور"، عندها عرف "شهريار" بالفعل الشنيع الذي قام به تجاه زوجته المقتولة "بدور" وأنّ الأمر كلّه كان مجرّد مزاج لا أكثر، ولكن هذا المزاج كان له التأثير الكبير في نفسه، جعله يهيُم في الأرض ضاربًا فيها مثل السّندباد.

إنّ الذي يعنينا – هنا- هو محاولة قراءة ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل في دراسته لهذه المسرحية، فالدراسة تتمحور حول طرحه لكثير من المشكلات التي تثيرها هذه المسرحية، من مثل: لماذا قتل "شهريار" زوجته "بدور"؟ وكان كلّما طرح إشكالية إلا وأجاب عنها، من خلال عنصر الحوار الذي دار بين الشخصيات في المسرحية[1]. إذن هو اعتمد العنصر الأساسي الـ ذي يعتبر عمود وقوام الفنّ المسرحيّ وهو الحوار ليكشف من هذا الحوار الكثير من الأسرار في تلك الشخوص، وبخاصة الحوار الذي جرى بين "شهريار" وزوجته المقتولة "بدور"، والمبرّرات التي دفعت الملك إلى فعلته، كوصف الزوجة الملك بالفجور والجنون، وكان هذا من الدوافع التي أدّت إلى قتلها[2].

لقد كانت "بدور" تحب "شهريار" حقـًا، ولم تكن ممثلةً لذلك، بل هو حبٌ حقيقيٌ، لكن الذي تكرهه فيه، هو ذلك العنفوان، تلك الطريقة العنيفة التي يعاملها بها، الأمر الذي أدّى بالزوجة إلى الصّدّ له بالعنف، وهنا تزيد الأمور تعقيدًا، فشهريار كان يحبّها فعلًا، لكنّ هذا الصدّ أحيانًا يمنعه من ذلك، وربّما لهذا تفسير نفسيّ، إذ كلّما تصدّت المرأة للرجل كلّما ثابر واجتهد الرجل لإيجاد حلّ للتقرّب منها، وربّما كان العكس وهو النفور

[1]- ينظر، عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط 4، د ت، ص116 .118.

[2]- ينظر، عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص120.

والهجران، أو ربّما ينتج عن ذلك العدوان فيؤدي هذا الأخير إلى هجوم عنيف أو غاضب على الشخص المعترض.

يطرحُ عز الدين إسماعيل تساؤلا آخر في مقالته، وتحديدًا عن سبب قتله للعذراوات مع أنه لم يكن دافعه الحقيقي هو خيانة زوجته "بدور"؟.

يجيبنا عن هذا التساؤل قائلًا: "ويمكننا الآن أن نفسّر ذلك من خلال ما قدمنا من تحليل، فالمؤكد أنّ تفسير هذه الظاهرة في ضوء مسألة الخيانة غير صحيح، ومع أنّ "شهريار" نفسه يزعُم هذا الزعم، أي أنّ كلّ النساء في نظره خائنات مثل "بدور"، إلا أنّ هذا الزعم، لا يُمكن الاطمئنان إليه، فالمرجع أن يكون زعمه هذا مجرّد محاولة لتغطية موقفه الآخر الذي كان يرى فيه كلّ النّساء مثل "بدور" حقًا ولكن ليس في خيانتها، إنّ كلّ النّساء بالنسبة له (وجديرٌ بالملاحظة أنه كان يختار بنات عذراوات ليصنع بهنّ صنيعه) كنّ مثالًا "لبدور" في تعفّفها واستعلائها على نزواته الشهوانية المجنونة، ومن ثّم كان قتله لهن تأكيدًا لذاته ومحافظة على وجوده"[1].

إنّ هذا التفسير النفسي الذي أدلى به عز الدين إسماعيل يستدعي الوقوف عنده، ومناقشته تصوّره، فالأمر لا يعود إلى دافع الخيانة فحسب، وإنّما إلى شخصية "شهريار" في حدّ ذاتها، فالرجل مريضُ نفسيًا ويزعم أنّ الخيانة ليست هي الدافع للقتل، ولكن أعتقد أنّ هذا السّبب كفيلٌ للقيام بأكثر من هذا، فهو يرى أنّ كلّ النسوة خائنات، والأمر كذلك فهو مريضٌ لا شكّ بعقدة نفسية، ربّما تكون عدم الثقة، وبالتالي قتل النساء لإثبات وجوده والمحافظة عليه.

من الواضح أنّ الملك "شهريار" يعاني ذلك الصراع بين الشعور واللاشعور، بين الأنا والهو الذي يملي عليه ما يمليه للقيام بأفعال لاإرادية، وغير لائقة تمامًا لإنسان عاقلن ولملك، وهذا الصراع خلق له تضاربًا وانفصامًا في الشخصية عانى منه الأمّرين، وبخاصة في التشكيك بخيانة زوجته له، ممّا اضطرّه إلى قتلها، وهنا يبدأ هذا الصراع في

[1]- المصدر السابق، ص 121.

الانجلاء والانكشاف بعد الّدور الذي قامت به "شهرزاد"، ونقله إلى عالم آخر، حين جعلته يحسُ بفحولته ورجولته.

لكنّ السؤال المحيّر هو: هل انتهت أزمة شهريار النفسية بوقوف شهرزاد معه، أو مازال يعاني اضطرابًا نفسيًا وصراعًا داخليًا؟.

والجواب، لا لم تنتهِ هذه الأزمةُ، فالرجل مازال يعاني، إذ أصيب بمرض السير في أثناء النوم، ويجرّد سيفه ذاهبًا إلى جناح "بدور"، مردّدًا "قتلتك يا فاجرة" ثم يعود إلى النوم، وثّمة سؤال آخر، هو: إذا كان شهريار قد شفي من مرض قتل العذراوات، فلماذا لم يكفّ عن قتل بدور؟.

إنّ الإجابة عن هذا السؤال ربما يستدعي العودة إلى موضوع ذلك الصراع بين شعور "شهريار" ولاشعوره "بين الحقيقة التي يعرفها يقينًا والحقيقة المزيفةُ التي زينتها له رغبته الدفينه، ولو انتصرت الحقيقة اليقينية لاستشعر "شهريار" الذنب، ومن ثّم كان من الطبيعي أن تكافح الحقيقة المزّيفة منه هذا الشعور بأن تؤكّد مرارًا تلك الحقيقة الزائفة أي الخيانة"[1].

إذًا "شهرزاد" كما يبدو استطاعت تحرير عقل "شهريار" ولم تستطع تحرير روجه، وإذا كان الأمر كذلك فهل يمكن تفسير ذلك. على أنّ "شهرزاد" فاشلة في علاجها أو شفائها لشهريار؟.

لقد فكّرت شهرزاد وبذلت جهدًا كبيرا في إيجاد سبيل للولوج إلى نفسية "شهريار"، إلى العثور على طريقة يمكن النّفاذ إلى روح الملك، ولكم يكن هذا الجهد بالأمر السهل، فقد استحقّ المحاولة، فبعد أن أرضته في فحولته ورجولته وسايرته حتى تملكت منه، راحت تمهّد لوسيلة أخرى بإمكانها شفاؤه، وهي إقناع "شهريار"، "بصورة الحياة التي كانت بدور ترغب في أن تعيشها معه، تلك الصورة التي تسمو على الشهوة الجنسية والفحولة

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص121.

وما أشبه، فغذا هي نجحت في إقناعه بهذه الصورة سهل عليها فيما بعد أن تضعه وجها لوجه أمام نفسه، وأن تُقنعه من خلال ذلك بأنه الخيانة لم تقع"[1].

وهنا تلجأ "شهرزاد" إلى قصص غرامية متعلقة بشخصية "سندباد"، عسى أن تثير الغيرة في نفس "شهريار"، وبطريقة حوارية بينهما في هذا الموضوع، استطاعت أن تعيده شيئا فشيئا بواسطة إحساسه بوجود شخصية أخرى تمتلك رجولة نادرة، ولكنها ليس الرجولة أو الفحولة التي يقصدها "شهريار"، وإنما تعني المغامرة والجرأة ومشاهدة العجائب في الدنيا مثلما فعل "سندباد". وبهذا تكون "شهرزاد" قد أحدثت نوعًا من التحول في معنى الرجولة عند "شهريار" على أنها ليست نزعة بهيمية أو حيوانية، والفرق بين الرجولتين أن رجولة "سندباد" رجولة إنسان، أما رجولة "شهريار" فرجولة حيوان، وربما تميل النساء إلى الثاني، ولكنهن يعشقن الرجل الأول، وهكذا... حتى غيرت "شهرزاد" في مفهوم الرجل عند شهريار، وجعلته يتمنى أن يكون مثل "سندباد" ونجحت خطتها[2].

وتابعت "شهرزاد" خطتها بخطوة أخيرة، قامت فيها بتدّو موقف شبيه بموقف "بدور" الذي دّوته من قبل، وكانت في ذلك أكثر حرصًا وذكاءً فاستبدلت العبد بالجارية وألبستها ملابس العبد، حتى إذا ثار "شهريار" واسترجع الأحداث كشفت له "شهرزاد" اللعبة فيسقط في يده، ولا يجدُ مفرًّا من الإذعان، وهكذا، حتى فجّرت له لاشعوره من دون أن يحسّ بذلك، وأنّ هذه الرغبة لم تغد كلّ شيء في مقومات وصفات الرجل، فأدرك حينها أنّ بدور ليست خائنة وهي بريئة تمامًا، عندئذ أصبح ينظر إلى جناحها بدموع مليئة بالحزن، وهم يلثُم ويضمُّ مفتاح جناحها إلى صدره، كئيبًا، آسفًا، وكانت شهرزاد قد أدّت دورًا كأنه دور الجرّاح الذي يُعيد فتح الجرح الملتئم بعد فترة، مستخرجًا منه الأذى، حتى يصبح نقيًا طاهرًا[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص 122.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص ص123، 124.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص ص124، 125.

إذًا، كان "شهريار" يعاني من صراع نفسّي، من عقدة نفسية يمكن تسميتها أو تشخصيها بعقدة الشعور بالذنب، وهذا الشعور الذي تسّبب في انهيار شخصية "شهريار"، ولكن من يبرأ من هذا الشعور كان لا بدّ لهذا الصراع أن يتّحدَ في ذات واحدة، في نفس واحدة، وكان الضمير هو المحرّك الأساس لهذا الاتحاد، فتحريك الضمير ومسؤوليته واجبٌ على كلّ إنسان أن يعود إليه، هي العودة إلى العقل، إلى الرّشد، إلى الأمل والحياة ودرء كلّ الوساوس والمخاوف، إنها حالة شعورية رائعة حقًا تخرجُ الإنسان من دياجير الظلام إلى برّ الأمن، إلى التّمتّع بالحياة إلى التفاؤل، إلى أن يجدَ الإنسانُ ذاته وهي تجده .

وحصيلة هذا الفصل أنّ فلسفة المناهج النقدية الغربية الحديثة قد أبدلت طريقة التفكير ووجهة نظر الكثير من الباحثين والنقاد، فكما يُعتبُر الأدب مخطوطة تاريخيةً تحتاج إلى توثيق، وتُفسّر ظواهره بالرجوع إلى أصلها مع تحديد التغيّرات والتطورات التي تعرضت لها، يمكن كذلك أن يكون ذا صلةٍ مباشرةٍ بالمجتمع الذي يمثّل المرجع الأساسي لعملية الإبداع، كما يمكن أيضًا أن يرتبط بنفسية المبدع التي يستطيع التعرف إليها من خلال توافر تلك العقد النفسية التي تطفو في كثير من الأحايين من على سطح الأثر الأدبي.

ولقد تبنت هذه المناهج على فلسفات مختلفة وإيديولوجيات متنوعة كانت العامل البارز لظهورها وخروجها إلى الساحة الفكرية الحديثة، كالفلسفة المثالية والماركسية والوضعية وغيرها... ولعلّ الأمر الجدير بالملاحظة هنا هو ذلك التهافت الكبير لكثير من نقادنا وأدبائنا وعكوفهم على تلقّي هذه المناهج بفلسفاتها المختلفة، ثم محاولة إقحامها في خطابنا النقدي العربي الحديث، ممّا يجعل النقاد المحدثين ينقسمون فرقًا، فالبعض يهلّل للوافد ويستحسنه والبعض الآخر يستهجنه، وبات هذا الخطابُ يتخبطُ في دهماء الظلام، فلا هو مطموسٌ فيرتاح الكلّ، ولا هو خارجٌ إلى النور بالكيفية التي جاء بها فيضيء الكثير من الجوانب الناقصة، وعلى الرغم من تلك الخلافات والنقاشات حول هذه المناهج

ووفودها، إلا أنّ الحقيقة التي لا بدّ من الإقرار بها هي مساهمتها في إثراء حقل الخطاب النقدي العربي الحديث وتزويده بالكثير من الآليات والإجراءات التي لم يألفها قبلُ. وعليه فإنّ ثقافة الاحتكاك بالآخر –لا محالة- تعود إلى في بعض الأحيان بالإيجابية والنفع على ثقافة الأنا، ولا بدّ لهذه الأخيرة أن تندرج ضمن منظومة الثقافات الأخرى، وتزجّ بنفسها في معترك الحضارات لتثبت وجودها وحقيقتها، حتى يستقيم عودها وتنهض بنفسها لمواكبة تطورات مناحي الحياة المختلفة.

وعمومًا يمكن القول: إنّ تركيز الفصل لم يكن منصبًا على كلّ المناهج النقدية السياقية، وإنّما كان الحديث عن منهجين نقديين بارزين هما المنهج الاجتماعي والمنهج النفسّي، اللذين مثّلا بحق تلك الثورة الفكرية التي أبدلت الكثير من التصورات والتطورات في مجال الأدب، وبخاصة في اعتمادها خلفيات فلسفية استطاعت أن تحوّل مسار الممارسات النقدية السطحية لتجعلها تجوب في أعماق النصوص الأدبية باحثةً عن أسباب الإبداع والعوامل المؤثرة فيه من ناحية، والكشف عن مختلف العقد النفسية التي تستبطن النصوص فتحاول إظهارها أو تبسطها.

وقد حاولت الدراسة في هذا الفصل أن تقرأ قراءة نقدية لمجموعة من النصوص النقدية التي عرضها عبد النبي اصطيف في كتابه " في النقد الأدبي العربي الحديث، الجزء 2 "، وتسعى كذلك لإماطة اللثام على بعض القضايا النقدية التي كانت مثار نقاش بين كثيرٍ من الباحثين والنقاد، لتخلص هذه القراءة إلى أنّ النقد دائما يحتاج إلى نقد آخر، إلى قراءة ثانية تحاول إعادة النظر، من أجل النهوض بالنقد وتطويره إلى ما هو أرقى، إلى ما يتناسبُ مع متطلبات الحياة والمجتمع، واللحاق بركب الحضارة الإنسانية، وعلى الرغم من وجود نقائص في خطابنا النقدي العربي الحديث إلا أنّ الأمر يستدعي منّا الاعتراف بالجهود العربية التي أسهمت في توسيع دائرته، في إثراء منظومته، كما هو الشأن عند النقاد العرب المذكورين في كتاب "عبد النبي اصطيف" الذين أسهموا بمختلف

رؤاهم وأفكارهم في خلق آفاق مستقبلية لا بدّ للاحقين أنّ يصبوا إليها، لتحقيق المبتغى وتطوير النقد تنظيرا وممارسة.

الفصل الثالث

منظومة المناهج النقدية النسقية/ دراسة للمنجز العربي في كتاب عبد النبي اصطيف

I- المنهج اللساني

1-المسدي قارئا لسانيا لشعر أبي الطيب المتنبي.

2-اللسانيات والنقد الأدبي عند عبد النبي اصطيف/ قراءة في العلاقة

II- البنيوية منهجًا نقديا

1- كمال أبو ديب ناقدًا بنيويًا/ قراءة في التحليل البنيوي في شعر أبي تمام.

III-: المنهج الشكلي

1-طه حسين ومقولة الأدب، أهو وسيلة أم غاية؟

2-نقد النقد عند زكي نجيب محمود.

توطئة:

شهدت الساحة الفكرية والنقدية ظهور عدّة تيارات أو اتجاهات نقدية معاصرة، كانت بمثابة موجة عاتية هزّت أركان الفكر النقدي المعاصر سواء في ثقافة الآخر أو في ثقافة الأنا، الأمر الذي أدّى إلى اتّساع دائرة الخطاب النقدي المعاصر وثراء منظومة مناهجه، ولا شكّ أنّ هذه المنظومة لم تأتِ سدًى أو من فراغ، وإنّما تأسّست بناءً على تشكيلة أو ثُلةٍ من الخلفيات الابستمولوجية والإيديولوجيات الفلسفية التي أسهمت – بشكل كبير - في ظهورها وبروزها.

تمثلت هذه الخلفيات والإيديولوجيات في قطبين بارزين هما: اللّسانيات أو علم اللغة الحديث، والنظريات الفلسفية المختلفة، وبصرف النظر عن المردودية الحقيقية لهذه الخلفيات، فإنّ الواقع أو المنطق يفرض على كل باحث الاعتراف بجدّية هذه المناهج في مواجهة النّص الأدبيّ والتعامل معه، جدّية تبلورت من خلال تلك الآليات الإجراءات الصارمة التي اتخذت الموضوعية كصفة بارزة في طروحاتها وتصوراتها التنظيرية أو الممارساتية.

استطاعت هذه المناهج نَحرَ مبادئ المناهج الكلاسيكية وإزالتها من الوجود، فجاءت كثورة هائجة على مبادئ وأسس كل ما يدعو إلى التعامل مع النص وفق سياقه، ونادت بالتعامل مع الجهاز أو النظام اللغوي للنص الأدبي، فكان من أبرز مبادئها مقولة "موت المؤلف"، و"أدبية الأدب"، ومن أجل بناء هذه التصورات والمبادئ كان لزامًا على أصحاب هذه المناهج "العودة من جديد إلى ما يُعدُّ المادة الرئيسية التي يتشكل منها الأدبُ ويمثُلُ أمام القارئ باعتباره وقائع مصنوعة تتخذُ شكل نصوص مستقلة بذاتها، إنّ الأمر يتعلّق باللغة وبكلّ ما تختزنهُ من تصوّرات عن موجودات هذا الكون، الإنسان والأشياء وباقي الكائنات الحية، وما أنتجهُ المخيال الإنساني في رحلته الممتّدة طويلًا في

عمق زمنية لا نعرفُ عنها إلا الشيء القليل، فالأديب ليس شيئا آخر سوى العوالم التي تبنيها اللغة"[1].

ادّعى النقد النّسقّي الشكلانية والفّنية، وعلى الرغم من ذلك إلا أّنه وليد إيديولوجيات فلسفية متنوعة، كما ادّعى التحّرر من هذه الإيديولوجيات أو الخلفيات، وربّما يسعى بخُطى حثيثة إلا أنّ كلّ الأمر في حقيقته ما هو إلا " ثمرة من ثمراتها، وهي خارجة من رحمها، فالنقد فكٌر، وكلّ فكر هو نتاج تصور عقديّ معّين، ورؤية فلسفية خاصة للأشياء... والنقد الحداثي، وما بعد الحداثي بشكل خاص هو نقد شكلانٌي، لم يعد يهتّم بمضمون العمل ا لأدبّي، ولا يحاولُ أن يلقي إليه بالًا، إنه دعوة إلى الاهتمام بالمظاهر والشكليات من غير نظر إلى ما في داخلها، أو إلى ما تنطوي عليه"[2].

ولعلّ مبالغة المناهج السياقية في معاملة النص من الخارج وإفراطهم في الاهتمام بمحيط النص جعل النسقيين - بما فيهم الشكلانيون الروس- يولون العناية بشكل النص وبنيته الداخلية، على أّنه نظاٌم أو نسقٌ منغلقٌ ومستقل، وعليه نادوا بضرورة الالتفات إلى أنّ "الإبداع الأدبي فنّ لغويّ، وإنَّ عنصَر اللغة والشكل هي أساس بنائه الفّني، باعتبار أنّ اللغة الأدبية وسيلة إبلاغ وغاية فنية في وقت واحد، وأنّ قّمة الإبداع تكمن في صياغته"[3].

وعلى كلٍّ، فإنّ التصورين السابقين يـُنبئان عن دعوة مؤداها أنّ التعامل مع النص الأدبي يتأتّى من خلال صياغته أو لغته التي هي محور العملية النقدية، وأنّ الأدب شكلٌ أكثر مما هو مضمون، وعليه لا بدّ من البحث في وظائفه الجمالية، واعتباره غاية لذاته وليس وسيلة لمكاسب أخرى يمكن إقحامها في تفسيره أو مقاربته.

---

[1]- سعيد بن كراد، التيارات النقدية الجديدة، الأصول النظرية وشروط الاستنبات، مجلة ثقافات، البحرين، ع21، يناير 2008، ص 189.

[2]- وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط2، 2009، ص ص 82، 83.

[3]- بسّام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 71 .

لقد أوضحت في الفصل الأول من هذا البحث كيف أثرت هذه المناهج النسقية في توسيع دائرة الخطاب النقدي الغربي والعربي، لذا ستكون محطتنا –الآن- على قراءة تلك النصوص الواردة في كتاب "عبد النبي اصطيف" قراءة نقدية، تحاولُ الوقوف على بعض الاتجاهات أو المناهج التي نراها جديرة بالدراسة أو المناقشة، ولعلّها تكون دعمًا لبعض البحوث التي تريد الولوج في هذا النوع من الحقول أو العوالم المعرفية، ثّم إسهامًا أو اجتهادًا يمكن أن يُضيف ولو لبنةً تساعدُ في تشييد صرح الخطاب النقدي المعاصر.

I- المنهج اللساني

تُعدّ اللسانيات من أبرز الحقول المعرفية في العصر الراهن وتمثل نقطة انعطاف الكثير من العلوم والمعارف، وبخاصة العلوم الإنسانية، لما تُسهمه بمختلف التصورات والأفكار التي من شأنها أن تخلق علومًا متداخلة ومتكاملة، ولعلّ الذي لا بدّ من الإقرار به هو تلك العلوم التي نهلت منها وغرفت من بحرها، ممّا زاد في توسيع دوائرها وإثراء مجالاتها.

حقًا، لقد برزت اللسانيات كعلم جديد في القرن العشرين تدعو إلى دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، أيْ دراسةً تعتمد نظام اللغة كأساس لا بدّ منه في فهم الكينونات أو الأنظمة والأنساق، وعليه فقد سعت لعلمنة اللغة، أي جعل اللغة علمًا قائمًا بذاته له مرتكزاته وأهدافه وضوابطه وقوانينه، وشأنه في ذلك كشأن العلوم، يقول عبد السلام المسدي: "فاللسانيات اليوم موكولٌ لها مقودُ الحركة التأسيسية في المعرفة الإنسانية لا من حيث تأصيل المناهج وتنظير طُرق إخصابها فحسب، ولكن أيضًا من حيث أنها تعكف على دراسة اللسان فتتخذُ اللغة مادة لها وموضوعها"[1].

شكّلت اللسانيات نقطة تقاطع الكثير من العلوم والمعارف، وغدت اللبنة الأساس التي يُعوَّلُ عليها نظرًا لما أفرزته من طرائق علمية ومنهجيات معرفية في سُبل البحث والاستقراء حتى أصبحت جسرًا لاختلاف العلوم، وبخاصة الإنسانية منها من تاريخ

[1]- عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1986، ص 09.

واجتماع وفلسفة وأدب... ويمكن القول أنّها تمثّل "قطبَ الرّحى في التفكير الإنساني الحديث من حيث بلورة المناهج والممارسات وأصبحت بذلك مفتاح كلّ حداثة"[1].

التحقت اللسانيات بركب المعارف الكونية، وسعت لإثبات وجودها وحقيقتها ضمن منظومة المعارف والعلوم المعاصرة، فلا هي مقترنةٌ بمكان دون آخر، ولا هي مرتبطة كذلك بلغة دون أخرى.

إذًا هي علم شموليٌ يسعى لتحقيق غاياته واستشراف مستقبله، ويعدّ مبدأ الشمول "ثمرة من ثمار اللسانيات، وصورة ذلك أنّ المنهج اللساني ينصهر فيه التحليل والتأليف فيغدو تفاعلًا قارًا بين تفكيك الظاهرة إلى مركباتها، والبحث عمّا يجمع الأجزاء من روابط مؤلّفة، فهو منهجٌ يعتمد الاستقراء والاستنتاج معًا، بحيث يتعاضدُ التجريدُ والتصنيفُ فيكون مسار البحث من الكلّ إلى الأجزاء ومن الأجزاء إلى الكلّ حسبما تُمليه الضّرورة النّوعية"[2].

يُمثّل كتاب فرديناند دي سوسير "دروس في اللسانيات العامة" **Cours de Linguistique Générale** ، المهد الأول لبروز علم اللسان، كما شكّل نقطة تحوّل هامة في مسار حركية الممارسات النقدية التي جاءت بعده لتتبّنى الكثير من القواعد والأسس والإجراءات في تصوراتها وممارستها النقدية. ولعلّ الذين سبقوا دي سوسير كان همّهم في مجال اللغة هو دراستها من حيث نشأتها وتاريخها، وبقي الآخر كذلك حتى أعلن دي سوسير ميلاد علم جديد يدعو إلى دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها، أي دراسة وصفية آنية، يقول "أحمد مومن": "إنّ التغيير في الاتجاه الذي حدث في بداية القرن العشرين هو تحوّلٌ من اللسانيات التاريخية التي تهدفُ إلى معرفة تاريخ اللغات، والكشف عن العلاقات الموجودة بينها، وإعادة بناء اللغات الأولى المنقرضة إلى ما أصبح يعرف اليوم باللسانيات الآنية، التي تعنى بوصف اللغات وتحليلها كما هي موجودة في نقطة معينة

[1]- المرجع السابق، ص 11.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 10، 11.

من الزمن وبالخصوص في الزمن الحاضر، وكان أوّل من نظّر لهذا المنهج الجديد السويسري فرديناند دي سوسير"[1].

لقد بات من الضروري –في القرن العشرين- تغيير طرق وآليات التفكير، وبخاصة في مجال اللسانيات، ولا ينكر أحدٌ ما لها من فضل في تحريك عجلة النّمّو الفكريّ واللغوي لدى الشعوب والأمم، وما لها من جهود وإسهامات في نقل الدراسات التاريخية للغة إلى الدراسات الآنية لها، ولعلّ أبرز هذه الجهود تلك الثنائيات التي كانت ركيزة الفكر السوسيري. ويبدو أننا سنتوقف عندها ولو بشكل موجز لمعرفة بعض الفروقات الجوهرية بينها، وتوضيح مدى فعاليتها في إثراء حقل اللسانيات الحديثة.

1- اللغة والكلام:

يبدو جلّيا أنّ موضوع اللسانيات هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها كما توصل إليه دي سوسير، وهي تدرس كل مظاهر للسان البشري، سواء المتعلّق بالشعوب (البدائية أو الحضارية) لذلك نجدها ذات صلة بمجموعة من العلوم كالأنثروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع والإثنوغرافيا، ذلك أنّ هذه العلوم وغيرها تعتمد على اللغة، لكن الذي لا بدّ من الانتباه له هو أنّ الظاهرة اللغوية تتجلى في ثلاثة مصطلحات هي: اللسان على النظام العام للغة، ويضّم كلّ ما يتعلّق بكلام البشر، وهو بكلّ بساطة لسان أيّ قوم من الأقوام، ويتكون من ظاهرتين مختلفتين: اللغة والكلام"[2].

إنّ من مهمات اللسانيات التفريق بين هذه المصطلحات، ذلك أنّها ليست واحدةً ، وليس هدفها وا حدًا، فاللغة جزء من اللسان وعنصر أساسي، وهي نتاج جماعيّ لملكة اللسان. أمّا اللسان فمتعدّد الجوانب ومتغايُر الخواص الفيزيائية والفيزيولوجية والسيكولوجية، ولذلك فهو ينتمي إلى الفرد وإلى المجتمع، ولأنه ليس بإمكاننا اكتشاف

[1]- أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 2005، ص 118.

[2]- المرجع نفسه، ص 123.

وحدته، فلا نستطيع إذن تصنيفه في أيّة فئة من الوقائع البشرية. وأمّا الكلام، فهو إنتاج فرديٌّ، ونشاطٌ شخصيٌّ، وهو مجموع ما يقوله الأفراد على حدّ تعبير دي سوسير[1].

2- الآنية والزّمانية:

كانت اللسانيات التاريخية هي السائدة في القرن التاسع عشر، إذ لا يُمكن أن نلمس تمييزًا بينها وبين اللسانيات الآنية على حدّ تعبير دي سوسير، ثّم إنها تهتم بالجانب التاريخي للغة وبما جرى لها في الماضي، وتحاولُ تتّبع تطّورها من القديم إلى الحديث. كما يُعنى هذا النوع من الدراسة "بالنصوص القديمة المكتوبة، وهي في الأغلب لا تمثّل حقيقة اللغة بل تمثّل جزءًا محدودًا من الكلام. وهذا النوع من الدراسة قد يكون مفيدًا لأنه يلقي الضوء على بعض القوانين والعوامل المؤثرة في تطّور اللغة"[2]. ولهذا التصور يتراءى أنّ هذا النوعَ يدرسُ التغييرات والتطورات المختلفة التي تطرأ على اللغة في جانبها الزماني.

أما الدراسة الآنية أو الوصفية، فهي تتناول اللغة في آنيتها أي في حقبةٍ آنية معينة، وليس عبر حِقبٍ متتابعةٍ في الزمن الماضي.

وهي "تدرس أيّة لغة من اللغات على حدةٍ دراسة وصفية في حالة معّينة **(Etat de langue)** أي في نقطة زمنية معينة، ولا تقتصر في الواقع على دراسة اللغات الحديثة أو المعاصرة، بل يمكنها أيضًا أن تدرس اللغات الميتة بشرط أن تتوفر كلّ المعطيات اللغوية التي تتبني عليها الدراسة العلمية الوصفية"[3]. ويتّضح جلّيا أنّ هذا النوع من الدراسة يهتم باللحظة الآنية، أي دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، وكلّ ذلك في معزل عن السياقات الخارجية لها.

---

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص 123.

[2]- إبراهيم محمود خليل، في اللسانيات ونحو النّص، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط2، 2009، عمان، الأردن، ص 18.

[3]- أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ص 125.

إنّ كلا النوعين من الدراسة مهم للباحث أو الدارس وحتى المتلقي، ذلك أنّ لكل واحدٍ منهما مبادئه وأسسه الخاصة به، "فالمنهج الآني منهجٌ استقرائيٌ ساكن، والمنهج الزماني منهجٌ حركيٌ تطوريٌ"[1].

والواضح أنّ دي سوسير لم يرفض إطلاقاً الدراسة التعاقبية أو الزمانية، بل جعلها ضرورة لا بدّ منها، غير أنّه أصرّ وألحّ على التمييز والفصل بينهما حتى لا يقع الخلط على كاهل الدارسين والمتلقين على حدّ السواء، وللفصل بينهما يُمكن الاستعانة بتصوّر دي سوسير القائل: "إنّ للسانيات الآنية تعنى بالعلاقات النفسية والمنطقية التي تربط مفردات متواجدة معًا وتشكلُ نظامًا في العقل الجماعي للمتكلمين، وعلى العكس تمامًا، فاللسانيات الزمانية تدرسُ العلاقات التي تربطُ المفردات التعاقبية التي لا يُدركها العقل الجماعيّ والتي يحلّ بعضها محلّ البعض الآخر دون تشكيل أيّ نظام يُذكر"[2].

وعليه، لا بدّ من الفصل والتفريق بين الدراستين، ولا بدّ من الاهتمام بتصوّراتها ومبادئها، إلّا أنّ السّائد في الوقت الرّاهن هو الدراسات الآنية التي تركّز على تناسق الأجزاء وترابطها.

3- الدّال والمدلول:

إنّ اللغة في نظر دي سوسير عبارة عن مؤسسة اجتماعية هي نظام من العلامات والرموز، والعلامة عنده مركبٌ ثنائيٌ يضمّ دالًا ومدلولًا، وعليه تصبح ذلك الكلّ الذي ينجُم عن ترابط الدّال والمدلول، فالدال هو " الصورة السمعية التي تدلّ على شيء ما أو شيئًا ما، والمدلول هو التصورُ أو الشيء المعني"[3].

إذًا، العلامة اللغوية ذات طابعين، ماديّ ونفسّي، فالأول مرتبطٌ بالصوت المسموع، والثاني يتعلّق بالمفهوم، أو بذلك الأثر الذي يتركُه الصّوتُ فينا، وإنّ العلاقة بينهما علاقة اعتباطية، أي لا مبرّر لها، أي "لا يوجد ارتباطٌ ماديٌ حقيقيٌ، كالارتباط مثلًا بين الدخان

---

[1]- المرجع السابق، ص 125.

[2]- المرجع نفسه، ص 126.

[3]- المرجع نفسه، ص 127.

والنار بينهما، وليس ثّمة علاقةٌ سببية تجمع بين الكلمة المنطوقة والمعنى الذي تدلّ عليه، وترمز إليه، وإّنما العلاقة بينهما نشأت بالمصادقة لكّنها تطّورت مع الاستعمال المكّرر إلى شيء من الإلحاق"[1].

وعلى الّرغم من اعتباطية العلاقة في العلامة اللغوية، إلّا أّن هذه الأخيرة لا يمكن أن تكون لها قيمةٌ في الأداء اللغوي إلا إذا تحّددت بعلاقتها مع عدد من الكلمات، ذلك أّن اللغة كنظام ليست مفردات محددة المعاني فحسب، وإنما هي مجموعة علاقات.

4-العلاقات التركيبية والترابطية:

يـُقصد بهذا النوع من العلاقات تلك الوحدات اللغوية التي يختارها أو ينتفيها المتكلم، وهي مخزونةٌ –طبعًا- في ذهنه أو نسقه الصّوري، لتتم بعد ذلك عملية التركيب، حيث لا بدّ أن تؤدي كلّ واحدة دورها في اتّساق وترابط الأجزاء، "ولا تكتسبُ قيمتها إلّا بتقابلها مع الوحدات التي تسبقها أو تليها أو معها جميعًا"[2].

تمثل العلاقات التركيبية أنساقًا خطية، وهي تشيُر إلى ترتيب تلك العناصر أو الوحدات المحتملة في الذاكرة، غير أّن العلاقات الترابطية تتعلق بمجموعة الوحدات المخزونة في الذهن، إذ يـُمكن القول أنها تمثّل البدائل التي يستطيع المتكلّم استحضارها وقت ما شاء.

ويطلق مصطلح العلاقات الترابطية على "العلاقات الاستبدالية بين الوحدات اللغوية التي يـُمكن أن تحلّ محلّ بعضها بعض في سياق واحد. وبعبارة أخرى فإّنها تعكسُ علاقات موجودة بين علامة في جملة ما وعلامة أخرى غير موجودة في الجملة أصلًا بل موجودة في أذهاننا"[3].

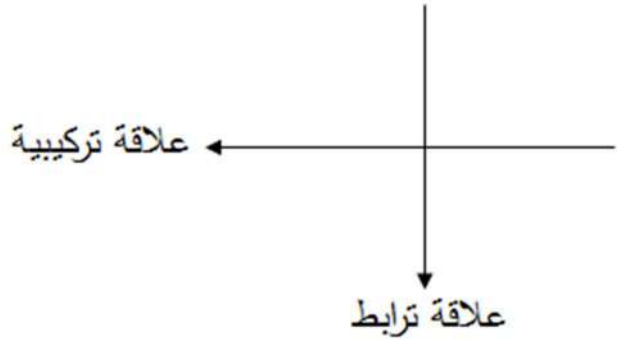
ويـُمكن رسم طبيعة العلاقات التركيبية والترابطية بالشكل الآتي:

---

[1]- إبراهيم محمود خليل، في اللسانيات ونحو النص، ص 20.

[2]- أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ص 130.

[3]- المرجع نفسه، ص 131.



يـُشيرُ السهم الأفقي إلى ترتيب الوحدات اللغوية في السلسلة الكلامية أو المنطوق. أّما العمودي فيدلّ على اختيار المتكلم للعناصر اللغوية التي يمكن أن تتبدّل بين الفينة والأخرى... ولعلّ هذه الخطاطة تشير إلى محوري الاختيار والتوزيع الذي أقّره "جاكبسون" فيما بعد.

5-اللسانيات والنقد الأدبي:

ظلّ الّنصّ الأدبي –منذ القديم- حقلًا معرفيًا يُثير الكثير من التساؤلات حول طبيعته وبنائه. وما تزال أطراف كثيرة تتجاذبه، ومناهج عدّة تحاول النظر في تفكيكه واستنطاقه.

ولعلّ أكثر هذه الأطراف عنايةً به هما: علم اللغة (اللسانيات) والنقد الأدبي، غير أّن هناك أطرافٌ أو روافد أخرى حاولت توجيه نظرها إلى قوانين أو خصائص تركيب الّنص كالأنثروبولوجيين أمثال: فلاديمير بروب، وشتراوس، وغيرهما الذين أفادوا من علم اللغة البنيوي والشكلي.

مّما لا شكّ فيه أّن اللسانيات أحدثت ثورةً جذريةً في تصوراتها وأفكارها، وكذلك في رؤيتها وقراءتها للنص الأدبي، مّما أدى إلى نزوع أصحاب المناهج النسقية إلى تبني هذه الرؤية، وبخاصة في الممارسة النقدية للنصوص أو الخطابات الأدبية، ولا شكّ أّن هذه المناهج قد نهلت –وبشكل كبير- من بحر اللسانيات. وهنا كانت تلك الثورة أو النقلة التي أحدثتها تصورات دي سوسير اللسانية.

لقد جثمت المناهج النقدية السياقية على صدر النصوص الأدبية حينًا من الدهر، الأمر الذي جعل الكثير من النقاد والدارسين يـُعيدون النظر في محاورة النّصّ ومساءلته. ذلك أنّ الدراسات السابقة أصبحت لا تـُجدي نفعًا، جاعلةً النص الأدبي يثير الكثير من التساؤلات والإشكالات.

إنّ الدراسات النقدية السابقة (السياقية) جعلت النقاد يبحثون عن البديل في زمن البدائل، عن ما يشفي غليلهم للولوج في أعماق النص، وتفجيره وفك شفراته، ولعلهم في الأخير وجدوا ضالتهم التي احتمت في ركن المناهج النسقية.

لقد تغيرت وتطورت الكثير من التصورات والمفاهيم بفضل علم اللغة الحديث الذي مثّل بؤرة الانفجار، فبدل الاهتمام بالمؤلف وحياته وبيئته، أصبح البحث قائمًا على بنية النص التركيبية والجمالية، وكلّ ذلك بمعزلٍ عن السياق.

إنّ الذي لا بدّ من الإشارة إليه في هذا المضمار هو ذلك التحول أو التطور الذي مسّ علم اللسان من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص أو الخطاب. ولعلّ الذي أسهم في ذلك اللساني "هاريس"، وبخاصة في تحديده لمفهوم الخطاب على أنه "ملفوظٌ طويلٌ، أو هو متتالية من الجمل تكّون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظلُّ في مجالٍ لسانيٍّ محض"[1]. وليس المقام هنا مقام الحديث عن الخطاب أو الفرق بينه وبين النص، إذ يمكن للخطاب أن يكون نصًا منظورًا إليه من زاوية عزل السياق، وإنما هي إشارة فقط إلى علاقة المصطلحين (النص، الخطاب) بعضهما ببعض.

تسعى اللسانيات وبخاصة النصية منها إلى الوقوف على استنطاق النص وتفجير طاقاته وفق إجراء منهجي قائم بذاته، قائم على المقاربة الوصفية، مستهدفًا كلّ مكنونات وبواطن النص. وقد ركّز "نعمان بوقرة" في حديثه عن وصف النص الأدبي وتحليله

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص 17.

انطلاقا من مستويين، يقول:"إذا كانت النصوص المنجزة أبنية نسقيةً غرضيةً ذات طبيعة معقدة تشبه في تعقيدها بيت العنكبوت... لعلّ أهم وصف فيه كونه منسجمًا متعاضدًا؛ فإنّ لسانيات النص تضطلع بمهمة وصف هذا التواشج وتبيان مقوماته، وقيمته المادية من حيث هو صورة معبرةٌ عن غرض الخطاب في التداول اللساني البشري، ولن يتحقق ذلك إلا بالتمييز بين مستويين من الدراسة هما المستوى المقطعي والمستوى الدلالي"[1].

وذهب الرجل لتبيان وشرح هذين المستويين على النحو الآتي:

-المستوى المقطعي: (NiveauSéquentiel): يُحيل الوصف اللساني للبنية المقطعية إلى إمكان التمييز بين البنية المقطعية الكبرى التي تتشكّل من ارتباط مجموعة من البنى المقطعية الصغرى ذات الطبيعة التكوينية نفسها هي: المقطع الحواري، والسردي والتفسيري والأمري والبرهاني والوصفي. (**dialogue- explicative- narrative- injontive- argumentative-**

-المستوى التداولي: (Niveaupragmatique): ويركز على المكونات الأساسية في بناء النص، هي:

1- المكّون الدلالي المرجعي (**C. Sémantique.Réferentielle**)

2- المكّون التلفظي (**C. énontiative**)

3- المكّون البرهاني (**C. argumentative**)[2]

إنّ لسانيات النص بآلياتها وإجراءاتها قد حاولت إبعاد اللغة المنطوقة من الدراسة والتحليل، ولعلّ علم اللغة الأدبي هو الذي دعا إلى هذه الفكرة، مركزًا في الآن نفسه على اللغة الأدبية المكتوبة التي تتجاوز العلامات ذات الدلالة السطحية أو التواضعية إلى علامات ذات قيمة جمالية ومرامٍ بعيدة، وعليه تصبح "اللغة الأدبية المكتوبة بحاجة إلى نوع من التحليل اللساني، يختلفُ كثيرًا عن التحليل الذي تحتاج إليه اللغة المنطوقة، أو

[1]- نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 29.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 29.

الكتابة غير الأدبية، فنحن عندما ننظُر في قصيدة قصيرة، أو مقطع من قصيدة، تفاجأ – بادئ الأمر - بأنّ الطباعة أحالت النص إلى ضرب من الرّسم الذي يتشكّل في فضاء الصفحة الأبيض، والتتابع المنظم للأبيات مع التفاوت فيما بينها طولًا وقصرًا، يؤكّد أنّ المؤثّر في نظمها شيء مختلف عن ذلك الذي يؤثر في تنظيم الكتابة غير الشعرية، وهذا التنظيُم يشدّنا في واقع الأمر نحو اتجاهين، أحدهما رأسي (شاقولي) والآخر أفقّي، وفي هذا أيضًا ما فيه من الاختلاف عن الكتابة غير الشعرية"[1].

لا يخفى على أحدٍ أنّ لسانيات النص تعتمد المنهجية اللغوية في تحليل ومقاربة النصوص، وهي منهجية بنيوية وصفية وتأويلية، فهي تحاول ربط النص بمقصديات معينة سواءً مباشرة أو غير مباشرة، للكشف عن مختلف الوظائف التواصلية والإبلاغية التي يمليها النص، وهي في بعض الأحايين تخرج من هذا النطاق لتستعين ببعض العلوم في إجراءاتها التحليلية كعلم النفس وعلم الاجتماع والسيمياء والفلسفة...

ينبني الّنص الأدبّي على مجموعة من القضايا التي تقوم ببنائه وتشييده، لتأتي بعد ذلك منهجية اللسانيات فتبحث في هذه القضايا محاولةً تشريحها وإبراز دورها ووظيفتها في هذا البناء، ولعلّ أبرز هذه القضايا: الترابط، الانسجام، الاتساق والتشاكل[2].

يتّضح ممّا سبق أن مساءلة النص ومحاورته واستنطاقه لم يكن وليد اللحظة أو العصر الراهن، وإنما قديم قِدم العلوم والمعارف، ولكن طريقة المحاورة تختلف من زمن إلى آخر ومن علم إلى آخر، وكذلك من باحث لآخر، ومن تلك العلوم البلاغة والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وفقه اللغة وأخيرًا علم اللسان. هذا الأخير الذي نجح إلى حدّ ما في الكشف عن خصوصية الأثر الأدبي وتفاعله الداخلي، وما يخفيه من علاقات ودلالات دفينة لا تتحقق إلا عن طريق آلية التأويل، كما يمكن اعتبار اللسانيات منهجًا قادرًا على فكّ شفرات النص وعلائقه، والوقوف على شعرية النصوص ومجالاتها، لأنها

[1]- إبراهيم محمود خليل، في اللسانيات ونحو النص، ص ص 190، 191.

[2]- ينظر، محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص ص 31، 32.

تتعدى الجملة إلى النص، تحاول تخطّي البنية السطحية ولوجًا إلى البنية العميقة، وقد كان الطرح اللساني السويسري مرتكزًا انطلقت منه جلّ المناهج النقدية النسقية متبنيةً طروحاته وتصوراته.

5-1- المسدي قارئا لسانيًا لشعر أبي الطيب المتنبي:

يُعدّ عبد السلام المسدي أحد أقطاب اللسانيات بامتياز، متشبع بالثقافتين الغربية والعربية، ينهلُ من مختلف المعارف والعلوم، وإنتاجاته غزيرة، وأنشطته كثيرة، "والمتصفح لأعماله النقدية يجدها مختلفة ومتنوعة، وبخاصة في مجال المناهج النقدية المعاصرة، وإن دلّ الأمر على شيء إنّما يدلّ على سعة اطلاعه على ثقافة الآخر (الغرب)، والتشبع بلغته الأم العربية، وكذا إتقانه الفرنسية"[1].

شغلت مقولة الحداثة فكر عبد السلام المسدي حينا من الدّهر، واستطاع أن يضع بصمته الواضحة في ساحتها. والحق أنّ هذه القضية (الحداثة)، شغلت الفكر الأوروبي قبل الفكر العربي، كونها قضية ذات صلة بأغلب العلوم الإنسانية، إنها قضية استطاعت فكاك العقل الأوروبي من حس الإبداع من التبعية المقيتة، قضية شكلت انتصارًا للعقلانية في صراع مع اللاعقلانية، وتأكدت في الأخير "سلطة العقل (الفلسفة) على سلطة النقل (الكنيسة)" [2].

ولّما راجت هذه القضية في أقطار العالم برّمته، وعصفت بها رياح الغرب، حتى نبتَ زرعُ مطرها على التربة العربية، كان المسدي من بين المفكرين الأوائل الذين اقتفوا أثرها واتّبعوا سبيلها، إلى أن استطاع الإمساك بزمامها، واستقّرت قضية نقدية، لا بدّ من الوقوف عندها عسى أن تُثمر طلعها، وتزهر ثمارها في تربة الوطن العربي.

ولقد تحقّق ما كان يصبو إليه "المسدي" في هذه القضية، فقد نبتت في أرضنا، وا شتد عودها حتى أينعت ثمارها وكان الرجل من السّباقين لقطفها وحمل لواء الحداثة،

---

[1]- نبيل قواس، المنهج الأسلوبي في النقد العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه علوم في النقد الأدبي المعاصر، جامعة باتنة، 2016/ 2017، ص 116.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 83.

وإشعال فتيل انطلاقها، فنتج عن ذلك تأليفه للكثير من المؤلفات والكتب في هذا المجال، "وبخاصة التي تتعلق باللسانيات والنقد، وبدا ذلك جليًا في كثير من مؤلفاته، وهو يعتبر من النقاد العرب المعاصرين الأوائل المهتمين بالترجمة، وكذا من المهتمين بعلم اللسان الحديث الذي عرف رواجًا كبيرًا عبر العالم، ممّا أدّى بالمسدي في محاولاته العديدة نقل وترجمة الكثير من المصطلحات والتصورات، والأفكار المرتبطة بهذا العلم الحديث، وقد ألّف كتبًا كثيرة عن ذلك، ككتاب "التفكير اللساني في الحضارة العربية 1981"، وقاموس اللسانيات 1984"[1].

إنّ قضية الحداثة المقصودة –هنا- هي حداثة الفكر، حداثة النقد واللسانيات المتأثرة بالفكر العلماني، والتي أثارت الكثير من الإشكالات والتساؤلات في الدراسات الفكرية واللسانية والنقدية، ولعل أبرز هذه الإشكاليات جدلية التراث والحداثة التي أرّقت جهد الكثير من المفكرين والنقاد الغرب والعرب على حدّ السّواء.

إنّ هذه الأسطر لا تسع للحديث عن منقولة الحداثة أو البحث عن تأصيلها وتأسيسها، إنّما الذي يهمنا هو الوقوف على قراءة نقدية تحاول بسط وتحليل ما جاء به "المسدي" في مقال أورده "اصطيف" ضمن كتابه، أمّا المقال فموسوم "مع المتنبي: بين الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية"، وفحوى المقال هو تلك المعضلة النقدية المتمثلة في مقولة الحداثة عند العرب التي أربكت فكرهم سواءً في مجال النقد أو اللسانيات وبخاصة في علاقتها وصلتها بالتراث، إذ طالما حيّرتهم وجعلتهم ينقسمون شيعًا وفرقًا. فآخرون سلكوا درب الآخر في تصوراته وتنظيراته، وغيرهم حاول العودة إلى التراث العربي القديم سعيًا وراء إحيائه أو إعادة قراءته على نحوٍ يساير الركب الحضاري ويتماشى ومتطلبات العصر.

والقضية كما أشار المسدي تعتبر "أشدّ تعقدًا عند العرب اليوم، بل هي أغزر طرافةً وأكثر إخصابًا تتنزل لديهم متفاعلة مع اقتضاء آخر يقوم مقام البديل في المنهج العلماني

[1]- المرجع السابق، ص 116.

المعاصر، وهذا الاقتضاء مداره قضية التراث من حيث هو يدعو العربَ اليوم إلى قراءته، على حدّ عبارة المنهجية النقدية الراهنة –معنى ذلك أنّ العرب يواجهون تراثهم لا على أنه ملك حضوريّ لديهم، ولكن على أنّه ملك افتراضي يظلّ القوة ما لم يستردوه، واسترداده هو استعادة له، واستعادته حمله على المنظور المنهجي المتجدّد وحمل الرؤى النقدية المعاصرة عليه"[1].

إنّ الذي يرمي إليه المسدي في هذا التصور هو محاولة فكّ ذلك الصراع بين المقلّدين والمجدّدين، بين حداثة تشبّثت بحبالها إلى القديم، وبين حداثة تدعو إلى قراءة التراث بمناهج نقدية معاصرة، كالبنيوية أو الأسلوبية أو حتى قراءة نفسية أو اجتماعية. وبيت القصيد هنا هو كيفية قراءة التراث العربي غير قراءة القدماء أو المحدثين، وإنّما قراءته وفق ما تمليه متطلبات العصر، قراءة وفق مناهج نقدية معاصرة، قراءة تدعو إلى التفتح على ثقافة الآخر النقدية، لكن السؤال المطروح هو: هل ينجح عبد السلام المسدي" في هذه القراءة النقدية المعاصرة التي استمدت معطياتها وإجراءاتها النقدية من ثقافة الآخر أم لا؟.

ذلك ما سنراه في قراءته النقدية لشعر المتنبي التي ارتكز فيها على عنصرين هامين هما: علم النفس الأدبي وعلم النفس اللغوي على حدّ زعمه، فأمّا الأوّل فمرتبط بالنقد النفسي كما اصطلح عليه "المسدي"، وعاد في ذلك إلى التحليلات النفسية كمدرسة "فرويد" وأسسها النفسية كعالم الأحلام وعالم الوعي واللاوعي وغيرها... وقد أشار في ذلك إلى بعض مبادئ هذه المدرسة التي تنظر إلى الإنتاج الأدبي الذي يكون أحيانًا "استجابة لمنبهات نفسية تتمخضُ فيها حاجة ما أو يكون متنفسًا يخرج فيه الأديب عن غرائز أو رغبات مكبوتة"[2].

[1]- عبد السلام المسدي، قراءات مع المتنبي والشابي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح، ط 4 ، 1993، ص 67 .

[2]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص175

وأمّا العنصر الثاني، وهو علم النفس اللغوي فمرهونٌ بمقاصد المتكلم ونواياه، وكيف تطفو على سطح الخطاب، "في شكل إشارات لسانية تنصهر في اللغة التي تتواضعُ على أنماطها، وسنت تأليفها مجموعة بشرية معينة، يحولها الرابط اللغوي إلى مجموعة ثقافية"[1] ، ثّم إنّ هذا العنصر يشتغل على البحث في تأويلات تلك الإشارات المنصهرة بواسطة عمليتي التفكيك والتركيب، أو الهدم والبناء، وكلّ ذلك يجري بين قطبين لا بدّ منهما، وهما المرسِلُ والمرسَلُ إليه، والحقّ أنّ علم النفس اللغوي قد تطّور واتّسع مجاله ليتحدّد موضوعه بعدئذٍ "بدراسة ظاهرة الكلام كيف تنشأ لدى الباحث، وظاهرة الإدراك كيف تتحقّقُ لدى المتقّبل، وهكذا تميّز هذا العلم الوليدُ تماًما عّما كان يسّمى بعلم النفس الكلام (أو سيكولوجية اللغة)"[2].

صحيح أنّ كتابات المسدّي التنظيرية والتطبيقية في مجالي اللسانيات والنقد تبدو للوهلة الأولى عسيرة الفهم، صعبة الاستيعاب بعيدة المنال، لكنّ الباحث المُمّيز في تلك الكتابات –وبعد المطالعة أو القراءات المتكررة لها- يجدُ أنّ الرجل ناقدٌ بارعٌ ولسانيٌّ حصيفٌ، فيلسوفٌ ومفكّر فذٌ، وبخاصة في ممارساته النقدية واللسانية التي أدخلها من ثقافة الآخر إلى ثقافتنا العربية، فهو أصيلٌ ومُجدّدٌ في آن واحدٍ، ينهل من التراث كما ينهل من ثقافة الآخر المعاصرة، يمزج بين هذا وذاك، وبكثير من التركيز في تلك الممارسات المتعددة والمتنوعة في كتاباته وبحوثه نجد دراسة تطبيقية أو قراءة نقدية أجراها للمضامين الشعرية عند أبي الطيب المتنبي وفق العنصرين السابقي الذكر (علم النفس الأدبي، وعلم النفس اللغوي) في كتابه "قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون" في مقال أورده عبد النبي اصطيف في كتابه.

إنّ عموم الدراسة يتمحورُ حول استعانة المسدي بالعنصرين السابقين، إذ تبّين من خلالها مصادرة تقريرين اثنين "أولهما: أنّ شخصية المتنبي في أدبه شخصية

[1]- المصدر السابق، ص 176.

[2]- المصدر نفسه ص 176.

اصطداميةيتجاذبها قطبان متباينان إيجابًا وسلبًا، وثانيهما أنّ صراع القوى الشخصانية عند الشاعر قد تفجّر في علاقات تقابلية على الصعيد اللغوي ممّا أدّى إلى بروز شبكة من الروابط الثنائية دلاليًا ونغميًا في نفس الوقت"[1].

إنّ الذي نلحظه في بداية دراسته هذه، هو اختلافها تماما عن الدراسات النفسية المعاصرة المستمدّة من ثقافة الآخر، والتي زادت الدراسة توسعًا وثراءً.

عُوف عن "المتنبي" صفة الطموح والعلّو والمبالغة في مدح الذات حتى تجذّرت هذه الصفات في شخصه، لتغدو في الأخير – على حدّ تقديم المسدّي- عقدة نفسية، إن لم نقل مركّب علو، وربما أبو الطيب" لا يحسّ بهذا المركّب لأنّه مدفون في لاوعيه، ولكن القارئ لأشعاره، يلمسُ ذلك جليًا وعلى السطح، وإذا أحسّ المتنبي بذلك إحساس الناس به، خرج ذلك اللاوعي حتى يطفو على سطح الوعي أو الشعور، والمتنبي من الشعراء الواعين بطموحه، المتعلّقين به، وربّما هو يتقّمص هذا التّحدّي دفاعًا عن علّو المطامح، وعندها يستحيل اللفظ لديه تمرّدًا على الحقيقة القائمة، وهذا هو الذي ينزل الطموح عند المتنبي منزل المركّب النفساني، ويحاول المسدّي تفسير هذا المركّب ناكرًا ما ذهب إليه بعضهم إلى عوامل الوراثة أو المقّومات التكوينية، وإنّما ربط هذا بطفولة المتنبي المحرومة من الناحية المادية وفقدان العطف الأبوّي، وعليه بدا شعره ضربًا من التعارض، تعارضٌ بين الغاية والوسيلة، تعارضٌ بين الطموح وتحقيقه، فكان أدبه صرخات من التفارق النفسي المتفجّر. ويشكّل هذا التعارض ثنائية بارزةً في شعر أبي الطيب، تبدو واضحة المعالم –حسب رأي المسدي- في حياته الخارجية، وتتمحورُ حول زوجين متعاقبين يتعلق الأول بالمتنبي وعلاقته بسيف الدولة والثاني يرتبط بالمتنبي وصلته بكافور الإخشيدي[2].

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ، ص176.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص ص 177، 178.

يفسّر المسدي الزوج الثاني على أساس ذلك الصراع النفسي للمتنبي بين الذات متمثلةً في شعور الاستعاض منها لدرجة التقزّز، وبين أزمة الطموح والوصول إليه، ويتداخل هذا الصراع ثم يشتدّ في نفسية المتنبي حتى شكّل له مركبًا نفسيًا أصبح الرجلُ يعاني منه. وأمّا الزوج الأول المتعلق بسيف الدولة وعلاقته به، فإنه يشكّل ثنائيا تكامليًا رغم أشبح التقطع أو التنافر. والقارئ لشعر "المتنبي"، يجد كيف يصوغ لنا عناصر المقارنة المتعادلة والمتراجحة بينه وبين سيف الدولة على أنماط ثلاثة، يذكرها المسدي:

1-معادلة هي: سيف الدولة، المتنبي.

2-متراجحة أولى هي: سيف الدولة>المتنبي.

3-متراجحة ثانية هي: المتنبي>سيف الدولة.

يحلّل المسدي هذه المعادلة فيربطها بالبعث السوسيولوجي والسياسي للعرب قديمًا، وإلى الفتوة التي صوّرها العربي الأول في جاهليته، وأولى دعائمها النسبُ، ويعتبر المسدي هذ ه الّدعمية معينًا وراثيًا تستوحي منه عناصر الشرف والعرض، وعنصر النسب هذا متوفّر وحاضرٌ بقوة في طرفي معادلة المتنبي وسيف الدولة، وثاني هذه الدعائم تتعلق بالمجد الاجتماعي التي يجسّمها الكرم.

وأما المتراجحة الأولى: سيف الدولة>المتنبي، فعنصر التراجح فيها يتجسم في المجد السياسي المتمثل في سلطان سيف الدولة الذي ظلّ المتنبي يسعى وراءه كالظمآن خلف السّراب، وهنا تكون حصيلة المتراجحة سلبٌ في شخصية المتنبي في السلطان وإيجاب في شخصية سيف الدولة، وأمّا في عنصر التراجح، فسلبٌ كذلك عند المتنبي وإيجاب عند سيف الدولة، وبهذه الحال يكون سيف الدولة أكبر سلطانًا وتراجحًا عند المتنبي.

وأما المتراجحة الثانية فهي نقيضٌ تمامًا للأولى وفيها أنّ المتنبي<سيف الدولة، وعليه فإنّ المتنبي إن لم يستطع تحقيق طموحه وترجيح كفة السلطة إليه، فهو حامل لواء

الشعراء آنذاك، وبالتالي تحقق له المجد الأدبي، وعصارة هذه المتراجحة هو إيجابٌ للمتنبي أيضًا في التراجح وسلبٌ لسيف الدولة[1].

ويخلص المسدي في آخر هذه المعادلة إلى أن "الزوج (المتنبي وسيف الدولة) هو زوج يشكلّ ثنائيًا تكاملًيا بما يتعادل بينهما من التكافؤ والرجحان، وليس إلا شعر أبي الطيب نفسه بمضمونه الدّلالي ومنطوقه التنظيمي يهدينا إلى هذا التكامل طالما أنّ كليهما يحلُّ في جدوله بصمة السلب، فإذا تعاملت تعامل السطح في علامة الضرب مع بصمة السلب في الآخر أخصبت إيجابًا مطلقًا: (-) x (-) =(+)"[2].

إنّ هذه الدراسات أو القراءات النقدية التي تعتمد الرموز الرياضية أو الهندسية في مقاربة النصوص الأدبية من أجل علمنتها تذهبُ أحيانًا بريقها الأدبي، وتجردها من جمالياتها الفنية وقيمها التعبيرية، إذ لا بدّ من مراعاة الجانب العاطفي الوجداني في النص الأدبي وإلا تحوّل إلى معادلات رياضية ورسومات بيانية لا تُجدي نفعًا، ولا تُسمنُ ولا تُغني، بل تجعل ذلك النص حقل تجاري لكثير من المتراجحات والأرقام والنسب المئوية التي تصيبُ الأدب بالجمود والتحجّر.

5-2-اللسانيات والنقد الأدبي عند عبد النبي اصطيف/ قراءة في العلاقة.

أشرنا فيما سبق إلى أنّ تداخل اللسانيات والنقد الأدبي قديٌم في مختلف الثقافات والخطابات، لكنه زاد انتشارًا ولُحمةً في العصر الحديث، أين زودت اللسانيات النقد بمختلف الوسائل والأجهزة المصطلحية، مما زاد في ثراء قاموس النقد الأدبي، ولم يكن هذا التصوّر محدود المكان أو الزمان، وإنّما كان انتشاره حديثًا، كالنار في الهشيم -سواء في الثقافة الغربية أو العربية- هذه الأخيرة التي استلهمت فكرها وتصوراتها من ثقافة الآخر، وقد بدا ذلك جلًيا في كتابات الكثير من النقاد والمفكرين.

---

[1]- ينظر، عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)،ص ص 178 .180.

[2]- المصدر نفسه، ص182 .

لقد كان "عبد النبي اصطيف" من بين النقاد والباحثين الذين كتبوا في هذا المضمار، في علاقة اللغويات والنقد الأدبي، في استلهام هذا الأخير من علم اللسان الحديث، وهو الذي لا يرى حرجًا أو ضررًا في التفتح على ثقافة الآخر وتصورات الغير، ذلك من أجل النهوض بثقافتنا النقدية المعاصرة، ولكن دون نسيان ثقافة موروثنا النقدي العربي الذي لا بدّ –ومن المفروض- أن نحاول إعادة النظر فيه بما يتماشى والعصرنة.

إنّ المشروع الذي دعا إليه "عبد النبي اصطيف" هو تلك العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبي، هو محاولة الإفادة من علم اللغة في تطوير نقدنا الحديث، وفي توسيع دائرته. ولّما كان الأمر كذلك فقد سعى في هذا المشروع النقدي إلى التركيز على وجوه ثلاثة اعتبرها من أهم وجوه الإفادة في النقد المعاصر، سواء في الثقافة الغربية أو الثقافة العربية، ويذكر الرجل هذه الوجوه:

1- استلهام النموذج اللغوي جزئيا أو كلًيا.

2-الإفادة من المصطلح اللغوي في وصف مستويات العمل الأدبي المختلفة بغرض الكشف عن أدبيته.

3-توظيف المفاهيم اللغوية انتقائًيا أو مجازًيا في مقاربة العمل الأدبي[1].

يُركز "عبد النبي" في هذه الوجوه على الوجه الأول باعتباره أكثر أهميةً ونفعًا، ثم جدواه ليست في الجانب النقدي فحسب، بل في الميادين الأخرى كذلك. وراح الرجل يفسّر ويفصّل في موضوع استلهام التفكير من الحقل المعرفي المعروف باللغويات، بدءًا بماهية الأدب على أنه إنشاء لغوي، ثم دعوته إلى البحث في الوظيفة الجمالية للأدب، باعتباره يحوي مجموعة من الوظائف إلا أنّ الوظيفة الجمالية –حسب اعتقاده- هي الرئيسة والسائدة فيه.

[1]- عبد النبي اصطيف، بين اللغويات والنقد الأدبي (وجوه استلهام)، مجلة الفكر العربّي، بيروت، السنة 11 ، ع 21، أيلول 1990، ص 63 .

يرى "عبد النبي" أنّ الوظيفة الجمالية هي السّر الكامنُ وراء أدبية الأدب، وعليه، فإنّ النظام اللغوي لا يمكنُ أن يفسّر هذه الأدبية. ولقد سعت فئة من النقاد لإيجاد نظام أو نسقٍ يحكُم الإنتاج الأدبي أو ما أسماه "عبد النبي" بالنظام الأدبي بدل النظام اللغوي، وإذا كان هذا الأخير يركّز على تحديد الأعراف والقوانين والأنظمة، "فإنه يمكن لناقد الأدب في بحثه عن النظام الأدبي الخاص بأدب أمة ما أن يبدأ من دراسة الإنشاءات الأدبية الفردية، وبعبارة أخرى فإنّ هذا الناقد في سعيه لمعرفة النظام الأدبي السائد في أدبٍ ما، يمكنه أن يستلهم النموذج اللغوي فيبدأ بتحليل الإنشاءات الأدبية الفردية لمنهجي هذا الأدب، أي من النصوص التي ينتجها الأدباء والتي تصنّفها عادة تحت عناوين الأجناس أو الأنواع الأدبية المعروفة"[1].

ولتوضيح هذا التصور، ذهب "اصطيف" إلى أنّ الطريق إلى النظام اللغوي، يستدعي من اللغوي استغراق جملة وافية من الإنشاءات اللغوية والفردية. وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للغوي، فإنّ "على ناقد الأدب الباحث عن النظام الأدبي أن يستغرق جملة وافية من الإنشاءات الأدبية والفردية... وبالطبع فإنّ مستويات استغراق النظام الأدبّي يمكن أن تتدرج من إنتاج كاتب ما، إلى إنتاج جنسٍ أدبيٍّ ما بلُغةٍ ما، في زمن ما، في مكان ما، إلى إنتاج جنسٍ أدبي ما بلغة ما، لأمة ما، برمّتها إلى الإنتاج الأدبي جملة في مختلف الأجناس الأدبية لأّمة ما من الأمم عبر الزمان والمكان"[2].

ولبيان ذلك أشار "عبد النبي" إلى إنتاجات الكاتب "زكريا ثامر" في قصصه القصيرة، هذه الإنتاجات التي يـُمكن لها أن تكشف لنا –حسب تصوّر اصطيف- النظام الأدبي الخاص بالقصة القصيرة عند "ثامر"، كما يمكن اكتشاف النظام الأدبي الخاص بجميع ما أنتجه كُتّاب القصة القصيرة في سوريا، وبالتالي اكتشاف النظام الأدبي الخاص بالقصة القصيرة في هذه الفترة، ومنه إلى اكتشاف النظام الأدبي الخاص بالقصة القصيرة

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص197.

[2]- المصدر نفسه ،ص 200.

بالعربية في تلك الفترة وبصفة عامة. "ويعني هذا أنّنا عندما نستغرقُ نصوص باقي الأجناس الأدبية العربية الأخرى كالشعر والرواية والمسرحية والمقامة والسيرة الذاتية والمقالة وغيرها في فترة ما نستطيع أن نضع بين أيدينا على النظام الأدبي الخاص بالأدب العربّي في هذه الفترة"[1].

أطلق "اصطيف" مصطلح الشعرية أو فنّ الشعر أو نظرية الأدب الداخلية على النظام الأدّبي، وإذا كانت غاية اللغوي هي دراسة الإنتاجات أو الإنشاءات اللغوية الفردية بهدف الوقوف على النظام اللغوي، فإنّ "غاية النقد الأدبي بهذا المفهوم، او العالم بالشعرية **Poetician** أن يمضي إلى ما وراء تفسير النصوص الأدبية التي يواجهها إلى تحديد النظام الأدبّي الذي يحكم إنتاجها واستهلاكها، إرسالها واستقبالها، إنشاءها وتفكيكها، أي يجعلها ممكنة بالدرجة الأولى"[2].

وتأسيسًا على ما سبق، يصل "عبد النبي" إلى نتيجة مفادها أنّ اللسانيات والنقد الأدبي علمان متداخلان، متكاملان ومتفاعلان يخدمان بعضهما البعض، وبخاصة أنّ اللسانيات زوّدت النقد الأدبي بذخيرة يمكن من خلالها اقتحام حصن الأدب والغوص في أغواره، والكشف عن أسراره ومختلف دلالاته وفي الأخير يـُمكن القول إنّ "الشعرية أو فنّ الشعر **Poetics** تماثلٌ في النموذج اللغوي النظام اللغوي **La Langue** والأدب **Literature** عامة، يماثل المتن اللغوي والإنشاء الأدبي الفردي الذي هو الأعمال الأدبية يماثل الأشكال المختلفة للممارسة اللغوية وهكذا، والمستلهم لهذا النموذج اللغوي بالطبع لا يخرُج في استلهامه هذا عن طبيعة مادته المدروسة، فأداة الأدب هي اللغة التي هي مادة علم اللغويات أيضًا"[3].

وعليه فإنّ الأدب نسيجٌ أو إنشاء لغوي، والباحث فيه لا بدّ أن يكشف عن نظامه الأدبي الذي يحكمه.

---

[1]-عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص200.

[2]- المصدر نفسه، ص 201.

[3]- المصدر نفسه، ص 201.

يمكن أن ينظر الناقد إلى النص الأدبي على أنه نسقٌ أو بنية لغوية قائمة بذاتها، ولا بدّ من مقاربتها كنظام كلّي، أي النظر في كلّ قائمة بذاتها، ولا بدّ من مقاربتها كنظام كلّي، أي النظر في كلّ النص، مع استلهام النموذج اللغوي، أي التركيز على اللغة بوصفها أداةً للأدب، وكما يمكنه ذلك، فإنه من ناحية أخرى يستطيع أن يستلهم جزءًا معينًا أو يركز على مستوى ما من مستويات النموذج اللغوي، ليكون مقاربة أو دراسة للنص الأدبي، كأن يعتمد على المستوى النحوي والتركيبي مثلًا، شرط أن تكون دراسة هذا المستوى أو مقاربته تجدي نفعًا وتعود على العملية النقدية بالثراء والفائدة.

والأدب في حقيقته معرفةٌ جمالية إنشائية، تحتاج هذه المعرفة إلى ناقد ماهر، متمرس ومتمرن على تفكيك النصوص، بلغةٍ وصفيةٍ تجعله ينفذ إلى بواطن النصوص، وعلى وعي ودراسةٍ بمداخل هذه النصوص ومستوياتها. وعليه، وجب عليه استخدام واعتماد هذه اللغة الوصفية بمصطلحات لغوية استلهمها من اللسانيات، وبالتالي يمكن له بهذه الطريقة أن يصف النص الأدبي ويحلله على أحسن وجه، ويصل إلى المواصفات التي تجعل الأدب أدبًا حقًا.

تتعدد المستويات اللغوية للنصوص الأدبية، فلرّبما يشتمل الّنصّ الواحد على كل المستويات، وربما على بعضها، وذلك يعود إلى طبيعة النص الأدبي ولغته الإنشائية، ومن هذه المستويات التي ذكرها "عبد النبي اصطيف" في مقالته ما يلي:

-المستوى المعجمي **Lexical Level**

-المستوى الصوتي **Phonetical Level**

-المستوى الفونولوجي **Phonological Level**

-المستوى الصرفي **Parpholocgical Level**

-المستوى الدلالي **Semantic Level**

-المستوى النحوي **Syntactic Level**

-المستوى السياقي**Contextual Level**

-المستوى الإنشائي **Discursive Level**[1]

إنّ النقاد المعاصرين دعوا إلى دراسة النص الأدبي دراسة وصفية، أي في ذاتها ولذاتها، بعيدًا عن كلّ السياقات الخارجية، كما دعوا إلى توظيف واستخدام لغة نقدية علمية دقيقة أثناء الممارسة النقدية ليأخذ بذلك الأدب طابعًا علميًا يمكن إدراجه ضمن منظومة المعارف العلمية التي يجب أن تسايَر ركبَ الحضارة وتواكب العصرنة.

أشار "عبد النبي اصطيف" إلى مجموعة من المفاهيم الأساسية التي لا بدّ أن تتوافر في النص الأدبي، وبحسب طبيعته طبعًا، والتي استقاها النقاد من علم اللغة الحديث، وحاولوا تطبيقها على خصوصية النصوص الأدبية، ومنها: البنية السطحية، البنية العميقة، الدال والمدلول، المحور الشاقولي، المحور الأفقي، النظام اللغوي، الكلام، النظام السُّلّمي، التحول، الكفاءة اللغوية، والأداء اللغوي[2].

إنّ هذه المفاهيم التي أوردها "اصطيف" لا يمكن أن تكون حاضرة، فقد يغيب بعضها بحسب النص المدروس، ولكم الأمر المهّم في هذه القضية هو حسن استعمال واستخدام الناقد لهذه المفاهيم التي من خلالها يمكن استنطاق النص وتفجير طاقاته الفنية أو الجمالية. وإنّ للوصول إلى الهدف المنشود لا يتأتى إلا بحضور ناقد واعٍ، طموح، متمكّن، عارف ودارك لشعاب اللسانيات ومستوياتها، متذوقًا للأدب، مجربًا وخبيرًا بمختلف الممارسات اللغوية والنقدية على حدّ السّواء.

وخاتمة هذه المقالة، دعا فيها "عبد النبي اصطيف" إلى ضرورة التعامل مع حقل اللسانيات كلًيا أو جزئيًا، ذلك أنّ آلياتها ووسائلها بمقدورها أن تضيء جوانب النص الأدبي. ثّم إنّ النقد الأدبي لا بدّ أن يتسلّح بآليات وإجراءات باستطاعتها مُجابهة مختلف النصوص الأدبية، وهنا تكون اللسانيات هي الملهم الأكبر للنقد الأدبي بتلك المفاهيم والتصورات والأفكار.

---

[1]- المصدر السابق، 204.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ،ص 204.205

إنّ الذي لا بدّ من الاعتراف به –أحيانًا- إنّ تطبيق المنهج اللساني بآليات ووسائله العلمية يذهب –في بعض الحالات-بجمالية النصوص الأدبية وقيمها الفنية، ويُبعدُ حقل الأدب من العلوم الإنسانية، جاعلًا منه مادةً صماء تستجيب إلا للتجربة والعلم، والأدب فيحقيقته معرفة استيطيقية فنية، ذات تأثير عاطفي يختلف النفس البشرية فيطهّرها أو يهذّبها، وعليه لا يمكن الإغراق أو المبالغة في مقولة اللسانيات وصلتها بالأدب، فلها ما لها من إيجابيات ولا ما لها من سلبيات.

II- البنيوية منهجًا نقديًا

لا شكّ أنّ البنيوية - كمشروع معرفي- تتداخل مع عدّة ميادين وحقول، منها الفلسفة، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا، واللغة، والنقد. ومادام هذا المشروع قد اقتحم ثقافتنا العربية، كان لزامًا على مثقفينا وباحثينا الوقوف لمساءلة حقيقته ومحاورة جوهره وطبيعته، والحق أنّ هناك الكثير من الدراسات والبحوث حول هذا الموضوع، كانت كشعاع تسلل من حنايا النوافذ فنّور ذلك السواد العاتم.

إنّ الكلام عن المشروع البنيوي، لم يكن وليد الصدفة، بل كان نتاج تراكمات معرفية جمّة، عصفت بها رياح الغرب، فنقلتها إلى سماء العرب لتمطر بعدها وابلًا من المصطلحات والمفاهيم والأسس في هذا المجال، فاخضرّت وازّينت بها التربة العربية لتُثمرَ جهودًا معتبرة وإسهامات كثيرة أنارت الكثير من الإشكالات، وفتحت العديد من الآفاق لإثراء الثقافة العربية.

لا ريبَ، أنّ الخوض في غمار البنيوية يطولُ، والولوج في صلتها بالعلوم أو المعارف الأخرى يحتاج الإلمام بمعرفة مختلف الجوانب التي لا علاقة بالموضوع. إلا أنّ حديثنا هنا سيكون مقتصرًا على علاقة البنيوية، بالنقد الأدبي. تلك العلاقة المتبنية المتفاعلة، ولسنا ندعي في هذا المقام الوعي والإلمام الكلي بهذه القضية، وإنما هي مجرد إشارات إلى بعض الجهود والبحوث التي أسالت الأقلام تجاه هذه المعضلة.

نعم، إنها معضلة نقدية في خطابنا النقدي العربي المعاصر، ذلك أننا نجد الكثير من الإشكالات التي طُرحت في هذا الشأن. إشكالات تحاول معرفة الوافد من ناحية، والتأسيس لنظرية عربية خالصة من ناحية أخرى، سواءً بالبحث عن إشارات هذه القضية في مدوناتنا وإرثنا العربي أو تأثّرا وتحليلًا لثقافة الآخر.

وأمام هذا الواقع العربي المأزوم، كان لزامًا على الباحث أو الناقد العربي السّير بخُطة حثيثة لمعرفة المجهول ومواكبة العصرنة، وبالتالي ترجم الكثير من المقالات والكتب التي كانت اللبنة الأساس لفكرة نشوء البنيوية في العالم العربي، وكان نتاج ذلك إثراء الخطاب النقدي العربي المعاصر، واتّساع دائرته بفضل المثاقفة والاحتكاك.

تعدّ البنيوية –عند كثير من النقاد- منهجًا نقديًا يتعامل مع النصوص أو الخطابات الأدبية، بإجراءات معينة وآليات محدّدة، ولعل أهم أساس ومبدأ ارتكزت عليه هو مقولة اللغة، "التي اتخذتها كأساس ومادة لها، ولكن نظرتها إلى اللغة ليست كأداة للتواصل والتبليغ، وإنها كغاية في حدّ ذاتها تشتغل على نظام اللغة الداخلي كنسق من العلامات والرموز الناتجة للدلالة من خلال العلاقات القائمة بين عناصرها"[1].

يبدو جلّيا أنّ البنيوية تأثرت في طروحاتها بتصورات سوسير اللسانية، وقد سعت لتطبيق الكثير من هذه التصورات أو الآليات، وربما تجدُر هنا الإشارة-كما ذكرنا سلفًا- إلى تداخل العلوم والمعارف مع المشروع البنيوي، لذا، فالبنيوية تعتبر "معلَما من المعالم الأساسية في تطور مناهج العلوم الإنسانية والاجتماعية، وذلك لدوره المعرفي في رفع مستوى العلوم الإنسانية إلى مستوى العلوم الطبيعية، ذلك الدور المتميّز بالصرامة والموضوعية والعلمية ودراسة البنى والأنساق"[2].

[1]- نبيل قواس، البنيوية من التجذير الفلسفي إلى التنوير النقدي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، دورية أكاديمية محكّمة متخصّصة، تصدر عن كلية الآداب واللّغات، جامعة الوادي، مج 13 ، ع 1 ، مارس 2021 ، ص 236 .

[2]- الزواوي بغورة، المنهج البنيوي –بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001، ص 108.

سعى البنيويون في طروحاتهم وتصوراتهم إلى تحرّي الموضوعية في نقد الخطابات الأدبية، والتزام العلمية الصارمة. فكان منهجهم في ذلك علميًا، منهج يدعو إلى البحث والتفكير وتبقى هذه الصرامة –دائما- ذات خلفية لسانية، ذات إيديولوجيا سوسيرية، والحقّ أنّ شكري ماضي أشار إلى هذا إلى صلة البنيوية باللسانيات.

تلك الصلة التي تحكمها المنطقية والموضوعية، يقول: "يمكن القول بأنّ البنيوية في أصولها محاولةٌ لتطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب ونقده، وبالتحديد تطبيق المنهج الذي طبّقه اللغوي فرديناند دي سوسير في دراسته للغة، فاكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة دفع بارت وتودوروف، وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب"[1].

تُعدّ البنيوية منهجًا نقديًا نسقيًا –بلا منازع- ذلك أنها تقارب النص داخليا، أي مقاربة محايثة، فتركز على شبكة العلاقات التي تربط العناصر أو الأجزاء بعضها ببعض، بحيث لا بدّ أن تكون لكل جزء وظيفةٌ خاصة يؤديها، لتتفاعل هذه الأجزاء بوظائفها ا من أجل تحقيق البنية الكل، وإنّ دلالة الجزء لا تتحدّد إلا بصلتها مع الأجزاء الأخرى داخل النظام الكل، وهنا يبدو أنّ "فكرة النظام الذي يتحكم بعناصر النص مجتمعةً، والذي يمكن الوصول إليه من خلال إظهار شبكة العلاقات العميقة بين المستويات النحوية والأسلوبية والإيقاعية، مستمدةٌ من فكرة العلاقات اللغوية التي تُعدّ أساسًا من أسس نظرية دي سوسير، والتي وضّحها حيث قال بأنّ اللغة ليست مفردات محددة المعاني، ولكنها مجموعة علاقات، فمعنى الكلمة لا تتحدد إلا بعلاقاتها مع عدد من الكلمات"[2].

استطاعت البنيوية إبعاد الظروف الخارجية وكلّ السياقات المحيطة بالنص الأدبي أثناء عملية التحليل والمدارسة، وتعاملت مع النص لذاته من أجل ذاته، ونادت بموت المؤلف، وميلاد النص، وبالتالي التعامل مع النص وفقط. واستعانت في ذلك بالعلوم

[1]- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2013، ص ص 174، 175.

[2]- المرجع نفسه، ص 175.

التجريبية، وهي "إذ تفعلُ ذلك ليس لأجل الارتماء في أحضان العلم التجريبي، وبقدر ما هي تسعى للتخفيف من سطوة علم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ على مجال النقد، في محاولة لتحقيق التوازن، وهو أن تطّق منهجًا علميًا على مجال غير علميّ (العلوم الإنسانية) حتى تتخلّص من المفاهيم النقدية القيمية التي أرهقت كاهل النقد، وجعلته مجرّد مخبر لتجارب هذه العلوم"[1].

يتراءى من هذا التصور أنّ البنيوية تحاول فرضَ نفسها منهجًا نقديًا على النص الأدبي، يسعى لتجاوز كلّ الدراسات التاريخية والنفسية، ويطمح أن يحتلّ الصدارة في منظومة المناهج النقدية الجديدة. وبالتالي يمكن القول إنها جهدٌ يحاول أن "يتخطى الكثير من الدراسات السابقة التي تعتمد الملابسات أو الظروف الخارجية في تفسير الظواهر، ومنها الأدبية، ولا بدّ من الاعتراف أنها خطوة تسعى للجديد، للانزياح عمّا هو مألوف، ولاسيما تراجع الفلسفة لسارتر، التي عاشت حينًا من الدهر، داعيةً إلى الحرية الفردية أو الذاتية، وكذا الفلسفة الماركسية التي نادت إلى تحرير الإنسان"[2].

إذًا لا مناص أنّ البنيوية تجاوزت كلّ حدود النّصّ السياقية، داعيةً إلى موت المؤلف، وبموت هذا الأخير هناك دعوة صريحة إلى ميلاد النص، وبالتالي إعطاء كلّ السلطة للنص.

وفي هذه الفلسفة نوعٌ من القلق الفكري والاضطراب المنهجيّ، فكيف التعامل مع نصّ دون مؤلف، ثم كيف لنصّ أن يجرّد من صاحبه الذي هو محبوسٌ دون حرية، فالنص –لاشك- امتداد لصاحبه؛ يقول فوكو: "إنّ من العبث أن ننكر وجود الكاتب أو المبدع"[3].

---

[1]- عبد الغني بارة، المسارات الإبستمولوجية للبنيوية، قراءة في الأصول المعرفية، مجلة فصول، مصر، ع 64، 2004، ص 63.

[2]- نبيل قواس، البنيوية من التجذير الفلسفي إلى التنوير النقدي، ص 238 .

[3]- ميشال فوكو، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، تر: أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي، دار النشر المغربية، دط، 1985، ص 19.

إنّ هذا الفكر البنيوي الوافد جعل الكثير من النقاد العرب يسلكون مسلكه، وينتهجون سبيله، ويركبون مطيته، أمثال عبد السلام المسدي، الذي له باعٌ طويلٌ في هذا الميدان، الأمر الذي جعله في بعض الأحيان ينقل أو يترجم هذه التصورات أو الأفكار كما هي، لكن القارئ لبعض كتبه لا يجده مجرد ناقل أو مترجم فحسب، بل له جهود معتبرة في محاولة التأصيل لهذا المنهج، وربما السعي لتأسيس ما يشبه نظرية نقدية عربية، انطلاقًا من الموروث العربي، ومحاولة إحيائه بما يتوافق والعصرنة.

1- كمال أبو ديب ناقدا بنيويّا:

إنّ وضع مثل هذا العنوان قد يثير الكثير من الجدل والتساؤلات، من مثل: لماذا كمال أبو ديب تحديدًا؟ وما علاقة أبو ديب بالبنيوية؟ وما سبب اختيار أبو ديب من دون غيره من البنيويين العرب؟

والإجابة، أنّ كمال أبو ديب يُعدّ من أبرز النّقّاد العرب المعاصرين الذين اشتغلوا في ميدان البنيوية أو النقد البنيوي، وله عطاءٌ وغيره، يمكن لأيّ قارئ الاستفادة منه، وللرجل مجموعة من المؤلفات والمشاركات الواسعة في مختلف النشاطات الثقافية والفكرية، سواء داخل الوطن أو خارجه، فضلًا عن إتقانه اللغة الإنجليزية، ولعلّ أهّم مؤلفاته: في البنية الإيقاعية للشعر العربي (1974م)، جدلية الخفاء والتجلي (1979م)، والرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (1986)... إلخ.

تأثر أبو ديب بالفكر البنيوي مما جعل الرجل يدلي بدلوه في كثير من مؤلفاته حول تحديد مفهوم البنيوية وطبيعتها وتحديد منهجها النقدي. ولقد أقّر بكون البنيوية منهجًا نقديًا في مقاربة النصوص الشعرية، يقول: "هي ليست فلسفة لكنها طريقة في الرؤية ومنهجٌ في معاينة الوجود، ولأنها كذلك فهي تنويرٌ جذريٌ للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه في اللغة، لا تغيُر البنيوية اللغة، وفي المجتمع لا تغيُر البنيوية المجتمع، وفي الشعر لا تغيُر البنيوية الشعر، لكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق، والإدراك متعدد الأبعاد، والغوص على المكونات الفعلية للشيء أو العلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات

تغيُّر الفكر المعايش للغة والمجتمع والشعر، وتحوله إلى فكر مسائِل، قلق، متثّوب، مكتنِه، متقصِّي، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصّور والإبداع"[1].

يعترف أبو ديب بشرعية البنيوية كمشروع نقدي، ويقّر في تصّوره هذا بصرامة هذا المنهج، الذي أقلب كل الموازين بطرائقه الإجرائية، بآلياته المنهجية، فلا هو يبحث في المجتمع ولا في اللغة ولا حتى في الشعر كبنيات مستقلة على الّرغم أنّ هذا من أبرز مبادئه إلا أنه يحاول التعمق في الاشتغال بتلك العلاقات التي تربط جزئيات ومكونات هذه البنيات، وبهذا يـُمكنُ لهذا المنهج الوصول إلى الشمولية والكلية، يمكن أن يصل حدّ الإبداع بفضل المطارحات الفكرية والتساؤلات المنهجية التي يثيرها فتستفز ذهن أو فكر الباحث أو الدارس.

2-قراءة في التحليل البنيوي لكمال أبو ديب في شعر أبي تمام:

يستهل "كمال أبو ديب" منجزه التطبيقي بإثبات النص الشعري التمامّي[2]، مصطنعًا منهجًا بنيويًا حاول من خلاله استنطاق النص وفك شفراته، ففكك وركّب وهدم وبنى، وذلك باعتماد إجراءات وآليات اقتضتها طبيعة المنهج المتبع للدراسة.

يركز البنيويون في مقاربتهم النصوص، الأدبية على الجانب اللغوي، ومنطقٌي جدًا هذا ذلك أنّ البنيوية من أبرز المناهج السياقية التي نهلت من مصدر اللسانيات، وتبنت الكثير من مقولاتها وإجراءاتها. إنها تبحث في نظام اللغة الداخلي كنسق من العلامات وللرموز من خلال شبكة العلاقات التي تربط عناصر البنية (الّنص) الكلية بأجزائها، ولهذا اُتُّسمت دراستها بالمحايثة، وقد استطاع الكثير من النقاد البنيويين الإسهام في تطبيق هذا المنهج على الأعمال الأدبية، فكانت النتيجة إّما بالتوفيق وإّما بالفشل، ذلك أنّ الحقيقة في هذا تكشف أن لا أحد يدّعي نجاحه أو توفيقه الكلّي في ممارسته النقدية

[1]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1 ، 1979 ص07.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص ص 229، 232 .

البنيوية، ثّم إنّه يصعب في الكثير من الحالات تطبيق منهج غربّي بآليات وإجراءات غربية على نصّ عربي له طبيعته وخصوصيته، وعليه فإنّ هذه المحاولات الممارساتية تبقى مجرد اجتهادات وإسهامات استطاعت في الأخير إثراء الخطاب النقدي العربي المعاصر، وتوسيع دائرته وآفاقه.

وبالعودة إلى الناقد "أبو ديب"، فشأنه كشأن كلّ البنيويين هو ناقدٌ بارعٌ، يلُج النصوص الأدبية فهمًا وتعميقًا، مقاربةً وتفكيكًا، ويبدو هذا الُحكم من خلال هذه المقاربة البنيوية التي أجراها على أحد شعراء العصر العباسي "أبي تمام الطائي"، حين استطاع الإلمام بكثير من آليات وإجراءات التحليل البنيوي للنصوص الشعرية، فقصيدة أبي تمام – حسب تصوره- تتمحور حول صورة متخّيلة أساسية هي صورة التحّول، هذه الأخيرة التي تتنامى شيئًا فشيئًا من خلال سلسلة من الثنائيات الضدية.

إذًا، كمال أبو ديب، يبدأ تحليله البنيوي –بعد قراءته للقصيدة- باستخراج أهّم الصّور المتخّيلة، وربّما هذا ينمُّ على قدرة الشاعر في الولوج إلى أعماق القصيدة لمعرفة موضوعها الأساس والمحور أو المدار الذي تدور حوله، وبخاصة في ارتكازه على تلك الثنائيات الضدية التي تكشف في الأخير عن ثنائية ضدية جوهرية لا يمكنُ فهمها والوصول إلى اكتشافها إلا بعد الفهم العميق لخبايا القصيدة، إنها ثنائية الطبيعة متمثلةً في الربيع، والإنسان ممثلًا في المعتصم بالله.

تتطور هذه الثنائيات وتتنامى عبر خلق شبكة الخفاء حينًا والتجلي حينًا آخر، من العلاقات بين هذه الثنائيات، وهذا الذي تصبو إليه البنيوية في دراسة تلك العلاقات التي تربط أجزاء النص، لتكتشف عن مختلف الوظائف التي يؤديها كل جزء.

قصيدة "أبي تمام" مدحّيةٌ، يطّورها "أبو ديب" "إلى نظام أو بنية معقّدة متشابكة لحمية تخرج بها عن كونها نصًا نمطيًا –كما هي في معظم التراث السابق عليه- إلى

رؤيا شعرية متميزة تسبر غور الإنسان (الحاكم والمحكوم) من خلال منظور أكثر شمولية وعمقًا وديمومة هو الطبيعة-الأرض/ الربيع"[1].

يكشف "أبو ديب" في القصيدة عن عنصر الزمن وتحولاته الدلالية، من خلال التركيز على بنية الأفعال، وكيف تتحوّل دلالاتها وبخاصة الماضي الدال على الحاضر، وإنّ ثنائية الماضي والحاضر تشكّل دلالة حركية هذا الزمن. ولم يكتفِ "أبو ديب" بالكشف عن هذه الثنائية فحسب، بل راح أعمق من هذا ليُبرزَ ثنائية ضدية كانت مدار القصيدة، تتجلى في ثنائية الدهر/ الثرى، أي: الزمن/ الأرض، مبينًا أنّ العلاقة بينهما ليست علاقة نفي وتضاد، وإنما علاقة تكامل وتنامٍ[2].

إنّ التحليل البنيوي في قصيدة "أبي تمام" لم يقتصر على تلك الثنائيات الضدية، والتحوّلات الدّلالية للزمن فحسب، وإنّما تعدّى ليكشف عن البنية الصوتية وكيف أدّت دورها في خلق ذلك الحسّ العميق بالتواشج والتناغم. وهنا يضربُ "أبو ديب" أمثلة على ذلك مركزًا على البيت الأول وما فيه من أصوات متكررة. أدّت بدورها وظيفتها ودلالتها الخاصة ثّم إنّ هذا التواشج والتحوّل في الدلالات إنّما يُنبئ عن سمة أساسية، أطلق عليها "أبو ديب" سمة الاستمرارية، أي "أنّ الرؤيا الشعرية التي تبدأ بالتبلور ليست رؤيا انقطاع في الزمن أو انبتات لزمنٍ ماضٍ وبدء لزمن جديد يغيُر الماضي تغييرًا جذريًا ويلغيه، بل رؤيا استمرارية وتحوّل وتنامٍ عميق يبدأ في زمنٍ ماضٍ ويستمُر في اندفاق حيويته من اللحظة الحاضرة فهي رؤيا توحد بين نقيضين وتُجذّر الحضور في الغياب، كما تجذّر الغياب في الحضور"[3].

ويستمر التحليل عند "أبو ديب" لأبيات القصيدة، كاشفًا من خلالها لحسّ الاستمرارية والحضور الكلي للزمن، وبخاصة في تركيزه على الفصول السنوية التي تغيّر من أحوال الطبيعة وظروفها، وتحوّل دلالات القصيدة من دلالة إلى أخرى بحسب ما

---

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص159.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص ص 159، 160.

[3]- المصدر نفسه، ص 160.

تقتضيه تلك الرموز الموظفة، ليسلّط الضوء على ثنائية ضدية جلّية تتمثل في ثنائية الشتاء/ الربيع التي توحي بذلك التكامل المطلق المتجسد في العلاقات المكانية[1].

وعبر هذا التوازن الذي خلقته مختلف الرؤى تتبلورُ الرؤيا التواشجية للقصيدة، رؤيا الاستمرارية في الزمن وفاعليته، رؤيا التوحد بين أطراف الثنائيات الضدية، ورؤيا التكامل الكلي بين عناصر بنيتها اللغوية نفسها، وإنّ هذا التبلور يكشف عن قوة العلاقة بين عناصر القصيدة أو بنياتها الصغرى التي أدّت دورها في بناء الكلّ[2].

ومادام لكلّ شيء نقصان، ولكلّ بداية نهاية، ولكلّ حركةٍ توقفٌ، فإنّ حركة الاستمرارية في القصيدة قد توقفت عجلتها وانحدر منحناها البيانّي الأول من أعلى إلى أسفل، فتحوّل الحركة الإيجابية الأولى إلى حركة سلبية، هي الحسّ بالهشاشة، أو الحدس بالانقطاع بعد أن كان استمرارًا، إنّ هذا يشكّل نقيضًا للحركة الأولى، وينبئ عن تحوّل الدلالة إلى المأساة، "فالطبيعة لا تدوم، وحسنُ الأرض لا يُعمّر إلى الأبد وبهجة الأيام، لذلك ستسلَبُ. لو أنّ حسن العروض كان يعمّر لاستمرت البهجة، لكن هذا محال، ولذلك لا بدّ أن تنتهي البهجة بالمأساة، ويحدث هكذا انشراخٌ في رؤيا القصيدة التي كانت قد أكّدت روعة عملية التحوّل والتّغيّر، فهي الآن ترى التغيير مأساوية لم تكن رأتها من قبلُ"[3].

إنّ هذا الانشراخ يظهر جليًا –حسب تقدير أبو ديب- بداية من البيت العاشر، ليخلص في شرحه وتحليله إلى أنّ تجميد الزمن في القصيدة له دلالاته التي ترتبط بصورة المعتصم، وتتعلق بمفهوم أو ثنائية جديدة هي ثنائية التغيير والثبات[4].

أحاط "كمال أبو ديب" بكل الآليات والوسائل التي يعتمدها المنهج البنيوي، فالحقّ أنه أسهم بهذه المحاولة في نفض الغبار على الكثير من الزوايا النقدية البنيوية التي

---

[1]- ينظر، المصدر السابق، ص161.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص ص162،.

[3]- المصدر نفسه، ص ص 165، 166.

[4]- ينظر، المصدر نفسه، ص ص 167، 168.

يعاني منها نقادنا العرب المعاصرون في تشريح النصوص الأدبية، كما كشف النقاب وأسدل الستار على مجموعة من المداخل التي يُمكنُ النفاذُ منها إلى مقاربة مثل هذه النصوص، وفي الأخير، يبقى "كمال أبو ديب"، رائد البنيوية في الوطن العربي بامتياز وكتبه ومؤلفاته تُعدُّ مرجعًا ومنهلًا يمكنُ للقرّاء الإفادة منها والعمل بها.

III- المنهج الشكلي:

هيمنت المناهج السياقية على الساحة النقدية حينًا من الدهر، وكان تركيزها منصبًا على تلك الملابسات أو الظروف الخارجية التي يتشكل منها النص الأدبي، ولطالما دعت إلى فهم وتفكيك النص من خلال روح المؤلف وبيئته والعصر الذي ينتمي إليه، ففهم النص وتفسيره يستلزم الإحاطة بتلك المبادئ والإلمام بالعلاقات السياقية له. لكن سرعان ما انقلبت الأمور وتحرّكت الأحداث لتتمخّض عن نقلة نوعية أحدثتها لسانيات دي سوسير في مجال اللغة، وتحرّكت عجلة التطور لتنتج منظومة من المناهج نهلت من اللسانيات مختلف الخصائص والمبادئ وحتى الآليات والإجراءات، وكانت اللسانيات الرحم الذي تولّدت ونشأت فيه هذه المناهج.

يُعدّ المنهج الشكلي أحد وأبرز هذه المناهج التي غرفت من بحر اللسانيات وتغذّت من رحيقها، وبينما كان الفكر اللساني منشغلًا بدراسة اللغة وإثراء حقلها، كان الشكلانيون الروس يضعون أُسًسا لثورة منهجية جديدة في حقلي الأدب واللغة، ومما لا شك فيه أنّ الشكلانيين تأثروا بالفكر السوسيري، وبخاصة في مبدأ دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها، مما جعلهم ينتقلون مثل هذه المبادئ من عالم اللغة إلى عالم الأدب، فنادوا بدراسة النص الأدبي منعزلًا عن كلّ السياقات الخارجية، مركزين على النص ذاته وعلى بنائه، وعلى الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية.

لقد كان هدف الشكلانيين الروس هو وضع أو إرساء نظرية للأدب تتهتم بالأدب ذاته، وكانوا السّباقين إلى محاولة إبعاد الدراسات السياقية والتمرّد على سلطتها، وقد تُرجمت نصوصهم في كلّ أقطار العالم، ولهم الفضلُ في تأسيس الكثير من النظريات بما

فيها الشكلية، يقول تودوروف: "إننا ندين للشكلانية بنظرية أدب محضرة... كان من المفروض أن تلتئم لسانًا وفرْضًا، بنظرية جمال هي نفسها جزء من مذهب أنثروبولوجي، وذلك مطمحٌ صعبٌ يكشف أنّ كلّ أدب حول الأدب لا يبلغُ أن يخفي وراء غزارته الثرثارة القليل من المعرفة الذي يستمد منه الخصائص الملازمة للفنّ الأدبّي، كذلك فعندما يتعلق الأمر باستخلاص حصيلة من الماضي، وهو ما سيشتغل به العلماء والمؤتمرات العلمية، فإنّ النظريات الشكلانية ترتقي إلى الصدارة"[1].

نشأت الشكلانية الروسية في كنف ائتلاف تجّمعين علميين كبيرين هما: حلقة موسكو، وحلقة بطرسبرغ (الأوبياز)، غير أنّ الذي يجب الإشارة إليه هو اهتمامها المشترك بدراسة اللغة. إلا أنّ بعض المؤرخين يرى غير ذلك، واعتبر العامل المشترك بينهما هو تلك الأزمة المنهجية التي ثارت حول دراسة الأدب.

اهتم الشكلانيون الروس في نظريتهم بمجالين بارزين، هما: "دراسة الصفة التي تجعل من الأثر عملًا أدبيًا، وهي ما أطلق عليها جاكبسون الأدبية، ومفهوم الشكل، إذ تصدّوا بجرأةٍ لمبدأ ثنائية الشكل والمضمون في الأثر الأدبّي، وهو ما كانت النظريات النقدية القديمة تذهب إليه، وأكّدوا أنّ النّصّ الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله، وتمثّلت جهودهم في مجال الأبحاث النظرية والدراسات التطبيقية وأخيرًا الكتابات الإبداعية، كما تّوج ذلك عند شلوفسكي وتيتيانوف"[2].

إنّ بروز الشكلانية كنظرية أو منهج للوجود لم يأت صدفةً أو اعتباطًا، فهي مدرسة نقدية لها أسسها ومنظرها ومبادئها وقوانينها التي تسّنها، إّنها مدرسة تأّسست على منظومة من المبادئ، لعلّ أبرزها "وضع العمل الأدبي في مركز اهتمامهم رافضين المقاربات السيكولوجية، أو الفلسفية، أو السوسيولوجية، التي كانت في ذلك الوقت تُسّير

[1]- تزفتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982، ص ص 15، 16.

[2]- عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1996، ص 10.

النقد الأدبي الروسي"[1]، ومن ثّمة التركيز على العمل الأدبي في ذاته ولأجل ذاته، ومحاولة الاهتمام بـ"كيفية القول لا على ما يقال، أي ينصبّ على الأشكال والبنيات حسب التسمية المتأخرة، بدل المواد أو المحتويات، أشكال تنظر إلى الأدبية باعتبارها غايةً في ذاتها لا مجرّد ذريعة لغايات خارجية، لقد استماتوا في سبيل تحقيق هذا الهدف السامي، ولم يكن هدفهم ينحصرُ في مجرّد تمييز الأدب عمّا ليس أدبًا وحسب، بل حاولوا جهدهم التمييز الدقيق ما هو فنّ لفظّي أي لغويّ، وبين باقي الفنون كالموسيقى والرسم"[2].

لقد سعت الشكلانية إلى علمنة الأدب، أي جعل الأدب علًما قائمًا بذاته، له ضوابطه وقوانينه التي تحكم فيه، وكلّ ذلك في منأى عن مختلف الإيديولوجيات التي كانت مسيطرةً في وقتٍ مضى، وركّزوا على أدبية الأدب، "هذه المقولة التي شاعت في الستينات حيث نقلت مركز القيمة في الأعمال الأدبية من السياق التاريخي والسياق الاجتماعي والسياق النفسي لتضعه في السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها، أي في طبيعتها الشعرية بالمفهوم الواسع لكلمة الشعرية التي لا تقتصر على جنس بذاته، وإنما تشملُ كلّ الأجناس الفنية"[3].

حاول الشكلانيون –في أكثر من مرّة- تطوير مبادئ مدرستهم وقوانينها، وسعوا في إثراء وتوسيع دائرة هذه النظرية من مجرد منهج إلى علم قائمٍ بذاته، ففي تصوّر إيخنباوم أنّ "المنهج الشكلي بتطوره التدريجي، وبتوسع مجال بحثه كان قد تجاوز تمامًا ما كان يطلق عليه في العادة منهج، وتحوّل إلى علم مخصوص يتناول الأدب بصفته سلسلة محدّدة من الحقائق، وفي إطار هذا العلم يمكن لأشدّ المناهج تعددية أن يتطوّر"[4]. ويعود إيخنباوم مرة اخرى لتبرير تسمية هذه الحركة بالشكلانية قائلا: "إنّ تسمية هذه الحركة

---

[1]- تزفتان تودوروف، نظرية المنج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، ص 16.

[2]- فكتور أرلنج، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص ص 7، 8.

[3]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر المعلومات، ط1، 2002، ص 92.

[4]- بيتر شتاينز، المدرسة الشكلانية الروسية، تر: خيري دومة، مقال ضمن كتاب رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، ص 35.

باسم المنهج الشكلي، وهي التسمية التي باتت الآن مستقّرة تحتاج إذن إلى تبرير، فما يميّزنا ليس الشكلانية بوصفها نظرية جمالية، ولا المنهجية بوصفها منظومة علمية محكمة، وإنما هو فحسب الكفاح من أجل إقامة علم أدبيّ مستقلّ، مؤسس على خصائص محدّدة للمادة الأدبية"[1].إنّ التساؤل المشروع الذي لا بدّ من طرحه في هذا التصور هو: أيُّ حقائق يقصدها إيخنباوم؟ وما طبيعتها؟ ويبدو أنّ طرح هذا السؤال منطقي، ذلك أنّ الحقائق تختلف من علم لآخر ومن باحث لآخر كذلك، ويظهر كذلك أنّ لفظة الحقائق في قول إيخنباوم أُطلقت أو وُظّفت عمومًا لا خصوصًا، ولا تُميّز الشكلّي من الشكلي، وربما الإجابة عن هذا التساؤل عند أحدهم قائلًا: "لقد أفصح دارسو الأدب الروس السابقون عن اهتمامات مشابهة، واستقلالية الحقائق الأدبية في مقابل الظواهر الأخرى، لم تجد حلًا على الإطلاق لدى الشكلانيين أنفسهم، كما أنّهم لم يتفقوا على الخصائص المحدّدة للمادة الأدبية، ولا على الطريق التي يجبُ للعلم الجديد أن يُكملها بعدهم"[2]. يبدو أنّ هذه الإجابة غير مقنعة نظرًا لما تحملهُ من اضطراب وشك، وعلى الرغم من تحديد لفظة الحقائق على أنّها أدبية، إلّا أنّ الشكلانيين ذواتهم اختلفوا في تحديد خصائص المادة الأدبية.

حتى أعلن جاكبسون عن مبدأ أدبية الأدب، مؤكدًا "أنّ تعقّب الظواهر العرضية، بدلًا من الجوهر الأدبيّ، ليس الطريقة الصحيحة التي يجب اتباعها فموضوع العلم الأدبيّ ليس الأدب بل الأدبية، أي ما يجعل من عمل معّين عملًا أدبيًا"[3].

لقد حاول الشكلانيون إرساء مبادئ وقواعد لمدرستهم، لكّنهم من جهة أخرى اتفقوا ألا يتفقوا، كون مدرستهم غير خاضعة لرأي واحد، بل تحكمها جماعة وبالتالي تعدد الرؤى واختلاف الزوايا، ولهذا وُجّهت لهم كثيٌر من الانتقادات، وبخاصة في ذلك الجدال المتعلّق بالجوانب النظرية، "فالشكلانية الروسية بنزوعها غير الأصولّي لم تنظر إلى كلّ

[1]- المرجع السابق، ص 35.

[2]- المرجع نفسه، ص 36.

[3]- المرجع نفسه، ص 37.

الشروحات العلمية، بما في ذلك شرحها هي باعتبارها أنّها أحكام قاطعة، بل باعتبار أنّها فرضيات عرضة للخطأ"[1].

وبناءً على ذلك الجدال والتنافس داخل منظومة الشكلانية وتباين آراء النقاد والباحثين من خلال تناقض الأفكار والتصورات ودحض بعضها بعضا، ونقيض بعضها بعضًا، يمكن فهم فشل المشروع الشكلاني كما أقّر بذلك إيخنباوم قائلًا: "في اللحظة التي نجدُ فيها أنفسنا مضطّرين للاعتراف بأنّ لدينا نظرية شاملة، جاهزو لكلّ الاحتمالات في الماضي والمستقبل، ومن ثّم ليست في حاجة للتطّور، سيكون علينا أن نعترف بأنّ الشكلاني لم يعد موجودًا وبأنّ روح البحث العلمي قد غادرته"[2].

ويتراءى من هذا القول، أنّ مشكلة الشكلانيين ليست في المبدأ أو في النظرية ذاتها، وإنما في تلك الصراعات والنقاشات التي لا طائل منها، والتي أسهمت في تدمير المشروع، ولكن لا يمكن الفهُم بأنّ هذا السبب هو الذي أفشل المدرسة الشكلانية، بل هناك أسباب وعوامل أخرى مرتبطة بالجانب السياسي والاقتصادي وغيرهما.

1-طه حسين ومقولة الأدب، أهو وسيلة أم غاية؟

يطرح طه حسين قضية نقدية مثّلت منعرجًا حاسمًا في الخطاب النقدي العربي الحديث، وأصبحت شغل الكثير من النقاد والباحثين قضية قديمة حديثة، ومدار رحاها هو الأدب، أوسيلةٌ هو أم غايةٌ، ولم يكن دافع طه حسين في طرح هذه القضية إيجاد حلول لها فحسب، وإنما يصبو إلى الخصام، إلى النقاش الجادّ حول هذه الظاهرة، من أجل انجلاء الغبار عليها، يقول: "فما أحبّ للأدباء أن يطمئنوا ولا أن تستقّر نفوسهم في الوسائل والغايات، وإنما أحبّ لهم أن يختصموا وأن يختصموا دائما لأني أجد في خصومهم رضًى ومناعًا، وعسى أن يكون في خصومتهم للناس مثل ما أجد فيها من

[1]- بيتر شتاينز، المدرسة الشكلانية الروسية، ص 41.

[2]- المرجع نفسه، ص 42.

الرضى والمتاع، فما عسى أن تكون صورة هذا الأدب الذي يريده بعضنا على أن يكون وسيلة طيّعةً، ويريده بعضنا أن يكون غاية سامية، نبيلة"[1].

إذًا، طه حسين يدعو إلى الخصام والجدال، لكن بصورة إيجابية لأنّ في ذلك إثارة للكثير من المسائل المتعلقة بهذه القضية، وهو لا يريد من هذا الجدال أن ينتهي، وإنّما يريده غير مستقّر، لأنّ في استمراره –حسب تصوّره- متعةٌ ولذة.

والقضية في رُمّتها يطرحها لفئة الشباب من الأدباء في عصره، لا لفئة الشيوخ (القدماء) لأنه يعرف رأيهم، يريد أن يعرف رأي الأدباء الشباب، لأنّ الزمن قد تغيّر، والأعوام تتوالى، والأدب يتطوّر، والعصرُ عصرُ السرعة، والثقافات تتمازج، والأفكار تتلاقح، فهل ستبقى صورة الأدب كما كانت مثلًا عند الجاحظ أم طرأت عليها تغيّرات وتطوّرات في العصر الراهن.

ليست فكرة اللذة والمتعة هي الدافع الوحيد لإثارة هذه القضية، وإنّما يقرُّ طه حسين بدوافع أخرى، كالتي تتعلق بما يكتبه الشباب المثقف في تلك المرحلة، يقول في هذا الشأن: "ولكن الرضى والمتاع وحدهما ليسا هما اللذين يدفعانني إلى إثارة هذه القضية، وإنما يدفعني إليها ما أراه من ميل الشباب إلى التهاون في التعبير كما يتهاونون في التفكير أحيانا"[2].

إنّ القضيةَ قضيةُ فكرٍ، قضيةٌ تحتاج إلى الرزانة والثبات من الأدباء الشباب، إذ لا بدّ أن يفهم الأمور فهمًا جيدًا، ولا يسرّع في الكتابة أو إعطاء الأحكام الجزافية، وإنّما القضية تستدعي الصبر والأناة، وبذل الجهود، وطه حسين من الأدباء والنقاد الذين لا يرون الأدب مجرّد مقالات تنشُر في الصحف أو المجلّات، وعلى الرغم من ذلك، إلا أنه يريدُ أكثر من ذلك، يريدُ أدبًا كُتِبَ ونُشِرَ في الصّحف، لا من أجل النشر فحسب، وإنّما أدبٌ يستحقُّ أن يُنشر، أدبٌ هادفٌ وناتجٌ، أدبُ مقاومةٍ، "مقاومة النفس التي قد تكره

[1]- طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، ط 10،ص 73.

[2]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص ص 137.

الجهد وتطبيق بالعناء وتنوء بالمشقّات، ولا بدّ للأديب من أن يروّضها، ويسوسها حتى تألف الجهد والعناء والمشقة، وترى أنها أيسرُ ما يجبُ لإنتاج الأدب الرفيع الذي يستحقّ وحده أن يُسمى أدبًا، ومقاومة للحاجات الكثيرة العاجلة المزدحمة"[1]. ولهذا يعتقد "طه حسين" أنّ الأدب لا يحتاج إلى السرعة كي يخرج إلى العلن، حتى ولو كان العصرُ عصرَ سرعة، فالأديب يحتاج إلى تأنٍّ وتأنٍّ، إلى جدّ وكدّ وصبرٍ.

ينتقل طه حسين من هذه القضية إلى قضية أخرى، هي قضية جمال الأدب، ليطرح مجموعة من التساؤلات حول هذا الجمال وأين يكون؟ هل يكون في المعنى أم في اللفظ؟ في النظام أو الأسلوب؟ أو في جميعهم؟

يجيبُ طه حسين بذلك الاختلاف الشديد الذي وقع للأدباء والنقاد حول هذه المسألة، وبخاصة القدماء منهم، حيث ضرب مثلًا عن كره الكثير منهم لشعر أبي تمام، حيث حكموا على شعره بالإسراف في الاستعارة والمجاز، وانحرف عن السّنة الموروثة، وبالمختصر المفيد هو من الشعراء المكلّفين لا المطبوعين.

غير أنّ طه حسين يذكر فريقًا آخر ذهب عكس ما ذهب إليه الفريق الأول، إذ أحّوا شعر أبي تمام، وبخاصة لّما انزاح عن سّنة الأقدمين، وحادَ عن طريقهم بأشياء جديدة لم يألفها القدماء[2].

لم يكن الاختلاف في هذه القضية عند العرب القدماء فحسب، بل ذهب طه حسين إلى ثقافة الآخر، ليعترف بوجود ذلك التباين أو الاختلاف عندهم أيضًا، يقول: "وليس المحدثون من الأوروبيين أقلّ اختلافًا في ذلك من القدماء، فمنهم من يؤثر جمال اللفظ والمعنى على أن يكون هذا الجمال قريبًا داني القطوف، لا تجد العقول والأذواق والقلوب جهدًا ومشقة في فهمه وتذوقه والاستمتاع به، ومنهم من ينأون عن هذا كلّه وينهون عنه ويضيقون بالحياة كما يحياها الناس"[3].

---

[1]- المصدر السابق، 138

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 139

[3]- المصدر نفسه، ص 141.142.

إذًا لا مناص أنّ الأدباء يختلفون سواء عند العرب أو عند الغرب في قضية جمال الأدب، ويذكر طه حسين نقلًا عن بعض الشعراء الفرنسيين ذلك الفرق بين الشعر والنثر، ذلك أنّ النثر يُقتَلُ بمجرّد فهمه، وأنّ الشعر باقٍ جماله، لأنّ جماله يأتي "من ألفاظه وصوره وهذه الأخيلة التي تثيرها ألفاظها وصوره في نفسك والتي لا سبيل إلى أن تُستلّ منه أو تُفصَلَ عنه، كما أنّه لا سبيل إلى أنّ تجرّد الشعر من ألفاظه أو تنتزع منه صورته انتزاعًا"[1].

يبدو أنّ الشعر أقوى من النثر، ذلك أنّ الأوّل عسيرٌ فهمه من خلال تلك الصور والمجازات التي تجعلك تجولُ وتصول في البحث عن المقاصد والمرامي، وبالتالي جماله يكمنُ في تلك الألفاظ والصور التي تُثيرك وتستهويك.

ليس حديث طه حسين عن هذه الاختلافات حديثًا من أجل الاختلافات في حدّ ذاتها، وإنّما المقصود هو ذلك الاتفاق الدائم بين جميع الأدباء على أنّ الأدب له غاية جمالية، ولا يكون –من المفروض- إلا جميلًا، لأنّ طبيعته تستدعي ذلك، فمجال الأدب عنده هو ما يحدثُ من أثرٍ ويتركه في النفس، وهو كلٌّ متكاملٌ بين اللفظ والمعنى والأسلوب، يقول: "وليكن جمال الأدب حيث يمكن أن يكون، ليكن في الألفاظ أو في المعاني أو في النظم والأسلوب أو في هذا كلّه. والأدب آخر الأمر فنّ من الموسيقى يأتلف من هذه الأشياء كلها، من الألفاظ والمعاني والأساليب وما يعرضُ من الصّور وما يسر من عواطف وما يبعث من شعور، فليكن جماله شيئًا شائعًا لا يستطيع أحدٌ أن يقول إنه ينحصرُ في اللفظ أو في المعنى أو في الأسلوب"[2].

فالذي يهّم طه حسين ليس موضوع الأدب في حدّ ذاته، وإنّما ما يتركه في النفس من تأثيرٍ وشعور رفيع بالجمال، ومثل هذه التّصوّرات والرؤى تجعلُ طه حسين يعود إلى السؤال الجوهريّ والإشكالية المحورية التي تمثّل في: هل الأدب وسيلةٌ أم غايةٌ؟.

---

[1]- عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص 143.

[2]- المصدر نفسه، ص 144.

وبعد هذه الآراء والتصّورات التي طرحها "طه حسين" عن الاختلافات الحاصلة شرقًا وغربًا حول خصومات النقاد والأدباء في قضية الأدب وجماله، يُجيبنا في الأخير عن السؤال السابق، بعد ربط ذلك بقضية صورة الأدب ومادته وكيف يصعب جدًا الفصل بينهما، وحصيلة ذلك، أنّ الأدب لا يخضع لتلك التحاليل النفسية المعاصرة التي يعمدُ إليها علماء الفيزياء والرياضيات والكيمياء، والتي طبقها معظم النقاد الغرب على النصوص الأدبية، وتبعهم في ذلك الكثير من نقادنا المعاصرين باسم الموضة والعصرنة، وبخاصة في اعتبار اللغة موضوع المقاربة والدراسة، وأنّ الأدب يدرسُ في ذاته ومن أجل ذاته.

ويرى "طه حسين" أنّ بهذه الطريقة "يقاربون ولا يحققون، وأية ذلك أنهم لا يتفقون ولا سبيل إلى أن يتفقوا على حقائق مقّررة للنقد كتلك الحقائق المقّررة في الطبيعة والكيمياء وغيرها من العلوم، ومن هذه الحقائق المقاربة التي يتحدث فيها النقاد فيكثرون فيها الحديث أنّ اللغة هي صورة الأدب، وأنّ المعاني هي مادته، وهذا كلام مقاربٌ لا تحقيق فيه"[1].

لاشك أنّ طه حسين لم يؤّيد ما ذهب إليه الكثير من النقاد المعاصرين حول قضية مقاربة النصوص الأدبية، وكيف ينظرون إلى مقاربتها في ذاتها ولأجل ذاتها أم من خلال النظر إلى الأدب كوسيلة تستطيع أن تثير الكثير من العواطف والمشاعر التي يوفرها عنصر الجمال فيه.

وصفوة القول، أنّ "طه حسين" يعتبر الأدب ومادته شيئان لا يفترقان، ولا يمكن الفصل بينهما، وتكتمل هذه الصورة في رأيه إذا أضفنا لهما عنصرًا ثالثًا مهمًا جدّا عنده، وهو عنصر الجمال العنصر الذي يستطيع أن يجعل الأدب رسالةً تبلغ قلوب القُّراء والمتلقين وتثير في نفوسهم الكثير من العواطف والمشاعر، وحيثما وُجد الجمال كان الأدب الرفيع، وحيثما خلا حصلَ العكسُ.

[1]- المصدر السابق، ص145

وربما "طه حسين" من خلال تساؤلاته طرحه الفكري السابق تنّبأ بميلاد مشروع الشكلانية الروسية التي ركزت على الوظيفة الجمالية للأدب، ونادت بأدبية الأدب. تلك المدرسة التي أثارت العديد من الإشكالية على مستوى اللغة والأدب على حدّ السواء، والتي خلصت في مبادئها إلى دراسة الأدب في ذاته ومن أجل ذاته، أي كغاية وليس كوسيلة وهذا ما سنراه في عنصر الشكلانية الروسية في الصفحات الموالية.

2-نقد النقد عند زكي نجيب محمود:

إذا كان موضوع النقد موضوعًا شائكًا بين النقاد والباحثين، فما بالك بموضوع نقد النقد، الذي أصبح اليوم حديث العصر، إنه موضوعٌ عسيرُ الفهم، صعب الهضم، موضوعٌ يحتاج إلى الدّقة العلمية والموضوعية في الطرح.

ولّما كان النقاد بحاجة إلى إعادة النظر في كثير من القضايا النقدية وطروحاتهم الفكرية لجأوا إلى هذا الموضوع ليكون لهم الملجأ القادر على إيواء أفكارهم وتصوراتهم، الجديدة التي تعدّ قراءة ثانية لقراءة ما كتبوه من قبل.

إنّ قضية نقد النقد أو قراءة القراءة موضوع واسع، يحتاج إلى ناقدٍ، بارعٍ، ماهرٍ في كيفية التعامل مع النصوص النقدية تلك النصوص التي تستدعي الولوج في خباياها والكشف عن أبعادها، تستوجب استنطاق القراءة الأولى التي مورست، ونقد النقد يعي "وجود قراءة تنسج من حول قراءة أخرى تسبقها، تصنفها، وتحللها، وتدرسها، وتبلورها، وتستضيحها، وتبثُ فيها روحًا جديدًا لتغتدي منتجةً مثمرة"[1].

إذًا، نقد النقد يحتاج إلى إضاءة جوانب النص المفقودة، وذلك بفعل الدراسة والتحليل والمهارة والبراعة حتى يغدو حتى يـ ُوتي أكله وتينع ثماره.

ويـ ُعدّ زكي نجيب محمود من النقاد الشجعان الذين ولجوا غمار هذا الموضوع من خلال عرض لمفهومه والأعمال التي نشرها بعض الكتّاب والنقّاد في هذا المجال. فينطلق

[1]- العربي لخضر، مفهوم النقد عند علي حرب، مقال ضمن أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، مجلة الأثر، عدد خاص، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ص 134.

من مفهوم النقد على أنّه: "كتابة عن كتابة، ولكي تغوص الكتابة الناقدة في أحشاء الكتابة المنقودة، لا بدّ لصاحبها أن يتذّرع بكلّ ذريعة ممكنة، فلا يترك أداةً صالحة إلا استخدمها فإن كان العمل يجمع الأدوات دفعةً واحدة أمرًا عسيرًا –وإنّه لعسيرٌ- لم يكن بدٌّ من أن تنقسم العمل مجموعة النقاد لينظر كلّ من زاوية، ويستخدم كلّ منهم أداة فتكون الحصيلة الحاصلة بأسرها هي النقد الذي يتطلبه مؤلف الكتاب المفقود كما يتطلبه قارئ ذلك الكتاب"[1].

ونظرًا لعسر العملية النقدية، يعرض لنا "زكي نجيب" آراء وأفكار بعض النقاد والباحثين العرب قديمًا وحديثًا معترفين في نصوصهم وتصوّراتهم بصعوبة المهمة وثقل المسؤولية، ومن النقاد القدماء الذين تطرّقوا إلى هذا الموضوع، يذكر زكي نجيب أبا حيان التوحيدي في كتابه "الإمتاع والمؤانسة"، ومن المحدثين طه حسين في كتابيه "مع المتنبي" و"حديث الأربعاء"، مبرزًا في ذلك أنّ قول الأدب أمرٌ ربما سهل، لكن الحديث عنه صعبٌ والمقصود هو النقد، أو الممارسة النقدية.

ويذكر زكي محمود، أيضًا أنّ الناقد يكتب لمساعدة المبدع على فهم إبداعه، ولخلق جديد من الأدباء في فرع من فروع الأدب، كما فعل ذلك العقاد والمازني في الديوان، وكما فعل أيضًا لويس عوض في فن المسرحية، ونازك الملائكة في كتابتها عن الشعر الحديث[2].

إنّ الذي يريده زكي محمود هو ضرورة التحام شتى الاتجاهات أو التيارات النقدية والتعاون من أجل الإلمام أو الإحاطة بالعمل الأدبّي من جميع نواحيه، وذلك من خلال معرفة ما يحيط ذلك العمل من سياق وظروف تجعل الناقد يزداد معرفة وتذوقًا بالإنتاج الذي يقرأه.

[1]- زكي نجيب محفوظ، في فلسفة النقد، دار الشّروق، بيروت، 1979، ص 120.

[2]- ينظر، عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، ص ص 148، 151.

فهو إذًا ناقد سياقي بهذا الطرح، بل يعجبُ كلّ العجب من النقد الجديد الذي لا ينتهي بتقويم مثلما كان سائدًا في نقدنا القديم، ومحبته في ذلك أنّ النقاد السياقيين في المنهج النفسي مثلًا أو المنهج الاجتماعي باستطاعتهم أن يصبحوا علماء سواءً في علم النفس أو علم الاجتماع، على عكس النقاد النسقيين المتأثرين بمدرسة النقد الجديد، فلا يستطيعون أن يكونوا إلا نقادًا، نقادًا فحسب، وفي الأخير هو لا ينكر سائر المذاهب النقدية الأخرى وطرائقها، بل يدعو إلى أن يكون الكلّ متعاونًا ومساعدًا في قراءة الأعمال الأدبية والنقدية.

وصفوة القول في هذه الدراسة أنّ المناهج النقدية النسقية المعاصرة تولّدت من رحمٍ أنجب توأمين مختلفين هما اللسانيات والفلسفة، بمعنى أنّ هذه المناهج لم تعرف النور إلا باتخاذ هذا الرحم مأوى نبت في تربته، نعم إنها اللسانيات التي أحدثت ثورة منهجية في عالم الفكر والنقد واللغة وغيّرت المفاهيموطوّرت الطروحات، كما مهّدت الطريق إلى العالمية، إلى الشمولية والكلية، فأنجبت البنيوية كمولود أوّل، وتلتْه ولادات أخرى، كانت على علاقة وطيدة جدًا بمختلف الفلسفات الوضعية والتجريبية التي رافقت تطوّر العلوم والتكنولوجيا.

خرجت هذه المناهج النقدية من عباءة الثقافة الغربية المبنية على نظريات فلسفية مالها من سبيل في الثقافة العربية، غير أنّ هذه الأخيرة وجدت نفسها مضطرةً -في كثير من الأحيان- إلى احتضانها، وبالتالي تلقتها، لكن ثّمة كانت الإشكالية الكبرى!أفي التلقي، أم في كيفية التلقي؟ ومهما يكن، ففي الأخير تحتم عليها التعامل معها ونقلها إلى خطابنا النقدي المعاصر، وحدث ذلك الجدل الكبير والنقاش المُحتدم بين المفكّرين والنقاد حول هذه المعضلة النقدية، فراحَ الكثير منهم ينقلُ ويترجُمويحتك حتى برزت في الأخير بعض الجهود لمحاولة تأسيس نظرية نقدية معرفية عربية خالصة مثلها مجموعة من النّقّاد العرب بفضل الترجمة والمثاقفة.

لا ينكُر أحدٌ ما لهذه المناهج من تأثير في خطابنا العربي المعاصر الذي وجد نفسه أسيرًا لها ولفلسفاتها المتنوعة، ولا يجحدُ ما لها من فضلٍ في تنوير العقول وتوسيع آفاق النقد العربي بمختلف الرؤى والتصورات، وفي الوقت نفسه لا بدّ من إمعان النظر في حقائقها وطبائعها المنهجية والمعرفية، ذلك أنّ المتلقي العربّي لا بدّ أن يكون كّيسًا فطنًا، فيأخذ منها ما يفيده ويخدمه دون المساس بجوانب العقيدة مثلًا أو الدين، لأنّ بعض تلك المناهج متأسسة على فكرٍ يمسُّ عقيدتنا، وبخاصة في قضية "موت الإله" في البنيوية، التي تحولت فيما بعد إلى قضية "موت المؤلف" في الممارسة النقدية البنيوية.

وعلى كلّ، لم يكن موضوعنا حول نشأة هذه المناهج أو تأصيلها أو تتبع مسار حركتها وتطّورها لا عند الغرب ولا العرب، وإّنما تمركز حول تلك القراءات النقدية التي تعدّ محاولة نحسبها جادةً لتسليط الضوء على نصوص نقدية لنقادٍ عربٍ حاولوا جهدهم في تقديم ما أمكن من إضاءات الجوانب المختلفة سواء على مستوى التنظير أو التطبيق لهذه المناهج.

والحقّ، أنّ هؤلاء النقاد يمكن أن يكونوا بمثابة السّراج الذي ينير دربَ كلّ ضالّ يبحث عن ضالته، فنصوصهم المتنوعة سواء في المجال اللساني أو البنيوي أو الشكلي تتبئ حقًا- ببزوغ فكرٍ نقديّ عربي يمكن أن يكون أساسًا تبنى عليه الآمال لجيلٍ لاحقٍ لا بدّ له من الاجتهاد والمثابرة والجّد لتأسيس نظريات نقدية عربية خالصة تدعو إلى النهوض بمستقبل الخطاب النقديالعربي وتطويره إلى ما هو أنفعُ وأفيدُ.

5

الآن وقد بلغ البحث منتهاه، وقطَع محطّات بمعية كتاب النقد الأدبي العربي الحديث الجزء الثاني لعبد النبي اصطيف، وبعد الوقوف على مختلف القراءات النّقدية في قضاياه يمكن استخلاص مجموعة من النتائج المتوصّل إليها، والتي تُعتبر مجرّد محاولات تسعى لكسب رضا القرّاء كما تصبو لبلوغ الهدف المنشود. ومن جملة هذه النتائج ما يلي:

- لا يختلف اثنان في أنّ الثقافة النقدية العربية الراهنة ثقافةٌ مأزومة، ومردّ ذلك – حسب تقدير الكثير من النّقّاد والمفكّرين- إلى فكرة التلقي التي شهدها الخطاب النّقديّ العربي المعاصر من ثقافة الآخر، إذ جعلَ منها المصدرَ أو المنهلَ الذي يعود إليه بين الفينة والأخرى ليغرف منه مختلف النظريات والممارسات النقدية. ولا شكّ أنّ فكرة التلقي هذه أدّت إلى خلق صراع بين النّقّاد العرب المعاصرين حول خلفيات تلك المناهج الوافدة والمصطلحات الكثيرة المتراكمة التي أسفرت عن ذلك الغموض والتشتت الواضح سواءً في عملية النقل أو الترجمة.

- تعود أصول المناهج النّقدية إلى التربة الغربية، وهي لا محالة إفرازٌ لتلك الثقافة، وقبل أن تكون منظومة من الآليات والإجراءات، كانت رؤية وتصورًا فكريًا وفلسفيًا عن الوجود والكون والتاريخ والإنسان، وبالتالي انبنت على قاعدة فلسفية محضة، وبخاصة منظومة المناهج النقدية المعاصرة.

- إنّ أبرز الفلسفات التي نهلتْ منها العديد من المناج النّقدية باختلاف أنواعها ترتبطُ بفلسفة العلوم التجريبية والفلسفة الوضعية ثّم الفلسفات الاجتماعية والنفسية. وتستندُ معظمها إلى التجارب العلمية، التي ترتكز على الملاحظة والمشاهدة.

- يبدو أنّ قضية تلقي المناهج النقدية الغربية في خطابنا النقدي العربي الحديث والمعاصر تشكّل أزمة حقيقية وبخاصة في الوعي بممارساتها النقدية وإجراءاتها التطبيقية، ومهما حاول أيّ باحث الإلمام بأسبابها لما استطاع إلى ذلك سبيلًا.

- إنّ فكرة التسليم بمسلّمات هذه المناهج النقدية الوافدة أمرٌ يثير الكثير من الشّكّ والجدل، والخلط كذلك، فالمتتبع لجزئياتها وخلفياتها الفلسفية يجدُ الكثير من الزوايا العقائدية التي تخالف عقيدتنا الإسلامية في مبادئها وأصولها، لذا لا يمكن الحكم جزافًا على شمولية هذه المناهج وإطلاقها، فلا ضَرر أنّ يستفيد الباحث من المعارف الوافدة، لكن بشرط التّمحيص والغربلة، بما يتناسب ومعتقداتنا وأعرافنا، وإلّا كانت الأزمة وتفاقمت.

-إنّ التّمثّل الناقص لأيّ منهج نقديّ غربيّ، ثم عدم الوعي الدقيق لجزئياته وتفاصيله –لا محالة- يؤدي إلى الانفلات والغموض، مما يجعل الناقد أو القارئ العربيّ يلُج في غياهب الاضطراب ومتاهات البلبلة والأزمة.

- لعلّ من أبرز الحُلول التي يمكن أن تكون مُقترحا لإشكالية تلقّي المنهج هو تأسيس نظرية نقدية عربية خالصة، ثّم لا بدّ من احترام ذوي الاختصاص وبخاصة في مجال النقد الأدبي المعاصر، مع منحهم كامل الحرية للإبداع والبحث الجادّ. وبالمقابل لابدّ لهذا الاختصاصيّ أن يتحلّى بروح الموضوعية في النقل والترجمة أو في التأسيس لمشروع عربي جديد.

- الحداثة مشروعٌ فلسفيٌّ ونقديٌّ، يسعى لبناء وعي جديد ولتنوير فكرٍ عقلانيّ حرّ انطلاقًا من فلسفة مكّونات معينة خاصة بمجتمع ما وبشعبٍ ما، دون التمييز بين هذا وذلك، معتمدًا في ذلك مبدأ العلمية والعقلانية الصارمة.

- إنّ الذي يُثبتُ صلة النقد السياقي بالعلوم التجريبية، هو اتخاذه الملابسات الخارجية سندًا وأساسًا لبناء الأحكام والأمُر نفسهُ بالنسبة للعلوم التجريبية والطبيعية التي سعتْ لتصنيف النبات والحيوان، كلٌّ حسب زُمرتِهِ، الأمُر الذي جعل النقاد يصنفون الكتاب والشعراء طبقات، وبالتالي تطبيق قوانين العلوم التجريبية تكسب النقد –حسب اعتقاد النّقّاد- نوعًا من العلمية والدّقة.

- إنّ إرهاصات النقد الاجتماعي قديمةٌ جدًا، تعود إلى ارتباط الأدب بالواقع منذ عصر أرسطو وأفلاطون، إلا أنّ نضجه واكتماله كمنهج نقدي قائم حديثًا. وقد أدرجه النقاد ضمن منظومة المناهج السياقية التي يكون فيها تفسير وتحليل الأعمال الأدبية من منظور العوامل أو المؤثرات الخارجية.

- لم يعرف النقد الاجتماعيّ استقرارًا أو ثبوتًا، فهو يتطور بين الفينة والأخرى، وهذه صفة النظريات، فكلما ظهرت نظرية إلا وقامت أخرى إما تبني أسسها عليها او تنقدها لتؤسس مبادئ أخرى بحسب خلفياتها وإيديولوجياتها.

- ممّا لا شكّ فيه أنّ اللسانيات أحدثت ثورةً جذريةً في تصوراتها وأفكارها، وكذلك في رؤيتها وقراءتها للنص الأدبي، ممّا أدى إلى نزوع أصحاب المناهج النسقية إلى تبني هذه الرؤية، وبخاصة في الممارسة النقدية للنصوص أو الخطابات الأدبية، ولا شكّ أنّ هذه المناهج قد نهلت –وبشكل كبير- من بحر اللسانيات. وهنا كانت تلك الثورة أو النقلة التي أحدثتها تصورات دي سوسير اللسانية.

يحتاج النقد دائما إلى نقد آخر، إلى قراءة ثانية تحاول إعادة النظر، من أجل النهوض بالنقد وتطويره إلى ما هو أرقى، إلى ما يتناسبُ مع متطلبات الحياة والمجتمع، واللحاق بركب الحضارة الإنسانية، وعلى الرغم من وجود نقائص في خطابنا النقدي العربي الحديث إلا أنّ الأمر يستدعي منّا الاعتراف بالجهود العربية التي أسهمت في توسيع دائرته، في إثراء منظومته، كما هو الشأن عند النقاد العرب المذكورين في كتاب "عبد النبي اصطيف" الذين أسهموا بمختلف رؤاهم وأفكارهم في خلق آفاق مستقبلية لا بدّ للاحقين أنّ يصبوا إليها، لتحقيق المبتغى وتطوير النقد تنظيرا وممارسة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ-المصدر

1)عبد النبي اصطيف، في النقد العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)، مطبعة الاتحاد، دمشق، د.ط، 1990، ج2.

ب-المراجع العربية

2)إبراهيم أحمد ملحم، الخطاب النقدي وقراءة التراث، نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2007.

3) إبراهيم رُماني، أوراقٌ في النقد الأدبي، دار شهاب، ط1 ، باتنة، الجزائر، 1985.

4) إبراهيم محمود خليل، في اللسانيات ونحو النّص، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط2، 2009، عمان، الأردن.

5)أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1976.

6)أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، العراق، ط1، 2002.

7)أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 2005.

8)بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط1، 2004.

9)بشير تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار رسلان، ط1، دمشق، 2010.

10) حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، د.ط، 2007.

11) زبيدة القاضي، النقد العربي المعاصر من النسقية إلى الإبداع، تحوّلات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، 2006، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، ط1، 2008.

12) زكي نجيب محفوظ، في فلسفة النقد، دار الشّروق، بيروت، 1979.

13) الزواوي بغورة، المنهج البنيوي –بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001.

14) سعد ظلّام، مناهج النقد الأدبي، مكتبة نهضة الشّرق، القاهرة، ط2، د ت.

15) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.

16) سمير سعيد حجازي، قضاياالنقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية ، القاهرة، ط1، 2007.

17) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2013.

18) شكري محمد عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1988،1.

19) شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 177، سبتمبر 1993.

20) شوقي ضيف، البحث الأدبي (طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره)، دار المعارف، القاهرة، ط7، دت.

21) صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2015.

22) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، بيروت للنشر والمعلومات، بيروت، ط1، 2002.

23) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، دط، د ت.

24) طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، ط 10، دت.

25) طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار الكتب المصرية بالقاهرة، مصر، ط1، 1926.

26) طه عبد الرحمن، المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

27) عباس خضر، الواقعية في الأدب، دار الجمهورية، بغداد، د.ط، 1968.

28) عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1986.

29) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

30) عبد السلام المسدي، قراءات مع المتنبي والشابي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح، ط 4 ، 1993.

31) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.

32) عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط3، 1989.

33) عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 2005.

34) عبد الله ابراهيم، المركزية الغربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1977.

35) عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة)، المركز الثقافي العربي، ط1 ،الدار البيضاء، المغرب، 1999.

36) عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1996.

37) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومه، دط ،الجزائر، 2005.

38) عبد النور خراقي، الترجمة بين البحث عن الذات و الخوف من الآخر، حمارنة وليد وآخرون، الترجمة وإشكالات المثاقفة(2)، منتدى العلاقات العربية والتولية الدوحة، قطر، ط1، 2016.

39) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب، ط 4، د ت.

40) عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.

41) علي أحمد سعيد أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت ، ط1، دت.

42) علي حسين يوسف، إشكالية الخطاب النقدي العربي المعاصر، دار الرسوم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2015.

43) علي رحومة سحنون، إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر بين محمد عابد الجابري وحسن حنفي (نموذجا)، دراسة تحليلية مقارنة، منشأة المعارف، مصر، ط1، 2007.

44) فتحي تريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، 2003.

45) فيصل الدراج، الواقع والمثال: مساهمة في علاقات الأدب والسياسة، دار الفكر الجديد، بيروت، 1989.

46) كفر العُرابي، الأدب الإسلامي –ماهيته ومجالاته، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2003.

47) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1 ، 1979.

48) لويس عوض، الاشتراكية والأدب، دار الآداب، بيروت، 1963.

49) مجيد الماشطة، أمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016.

50) محمد الديداوي، منهاج المترجم بين الكتابة والاصطلاح و الهوية والاعتراف، المركز الثقافي العربي الدر البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

51) محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

52) محمد سبيلا، دفاعًا عن العقل والحداثة، منشورات الزمن، رقم 39، 2005.

53) محمد مفيد الشوباتي، الأدب ومذاهبه، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، د.ط، 1970.

54) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1998.

55) محي الدين صبحي، دراسات ضدّ الواقعية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنسر، بيروت، ط1، 1980.

56) مراد وهبة، يوسف مراد والمذهب التكاملّي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.

57) مصطفى سويف، دراسات نفسية الفنّ، مطبوعات القاهرة، القاهرة، 1983.

58) مطاع الصفوي، نقد العقل الغربي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.

59) ناجي نجيب، كتاب الأحزان، فصول في التاريخ النفسي والوجداني والاجتماعي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

60) نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

61) هيام عبد زيد عطية عريعر، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، دمشق، ط1، 2012.

62) وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط2، 2009.

63) ياسين السيد، التحليل الاجتماعي للأدب، مركز الدراسات السياسية والاجتماعية، القاهرة، د.ط، 1991.

64) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

ج-المراجع المترجمة

65) آلانباديو، بيان من أجل الفلسفة، تر: مطاع صفوي، مجلة الفكر العالمي، بيروت، ع12 .

66) آلان تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، 1979.

67) آندريك آندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د.ط، 1991.

68) بيتر شتاينز، المدرسة الشكلانية الروسية، تر: خيري دومة، مقال ضمن كتاب رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002.

69) بيير زيما، النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمنية رشيد، سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1991.

70) تزفتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982.

71) جون بول سارتر، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، د.ط، د.ت.

72) رولان بارت، درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.

73) رينيه ديكارت، مقالة الطّريقة، تر : جميل صليبا، تقديم : عمر مهيبل، موفم للّشر، الجزائر، 1991.

74) فاسيليبودوستنيكأوفشيياخوت، ألف باء المادية الجدلية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.

75) فكتور أرلنج، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

76) ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996.

77) ميشال فوكو، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، تر: أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي، دار النشر المغربية، دط، 1985.

78) ويلبرس سكوت، خمسة مداخل للنقد الأدبي (مقالات معاصرة في النقد)، ترجمة وتقديم وتعليق: عناد غزلان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، د.ط، 1984.

د - المجلات:

79) حسين مروة، قضية الأدب الموجه في حقيقتها العلمية، مجلة الثقافة الوطنية، بيروت، السنة 4، ع 5 أيار، 1955.

80) حسين مروة، لا التزام في الأدب، مجلة الأديب، بيروت، السنة 13، ج 7 ، تموز – يوليو، 1954.

81) سعيد بن كراد، التيارات النقدية الجديدة، الأصول النظرية وشروط الاستنبات، مجلة ثقافات، البحرين، ع21، يناير 2008.

82) عبد العالي بوطين، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1 و2، مج 32، 1994.

83) عبد الغني بارة، المسارات الإبستمولوجية للبنيوية، قراءة في الأصول المعرفية، مجلة فصول، مصر، ع 64، 2004.

84) عبد الله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج19، ع3، 1988.

85) عبد النبي اصطيف، بين اللغويات والنقد الأدبي (وجوه استلهام)، مجلة الفكر العربّي، بيروت، السنة 11، ع 21، أيلول 1990.

86) علي حمودين، الخلفية الفلسفية للمناهج النقدية الغربية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع7، ماي 2008.

87) علي صديقي، المناهج النقدية الغربية في النقد العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج41، ع4، أفريل 2013.

88) مصري عبد الحميد حنورة، الإبداع الفني بين الواقع والأسطورة، مجلة الفيصل، ع 16، سبتمبر 1978.

89) نبيل قواس، البنيوية من التجذير الفلسفي إلى التنوير النقدي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، دورية أكاديمية محكّمة متخصّصة، تصدر عن كلية الآداب واللّغات، جامعة الوادي، مج 13 ، ع 1 ، مارس 2021.

هـ -الرسالة الجامعية:

90) نبيل قواس، المنهج الأسلوبي في النقد العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه علوم في النقد الأدبي المعاصر، جامعة باتنة، 2016/ 2017.

و -المعاجم والقواميس:

91) محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب(سلسلة قواميس المنار)، دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع، 2003.

92) نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 2003.

ز - الملتقيات والمؤتمرات:

93) العربي لخضر: مفهوم النقد عند علي حرب، مقال ضمن أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، مجلة الأثر، عدد خاص، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر.

94) نبيل قواس، إشكالية ترجمة المصطلح النقدي، قراءة في المسببات وبحث في التباينات، مقال ضمن كتاب أعمال الندوة الوطنية الافتراضية، المصطلح النقدي العربي إشكالية الوضع والترجمة، كلية الآداب و اللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مطبعة بن سالم، الأغواط، 2020.

P p

المحتوى	الصفحة
مقدمة.....	أ ـ ك
الفصل الأول: المناهج النقدية والحداثة/ إشكاليات وقراءات	
1/الجذور الفلسفية للمناهج النقدية.....	13
2 / المناهج النقدية وإشكالية التلقّي.....	17
2-1 / المناهج النّقدية وجدلية الأنا والآخر.....	24
2-2/ الناقد العربيّ وسؤالُ المنهج النّقدي.....	28
3/ المصطلح النقدي ومُعضلة التلقّي.....	34
4/ الحداثة من منظور الفلسفة والنّقد.....	40
4-1 / الحداثة من منظور فلسفيّ.....	42
4-2/ الحداثة من منظور نقديّ.....	47
الفصل الثاني: المناهج النقدية السياقية/ قراءة للجهود النقدية في كتاب "عبد النبي اصطيف"	
توطئة.....	57
مصطلح النقد السياقي.....	57
I- النقد الاجتماعي.....	59
1-في ضبط مفهوم المصطلح.....	60
2-النقدالاجتماعي/الإرهاصات والنشأة.....	63
3- قضايا النقد عند حسين مروة.....	68
3-1/ قضية الالتزام.....	68
3-2/ قضية الأدب الموجه في حقيقتها العلمية.....	74
4/ الأدب والواقعية عند عبد العظيم أنيس.....	80
5/محمد أمين العالم ومأساة الزمن عند توفيق الحكيم.....	84
6/-الأدب والاشتراكية السليمة عند لويس عوض.....	86
7/ فيصل دراج/ دراسة مقارنة بين أدبي المنفلوطي وجدانوف.....	90
II-المنهج النفسي.....	93
توطئة.....	93
1-علاقة التحليل النفسي بالنقد الأدبي عند يوسف مراد.....	95
2 قراءات نفسية في ظاهرة تذوّ ق الشعر عند مصطفى السويف.....	101

3/ الإبداع الفني بين الواقع والأسطورة لمصري عبد الحميد حنورة..... 106
4/قراءة في التحليل النفسي لعز الدين إسماعيل في مسرحية (سر شهرزاد)..... 111
الفصل الثالث: منظومة المناهج النقدية النسقية/ دراسة للمنجز العربي في كتاب عبد النبي اصطيف
توطئة..... 121
I- المنهج اللساني..... 123
1-اللغة والكلام..... 125
2-الآنية والزمانية..... 126
3-الدّال والمدلول..... 127
4-العلاقات التركيبية والترابطية..... 128
5-اللسانيات والنقد الأدبي..... 129
5-1-المسدي قارئا لسانيًا لشعر أبي الطيب المتنبي..... 133
5-2- اللسانيات والنقد الأدبي عند عبد النبي اصطيف/ قراءة في العلاقة..... 139
II- البنيوية منهجًا نقديًا..... 145
1-كمال أبو ديب ناقدا بنيويّا..... 149
2-قراءة في التحليل البنيوي لكمال أبو ديب في شعر أبي تمام..... 150
III- المنهج الشكلي..... 154
1-طه حسين ومقولة الأدب، أهو وسيلة أم غاية؟..... 158
2- نقد النقد عند زكي نجيب محمود..... 163
خاتمة..... 168
ببليوغرافيا البحث..... 172
فهرس المحتويات..... 181
ملخص

ملخص:

تسعى هذه الدّراسة لإماطة اللثام على بعض القضايا النقدية التي احتواها الجزء الثّاني من كتاب"**النقد الأدبي العربي الحديث (مقدمات، مداخل، نصوص)**"لعبد النبيّ اصطيف، والتيأثارتْالكثير من التّساؤلاتفي الشّقين التنظيري والتّطبيقي، لتخلص هذه القراءة إلى نتيجة مفادُها أنّ النقد دائما يحتاج إلى نقد آخر، إلى قراءة ثانية تحاول إعادة النظر، من أجل النهوض بالنقد وتطويره إلى ما هو أرقى، وإلى ما يتناسبُ مع متطلبات الحياة والمجتمع، واللحاق بركب الحضارة الإنسانية، وتهدف الدّراسة إلى محاورة هذه القضايا النّقدية من خلال الوقوف على ما يسْتدعي المساءلة والمناقشة عسى أن نُزيل بعض الغموض أو اللّبس في تلك النقائص التي – نتصوّرها- تحتاج إلى استنطاق أو إعادة النظر فيها، وفي خطابنا النقدي العربي الحديث قاطبةً، إلا أنّ الأمر ومن زاوية أخرى يستدعي –منّا- الاعتراف بالجهود العربية التي أسهمت في توسيع دائرة هذا الأخير، وفي إثراء منظومته.

Abstract :

This studyaims to unveilsomecriticism issues contained in the second part of the book “Modern ArabicLiteraryCriticism (Introductions andTexts)” writtenby Abd al-NabiAstif, whichraisedmany questions in boththeoretical and practicalsides, to find out thatCriticismalwaysneedsanothercriticism, and a second perspectivethat tries to reconsidercriticism in order to developitand to push itto higher stages, and to whatfits the requirements of life and society, and to catch up withhumancivilizationaswell. The studyseeksalso to discussthesecriticism issues by standing on whatrequires discussion in order toremovesomeambiguity or confusion in thoseshortcomingsthatwethinkneed to beinvestigated or reconsidered, and in our modern Arabiccriticismdiscourse as a whole.Nevertheless,Itisnecessaryto recognizethe Arab efforts thatcontributed to the expansion of thisfield and to the enrichment of itssystem.

Resumé :

Cetteétude vise à dévoilerquelquesenjeux à propos de la critique contenusdans la deuxièmepartie du livre « Critique littérairearabemoderne (Introductions etTextes) » d'Abd al-NabiAstif, qui a soulevé de nombreuses questions tantsur le plan théoriquequepratique. pour aboutir à la conclusion que la critique a toujoursbesoind'uneautre critique, d'unerelecture qui tente de reconsidérer, afin de faire avancer la critique et de la développerversce qui estsupérieur, et versce qui est à la mesure des exigences de la vie humaine et de la sociétémoderne.L'étude vise à discuter de ces questions concernant la critique en se tenant surce qui necessitel’investigation et à la discussion dansl'espoir de lever unecertaineambiguïtéou confusion dansceslacunes qui - nous imaginons–doiventêtreétudiéesoureconsidéréesdansnotrediscours critique arabe modern dansl’ensemble. Cependant, nous devonsreconnaitre les efforts des arabes qui ontcontribué à l'élargissement du cercle de cedomaine, et à l'enrichissement de son système.