الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المدرسة العليا للأساتذة- بوسعادة

قسم اللغة العربية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المجلس العلمي
ـ الرئيس ـ
المدرسة العليا للأساتذة ببوسعادة

2025 / 11 / 18

Ecole Normale Supérieure
ENS
Bou Saada
المدرسة العليا للأساتذة – بوسعادة

محاضرات في النقد الأدبي الحديث والمعاصر

السنة الثالثة أساتذة الثانوي والمتوسط

إعداد الدكتور: عاشور توامة

أستاذ محاضر قسم (أ)

الموسم الجامعي:2023/2024م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المدرسة العليا للأساتذة- بوسعادة

قسم اللغة العربية

محاضرات في النقد الأدبي الحديث والمعاصر

السنة الثالثة أساتذة الثانوي والمتوسط

إعداد الدكتور: عاشور توامة

أستاذ محاضر قسم (أ)

الموسم الجامعي:2024/2023م

مقدمـة:

تعدّ مواضيع وقضايا النقد الأدبي الحديث والمعاصر من أهم ما ناقشه الباحثون والدارسون لارتباطها بالذائقة الأدبية الرفيعة، ولذلك تعددت الحركات الأدبية الحديثة والمناهج النقدية المعاصرة بفضل جهود كثير من النقاد والباحثين من أجل إعادة قراءتها والإفادة منها، وخصوصا لما تقترن مباحثها بموضوعات جديدة كالدراسات البينية والثقافية.

كما أن عملية التحصيل المعرفي لطلاب أقسام اللغة العربية وآدابها من أبرز ما يجب أن يحرص عليه الأساتذة والباحثون؛ من أجل الاضطلاع بذوقهم وممارستهم العلمية الرصينة في تلقي الأدب ونقده، ولذلك حرصت على تقديم هذه المحاضرات في النقد الأدبي الحديث والمعاصر من أجل إيصال هذه المادة ومفرداتها لهم، وتصنيف عناصرها ومباحثها ورصد مختلف إشكالاتها وفق المنهج الوصفي التحليلي، عسى أن يجعل منها زادا نقديا معرفيا يسهم في صقل شخصية علمية قادرة على ارتياد الدرجات العلا في النقد الأدبي الحديث والمعاصر أو المنجز الإبداعي الأصيل.

وقد وضعت هذا في صلب اهتمامي منذ بداية تدريسي لهذه المادة على مدى سنوات متوالية لإعداد هذه المحاضرات، وفق ما يحتاجه الطالب الجامعي خاصة والباحث الشغوف عموما من معرفة أصول ومرجعيات مناهج النقد الأدبي الحديث والمعاصر، انطلاقا من النقد الإحيائي إلى ظهور المناهج النصانية النسقية والمناهج النقدية السياقية؛ فضلا عن الاطلاع على أهم المؤلفات النقدية المعاصرة، والقضايا المهمة التي حفلت بها مصنفات النقاد المعاصرون خلال القرن العشرين، وقد حاولت قدر المستطاع التقيد الصارم بالمنهجية العلمية المعمول بها في إعداد مثل هذه المواضيع؛ حفاظا على تقديمها بأمانة علمية ومنهجية مدروسة وأسلوب سلس كي يسهل الاطلاع عليها والإفادة منها.

وقد ساعدني في ذلك الرجوع إلى عدة مصادر، أراها أساسية في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، لاسيما تلك المؤلفات النقدية الزاخرة كحركة النقد الحديث والمعاصر لإبراهيم الحاوي، وتطور النقد والتفكير الأدبي الحديث لحلمي مرزوق، والبحث عن المنهج في النقد العربي الحديث لسيد البحراوي، ونظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوي لشايف عكاشة، والمرايا المُحدّبة والمرايا المقعرة لعبد العزيز حمودة، وفي البنوية التكوينية لجميل شحيّد، وفي نظرية النقد لعبد الملك مرتاض، والأسلوبية في النقد الأدبي الحديث لنور الدين السد، والاتجاه الأسلوبي البنوي لعدنان حسين قاسم، والنقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هلال، والغربال لميخائيل نعيمة، وفي معرفة النص ليمنى العيد، وإشكالية المصطلح ليوسف وغليسي، والنقد الأدبي في القرن العشرين لجان إيف تأدييه، والشعرية لتزفيتان تودوروف، وبنية اللغة الشعرية لجان كوهن، ودرس في السميولوجيا لرولان بارت، وتشريح النقد لنورثروب فراي وغيرهم.

وهكذا انتظم عقد مواضيع وقضايا مدونتي النقدية لفائدة طلبة أقسام اللغة العربية في مرحلتي الليسانس والماستر، باعتبار أنني درست مقياس قضايا النقد الأدبي الحديث والمعاصر لطلبة المدرسة العليا للأساتذة ببوسعادة لثلاث سنوات متوالية، وهذه المحاضرات كالآتي:

- مدخل إلى النقد الحديث.
- النقد الأدبي الحديث والعلم.
- النقد خلال القرن العشرين.
- مفهوم النقد الأدبي.
- شروط الناقد/ شخصيته وثقافته.

- النقد الإحيائي.
- الأسس النقدية عند أعلام النقد العربي الحديث.
- النقد الفني.
- التوجه التكاملي في النقد الأدبي الحديث والمعاصر.
- النقد التكاملي/ الاتجاه السياقي للنص الأدبي.
- البنـويــة.
- المقاربة البنوية التكوينية.
- الأسلوبية.
- محددات الأسلوب.
- السيميولوجية.
- التفكيكية.

وفي الأخير أتمنى أن أكون قد وفقت في تقديم هذه المحاضرات ولو بالنزر القليل من خلال التطرق إلى أهم المباحث والعناصر والرؤى النقدية وخصوصا عند النقاد العرب المعاصرين، من أجل ترسيخ ثقافتنا العربية في أذهان طلبتنا الباحثين، كي يتمكنوا من دراسة وفهم النقد الحديث والتعرف على المناهج النقدية المعاصرة وإدراك إجرائياتها التطبيقية وأهدافها وذلك وفق الضوابط العلمية الرصينة والشروط المنهجية الصارمة المعمول بها في مثل هذه الأبحاث النقدية.

المحاضرة الأولى:

مدخل إلى النقد الحديث

يُحيل القرن التاسع عشر الميلادي على المرحلة التاريخية التي شهد فيها النقد الأدبي ذلك الحَراك العلمي الدؤوب، وانفتاح النصوص الأدبية على ذلك التعدد المنهجي وإن كان لا يخلو من إشكالات متعددة، ففي هذه المرحلة تشكّلت الفلسفات الكبرى التي أسهمت في توجيه الفكر الإنساني الحديث نحو العلمية الرصينة، لاسيما تأثير الفلسفتين الوضعية والمادية التاريخية، كما أفرزت هذه الفترة تطورات مناهج العلوم التجريبية التي صارت هدفا للمجالات المعرفية برمتها، وقد شهدت كذلك التحول التاريخي في توجيه العلوم الإنسانية ومناهجها من أجل تحديد هُويتها واستقلالها عن موضوعاتها، لاسيما بعد أن أفادت من منجزات ومستجدات التحولات الفكرية والعلمية المعاصرة.

لقد كان لهذه التحولات تأثير عميق في المنظومة الفكرية النقدية التي عملت على استيعاب عطاءات هذه الحركية الفكرية الجديدة والعلمية الرصينة من أجل الإفادة منها في دراسات الآداب الحديثة والمعاصرة ونقدها من أجل الاضطلاع بها نحو العلمية، وتخليصها من براثن الانطباعية وإسقاطات الذاتية كي تنتج معرفة علمية بالأدب ظاهرة ونصوصا.

ويعدّ القرن التاسع عشر ذا أهمية بالغة في تاريخ النقد بوصفه مرحلة مفصلية بين قديمه وحديثه، فالمتأمل للنقد القديم غربيا وعربيا يكتشف أن هذا النقد قد أسهم في تشكيل نظام دقيق ومنسجم حول الأدب، فالمقارنة جلية بين التحول الذي عرفه النقد الأدبي في القرن التاسع عشر من خلال انفتاحه على العلوم الإنسانية، والفلسفات المادية والوضعية وما صاحبها من جهود واعدة خلال القرن العشرين.

كما أنه لا يجب غمط جهود القدامى التي تعدّ اللبنات الأولى لتحولات القرن التاسع عشر بالرغم من الاختلافات البينية بينهما، وما يمكن انتخابه بهذا الصدد في كشف هذه

الإرهاصات الأولية، هو جهود بعض الفلاسفة اليونان والرومان لا سيما "أفلاطون/ وأرسطو/ وهوراس"، وكذلك جهود بعض النقاد العرب القدامى، حتى وإن كانت شروطهم ومعاييرهم وأدواتهم مختلفة، إلا أن جل جهودهم كانت ترمي إلى إنتاج فكري مستقل يعمل على الإفادة من العلم في توجيه الأدب ونقده.

أفلاطون (Platon) **(429–347 ق.م):**

إن نظرة فاحصة لأعمال **أفلاطون** تؤكد أهميته العلمية كناقد أدبي، وأن جُلَّ أعماله تعتبر بداية النظرة الأدبية، إن ما فعله **أفلاطون** هو أن جعل النقد الأدبي أمرا ممكنا، فقد حثَّ أفراد البشر على التفكير والبحث عن الحقيقة،[1] لذلك تعدُّ الحقيقة عنده موضوع العلم وهي ليست ماثلة في المظاهر الخاصة العابرة، وإنما تجدها في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود، وعالم المثل له وجود مستقل عن عالم المحسوسات على أساس أنه هو الوجود الحقيقي والفعلي، أما ما يدرك فهو في الحقيقة إلا صدى عن أشكال حسية التي ليست في الواقع سوى أخيلة لعالم المثل والصور الخالصة.[2]

لذلك فإن النسق الفلسفي عند **أفلاطون** يعمل على التمييز بين عالمين متقابلين، عالم المثل الذي يتألف من الصور الخالصة والحقيقية ويتّسم بالكمال والخلود والاستقلال، وعالم الظواهر الحسية ويتمثل في ظلال وأشباح لحقائق العالم الأول، فهو ليس عالما حقيقيا وإنما يقوم على محاكاة عالم المثل، أما الفنون ومن أبرزها الشعر فإنها محاكاة من الدرجة الثانية، لأن الشاعر لا يحاكي النماذج المثالية، وإنما يحاكي ظلالها وأشباحها الحسية وذاك ما جعل **أفلاطون** يقوم بتنزيل الشعر من مراتب العلوم المعارف والصناعات، على أساس أنه يجافي الحقائق المثالية ويسيئ للأخلاق والقيم.[3]

1- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر (د/ط)، 1999م، ص121.

2- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، (د/ط)، 1986م، ص32.

3- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1973م، ص173 وما بعدها- محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص31- 32.

ولعل مبرر **أفلاطون** يكمن في ملاحظته للنتاج الشعري في مرحلته، لاسيما الشعر التراجيدي وظاهرة التحوّل في الموقف الإنساني، الذي ينقل الإنسان من الخير إلى الشر ومن السعادة إلى الشقاء، وذلك ما يناقض نسقه الفلسفي القائم على ثبات الموجودات بوصفها ظلالا للحقائق الأزلية، ومفاد الأمر عنده في هذا المقام أن الخير نزعة ثابتة وكذلك الشر.

وبالرغم من هذه الطروحات الأفلاطونية التي تحكم نسقه الفلسفي، الناتجة عن الهيمنة الأيديولوجية المجتمعية والمتمثلة في مبررات الواقع الاجتماعي اليوناني المنقسم إلى طبقة النبلاء وطبقة العبيد، بوصفه وليد الحقيقة الأزلية في عالم المثل، وليس وليد العلاقات الاجتماعية الموضوعية، تجد أن **أفلاطون** قد عمد في رؤيته الشعرية إلى تقسيم الشعر اليوناني وتنزيله في ثلاث مراتب حسب درجة القرب أو البعد من النسق الفلسفي العام: أولها وأفضلها **"الشعر الغنائي"** القائم على التحوّل في التعبير عن الأحاسيس والمشاعر، وثانيها **"الشعر الملحمي"** القائم على تمجيد الأبطال في تحولهم من خير إلى خير، ومن انتصار إلى آخر، وثالثها وأدناها **"الشعر التمثيلي"** القائم على التحول، وهو ما يناهض حقيقة الأشياء[1].

وعلى الرغم من تفضيل **أفلاطون** للبحث عن الحقيقة من خلال أشعار **هوميروس**، إلا أنك تجده يبدو فيلسوفا ميتافيزيقيا تجريديا، لذلك فإن الإشكالية التي وقع فيها قد وقع فيها كثير من النقاد من بعده، حيث وضعوا أنظمة وأسسا اعتبروها المعيار الذي من خلاله يتمُّ تقييم الأدب والحكم عليه.[2]

أرسطو (Aristote) **(384–312 ق. م):**

أما عن **أرسطو** فإن كتابه **"فن الشعر"** يعدّ أولّ إنتاج منظم في نظرية الأدب، وأهم جهد

1- عبد العزيز جسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات، مراكش، المغرب، ط1، 2007م، ص24.

2- عيد الدحيّان، النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص37.

فكري بذل للعناية بالقضايا الشعرية من رؤى متباينة، فقد تناول معايير الشعر الجيد وخاصة الشعر التراجيدي،[1] ويتمثل اهتمامه بالشعر مثل **أفلاطون** في مجال منظومته الفلسفية العامة، فهو يرى أن الشعر محاكاة إلا أنها محاكاة للواقع الحقيقي، من منطلق أن الواقع المحسوس له وجود حقيقي وليس صُوَّرا مشوبة تُفسد الحقيقة المثالية، وأن عمل الإنسان يهدف إلى إنتاج معرفة موضوعية بالواقع الحقيقي معتدا في ذلك بالعلوم النظرية والعملية والإنتاجية، ومن ضمنها الفنون وفي مقدمتها الشعر التراجيدي والكوميدي، ومسألة المحاكاة تكمن عند **أرسطو** في الفنون العملية والجميلة وذلك في محاكاتها للطبيعة قصد إكمالها، فالشعر في محاكاته لأفعال الإنسان وسلوكه يعني النفاذ إلى جوهر الطبيعة لإكمالها، والشعر في محاكاته لأفعال الإنسان يهدف إلى تحوله من الخير إلى الشر أو من الشر إلى الخير، من أجل تعزيز قيّم الخير وإبعاد نزعة الشر من المتلقي، وتطهيره من انفعالاته عن طريق مشاعر الخوف والشفقة، وهو ما ينجم عنه سلوك إنساني يحكمه العقل ويضبطه المنطق.[2]

وغير خاف أن الخلفيات الإيديولوجية الأفلاطونية التي تتخفّى ضمن التصورات الأرسطية عن الشعر فهما ووظيفة، والمرتبطة أساسا بمبدأ التحول الاجتماعي الذي شهده عصره وبداية بروز منحى اجتماعي جديد يهدف إلى تغيير العلاقات الاجتماعية، وذلك باعتمادها العقل والمنطق بدل المبررات الميتافيزيقية الواهمة، وهو ما تجده عند **أرسطو** فقد اهتم بالقواعد الخاصة بأجناس الشعر في مرحلته، لا سيما المأساة في بنائها وصورها وإيقاعاتها، ومنها يمكن الحكم بجودتها أو رداءتها، فضلا عن ترتيبه لأنواع الشعر التي أسسها –طبقا مع تصوراته – اعتمادً على قاعدة التحول، فجعل أدناها مرتبة عند **أفلاطون** أعلاه عنده أي أن: **الشعر التمثيلي (التراجيديا والكوميديا)** أولا، ثم **الشعر الملحمي** ثانيا، وأدناها **الشعر الغنائي.**

هوراس Horace (56– 8 ق.م):

1-عبد المعطي شعراوي، المرجع السابق، ص122.

2-عبد العزيز جسوس، المرجع السابق، ص 25 - محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 82 وما بعدها.

كتب **هوراس "فن الشعر"** وقد تطرق فيه لبعض خصائص الأدب التي اعتمدتها المدرسة الكلاسيكية المُحدثة، وهي جملة قوانين وقواعد على الأدباء والكتاب التقيّد بها، لذلك تكمن قيمة فن الشعر العلمية في تأثيره في الأدب والنقد معا في عصر النهضة، وفي القرن التاسع عشر الميلادي، ومن اللافت أن فن الشعر كان في طليعة الأعمال النقدية الهامة التي مارست تأثيرا في الآداب الأوروبية بالإضافة إلى أعمال **أفلاطون وأرسطو**.[1]

ولعل من أهم القوانين النقدية التي حفل بها كتاب **"فن الشعر"** هو تلك الأهمية الممنوحة للمعايير العقلية والعلمية والأبعاد الاجتماعية في الأدب، من مثل شروط الكتابة الإبداعية في مثل قوله: «**فيامن تكتبون، تخيروا موضوعا يكافئ طاقاتكم... فلو أن رجلا أجاد اختيار موضوعه فلن يمتنع عليه يسير التعبير ولا وضوح الأداء**»،[2] ومثله كذلك استشارة الشاعر لأهل العلم والتجربة، لأن غرض الشاعر هو الجمع بين الحكمة والبصيرة،[3] من أجل عملية إحداث الشعور بالمُتعة واللذة وإمكانية التعلم والإفادة، وذلك في مثل قول **هوراس**: «**غاية الشعراء إما الإفادة أو الامتاع أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد**»؛[4] أي هما معا، ورفض كل مازاد عن جوانب العقل واشترط في العمل الأدبي البساطة والوضوح والملاءمة والتوافق، وعلى الناقد الحقيقي أن لا يجامل صديقا أو قريبا في الحق بل ينتقد طالما هناك خلل أو خطأ، وضرورة الكشف عن مواطن الضعف بكل صراحة وأمانة وموضوعية.[5]

كما أضفى **هوراس** إلى المدونة النقدية الأدبية الغربية العديد من المصطلحات، لعل أهمها قوله: أن **"الشعر شبيه بالرسم"** من حيث حرية الابتكار و**"شأن القصيدة كشأن الصورة"** من حيث الاعجاب[6] و **"إما أن تتعلم أو تمتّع"**، **من** حيث الإفادة والامتاع، بحيث

1- عيد الدحيّان، المرجع السابق، ص86.

2- هوراس، فن الشعر، تر: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د/ط)، 1988م، ص110.

3- عيد الدحيّان، المرجع السابق، ص101.

4- هوراس، المرجع السابق، ص132.

5- عيد الدحيّان، المرجع السابق، ص101– 102.

6- هوراس، المرجع السابق، ص 108– 134.

صارت جزءا من المحصلة النقدية المتداولة المستمرة بين الناس والمهتمين بالأدب.[1]

لا شك أن **هوراس** قد نجح في إرساء بعض القوانين التي اعتقد أنها ضرورية، إلا أنها تتعلق في أكثر جوانبها بما هو خارج العمل الأدبي وخارج فن الشعر نفسه، كما أن مراعاتها أو إهمالها لا تزيد من أهمية الإنتاج الأدبي، أما عن إصرار **هوراس** على معايير الذوق السليم المعتدل من مواءمة وتوافق فهو أمر يعكس إلى حد كبير تلك الروح الارستقراطية الرومانية، التي تجلُّ تقاليد طبقة النبلاء وحياة المدينة ونظرتها للحياة والإنسان الذي يسعى نحو الحقيقة والجمال والكمال.[32]

ولعل أول المحاولات ذات التوجه المعرفي للأدب عامة والشعر خاصة تعود إلى الفلسفات الأفلاطونية والأرسطية والهوراسية، وإن كانت لم تتعدى المستوى التنظيري عدا نظرية **أرسطو** التي قد أفاد منها الكلاسكيون الأوربيون **(قواعد)** لبناء النصوص الشعرية من حيث اللغه والصورة والإيقاع، وإن كان قد حولوها إلى قواعد بلاغية وعروضية جامدة.

غير أن هذا التوجه الفلسفي في التنظير الشعري يعدُّ المرجعية الأساسية في الحكم النقدي، إلا أن تنظيرهم هذا جعلهم يولون أهمية أكثر للأدب دون الاهتمام الكافي بالنقد الأدبي، لذلك لا تجد لهم حديثا مفصلا عن الكيفية التي يكون بها النقد فلسفيا وفعلا معرفيا مستقلا خاصا، وعلى الرغم من خصوصية كلا من الفلسفة القديمة والفلسفة الحديثة في توجههما النقدي للأدب، فإن فلسفتا **أفلاطون وأرسطو** تمتازان بفضل السبق التاريخي في الإلمام بالظاهرة الأدبية وكيفية تأسيس معرفة منظمة حولها، لاسيما عند أرسطو في نظريته الشعرية، وهذا ما يؤكد على أهمية العلم بالأدب في الفكر الأدبي الإنساني القديم.

لاريب أن الفلسفة اليونانية قد عُنيت بالتنظير الأدبي أكثر من عنايتها بالنقد الأدبي لظروف تاريخية واجتماعية، فإن النقد العربي القديم على العكس من ذلك؛ أي لم يهتم بالتنظير للأدب قدر اهتمامه بنقده، لذلك حاول تشكيل جملة من القواعد والمتصورات

1- عيد الدحيّان، المرجع السابق، ص104.

2- المرجع نفسه، ص102.

3

والمعايير المتعلقة بالشعر، ومن خلال هذه التصورات والقواعد عمد النقاد العرب القدامى إلى تناول الشعر تناولا موضوعيا من أجل تأسيس معرفة دقيقة به، وهذا من خلال إثارتهم لقضية **(العلم)** في النقد وتطرقهم لمسألة الشعر وقد نتج عن هذا الاهتمام ورود مصطلحات نقدية جديدة لاسيما مصطلحان أساسيان: هما **(عالم الشعر)** و**(علم الشعر)**. أكدّا من خلالهما توجههم العلمي في نقد الأدب[1].

ولعل هذا ما حمل **جابر عصفور** في تقديمه لدراسته عن مفهوم الشعر عند كل من **"ابن طباطبا/ وقدامة بن جعفر/ وحازم القرطاجني"** إلى القول: **«وأنا استخدم كلمة العلم وأؤكدها، لأنها وردت عند النقاد الثلاثة على السواء وارتبطت في أذهانهم – بدرجات متفاوتة – بالحرص على تمييز نقد الشعر عن غيره من المعارف»**.[2]

محمد بن سلاّم الجُمحي (139– 232هـ):

يُتوضّح من أراء **"ابن سلام"** النقدية أنه قد حاول جاهدا تخليص نقد الشعر عن المعارف المختلفة وذلك من خلال دعوته إلى استقلاله عنها، كما رسّخ مفهوم النّاقد المتخصّص الذي أطلق عليه مصطلح **"العالم بالشّعر"**، وهو بذلك قد دفع بالنقد والناقد إلى وضع جديد قياسا بما كان عليه من قبل، وهو إثارة **"مسألة العلم"** في نقد الشعر، وأخلص لها في ربطها بالنّاقد العالم بالشعر والحكم عليه انطلاقا من علمه.

عمرو بن بحر الجاحظ (160–255هـ):

إن الملاحظ عن نقد **الجاحظ** هو أنه لو تجاوز حدود الشعر لوجد نفسه في مجال عقد المقارنة بين فنين هما: الشعر والرسم، إذ أن مفهومه للشعر لا يخرج عما قاله قبله **هوراس** عن الشعر والرسم: **«لقد كان للشعراء والرسامين حق متساوٍ في حرية الابتكار»**.[3]

1- عبد العزيز جسوس، المرجع السابق، ص 25 وما بعدها- عبد المنعم تليمة، المرجع السابق، ص 176 وما بعدها- محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 153.

2- جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1990م، ص13.

3- هوراس، المرجع السابق، ص108.

كما أنه كان يتفق مع قول **ابن سلام** في أن الشعر صناعة إلا أنه كان أكثر تحديدا لمفهومه، وإذا كان الشعر صناعة فلابدَّ من صانع ماهر وفنّان مبدع، كالرسام الذي يتمهّل حتى يشكلَّ من أفكاره صورة رائعة آخذة في الخيال والجمال، تشبه تلك الصيغ المحكمة المتآلفة لدى الشاعر المجيد وهو ينتخب أنسبها وأجملها.

إن القراءة الحداثية لهذا الرؤية المبكرة يدرك وكأن **الجاحظ** يؤكد نظريته في الشكل، وأن المُعوّل في الشعر إنما يكون على «**إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك**».[1]

أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (213– 276هـ):

أثار**ابن قتيبة** من خلال نقده اهتماما أكثر بالشاعر دون إغفال **"الشعر ومتلقيه"**، واهتمامه بهذه الأركان الثلاثة: **(الشاعر/الشعر/المتلقي)** كان ضروريا لارتباطه بما يحتاجه الشاعر من ثقافة ومعرفة ولهذا يُولي الثقافة السماعية عناية خاصة، إذ يُعدُّ الشعر بعد علوم الدين والفقه أهم العلوم لما فيه من الألفاظ الغريبة واللغات المختلفة والثقافات المتعددة.

ومما يستفاد من نقده أنه كان له الدور البارز في توجيه نقاد الشعر إلى العلم به من خلال استحداث مقاربة منطقية في مقابل المقاربة الفلسفية لدى اليونان، وهذا ما أهّله ليكون في نظر بعض الدارسين من المُسهمين الجادين في وضع **"علم النقد"**،[2] إذ أنه يمثل الإرهاصات الأولى لتأصيل **"علم النقد"** ترتدُّ فيه النتائج إلى أسبابها، دون أن يهمل خصوصية المادة الأدبية موضوع هذا العلم.[3]

أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي(ت– 322هـ):

يعد **ابن طباطبا** من أكثر النقاد القدامى الماما بعملية صناعة الشعر وعملية نقده الأولى

1- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (نقد الشعر من القرن الثاني حتى مطلع القرن الثامن عشر الهجري)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م.

2- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة، لبنان، بيروت، (د/ط)، (د/ت)، ص 122-123.

3- صلاح رزق، أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1989م، ص 94.

تجعله **(عالما)** بأصول الشعر وقواعده، والثانية تجعله **(ناقدا)** للشعر بشرط إلمامه بالمعايير التي يستوحيها في الغالب الأعم من العلم به، لذلك يقول **جابر عصفور** بهذا الصدد: **«لنلاحظ الصلة بين مصطلحي "علم وعيار" لأن ثانيهما مترتب على أولهما وإذا كان "العلم" هو حصول صورة الشيء في العقل وإدراكه على ما هو به فإن العيار هو المقياس الذي يحدد القيمة على أساس من الخصائص النوعية الملازمة لصورة الشيء وكيفية إدراكه في آن».**[1]

قدامة بن جعفر (ت-337هـ):

إن المتأمل لنقد **قدامة بن جعفر** يستشف أنه كان حريصا في تخليصه النقد من الانطباعية المباشرة والتأثرية الذاتية وما ساد الممارسة النقدية من فوضى ذوقية، كما هدف إلى تمييز نقد الشعر والحكم عليه جودة أو رداءة عن العلوم التي تناولته ولم تتجه فيه إلى هذه المقاربة التي تعدُّ جوهر علمية النقد، وقد أفاد **قدامة** في تقسيماته المنطقية لأركان الشعر البسيطة والمركبة انطلاقا من تعريفه **«إنه قول موزون مقفى يدل على معنى»**،[2] حيث انتهى في تقسيماته إلى أربعة بسيطة هي: **"اللفظ/ والمعنى/ والوزن/ والقافية"** وأربعة مؤتلفة هي: **(ائتلاف اللفظ مع المعنى/ وائتلاف اللفظ مع الوزن/ وائتلاف المعنى مع الوزن/ وائتلاف المعنى مع القافية).**[3]

أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت-370هـ):

يفضل **الآمدي** المنهج النقدي القائم على الموازنة والمفاضلة بين الشعراء، وهو منهج قديم عرفه العرب منذ العصر الجاهلي وانتهجوه إلى غاية العصر الأموي، وقد كان في جملته نقدا شفويا سداه الإنشاد ولحمته المساجلة، وقد شكل هذا المنهج تراث المدرسة النقدية عند العرب حتى العصر الأموي، إذ كان المصنفون لكتب الأدب والتاريخ قد دوّنوا معظم

1- جابر عصفور، المرجع السابق، ص19.

2- المرجع نفسه، ص64.

3- المرجع نفسه، ص69- 70.

هذه المساجلات النقدية التي تداولها الناس في مجالسهم طيلة العصر الشفوي للأدب.[1]

وملامح التجديد لهذا المنهج عند **الآمدي** جلية في كتابه **"الموازنة بين أبي تمام والبحتري"** سواء على مستوى الشكل أو المضمون، ففي الشكل تجده يتحوّل من السماع إلى القراءة ومن الردود النقدية الشفوية إلى الردود النقدية المكتوبة، وهذا ما أسّس لظهور نقد النص بدل النقد المنبري الذي كان سائدا في العهد الشفوي، أما في المضمون فقد تحوّل من النقد الفطري والعفوي المباشر إلى النقد العلمي المعلّل والمدروس.[1]

حازم القرطاجني (ت– 684هـ):

إن نقد **حازم** لا يحيد عن تلك الصفة الشمولية التي تفرّد بها عما قبله من النقاد، وهذا من خلال منهجه المستمد من منطقه الخاص، غير أن هذا المنهج الشمولي لا يغفل عن ثلاث حقائق أساسية هي: **(الشاعر/ والعملية الشعرية/ والشعر)**، فقد أولاها **القرطاجني** اهتماما خاصا في شكل مقاربة متساوية، تجسدت في تلك القِوى النفسية الباعثة والمحفزة لقول الشعر، ومن خلال عملية البحث والتقصي في سبر أعماق النفس البشرية وقواعدها فاستطاع بذلك أن يربط بين الفاعل والعلة والنتيجة.[2]

يُستفاد مما تقدم من إشارات نقدية أن النقاد العرب القدامى بمختلف مشاربهم المذهبية وتوجهاتهم الفكرية ساهموا في تقعيد نقد الشعر ضمن مقاربة علمية، تستمد مبادئها من علم الناقد من ناحية والمعايير المستنبطة من الشعر نفسه أحيانا أخرى، وقد ارتبطت محصلة جهدهم في محاولة ربط نقد الشعر بـ: **(العلم)** مع الثقافة العربية وتوجهاتها في تأسيس علومها المختلفة،[3] وهذا ما أفاد منظومة الفكر النقدي العربي القديم الذي ظل ملتزما بالمقاربات العلمية والثقافية التي عاصرته، وهو بذلك يشترك مع النقد المعاصر عموما، ومواكبته للتطلعات العلمية المعاصرة قصد الاستفادة من العلوم الإنسانية ومنجزاتها

1- قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان – معالمه وأعلامه المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2004م، ص407.

1- قصي الحسين، المرجع السابق، ص 407.

2- إحسان عباس، المرجع السابق، ص 57.

3- جابر عصفور، المرجع السابق، ص 28.

ومستجداتها.

فاشتغال النقاد العرب القدامى بقضية العلم في نقد الشعر يؤكده الارتباط بالتطور الثقافي والعلمي، الذي صاحب طبيعة تفكيرهم في الشعر منذ أن دعا **ابن سلام الجمحي** إلى تأسيس علم الشعر مستقل بموضوعه وعلمائه المتخصصين، لذا اشترطوا في **"العالم بالشعر" (الناقد)** مؤهلين جوهريين هما:

1- **قدرة خاصة وحاسة فنية:** تؤهله لتذوق الشعر والحكم عليه.

2- **ثقافة علمية واسعة:** ولعل أهمها ما اتصل اتصالا مباشرا بالمكونات الداخلية لبنية النص الشعري وبعملية النتاجات الشعرية.[1]

وهذا ما حفّزهم في مقاربتهم العلمية بالشعر أن يستنبطوا بعض العلوم المتكاملة، من مثل علم العروض ونصوص لغوية أخرى لوضع علم النحو كالقرآن الكريم وعلوم البلاغة، ولقد أضحت هذه العلوم تمثّل توجههم العلمي في مقاربة النصوص الشعرية، ولما رأوا بأن هذه العلوم غير كافية في تحليل النص الشعري وتفسيره بالتحليل وتحديد الظاهرة الشعرية بمختلف أبعادها، انفتحوا على الثقافات اليونانية من فلسفة وفكر وعلوم المنطق كي تسعفهم في ذلك، إلا أن ذلك لم يؤد بهم إلى تحويل نقد الشعر إلى قوالب جاهزة، باستثناء **قدامة بن جعفر** الذي حوّل الشعر إلى مقاربة منطقية تحكمها مقاييس تستبعد السّعة والشمول والذوق في إصدار الحكم، بيد أن هذا الوعي عرف تراجعا مع **حازم القرطاجني** الذي استطاع أن يستحدث منهجا نقديا محدد المعالم، هيمنت عليه القواعد البلاغية فوحّدت بين التيارين اليوناني والعربي.[2]

1- عبد العزيز جسوس، المرجع السابق، ص 34.

2- المرجع نفسه، ص 34.

المحاضرة الثانية:

النقد الأدبي الحديث والعلم

أفرز التصعيد والتحوّل في تاريخ النقد الأدبي إشكالية علميته على مستوى المشهدين الفكري والعلمي، اللذين أسهما في بروز الفلسفات الحديثة خلال هذا القرن لاسيما الفلسفات المادية والمثالية، ومن أهمها **"الفلسفة الوضعية"** التي ارتبطت بـ: **أوجست كونت (**AugustComte**/1798– 1857م)**، و**"المادية التاريخية"** التي ارتبطت بـ: **كارل ماركسِ (** Carl Marx**/1818 – 1883م)**، وقد ظلتا تمثلان المرجعية الفكرية في توجههما صوب الواقع ومقاربته مقاربة علمية تجريبية أو جدلية، حسب موضوعه سواء أكان هذا الواقع طبيعيا أم بشريا، وهذا ما أسفر عنه إمكانية تطويع مختلف الأنشطة الإنسانية بما فيها النشاط الأدبي إلى الدراسة العلمية الرصينة.[1]

إن حتمية استكشاف العالم الطبيعي الذي امتدت أفاقه أمام إنسان العصر الحديث جعلت هاجس الفلاسفة الأول هو البحث عن منهج جديد يلبي المتطلبات المستجدة للعصر الجديد، فكان القرن السابع عشر الميلادي هو قرن المناهج منذ **ديكارت (1596–1650م)** وخطابه الذائع الصيت[*] في المنهج لإحكام قيادة العقل والبحث عن الحقيقة في العلوم عام **1637م**.[2]

---

[1]– عبد العزيز جسوس، المرجع السابق، ص35.

[*] عنوان كتاب **ديكارت** (Discourse De La Method) والترجمة الصحيحة لهذا العنوان هي **"خطاب في المنهج"** وليس **"مقال عن المنهج"**، كما هو متداول في الترجمة العربية التي قام بها **محمود الخضري** وراجعها **محمد مصطفى حلمي** في الطبعة الثانية للكتاب عن دار الكتاب العربي عام 1968م، ينظر، يمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، (الأصول– الحصاد- الآفاق المستقبلية)، دار عالم المعرفة، الكويت، (د/ط)، 2000م، ص 60.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويمثّل **ديكارت** علامة فارقة ومرحلة مفصلية مهمة بين العصور الوسطى والعصر الحديث، باعتباره مؤسس الفلسفة الحديثة فقد كان شاغله الأكبر البحث عن وضوح الرياضيات ويقينها، لذلك اعتمد منهجه الاستنباط الرياضي دون التجريب محاولا تأسيس المبادئ العامة للمعرفة.[1]

أما العلم التجريبي وحركة العلم الحديث فقد ارتبط باسم **فرانسيس بيكون** (F.Bacon/ **1561– 1626م)** وهو من أهم أعلام فلاسفة القرن السابع عشر الميلادي.[2]

لقد كان العلم الحديث بمضموناته البالغة الثراء وانعكاساتها الفلسفية بمختلف تألقاته وإشكالياته على حد سواء هو الميراث العيني الذي أجاد القرن التاسع عشر استثماره، وذلك من خلال رائد **"البيولوجيا" تشارلز داروين** (Ch. Darwin/**1809 – 1882م)** في نظرية **"التطور والارتقاء" (أصل الأنواع)**، ومع مؤسس **"الفسيولوجيا الحديثة" كلود برنار** (C.Bernard/**1813– 1878م)** في علوم الطب والأمراض التي اندرجت في نسق العلم الحديث.[3]

ولعل هذا ما سرّع من وتيرة الدراسات الإنسانية في مواكبة مستجدات العلوم الحديثة، فقد صارت تتجدّد أكثر وتتحدّد مستفيدة من الفلسفتين **"الوضعية/ والمادية التاريخية"**، ومن استثمارها لمناهج العلوم التجريبية إلى أن حدث ذلك التحوّل الجذري في الدراسات الإنسانية، وذلك بانتقالها من المقاربة التأملية الفلسفية إلى المقاربة العلمية المحدّدة لموضوعها ومناهجها.[4]

إن رواد التوجه العلمي الجديد في الدراسات الإنسانية ساورهم طموح يساوق منزلة الفيزياء

---

[1]- يمنى طريف الخولي، المرجع السابق، ص60.

[2]- المرجع نفسه، ص61.

[3]- المرجع نفسه، ص 96– 97.

[4]- المرجع نفسه، ص 99.

بمناهجها الرياضية وتطبيقاتها القوية، وربما الظفر بمنزلة تفوق الفيزياء وذلك عن طريق تشكيل البشرية والمجتمعات، وقد عرف هذا الحلم كيف ينتهج سُبله إلى الواقع خلال القرن التاسع عشر الميلادي، ولعل أبرز من أسهم في إنجاز هذا الطموح المشروع **أوجست كونت** الذي رأى أن نسق العلم يستوعب الظواهر الكونية جميعا ماعدا الإنسان، فانطلق من قضية **"الماديين والتنويريين"** والتي مفادها أن الإنسان ليس فريدا ولا يحتاج إلى معالجة خاصة، بل هو قاطن في مملكتي الحيوان والنبات وخاضعا لمثل قوانينها، ومن أجل ذلك دعا **كونت** إلى إنشاء **"الفيزياء الاجتماعية"** التي تدرس المجتمع وظواهره بمنهج العلم الحديث، فتهتّم بتفسير الظواهر بناء على ما بينها من علاقات ثابتة لتماثلها وتعاقبها.

وعلى غرار هذا تجد أن **"الفيزياء الاجتماعية"** تهتم بدراسة الظواهر الاجتماعية مثلما تهتم بدراسة العلوم الأخرى كالعلوم الفلكية أو الفيزيائية أو الكيميائية، إلا أن **أوجست كونت** تراجع كونه اعترف فيما بعد بأن الظواهر الاجتماعية أكثر تعقيدا، لذلك رأى أن تطبيق **"المنهج الرياضي"** في دراستها سيكون منحصرا ومحدودا وقد يفضي إلى وهم علمي، ولن ينتج عنه قوانين اجتماعية دقيقة ومضبوطة، لذلك عدل **كونت** عن مصطلح **"فيزياء اجتماعية"** واستقر علم الاجتماع على مصطلح **"سوسيولوجيا"** (sociologie).[1]

وخلال القرن العشرين الميلادي عرفت مختلف العلوم والمعارف والآداب تحولا وتطورا كبيرين حيث كشف العلم الحديث عن آفاق علمية لم تكن معروفة من قبل، وتحولت كثير من النظريات إلى تكنولوجيات، كما عرفت العلوم الإنسانية طورا جديدا من تاريخها، وذلك بتحديد موضوعاتها ومفاهيمها وتأكيد فاعلية مناهجها، بل اضطلعت من خلالها توجهات العلوم الإنسانية وجدلياتها التي أسهمت في إفادة بعضها من بعض لاسيما علمي النفس والاجتماع.[2]

1- يمنى طريف الخولي، المرجع السابق، ص 99- 100.

2- عبد العزيز جسوس، المرجع السابق، ص36.

وقد ساعد هذا التطور العلمي في تجديد مفهومات النقد الأدبي محاولا الاستفادة من منجزات العلوم الإنسانية وتحدياتها العلمية الجديدة، من أجل تطوير مفاهيمه وتدقيق مناهجه في أفق التوجه العلمي، وهو ما أسفر عن إشكالية علمية جديدة، ومما زاد في انحسار هذه الإشكالية طموح العلوم الإنسانية إلى مقاربة الأدب علميا باعتبارها نشاطا إنسانيا خاصا بالإنسان، وجب تحليل وتفسير ظواهره ونصوصه التي تعدُّ جوهر موضوعات العلوم الإنسانية، وهذا ما أفاد العلماء في إقدامهم على دراسة الأدب بوصفه النشاط النفسي والاجتماعي للإنسان.[1]

[1]- عبد العزيز جسوس، المرجع السابق، ص37.

المحاضرة الثالثة:

النقد الأدبي خلال القرن العشرين

خلال القرن العشرين الميلادي عرفت مختلف العلوم والمعارف والآداب تحولا وتطورا كبيرين حيث كشف العلم الحديث عن آفاق علمية لم تكن معروفة من قبل، وتحولت كثير من النظريات إلى تكنولوجيات، كما عرفت العلوم الإنسانية طورا جديدا من تاريخها، وذلك بتحديد موضوعاتها ومفاهيمها وتأكيد فاعلية مناهجها، بل اضطلعت من خلالها توجهات العلوم الإنسانية وجدلياتها التي أسهمت في إفادة بعضها من بعض لاسيما علمي النفس والاجتماع.[1]

وقد ساعد هذا التطور العلمي في تجديد مفهومات النقد الأدبي محاولا الاستفادة من منجزات العلوم الإنسانية وتحدياتها العلمية الجديدة، من أجل تطوير مفاهيمه وتدقيق مناهجه في أفق التوجه العلمي، وهو ما أسفر عن إشكالية علمية جديدة، ومما زاد في انحسار هذه الإشكالية طموح العلوم الإنسانية إلى مقاربة الأدب علميا باعتبارها نشاطا إنسانيا خاصا بالإنسان، وجب تحليل وتفسير ظواهره ونصوصه التي تعدُّ جوهر موضوعات العلوم الإنسانية، وهذا ما أفاد العلماء في إقدامهم على دراسة الأدب بوصفه النشاط النفسي والاجتماعي للإنسان.[2]

وغير خاف أن النقلة النوعية التي شهدها النقد الأدبي خلال القرن العشرين الميلادي، والتي أسهمت في توجيهه العلمي الرصين وتخليصه من إشكالات العلوم الإنسانية تؤول إلى **"اللسانيات"** واستوائها علما متكاملا في دراسة الظواهر اللغوية للنصوص الأدبية ومقارباتها المختلفة فكانت المناهج النصانية من ضمن تلك المقاربات التي أعقبت اللسانيات في دراسة

1- عبد العزيز جسوس، المرجع السابق، ص36.

2- المرجع نفسه، ص37.

تلك الظواهر اللغوية والبلاغية محاولة استيعابها وتفسيرها بواسطة آلياتها التحليلية الجديدة.

المحاضرة الرابعة:

مفهوم النقد الأدبي

يعدُّ الحديث عن النقد الأدبي من حيث هو موضوع أمر يثير إشكالية، فهو لا يمتلك سمات وجودية تخصصه معرفيا، لأنه دائما يقترن بعلم ما أو فلسفة ما أو بأنماط أخرى من المعرفة، وما تاريخ النقد سوى تاريخ لإشكالية مزدوجة: إشكالية النقد العلمي وإشكالية النقد الفني، وما يُسفر عنهما من معضلات الذوق ومغالق الإبداع الفني، بيد أن هذه الإشكالية المزدوجة لا تتحدّد بكل وضوح في كل مقاربة وتصور، وقد ظلّ النقد معالجة خارج الأدب مستعينا بمناهج وأدوات تعطيه هذه الموضوعية ومحافظا على خصوصية موضوعه بوصفه أدبا، وهو الأمر الذي يُعقّد علاقاته مع العلم لتكون علاقة انتساب طورا وعلاقة تباعد طورا ثانيا وعلاقة استفادة (استعارة) طورا آخر ترجح بصفة عامة طموح النقد إلى العلمية.[1]

ولذلك فإن مفهوم النقد يتعلق بعدة مفاهيم فهو يبحث له عن حدود ضمن مجالات مختلفة من مثل:

مجال العلم: التي تشمل علوما مختلفة كعلم التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلوم اللغة ...إلخ، وكل علم له علاقات وشروط وأدوات، وبعض العلوم يفرض علاقة التحليل والوصف، وبعضها يفرض علاقة التفسير بموضوعها...

مجال الأدب والتاريخ الأدبي والبلاغة وغيرها.

---

[1]– عاشور توامة، إشكالية التوجه العلمي في المقاربة البنوية للنصوص، رسالة دكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب والدراسات الشرقية، جامعة الجزائر(2) أبو القاسم سعد الله، الجزائر، 2018م، ص6.

مجال الثقافة وهي المجال الذي ينتج عنه أسئلة الادب والنقد، وتتحدد فيه نوعية العلاقة القائمة بين الأدب وأشكال تلقيه والعلائق الناتجة عن مسألتي الفن والعلم.[1]

لكن مع ذلك لا يخرج النقد عن موضوع الأدب فهو ملكه الوحيد وهو عنصر جوهري في مفهوم النقد، فالنقد حين يعرف أساسا كعلاقة بموضوعه الأدب فيه نص إبداعي مشخص ينظر إليه بوصفه ممارسة كتابة/ إنشاء نوعية تتصف بالإبداعية، والأسئلة التي يطرحها النقد تنبثق من إبداعه الأدب وظواهره، وهي أسئلة جوهرية في الأدب تنظم ظاهرة الأدب وتفسرها، أسئلة إشكالية مثل كيف يكتب الأدب؟ ماذا يعني الأدب؟ لم يختلف الأدب؟ ما قوانين الجنس الأدبي؟ ماذا يقوم به الأدب؟ [2]

ولذلك يمكن القول بأن النقد تتقاطع وتتداخل فيه حقول معرفية كثيرة وأهمها العلوم الإنسانية وقوانين اللغة، وحتى داخل العلم الواحد تتفرع الرؤى بين النظرة الواصفة والنظرة التفكيكية، أو بين الرؤية المعتمدة على ثوابت، والرؤية التي تبحث عن المتغيرات، ويمكن أن نرى الاختلاف في النظرة، أو في تعريف الأدب في اتجاه واحد، وذلك بحسب الفهم الذي ينطلق منه الناقد وبذلك يكون تغير مفهوم النقد.[3]

ونخلص في الأخير إلى أن النقد الأدبي نفسه يرفض أن يضبط معرفته ومعاييره وموضوعه ومنهجه تبعا لتعلقاته المختلفة، فهو يحمل تاريخ موضوعه أي الأدب والثقافة وفروع المعرفة.

---

[1]– مصطفى السيوفي– منى غيطاس، النقد الأدبي الحديث، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 2010م، ص 10.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص 11.

هذه الجوانب لن تمنح النقد الاستقلالية والخصوصية التامة بقدر ما تجعله ممارسة مفتوحة، تحاور مكونات الظاهرة الأدبية نصوصا ومؤلفين ومذاهب وقضايا.

إنما تراوح النقد بين وضعين وضع الثقافة ووضع العلم؛ جعل النقد ينفتح ليضم تاريخ حياة الأدب وغيره ويلح على الموضوعية والقيمة والأثر.

المحاضرة الخامسة:

شروط الناقد/ شخصيته وثقافته

يعدّ الناقد الأدبي طرفا جوهريا في المنهج النقدي بوصفه المتحكم في أسسه النظرية، وفي إجرائياته التطبيقية وفي الأهداف المتوخاة منه، فعن طريقه يتمُّ نجاح المنهج النقدي أو فشله، بل يمكن القول بأن جزءا كبيرا من قيمة المنهج يكمن في الناقد نفسه، ولذلك أطنب الباحثون والنقاد الحديث عن شخصية الناقد، والشروط الثقافية التي يجب توفرها فيه لإكساب منهجه النجاعة ونتائجه القيمة.[1]

بما أن لكل عمل أدبي هويته فإن له كذلك طبيعته أو طابعه، والمفروض أن يحدد الناقد منهج دراسة هذا العمل في ضوء تحديده هويته أو دائرة انتمائه النوعية وطبيعته المتميزة أو طابعه الخاص، ولقد كان الناقد السوري **خلدون الشمعة** ذا نظرة موضوعية ثاقبة حين دعا في كتابه **"النقد و الحرية"** إلى تناسب المنهج النقدي مع النص المنقود، فالتعامل النقدي مع الشعر ليس كالتعامل مع القصة والرواية والمسرحية.

هذا لا يعني أنه لكل نص أدبي منهجا نقديا خاصا ولكنه يعني أن الطابع والنوع الذين تندرج فيهما نصوص كثيرة يؤثران على المنهج المناسب انطلاقا من مقومات النص الماثل للنقد ومقتضياته وحين تؤخذ هذه المسألة بعين الاعتبار فإن المقارنات والأحكام النقدية ستكون أقرب إلى الدقة والموضوعية.[2]

---

[1]– محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د/ط)، 2005م، ص18.

[2]– عاطف محمد يونس، مغالطات في النقد الأدبي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، (د/ط)، 1990م، ص 94-95.

وقبل الحديث عن طبيعة علاقة الناقد بالمنهج لا بأس من تقديم طائفة من التعريفات للناقد ووظيفته والتي تتميز ببعض الطرافة منها:

أن الناقد جراح سحري يجري العملية دون أن يقطع الأنسجة الحيّة.

الناقد رجل صبور يأخذ بيد صديقه ليطلعه على محتويات مكتبته ويدلّه على الكتب التي قد تروقه قراءتها.

الناقد صديق مستنير يوثق الصلة بين القارئ والعمل الفني.

وما يهم الدارس من هذه التعريفات التركيز على النقد التطبيقي، الذي ينصب جهد الناقد فيه على تحليل أعمال إبداعية وتقريبها إلى المتلقي بوسائل التفكيك والتفصيل والتفسير، حيث تبدو أقرب إلى الفهم والذوق والاستمتاع.[1] يقول **عبد العزيز قاسم** عن دور الناقد: «والناقد المتبصر هو الذي يقرب الفن من الإنسان بإدماجه ضمن حلقة النشاط الفكري البشري، وهو الذي يثبت أن الشعر تعبير عن اهتزازات الإنسان وأحاسيسه وأفكاره وخياله بواسطة الكلمة الموسيقية، فتتغنى به الأجيال بما تجده من صدى لأهوائها وانفعالاتها من حضور إنساني مستمر، وهكذا يساعد الناقد الشاعر على التبليغ، فالخلق الفني رسالة تنتظر الرد وقبل أن يحكم للشاعر أو عليه ينبغي أن ينتبه إلى مميزاته، ويدله إلى طريقه وإلى المزالق التي تترصده». [2]

ومما يمكن أن ينصح به ويحتاط منه -الناقد- بريق بعض المناهج النقدية التي يجب أن لا تجتاز منهجه النقدي، ومن ثمة يحذر من استخدام بعض الأساليب التي تتعارض آخر الأمر مع مضامين هذه الرسالة، وقد أشار إلى هذه الأساليب في كثير من الإلحاح **محمد**

---

[1]- محمد حسن عبد الله، المرجع السابق، ص 18.

[2]- محمد مصايف، النقد الأدبي في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م، ص 402-403.

برادة ومنها ما سمّاه **"بالأحكام الجاهزة"**، ويعني بها ميل بعض النقاد إلى السهولة في ممارسة نشاطاتهم.[1]

1- شخصية الناقد: ليس في وسع أي إنسان أن يكون ناقدا بصيرا بالشعر وخبيرا بدروبه ومسالكه، ولذلك أسهب النقاد في تحديد طبيعة شخصية هذا الناقد وفي طول نظره في الشعر، وفي دربته وممارسته وقدرته على الموازنة والحكم، وفي تنوع معارفه، وسعة اطلاعه، وتعمقه في علوم اللغة العربية، نحوها وصرفها وبلاغتها وأعاريض الشعر وضروبه، وذوقه المصفى الذي يرتاح للجيد، وينفر من القبيح.[2]

إن رسالة الناقد عظيمة، ومهمة الناقد جليلة الأثر لأن النقد ضرورة في حياتنا الأدبية، فالناقد يكشف لنا عن المواهب المطمورة التي كانت ستظل دفينة تراب الزمن، وهو الذي يتتبع بذرة الموهبة، وغرسة الفن، والناقد ليس مقوما للنص فحسب، ولا مقدرا لقيمته الجمالية، ولكنه مبتكر لأنه يفتح أعين القراء على لمحات الفن وسمات العبقرية.[3]

ويوجه الشعراء والكتاب إلى الطريق الأمثل، وإلى التدرج في الكمال من الحسن إلى الأحسن، ومن الفائق إلى الممتاز، ومما يؤكد فضل الناقد ومكانته ما أورده الناقد **ميخائيل نعيمة** في كتابه **"الغربال"** حيث قال: «قد يسأل البعض: وأي فضل للناقد إذا كانت مهمته لا تتعدى الغربلة؟ فهو لا ينظم قصيدة بل يقول لك عن القصيدة الحسنة إنها حسنة وعن القبيحة إنها قبيحة، ولا يؤلف راوية بل ينظر في رواية ألفها سواه و يقول: أعجبني منها كذا ولم يعجبني كذا؟ فأجيبهم: وأي فضل للصائغ الذي تعرض عليه قطعتين من المعدن متشابهتين فيقول في الواحدة إنها ذهب، وفي الأخرى إنها نحاس؟ أو تعطيه قبضة من

---

[1]- محمد مصايف، المرجع السابق، ص 409-410.

[2] - المرجع نفسه، ص410.

[3] - المرجع نفسه، ص411.

الحجارة البلورية البراقة فينتقي بعضها قائلا: هذا الماس، ويقول فيما بقي هذا زجاج؟ إن الصائغ لم يخلق الذهب، ولا أوجد الألماس، لم يخلقهما كما خلق الله العالم من لا شيء (لكنه خلقهما) لكل من يجهل قيمتها ولولاه لظل الذهب نحاسا، والألماس زجاجا أو العكس بالعكس وكم عدد الذين يميزون بين الألماس وتقليد الألماس».[1]

إذ أن فضل الناقد لا ينحصر في التمحيص والتثمين والترتيب فهو مبدع، ومولد ومرشد مثلما هو ممحص ومثمن ومرتب.

هو **مبدع:** عندما يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه، **فشكسبير**- مثلا- يوم خط رواياته وأغانيه لم يدري أنها ستكون خالدة؟ أم بائدة فلولا اكتشاف النقاد له لما بقيت أعمال **شكسبير** إلى اليوم مخلدا

ثم إن الناقد **مولد:** لأنه في ما ينقد ليس في الواقع إلا كاشفا نفسه فهو إذا استحسن أمرا لا يستحسنه لأنه حسن في ذاته بل لأنه ينطبق على أرائه في الحسن وكذلك إذا استهجن أمرا فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية، فللناقد آراؤه في الجمال والحق وهذه الآراء هي بنات ساعات جهاده الروحي ورصيد حساباته الدائمة مع نفسه تجاه الحياة ومعانيها.

والناقد **مرشد:** لأنه كثيرا ما يرد كاتبا مغرورا إلى صوابه، أو يهدي شاعرا ضالا إلى سبيله، فكم من روائي عظيم توهم في طور من أطوار حياته أنه خلق للقريض لكنه نظم ولم ينظم سوى كلام إلى أن قيض الله له ناقدا رفع الغشاوة عن عينيه فأراه أن الرواية مسرحه، وليست البحور الشعرية وكم من شاعر سخر منه الناس حتى كادوا يقتلون كل موهبة فيه إلى أن أتاه ناقد أظهر للناس مواهبه، فانقلب سخرهم تكريما وتهليلا![2]

---

[1]- ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 15، 1991م، ص 17.

[2]- المرجع نفسه، ص 19-20.

2- **ثقافة الناقد الأدبي:** جدير بكل من يتصدى لممارسة النقد، وخوض غماره، ويقف نفسه موقف الحكم الذي ترضى حكومته، والقاضي العادل الذي يصدر أحكاما فيما يعرض عليه من قضايا أن يكون مؤهلا بأوفر قسط من الثقافة والمعرفة، وأن يحيط بعدد من العلوم والمعارف ويمكن تحديد ثقافة الناقد في ثلاثة مجالات من المعرفة الأول المجال اللغوي، والثاني المجال الأدبي، والثالث المجال العام.[1]

أ - **ثقافة الناقد اللغوية:** أي معرفته بعلوم اللغة العربية صرفها ونحوها وبلاغتها وعروض الشعر وقوافيه، فيعرف الحال ومقتضاه، والتقديم و التأخير، والإظهار والإضمار، والحذف والذكر، والإيجاز والإطناب والمساواة، وبلاغة التشبيه، واللمحة العابرة، والرمز والإيماء، والكتابة والتعريض، وبتعبير موجز المقاييس البلاغية التي حددها علماء البلاغة كجودة الأسلوب وفصاحته، ومن المعروف أن الأساليب تختلف في درجات قوتها وبلاغتها، فيعلو بعضها حتى يصل إلى الذروة، ويهبط بعضها إلى درجه الرتابة والضعف.

ب- **ثقافة الناقد الأدبية:** أن يعرف عصور الأدب معرفة كاملة، وخصائص كل عصر وأدب أعلامه البارزين من الشعراء والكتاب والأجناس الأدبية التي شاعت فيه، والفنون التي سادت وانتشرت والتي تقلصت وضمرت وأسباب الازدهار أو الضمور، وأن يعرف أثر الزمان والمكان والثقافة في كل شاعر أو كاتب ونشأة كل فن أدبي، وتطوره على مر العصور، لأن مسؤولية الناقد تتحدد في التفسير بعد أن يصل إلى مرتبة التفقه الفني ودون أن يتحيز أو يهمل أحدا مع استيعاب كامل لأعمال عصره مؤمنا بأن إمكانات فهمها آفاق بعيدة ممتعة.[2] **فالجاحظ** -على سبيل المثال لا الحصر- حذق الثقافات المختلفة في عصره

---

[1]- ميخائيل نعيمة، المرجع السابق، ص 20 وما بعدها.

[2]- أحمد أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1980م، ص 98.

وتشرب أنواع المعرفة ومزجها وخلط بين عناصرها وقدم لنا في مصنفاته تلك الثقافات المتعددة العربية والفارسية واليونانية.

فإذا ما أراد الناقد أن ينقد قصيدة في الغزل تحتم عليه أن يكون على علم بنشأة الغزل في الشعر العربي وتطوره، وظهور الحب العذري والعوامل التي ساعدت على ظهوره، وأن يتبعه من العصر الجاهلي إلى الأموي فالعباسي فالحديث والمعاصر، ويعرف الغزل العفيف والماجن، وهكذا في شعر الوصف والمدح والهجاء والرثاء ومناجاة الطبيعة وبقية الأغراض التي أبدع فيها الشعراء في العصور المختلفة من عصور الأدب العربي.

ج- ثقافة الناقد العامة: أي إلمامه ببعض العلوم والمعارف التي لا غنى عنها لباحث متعمق ودارس جاد مثل علم المنطق حتى يعرف المقدمات وما تؤدي إليه من نتائج، والقياس وطرقه والفلسفة والحكمة وأن يعرف بعض جوانب النفس أو الدوافع النظرية التي يخضع لها الناس، وأن يغوص في أعماق علم النفس وأن يعرف مبادئ علم الاجتماع وشيئا عن الجمال، ويعرف الكثير عن التاريخ العربي والإسلامي والعصر الحديث وغير ذلك.

وحول ثقافة الناقد، وتنوع معارفه، وسعة اطلاعه ألفت كتب، ونشرت دراسات وظهرت أبحاث، ومن أبرز الكتب التي ألفت كتاب **"ثقافة الناقد الأدبي" لمحمد النويهي** ويقع في أربع مئة صفحة ومما قاله: «لا أطالب النقاد بدراسة الكيمياء والرياضيات والهندسة كهربائية وكيميائية وصناعية والديناميكا والاستاتيكا والميكانيكا بسائر أنواعها، إنما أطالبهم بالاطلاع في قسمين اثنين من الدراسات لا محيص لهم منهما إن أرادوا أن يتقنوا عملهم كباحثين في الأدب وهما علوم الأحياء والدراسات الإنسانية، أما علوم الأحياء فتدرس نشوء الحياة وتعددها وتطورها حتى تصل إلى أعلاها درجة في سلم التطور هو الإنسان، أما الدراسات الإنسانية (أنثروبولوجيا) فتتسلم الإنسان من حيث تتركه علوم الأحياء، فتدرس صفاته الجسدية ثم تعنى بدراسة قواه الفكرية، ثم تنتهي إلى دراسته من الناحية النفسانية، فتتبع

العوامل التي تتنازع كيانه النفسي في كيف يرجع بعضها إلى غرائزه الحيوانية وكيف جاء بالبعض الآخر تعقد حياته المتحضرة وتعدد مشاكله الاقتصادية وتضارب تياراتها الفكرية».[1]

ومما يؤخذ من كلام **"النويهي"** هو مطالبة النقاد بضرورة الاطلاع على قسمين من الدراسات هما علوم الأحياء والدراسات الإنسانية، أما ما يؤخذ عليه هو المغالاة في دراسة صفات الأديب الجسدية والفكرية وهذا ما يعد شططا وتجاوزا لما يراد من ثقافة الناقد.

وهذه الثقافة الواسعة في المجالات الثلاثة اللغوية والأدبية والعامة هي عون وعدة الناقد في أداء مهمته، ويأتي بعد ذلك تمرس الناقد بالنقد وخبرته أو دربته وممارسته، وهذه الدربة إنما تأتي من القراءات الكثيرة للنصوص والأجناس المختلفة.[2]

[1]– محمد النويهي، ثقافة الناقد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، ص 74- 75.

[2]– المرجع نفسه، ص 127- 128.

المحاضرة السادسة:

النقد الإحيائي

الشعر العربي في القرن التاسع عشر للميلاد امتداد لشعر العصور المظلمة، فقد كان مُكبَّلا بقيود الصناعة مثقلا بألوان الزخرفة الشكلية، وكانت دواوين الشعراء تطفح بأنماط الصناعات اللفظية المقصودة لذاتها، وقد حاول الشعراء في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أن يعيدوا للشعر العربي بهاءه القديم؛ فأخذوا ينهلون من روائع الشعر العربي القديم خاصة في عصوره الزاهية، وعمدوا إلى أشهر قصائد الشعر العربي العباسي محاكين أوزانها وقوافيها وصورها ومعانيها، قاصدين بذلك إحياء القديم وباثين الروح فيه.

وقد أطلق على هذه الفترة اسم المرحلة الإحيائية أو البعثية أو الاتباعية أو التقليدية، وأُخذ لها من حقل الثقافة الغربية اسم الكلاسيكية؛ ومعناها(حالة كل أدب أو فنّ متقيد بالأساليب الماضية متخذا من الأثار الغابرة نماذج لإنتاجه).

وقد أطلقت اللفظة حديثا على المرحلة العربية المراوحة بين ظهور الأدب الجاهلي ونهاية القرن الرابع الهجري والعاشر الميلادي، وشملت الأدباء من شعراء وكتاب وباحثين ساروا على نهج متشابه، وتميّز خطهم ببلاغة الأسلوب ومعالجة موضوعات محدودة ضمن أطر مرسومة، وعُممت اللفظة على المدرسة التي ظهرت في النهضة، وحاول أتباعها السير على نهج القدامى من حيث اختيار الألفاظ والتعابير والصور والموضوعات؛ حتى قيس نبوغ الواحد منهم بمقدار اقترابه من إنتاج أديب عاش في المرحلة الكلاسيكية الأولى.

مفهوم الشعر:

يغترف مفهوم الشعر في النقد الإحيائي من معين التراث بمستويات مختلفة، تعكس المواقف الجمالية الإحيائية من الثقافة الأدبية القديمة خاصة المعرفة الشعرية وآليات صناعة النص الشعري.

فالشيخ حسين المرصفي –وهو مثقف أزهري– يعدُّ أبرز ناقد اتباعي في بداية عصر النهضة، وأحد أعلام المدرسة الإحيائية الذي بعث النقد التقليدي، وساعد في حركة البعث الأدبي مساعدة فعالة، يرفض التعريف العروضي للشعر الذي أورده قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر"؛ بقوله أنه: (قول موزون مقفى يدل على معنى)، وجاراه في ذلك بن طباطبا في كتابه "عيار الشعر"، ولم يبتعد عنه ابن رشيق في كتابه "العمدة".

غير أنه يقف عند تعريف ابن خلدون ويتبناه ويبرزه في مؤلفه الضخم "الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية"، وهو أول مؤلف نقدي ظهر إلى غاية ذلك العهد في ضخامته وفي شموله وعمقه؛ إذ جمع فيه المرصفي كل ما يحتاج إليه الأديب العربي من علوم البلاغة والنحو والصرف ومن نماذج مختارة من الشعر والنثر، والكتاب وإن كان يدل بالدرجة الأولى على ما لصاحبه من خبرة واسعة في آداب اللغة العربية؛ وعلى نيته في إحياء التراث الأدبي العربي قبل كل شيء فإنه يحتوي مع ذلك على أراء جديدة في تحديد معنى الشعر، وفي طريقة نظمه مقارنة بالعصور السابقة لعصر النهضة والبعث.

كما يحتوي على آراء جديدة في فهم أساليب اللغة العربية فهما يتماشى وروح العصر الذي أُلِّف فيه الكتاب؛ دون إحداث تغيير في بنيته المضمونية، وقد يكون ذلك من باب الاستئناس أو التطابق في التحديد؛ وعليه فالشعر هو: (الكلام البليغ المبني على الاستعارة والاوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به).

ينتج عن تعريف المرصفي السابق للشعر أنه يمكن أن نستشف أسس الإبداع الشعري وأركان العملية الشعرية كما تحددها النظرة الإحيائية، والتي تهدف إلى تقديمها بديلا جماليا للجماليات الضعيفة؛ كما استقرت في نصوص ما اصطلح على تسميته عصور الانحطاط، وفي هذا دعوة إلى ضرورة تجاوز المفاهيم والنماذج البالية في بناء النص الشعري وتشكيله، وهذه الأركان هي:

الكلام البليغ/ الذي لا ينحصر في إيصال المعنى والمضمون إلى المتلقي فقط؛ بل ينبغي الحرص على إحداث التأثير فيه عبر قنوات البلاغة، وفي هذا دلالة واضحة على اعتبار قنوات البلاغة أدوات للتمكين للمعنى والفكرة من ذهن المتلقي وروحه؛ أي تصييرها خادمة للمضمون وتطويعها لأجل ذلك.

هذا الموقف الجديد/ القديم من أدوات البلاغة هو نقلة نوعية في مسار العلاقة الجمالية بين البلاغة العربية لاسيما النص الشعري خاصة، وتحديد للدور والوظيفة تحديدا يتجاوز معطيات عصور الضعف وواقعها وإفرازاتها؛ بما يحقق الرسالة الحقيقية والواقعية للإبداع الأدبي عامة والنص الشعري خاصة.

الخيال/ وذلك بابتداع صور شعرية وفنية قادرة على التجسيد والتشخيص والتعبير عن الفكرة أو الشعور، أو ما عُبِّر عنه بالمعنى الصحيح الشريف مما لا يمكن تحصيله أو تحقيقه خارج دائرة الخيال وبوسائله البلاغية خاصة الاستعارة، وقد أولاها المرصفي أهمية مميزة من خلال تقديمها على الأوصاف؛ وهي وسائل بلاغية للتشخيص ومنها التشبيه، وهو إذ يعلي من شأن الاستعارة يعلن عن موقفه الذي يتجاوز موقف الناقد/ القديم؛ الذي لم يكن راضيا عن الصور الاستعارية مفضلا عليها الصور التشبيهية لما توفره للمعنى من وضوح، ولما تدفعه من لبس وتردد من غموض، كما هو حال الموقف البارد لابن طباطبا من الصورة الاستعارية في بيتي المثقب العبدي حكاية عن ناقته:

تقول وقد درأتُ لها وضيني.... أهذا ديـــنه أبدا وديـــني؟

أَكُّـل الـدهر حـلّ وتــرحالٌ..... أما يُبقي عليّ ولا يقيني؟

معتبرا إياها إشارة ومجازا بعيدا عن الحقيقة، وحقيقة الأمر هو عجز ابن طباطبا عن الوصول إلى جوهر الصورة والقبض على خلاصتها الجمالية، وعدم الشعور بما شعر به المثّقب العبدي والتواجد بمنأى عن العلاقة الروحية القائمة بين الشاعر وناقته.

وكون الشعر مبني على الاستعارة والأوصاف لا يعني إيرادها من دون حاجة جمالية، أو ضرورة معنوية وتحويلها إلى حشو وتصييرها زخارف ومحسنات يُوشي بها معنى باهت أو احساس كاذب، فلا بد من ضرورة وحاجة وهوما يمكن أن نستشفه من قول المرصفي من أن أحسن التشبيه والاستعارة ما وقع موقعه من غرض تصوير حالة المشبه والمستعار له؛ والإبانة عنها بجزيل العبارة ولطيف السياق بحيث لا يكون قصد المتكلم إلى مجرد التشبيه والاستعارة فحسب.

والمرصفي بهذا يهدف إلى تخليص النص الشعري خاصة مما علق به من افرازات عصر الضعف، وتقديم تصور سليم وناضج للصور الشعرية الخيال القائمة على معطيات البلاغة العربية، فوظيفة الصورة انطلاقا مما سبق تتحدد في تجلية المعنى والإبانة عنه أو تشخيص الوقع الداخلي للذات المبدعة؛ خاصة عندما يعجز اللفظ المباشر عن القيام بالأمر.

الوزن والقافية/ وفق النظرة العربية الموروثة وذلك بالمحافظة الصارمة على البناء الهندسي للنص الشعري، وعدم الانحراف عنه إلى ما سواه مما تشهده الساحة الأدبية عموما، خاصة الواقع الشعري من التأثر إلى حد الانبهار بالمعطيات الجمالية والأدبية الجديدة الوافدة من الثقافة الأدبية الغربية.

والمرصفي هنا مشدود بقوة إلى المعطى الموسيقي العربي الموروث ولا يرى عنه بديلا على الرغم من رفضه حصر الإبداع الشعري في الإطار العروضي وقول العروضين في حد الشعر أنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد الشعر الذي نحن بصدده ولا رسم له.

جريانه على أساليب العرب المخصوصة به؛ والتي تعارفوا عليها منذ العصر الجاهلي، وهذه الأساليب يتصل منها بالأغراض الشعرية الموروثة كالمدح والفخر والغزل والوصف، ويتصل جانب آخر منها بمنهج العرب في بناء النص الشعري وتشكيله، وفي مناحيهم في معالجة هذه الأغراض من ذلك التزام الطبع والبعد عن التكلف ومجانبة التعمق في الفكرة والايغال في المضمون؛ حرصا واجبا على وصول المعنى والمضمون إلى المتلقي، فتحدث عنها الاستجابة المرجوة إلى جانب مراعاة العاطفة والشعور وصدق التجربة، مما يساعد على تحقيق الغاية السابقة على نحو أفضل.

المحاضرة السابعة:

الأسس النقدية عند أعلام النقد العربي الحديث

1- الأسس النقدية عند روحي الخالدي (1864 – 1913م):

تكاد تكون حياة **روحي الخالدي** متصلة بفرنسا تعلما وتعليما ووظيفة وقد جاءت سلسلة مقالاته التي كان يبعث بها إلى **"مجلة الهلال"** منذ عام 1902م، بعدما انتخبته الدولة التركية قنصلا لمدينة **"بوردو"** مما أفاده في الاطلاع على آداب الفرنسيين فألّف حينها كتابه الأثير **"علم الأدب عند الإفرنج والعرب"**.[1]

يحوي هذا الكتاب نظرات نقدية مهمة، تعدُّ الأسس الثابتة لتطوير النقد الحديث، لعل أهمها دراسة الآداب الغربية وتقصي أسرار بلاغة الكلام فيها، إذ كان يعتقد **الخالدي** أنه لا يكمل علم الأدب للمتبحر فيه إلا بعد أن ينظر في أدب الأمم المتمدنة، ليكشف سمو إدراكهم وسعة فكرهم.[2]

ومن المواقف النقدية الجريئة **لروحي الخالدي** ذلك الموقف عندما تحامل أدباء الإفرنج على الشعر العربي، الذي يعتقدون أنه خال من الحركة الذهنية أو المخيال الفكري بخلاف الشعر اليوناني، كما ينتقدون المقامات فاعتقادهم أن مؤلفيها يهتمون بالشكل دون المضمون وليس لها أي دور اجتماعي أوهدف فكري، وهذا من خلال مقارنتهم مقامات **"الهمذاني/ والحريري"** بأعمال أدباءهم كروايات **"موليير** (Moliére)**/ وشكسبير** (Shakespeare)**"** وغيرها، ومن مآخذ الشعر العربي التي كشفها **الخالدي** انقطاع نفس الشاعر بسرعة، وذلك بتجاهله للوسط الذي يعيش فيه وعدم التعريف بالبيئة التي وُلد ونشأ في كنفها بينما شعراء

1- حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004م، ص 265.

2- إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ص30.

أوروبا يجيدون التفصيل في هذا، ويستدل **الخالدي** بشعراء الجاهلية ومن حاكاهم، فقد شرحوا أوصاف الناقة واستطردوا في ذلك، ولكنهم مع ذلك حجّموا نظرهم في نقطة واحدة ولم يتأملوا لا قليلا ولا كثيرا إلى بدائع الخلق الأخرى.[1]

غير أن ما يحسب **لروحي الخالدي** هو تلك المكانة النقدية الرائدة في العصر الحديث، وذلك من خلال إحداثه لحركية نقدية سليمة باعتباره من أول الداعين إلى الإفادة من الموروث العالمي، والاطلاع على وافد الثقافات المختلفة ولعلّ هذا هو جوهر تطلّعات النقد الأدبي المعاصر كي يجدد مفاهيمه ويطوّر نظرياته ويحدّد مناهجه.[2]

2-الأسس النقدية عند قسطاكي الحمصي (1858 – 1941م):

يعدُّ كتاب الناقد **قسطاكي الحمصي "منهل الورّاد في علم الانتقاد"** نتاج ستة عشر سنة من اشتغال **الحمصي** على موضوعاته، إذ كان يهدف إلى وضع كتاب في**"قواعد النقد"**، فهو يرى أن **(علم النقد)** له قراءة أصلية مقررة عند جميع الأمم كسائر قواعد العلوم العقلية، ومواضيعها لا تختلف إلا في الفروع وكل محسوس عرضة للنقد، كما ناقش تحكيم الذوق على الأعمال الأدبية وأنها قابلة للجدل وارتأى أن للذوق قواعد ثابتة ولا صحة لمن يرى غير ذلك.[3]

ومن أهم قواعد النقد عنده صحة نسبة الأشياء بالتزام الحقائق المثلى، فمعيار النقد الصدق، ولا يكون النقد صحيحا إلا عندما يصيب جوهر الحقيقة، أما صدق الإرادة عند **الحمصي** فهي في الفهم بين الأديب والمتلقي، لأن صدق الإرادة في الفهم والإفهام هي الكاشف الحقيقي لأسرار النفس، فإذا صدقت إرادة المتكلم في التفهيم صدقت إرادة السامع

1- إبراهيم الحاوي، المرجع السابق، ص36.

2- المرجع نفسه، ص36.

3- المرجع نفسه، ص44 وما بعدها.

في قبوله وكانت أقرب لنقد عواطفه وإدراك أسرار آدابه.[1]

ثم جعل ثلاث درجات للانتقاد وهي: **(الشرح/ والتبويب/ والحكم)**،[2] حتى وإن كانت لا تحيد برمتها عن العناصر التي اعتمدت من قِبَل كل من **"سانت بيف** (SainteBeuve) **/ وهبوليت تين** (Hippolyte Taine)**"** في نقدهما.[3]

أ/ الشرح: لا يكون صحيحا حتى يستوفي ثلاثة شروط وهي:

1- تحديد العلاقة بين الكاتب وكتابه.

2- وضوح العلاقة وتحديدها بين الكتاب المنقود وبين تاريخ العلوم الأدبية.

3- تحديد علاقة التأليف بما كان من نوعه وبالمكان والزمان الذي ظهر فيهما.

ب/ التبويب: وهو مراعاة الوضع المناسب للكتاب المنقود وتحديد مرتبته وكشف قيمته، وأن يعتمد الناقد معيار الموازنة في نقده، وفي هذا يشيد **الحمصي** بأسبقية العرب على الإفرنج – عدا اليونان والرومان- في موضوع **"الموازنات"** مستدلا بـ: **الآمدي** في ذلك، إلا أن **"الموازنة"** تنقسم عند **الحمصي** إلى قسمين:

1 – موازنة المُنتَقَد مع سواه من إنشاء المؤلف نفسه لإثباته أو انتحاله.

2 – موازنة المُنتَقَد مع غيره من موضوعات الأدب.

لكن **الحمصي** يرى أن **"الموازنات"** في أبواب الشعر وموضوعاته من الإشكالات التي اعترضت الناقد العربي، فهو ينتقد تبويب الشعر في **"حماستي أبي تمام والبحتري"**، ويرى أن هذه وتلك ما هي إلا توليفة أبيات رشيقة من كلام العرب، وكان الأجدر بهما اختيار

1- إبراهيم الحاوي، المرجع السابق، ص46.

2- المرجع نفسه، ص 47.

3- إسحاق موسى الحسيني، النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين، مطبعة الجبلاوي، مصر، (د/ط)، 1967م، ص80.

أسمى المواضيع وأجلّها.[1]

ج/ الحكم: وهو أسمى درجات النقد فهو غاية النقد ونتاجه يتوجّب على صاحبه أن يكون معتدا بالعلم ومؤهلا بما يجب أن يجعل حكمه أكثر سدادا وحصافة، وهذا يتطلب دراسة الأثر الأدبي من حيث غايته وفائدته وجودته في المحاكاة، ومباحثة أحوال صاحبه وحالته النفسية وميوله العاطفية، ومناقشة ما يقال فيه تحريا لصحته، وتناول عصره وأحواله الاجتماعية والسياسية والفكرية وأثرها في أدبه.

بت الحكم: وهي **"الترجيح والتنزيل"**، أي التمييز بين جيد وأجود وترتيب الأثر الأدبي، وتحديد درجته هذه هي أهم قواعد وشروط الانتقاء عند **الحمصي**، إلا أن محاولات تطبيق هذه الأفكار والنظريات الفرنسية على النقد العربي لا سيما قضية التبويب أمر ليس له أهمية كبيرة في النقد، كما أن اعتقاده أن النقد علم له قواعد وأحكام قارة لا تتبدل زمانا ولا تتغير مكانا مأخذ آخر وقع فيه **الحمصي**، إلا أن كتابه النفيس ستبقى له مكانته النقدية وأسبقيته الرائدة في توجيه النقد إلى الأخذ بمنهجية العلم ونظريته.[2]

وهكذا يتبدى أن **الحمصي/ والخالدي** من خلال كتابيهما **"علم الانتقاد/ وعلم الأدب"** كلاهما يهتمان بإخضاع الأدب إلى المقاربة العلمية، بعدما عاشا ردحا من الزمن في الديار الأوروبية أفادتهما في الاطلاع على آدابها ونقل معرفتهما بالحركة النقدية في أوروبا إلى البلاد العربية، وهو ما يعكس توجها جديدا من توجهات النقد بوصفه علما له تاريخه وأصوله المستمدة من الأوروبيين، بعد أن كان الأمر احتذاء في صناعة الأدب واستهداء في الرأي المجمل، وأن كتابيهما هما أولا كتابين اعتمدا هذه المقاربة الجديدة في كشف وسبر أغوار

1- إبراهيم الحاوي، المرجع السابق، ص 48.

2- المرجع نفسه، ص48- 49/ إسحاق موسى الحسيني، النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين، ص80.

العلم وقضاياه وإشكالاته.[1]

3- الأسس النقدية عند عباس محمود العقاد:(1889- 1973م):

توجّه **العقاد** إلى **"النقد العلمي الفلسفي"** في معرض الرد على اتهامه بالأخذ عن **شكري/ والمازني** بعد أن كانت قراءتهما من صميم النقد الأدبي المحض، الذي هو من قَبِيل التأثرية السلبية والانطباعية المفرطة ومقتضياتها من التعليل، ومؤدى هذا التوجه العلمي هو اعتماد المعايير العلمية والفلسفية في الحكم على الأدب، ومنها موضوع صورة المرأة عند شعراء العرب المجمعون على أن المرأة قليلة الوفاء وسريعة التحول ولا صبر لها ولا عهد، ومدار الحديث هنا عند **العقاد** هو النظر في آماد الصحة والخطأ لهذا التصور.[2]

فالمعيار الذي ينطلق منه **العقاد** في الحكم هو وظيفة المرأة في الحياة، وأن محصلة هذه الأخلاق هي تبعات لوازم وظيفتها لأنها حارس النوع والمسؤول عن ترقيته دون الرجل، فطباعها بالفطرة موكلة باختيار أحسن الذكور لتكرر به أحسن النسل وأفضله شأن الأنثى من الحيوان لا يصل إليها إلا الأقوى، فالمرأة في تقلباتها وفية صادقة لا لهذا الرجل أو لذاك لا في إرضاء أهواء من تحب إنما صادقة في الحب، وما يُعدُّ سيئا فيها إنما هو سيئ الحياة لا سيئها لأن الحياة تعلو على مواضعات العرف والأخلاق.[3]

وبناءً على هذه المعايير العلمية والفلسفية كشف زيف حب **بشار بن برد** وعشقه، فالعشق يختص بواحدة، أما حب **بشار** فمبعثه الجنس فهو حب للنساء لا حب للمرأة استجابة إلى طبيعته الحيوانية، والعشق الصحيح قائم على اختلاف الصفات التي يمثلها كل من الجنسين ويكمل بها ما نقص من الآخر، والعشق بينهما هو الشوق الذي يجمع بين طبيعتين تسكن كل منهما إلى الأخرى.[4]

1- حلمي مرزوق، المرجع السابق، ص 423- 424.

2- المرجع نفسه، ص 424- 425.

3- المرجع نفسه، ص425.

4- المرجع نفسه، ص427.

وهكذا يستمر **العقاد** في مقارباته العلمية مستجليا أصول الفلسفة والعلم ليقع على مكانهما الصحيح من منطق الحياة ليتفق مع منهجه في سبر أغوارها، وبالتالي لا تلبث أن تكشف من خلال حديثه عن الأدب والنقد على معايير مختلفة ترتد في قصاراها إلى معيار منطق الحياة.[1]

غير أن **العقاد** ينتقد في هذا المنهج من جهة واحدة مفادها إجماع الكثيرين على وطأتها في الأدب، وذلك في كون التجربة الأدبية لا ينبغي أن تخضع إلى معايير الصحة والخطأ، **فآمر كرومبي** (Amer Crombie) يستدل بنظرية **داروين** التي لا يعتد فيها بالخطأ والصواب وإنما التعبير الجميل، وعلى هذا الأساس نشأت **"نظرية الفن للفن"** التي مفادها أن لا يخضع الأدب لمعايير خارجية تجعله مستندا للحقائق أو الآراء الفلسفية، لأن التجربة الفنية تستمد قيمتها من ذاتها، فهي غاية في حد ذاتها فيما يراه **برادلي** Bradley وما عداها من الأهداف والقيم أمر ثانوي في الرتبة تحجبه القيمة الشعرية.[2]

وهذا رأي صحيح لا يأبى عنه منهج **العقاد**، بل يضيف إليه مطلبا فنيا أخر وهو المتعة العقلية أو الذهنية في مقاربة فنية لحد الشعر، الذي هو عند **الرومان** إيصال الحقيقة تحت ستار اللذة، لأن الأدب عند **العقاد** ليس وجدانا يلغي معه الفكر والتأويل فالعاطفة لا يمكن أن تكون مناقضة للمنطق، ومن هنا كانت المقاربة بين الفلسفة والشعر المستمدة من الفلسفة الألمانية مع شيء من الصبغة الرومانتيكية أثرت في منهجه.[3]

1- حلمي مرزوق، المرجع السابق، ص427.

2- المرجع نفسه، ص428.

3- المرجع نفسه، ص429.

4- الأسس النقدية عند طه حسين(1889- 1964م):

حاول **طه حسين** أن يتوسع في مفاهيم النقد من أجل بحثه بحثا عقليا صحيحا في إطار مقاربة تستمد مرجعيتها من العلم، فكانت أطروحته **"عن أبي العلاء"** التي نال بها الدكتوراه فتحا علميا لإقامة النقد على بعض المناهج العلمية الأوروبية، فكانت نظريات **"سانت بيف"** و**"فرديناندد برونتير/(**F. Bruntier**)"** التي عمّقت النقد الفرنسي خلال القرن التاسع عشر، ويعتبر **هيبوليت تين** الرائد الفعلي للاتجاه التاريخي الذي أسهم به في تخليص النقد من الفلسفة الذوقية الضيقة، فهو يرى أن التاريخ مثل علم الحيوان في علوم الأحياء إلى قواعد التشريح.[1]

وهكذا أصبح **تين** من رواد الجبر التاريخي الذي تأثر به **طه حسين** في مقاربته العلمية للأدب، ومن الأفكار التي أخذها **طه حسين** عن **تين** رؤيته للكون وحتمية الأسباب والعلل، حيث يرى أن: «**كل شيء حتمي ولا مجال للصدفة، لأن ليس في العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة، وعلة من جهة أخرى، نتيجة لعلة سبقته، ومقدمة لأثر يتلوه، ولولا ذلك لما اتصلت أجزاء العالم، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب، ولما اشتملتها أحكام عامة، ولما كان بينها من التشابه والتقارب قليل أو كثير**».[2]

ويبدو أن هذه المقاربة العلمية لمفهوم الكون عند **طه حسين** هي في الحقيقة صدى لفكرة **تين** وذلك في قوله:«**لو فكّكّنا شخصا ما، أدبا ما، قرنا ما، حضارة ما، وباختصار؛ أي مجموع طبيعي من الأحداث الإنسانية، سوف نجد أن كل هذه الأجزاء يرتبط بعضها ببعض كأعضاء نبات أو حيوان**».[3] هذا المفهوم للكون المحكوم بهذه الحتمية الآلية جعل **طه حسين** ومن قَبْله **تين** يريا في التاريخ علما نظريا كالعلوم الدقيقة، يقول **تين**: «**هناك تشريح**

1- حلمي مرزوق، المرجع السابق، ص 467- 468.

2- طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، المجموعة الكاملة، مج10، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1983م، ص21.

3- Meftah Tahar, Taha Husayn, sa critique littéraire et ses sources françaises, Maison Arabe du Livre, Tunis, 1976, p 47.

للتاريخ الإنساني مثلما هناك تشريح في التاريخ الطبيعي».[4]

لذلك كان **طه حسين** يوحد بين عمل المؤرخ وعمل الرياضي والكيماوي، فعمل المؤرخ هو الكشف عن العلل وعمّا بينها من صلة أو نسبة، فعمله وصفي لا وضعي لأنه يكشف عن شيء قد كان دون وضعه أو اختراعه، ومادة الأدب بدورها غير أي مادة كيماوية في هذه المقاربة العلمية، فهي قابلة للتحليل بنفس الطريقة **«إن الحادثة التاريخية والقصيدة الشعرية، والخطبة يجيدها الخطيب، والرسالة ينمقها الكاتب الأديب، كل أولئك نسيج من العلل الاجتماعية والكونية تخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء».**[1]

وعلى غرار هذا الجبر التاريخي يقول **طه حسين** في بحثه عن **أبي العلاء** **«يدل ما قدمناه على أنّا نرى الجبر في التاريخ؛ أي أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة، وتنزل منازلها المتباينة بتأثير العلل والأسباب التي لا يملكها الإنسان، ولا يستطيع لها دفعا ولا اكتسابا، ذلك رأي نراه وسنثبته في موضعه من الكتاب، (...) ولسنا نبتدع هذا الرأي وإنما نوافق فيه كثيرا من فلاسفة أوروبا وفلاسفة المسلمين».**[2]

غير أن ما يمكن ملاحظته مع هذه الجبرية إيمان **طه حسين** بالحركية التاريخية والتطور، فطالما أن الأدب صورة للحياة وأنه علة ومعلول وطبيعة الحياة التغير والتطور؛ فإن اللغة والأدب لا تتبعان نسق هذا التطور.[3]

ومن الإشكاليات التي تحول دون التنازل الموضوعي لتاريخ الأدب كما يرى **طه حسين** اللغة، التي ما زالت وسيلة إلى فهم علوم الدين، ومن حيث هي كذلك فهي مقدسة، ومن حيث هي مقدسة فإن شيوخ الأدب لا يرضون أن تخضع للبحث العلمي الصحيح، الذي قد

4- Ibid, p.47.

1- حلمي مرزوق، المرجع السابق، ص469.

2- المرجع نفسه، ص 469، نقلا عن طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ص19.

3- سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1993م، ص51.

يستلزم النقد والتكذيب والإنكار والشك على أقل تقدير.[4]

وهذا ما حفّز **طه حسين** إلى نزع هالة القداسة عن اللغة وآدابها، ودراستها من حيث هي غاية لا وسيلة، ليتحرر الأدب كما يقول **طه حسين: «ولن تستقيم فنون الأدب إلا يوم تتحلّل اللغة والأدب من التقديس».**[5]

فهذه الأفكار التي بحثها **طه حسين في ذكرى أبي العلاء** تنم عن وعي ناقد وإيمان شديد بقضية المنهج، لا سيما مسألة الصدق التاريخي يقول في ذلك: **«أن الصدق التاريخي ممكن ولكنه مشروط بقيد هو قيد المنهج فبمقدار ما يكون المنهج سليما يكون حظ التاريخ من الصدق أوفر».**[1]

وما مشكلة المؤرخين القدماء سوى مشكلة منهج للفهم –حسب رؤية **طه حسين**– إذ لم يكن لهم علم بمناهج البحث والاستقصاء وتحقيق أحداث التاريخ، وهذا ما يميز المحدثين عن القدماء بحيث كان الرجل يمتاز في العصر القديم بكثرة ما أحصى من العلم وما وعى من الأخبار، أما الآن فقد أصبح الرجل يمتاز بحس البحث والتقصي والتحليل، وإتقان التتبع والاستقراء وإجادة النظر والاستنباط.[2]

غير أن **طه حسين** لا يلبث أن يتراجع عن هذا المنهج الجديد، لأن تاريخ الأدب لا يستطيع اعتماد مناهج البحث العلمي الخالص وحدها دون الذوق، وهكذا يلتقي معه التوجه العلمي ويتداخل مع النزوع الفني لذلك يقول: **«فأنت ترى أن تاريخ الآداب منقسم بطبعه إلى هذين القسمين: القسم العلمي والقسم الفني ولكن هذين ليسا متمايزين».**[3]

4- طه حسين، في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، مصر، ط3، 1933م، ص54.

5- المرجع نفسه، ص56– 57.

1– محمد شنوفي، تطور النقد المنهجي عند طه حسين، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006م، ص137.

2– المرجع نفسه، ص 139.

3– طه حسين، المرجع السابق، ص48.

وعلى هذا التقدير للذوق الفني وأهميته جعل **طه حسين** يعود إلى انتقاد الذين حاولوا أن يقاربوا الأدب مقاربة علمية، لأنهم لو يوفقوا فيما عملوا لأن تاريخ الأدب لا يستطيع بأي حال من الأحوال أن يكون موضوعيا صرفا؛ وإنما هو متأثر بالذوق الشخصي قبل الذوق العام.[1]

ومن خلال هذا ينتقد **طه حسين** منهجي **تين/ وبرونتير**، فهو يرى أنه مهما اقترب الأدب من العلم فسيظل عاجزا عن تفسير النبوغ، الذي هو جوهر ما يسعى إليه **تين**، ذلك لأنه مهما يقل في البيئة والزمن والجنس، ومهما يقل في تطور الفنون الأدبية فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد، ولن يوفق هو لحلها، وهي نفسية المنتج في الأدب والصلة بينها وبين أثارها الأدبية.[2]

فهذه الليونة الجبرية والذائقة الفردية مفادها أن **طه حسين** أدرك أن الموضوعية في إتباع روح العلم لا في النظريات العلمية، ولعل هذه النظرة أفادته في مفهوم الموضوعية التي تسمح له بشكل أفضل لتذوق النصوص والحكم عليها.[3]

ومما يستشف أن **طه حسين** بعد مزاوجته بين المنهج التاريخي والذائقة الفردية في كتابه **"ذكرى أبي العلاء"** وفي **"الشعر الجاهلي"** إلا أنه لا يبرح أن يضيف إليهما منهجا ثالثا، ألا وهو **"المنهج الديكارتي"**، وهو منهج لا يستقيم مع أي منهما سيما المنهج التاريخي الوضعي، لأن هذا الأخير لا يؤمن إلا بما له صلة بالحواس مرورا إلى التجربة، بينما منهج **ديكارت** لا يؤمن إلا بالعقل ومقاربته للأفكار النظرية، لأن التفكير هو الشيء الوحيد الذي لا شك فيه، وهذا ما يتفق مع مقولته الذائعة: **«أنا أفكر أنا موجود»**.[4]

1- طه حسين، المرجع السابق، ص43.

2- المرجع نفسه، ص 44- 45.

3- محمد شنوفي، المرجع السابق، ص141.

4- سيد البحراوي، المرجع السابق، ص55.

لقد أعلن **طه حسين** أن يشي منهج **ديكارت** (Descartes) الذي أثرى العلم والفلسفة، ويذكر قاعدته الأساسية، وهي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يتقبل موضوعه خالي الذهن مما قيل فيه خلوا تاما، وأن يتجرد الباحث من كل عاطفة أو هوى.[1]

وعلى أية حال فإن الكثيرين ممن درسوا علاقة تأثر **طه حسين** بمنهج **ديكارت** قد لاحظوا أنه لم يأخذ منه إلا بعض القواعد، وهذا ما يفسر العديد من التناقضات المنهجية التي وقع فيها **طه حسين** أثناء ممارسته للمنهج الذي أعلن عنه من البداية أنه **"منهج ديكارت"**.[2]

من جملة هذه التناقضات مثلا –إعلانه نظريا– ضرورة التخلص من الأهواء والعواطف، وهذا يتنافى عمليا في عدم تمكنه التخلص في كثير من الأحيان من الهوى حتى قال عنه **محمد الخضري: «إن الدين عنده اصطدم بالهوى وليس بالعلم»**، ولم يستطيع في كثير من الأحيان أن يمارس شكًّا منهجيا، فقد ذكر نقاده أنه وثّق الكثير من النصوص التي شكّ هو نفسه في أصحابها إن لم نقل كانوا من المشكوك فيهم أصلا.[3]

وكان يجتزئ النصوص ويعطي للنص معنى غير معناه الأصلي خدمة لفكره، كما أن أسلوبه في الاستدلال غير صحيح، فقد يبدأ بالفرض ثم يبني عليه فرضا من وحي خياله، ثم ينتهي بالقطع والجزم والثبوت، وبهذا الصدد يقول النائب العام في قراره : «**الذي نريد أن نشير إليه إنما هو الخطأ الذي اعتاد أن يرتكبه المؤلف في أبحاثه، حيث يبدأ بافتراض يتخيله ثم ينتهي بأن يرتب عليه قواعد كأنها حقائق ثابتة، كما فعل في أمر الاختلافات بين لغة حِمْيَر وبين لغة عدنان ثم في مسألة إبراهيم وإسماعيل وهجرتهما إلى مكة وبناء الكعبة، إذ بدأ فيها بإظهار الشك ثم انتهي باليقين**».[4]

1- سيد البحراوي، المرجع السابق، ص40.

2- المرجع نفسه، ص55.

3- المرجع نفسه، ص56.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولعل أنفذ الملاحظات ذكاء تلك التي أوردها **محمد لطفي جمعة** حين قال: «**وقد آلى ديكارت على نفسه ألا يقبل المعلومات مهما كانت صفتها وقوة الثقة الملازمة لها، ماعد الحقائق الخاصة بالعقيدة، فإنه لم يطبق عليها هذه الطريقة**»،[1] ولا ريب أن هذه ملاحظة صحيحة وحجة دامغة تُسهم في اتهام **طه حسين** بأنه كان يتماهى مع **ديكارت** لطعنه في الإسلام.

1- المرجع نفسه، ص56.

المحاضرة الثامنة:

النقد الفني

يعدّ النقد الفني من المناهج المهمة في الأدب، ويهدف الى الاطلاع على عمل الأديب، وقياسه باستخدام القواعد والأصول الفنية، لذلك يجب على الناقد أن يطلع على كافة الأجناس الأدبية، كي يحدد نوع النص الأدبي الذي يقوم بنقده سواء أكان هذا النص أقصوصة أم رواية أم بحث أم ترجمة أم صنف آخر من الأجناس الأدبية.

ومن ثم يجب أن ينتقل الناقد لمرحلة قياس القيمة الشعورية والقيمة التعبيرية، ومن ثم يقوم بقياس نسبة التوافق بين النص الأصلي الذي قام الأديب بإبداعه مع أصول الجنس الأدبي الذي ينتمي نصه إليه، ثم يقوم الناقد بالاطلاع على مجمل الأعمال التي قدمها الأديب، وذلك من أجل أن يكون قادرا على تحديد خصائص هذا الأديب الفنية، الشعورية، والتعبيرية.

والناقد الفني بحاجة الى امتلاك موهبة كبيرة في المجال النقدي فضلا عن اطلاعه على الأدب من كافة جوانبه، وعرف كافة الأنماط الأدبية قادرا على مقارنة النص الأدبي الذي يقوم بنقده مع عدد من النصوص الأدبية التي تنتمي إلى ذات المجال الذي ينتمي إليه نص الأديب، كما يجب على الناقد أن يكون قادر على تمييز الأنواع الأدبية الجديدة التي يقدمها الأديب خلال نصه الأدبي.

ولهذا وجب أن يهتم الناقد من خلال هذا المنهج بدراسة العمل الفني دراسة شاملة، تحدد نوع العمل وعوامل بقائه وأسرار جماله وعلاقته بالأثار الأدبية، كما يحدد الناقد في هذا المنهج خصائص الأديب الفنية، ويتعرف من خلال آثاره على اتجاهه الأدبي وعلى قيمه التعبيرية والشعورية.

ولا شك في أن هناك أصولا وقواعد يقوم عليها هذا المنهج ومن أهمها:

- أن تتضح موهبة الناقد الفنية وأن تبنى هذه الموهبة بالدراسات الفنية واللغوية وبدراسة المأثور من الأدب والنقد.
- تحديد القيم الفكرية والاجتماعية والجمالية والمعارف التاريخية بالعمل الأدبي والإفادة منها في إصدار الحكم.
- المرونة في تقدير الأعمال الأدبية والاستعانة بالأنماط الأدبية المستجدة.

ولعل الشيخ حسين المرصفي من أوائل النقاد في العصر الحديث الذين وضعوا أسسا لهذا المنهج الفني في النقد في كتابه "الوسيلة الأدبية"، من خلال الاستعانة بقواعد اللغة وأصولها ونحوها وبلاغتها في فهم الآثار الأدبية؛ لاسيما في حكمه التأثري الناتج عن جلال الألفاظ وجمال المعاني والصور الخيالية وأثرها الفني.

كما نجد طه حسين قد طوّر المنهج الفني حين قدم بين يدي الناقد "نظرية الشك"، وجعلها أساسا لتفسير الأعمال الأدبية من خلال معطيات بيئية وزمنية وقدرات فنية تتصل جميعها بالعمل الأدبي وبصاحبه، وتجعل من الأديب حرا لا يخضع لقيود معينة، لأن الفن في نظر طه حسين أثر من آثار الأحرار لا من آثار العبيد.

لذلك فإن تحليل الشخصيات عند طه حسين يبرز من خلال تحليل الأثر الأدبي نفسه، وهوما يرسخ مبدا من مبادئ المنهج الفني وهو الإلمام بصاحب العمل المنقود وفق التأثيرات الاجتماعية والتاريخية وغيرها.

كما أن أمين الخولي قد سلك هذه التوجه في نقده من خلال إدراكه لمعنى البلاغة، ومعنى أن يكون الكلام بليغا فهو يرى أن الجمال الفني يعتمد الحسن والذوق الفنيين، ولما كان الأدب هو فن الكلمة فإن البلاغة تصبح البحث عن فنية القول، وهذا البحث في نظر الخولي يتطلب إدراكا واعيا لأساليب اللغة وأوجه تفاوتها من حيث رسمها للمعاني والصور،

ومن حيث ارتباطها بالأجناس الأدبية وما يناسب كل جنس منها، وألح الخولي على توخي الأساليب الراقية المنزهة عن العبارات الركيكة أو المفردات الشائعة، وطالب بالابتعاد عن الافتعال في بناء الجمل كي لا يفقد الأسلوب مزية الجمال أو أناقة الجرس، ويجد الناظر في نقد الخولي أنه يعتمد في كتاباته على الأساليب البليغة ويحرص على اللغة الراقية.

ويعد عبد العزيز القط من أبرز نقاد العصر الحديث الذين اهتموا بالنقد الفني، حيث يرى أن النقد حكم على الأعمال الأدبية بمقدار ما في صياغتها من فن ومقدار ما في مضمونها من قيم.

فالصياغة الفنية لها حضورها النقدي في منهج الناقد، فهو يدافع عنها أمام دعاة الشعر الحر الذين رغبوا بشعرهم عن القوالب القديمة كضرب من التحرر.

ولعل من أهم القضايا النقدية البارزة في منحى القط الفني تقديره لدور العاطفة في العمل الأدبي، فمن خلال العاطفة يمكن مناقشة كل القضايا الاجتماعية حتى ولو كانت ذاتية محضة، لأن هذه الذاتية في نظر الناقد القط تتحول إلى موضوعية، حين تعكس ارتباط الأديب بمجتمعه ومدى اتصاله بالحياة التي يعيشها، بيد أن القط حارب الإسراف في العاطفة، فقد صرح أن هذا الإسراف مرفوض كقضية عامة ومرفوض بصفة خاصة لدى إنسان بلغ حد النضج العاطفي والفكري، وقد ورد هذا التصريح في معرض نقده لمجموعة أبو المعاطي أبو النجا القصصية، وأفضل الأعمال عنده ما تخلله عنصر عقلي يوضح علاقة الأديب بالمجتمع والحياة.

ومن أبرز مواقفه النقدية رؤيته للعمل الأدبي أنه يستوعب كل الاتجاهات فلا غرابة عنده أن يحمل الأدب روح الرومانسية المعبرة عن القلق، والواقعية المعبرة عن الوعي الاجتماعي، ولا فرق أن يكون للأدب قيمه الجمالية الخالصة وأن يحقق قدرا من اللذة الفنية بمفرده.

المحاضرة التاسعة:

التوجه التكاملي في النقد الأدبي الحديث والمعاصر

1- علاقة الأدب بالداخل والخارج:

الشكلانيون الروس رغم تباين مشاربهم يتّفقون على قاعدة عامة وهي **"أدبية الأدب"**، إلا أنهم ينقسمون حول علاقة الأدب بالخارج، فالشكلانيون الروس المناوئين عن التغييرات الجذرية التي نتجت عن الثورة البلشفية أنكروا علاقة الداخل بالخارج وقالوا بعزل النص، وقد حمل **"بوريس إيخنباوم"**– في هذا الصدد– على اتباع علم اجتماع الأدب ورفض اتصال الأدب كنظام بأي أنظمة غريبة عنه وذلك لما في هذا الاتصال من اختزال مخل بالنص الأدبي.[1] يقول **إيخنباوم**: «**إن الأدب شأنه شأن أي نظام معين للأشياء، لا يتولد من حقائق تنتمي لأنظمة أخرى، ومن ثم لا يمكن اختزاله إلى هذه الحقائق، إن العلاقات بين حقائق النظام الأدبي والحقائق الغريبة عليه لا يمكن ببساطة أن تكون علاقات سببية، لكنها يمكن أن تكون فقط علاقة تقابل أو تفاعل أو ارتباط أو شرطية**».[2]

وقد أفاد الشكلانيون في مجال إنكارهم لعلاقة الأدب بالخارج من الدرس الألسني الذي قدّمه **دي سوسير**، حيث نص على أن اللغة نسق مغلق وهو ما يطلق عليه معيار**(المحايثة)** في اللسانيات، ويقتضي هذا المعيار دراسة النسق اللغوي في ذاته من دون الرجوع إلى تاريخه ولا إلى علاقته بمحيطه، ويستعير **ليفي ستروس** هذا المعيار من **دي سوسير** ليؤكد على أن كل موضوع قابل للتحليل يجب أن يؤخذ باعتباره نسقا مغلقا غير قابل لأي تأويل خارجي،[3] حيث أقدم في دراسته للأساطير على اعتبار أنها أنساقا مغلقة تأكيد لهذا المعيار، مما جعله يعتمد بنية الأثر دون بواعثه وعلاقاته الخارجية.

1- محمد الواسطي، أسرار النص– مقاربة بنيوية منفتحة، مطبعة آنفو– برانت– فاس، المغرب، ط1، 2003م، ص29.

2- عبد العزيز حمودة، المرايا المُحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د/ط)، 1998م، ص 188.

3- الزواوي بغورة، "البنيوية منهج أم محتوى"، مجلة عالم الفكر الجديد، الكويت، مج30، ع4، أبريل 2002م، ص 51.

ولذلك كان **روجيه غارودي** (Roger Garaudy) يرى أن أول معالم الانفصال بين البنية والتاريخ قد ارتسم منذ البداية لدى **دي سوسير**، الذي أحدث أسس منهج فائق الخصوبة لتقعيد علم اللسان تقعيدا يشبه ذلك التقعيد الذي بلغته علوم الطبيعة.[1]

ولهذا أقرَّ الشكلانيون الروس على أن الناقد الأدبي يجب عليه أن يواجه الأثار الأدبية نفسها لا سياقاتها الخارجية التي ساهمت في إنتاجها، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب ولم يكتف رواد الشكلانية بهذا فقط، وإنما عُنوا أيضا بتحديد مجال الدراسات الأدبية وذلك برفض العلوم المجاورة لها، على أساس أنها عوائق حائلة للأدبية مثل علمي النفس والاجتماع والتاريخ الثقافي،[2] وقد تحدّد منهجهم لدى **جاكبسون** في قوله السابق ذكره: «**إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه وإنما أدبيته؛ أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا**».[3]

2- إنكار علاقة الأدب بالخارج:

سبب عزل النص وإنكار علاقة الأدب بالخارج عائد إلى أن العلم الأكاديمي لحظة ظهور الشكلانيين أضحى –كما يرى **إيخنباوم**– يستعمل باسترخاء القواعد البالية المستعارة من علم الجمال وعلم النفس ومن التاريخ، بحيث لم تعد السيطرة في ملكه،[4] بالإضافة إلى أنه صار بعيدا عن المفاهيم الخاصة ومن كل حس علمي، مما جعل الشكلانيين الروس يعترضون على المناهج المتبعة لما يسودها من خلط غير مسؤول بين العلوم ومختلف القضايا.[5]

كما تجد أن الشكلانيين في مجال رفضهم لعلاقة الأدب بالخارج يعترضون على **"نظرية الانعكاس"**، ويُقرّون إلى أنه ليس هناك توافق حرفي بين الأدب المتخيّل وشخصية منتجه،

1- روجي غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص 20– 21.

2- محمد الواسطي، المرجع السابق، ص30.

3- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص 42.

4- تودروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص 33.

5- المرجع نفسه، ص 35.

فالعمل الأدبي يتجاوز نفسية مبدعه ويكتسب خلال الصياغة الفنيّة وجوده الخاص المستقل، بحيث لا يتطابق بشكل تام لا مع الهيكل العقلي للمؤلف ولا المتلقي،[1] ومهما كان نوع التعبير عن التجربة وادعاء المؤلف أنه ماثل في العمل، إلا أنه لا يتعدّى أن يكون مجرد عنصر من الدلالة المتكاملة في التركيب الفني، أو كما يقول **موخاروفسكي** (Mukharovsky) **«الأنا الشاعر لا ينطبق على أية شخصية فعلية ملموسة، ولا حتى شخصية المؤلف نفسه، إنه محور تركيب القصيدة الموضوع»**[2]، وهذا ما يذكر بقول **توماس إليوت** (Thomas Stearns Eliot) فيما بعد من أن **«الشعر ليس تبديدا للعواطف ولا تعبيرا عن الشخصية، ولكنه هروب من الشخصية»**،[3] وقول **رولان بارت** كذلك **«الكتاب، إذن، لا يكتبون للتعبير عن ذواتهم، إنهم يملكون فقط القدرة على خلط وتركيب كتابات موجودة بالفعل، إن ما يقوم به الكاتب هو تجميع هذه الكتابات وإعادة نشرها».**[4]

وإن كان النص نتاجا لصاحبه فإن الأسلوب نتاج النص ذاته لذلك يمكن للأسلوب أن ينفصل عن المؤلف والمخاطب، لأن الرابطة بينهما حضورية في لحظتي الإبداع والإيقاع،[5] ولهذا فإن مؤرخ الأدب لا يعتمد الشعر الغنائي بشكل مطلق، إذ لا يصلح وحده أن يكون وثيقة للبحث في حياة مبدعه دون إضافة دلائل أخرى، ونفس الشيء يصدق على انعكاس المجتمع في الأدب، فالعمل الأدبي لا يعتبر قطعة بديهية معبرة عن المجتمع من الوجهة العلمية الأنثروبولوجية.[6]

ودعما للمبدأ الخاص بعزل النص أو استقلال العمل الأدبي كان من الأجدى أن يختار الشكلانيون أقرب الأنظمة إلى الأدب، وإن كانت تميز عنه في الوظيفة أي النظام اللغوي على اعتبار أن مادة الأدب تتمثل أساسا في اللغة، وهذه اللغة تمثّل حلقة الاتصال بين

1- صلاح فضل، المرجع السابق، ص 43- 44.

2- المرجع نفسه، ص 44.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص 216.

5- عبد السّلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، (د/ط)، 1977م، ص88- 89.

6- صلاح فضل، المرجع السابق، ص 44.

الأدب والحياة، ووظيفة الأدب الاجتماعية تنحصر عند الشكلانيين في هذا العنصر اللغوي الوسيط، وفي مقابل القول بعزل النص والتركيز على بنائه الداخلي ودراسته من وجهة نظر فونولوجية؛ يرى الطرف الآخر مثل **رومان جاكبسون** إنه على الرغم من استقلالية البناء اللغوي للنص فإن لا يمكن فصله فصلا كاملا عن البنية التحتية، التي تّشكّل الثّقافة ووعي الكاتب فلا أحد يستطيع دراسة العمل الأدبي أو أن يحلله بمعزل عن القوى الاقتصادية والاجتماعية والصراع الطبقي، وهذه الجماعة من الشكلانيين الروس هم الذين سيصمدون لفترة طويلة بعد أن ينسحب الشكلانيون الجماليون من المشهد النقدي نتيجة تولي **ستالين** (Joseph Staline) السُّلطة، وفرض أيديولوجية الثورة الاشتراكية على الثقافة، وهم أيضا الذين سينجحون في إحداث تأثير قوي في المشروع البنوي فيما بعد.[1]

3- التوجه الداخلي للنص الأدبي ومسألة الانتصار للشكل:

ظل رواد التوجه الداخلي النصاني ينتصرون للغة والشكل على حساب المضمون، حيث عكفوا على قلب كل النظريات التي كانت تحدد العمل الأدبي انطلاقا من فحوى محتواه، ومن انعكاس حركية هذه النظريات التاريخية وتفاعلها في الواقع وما ينتج عنها من إيديولوجيات مختلفة،[2] إلا أن رواد التوجه النصاني الداخلي في الدراسات الأدبية قد وُجّهت لهم كثير من الانتقادات لعل أهمها قول **إديث كيرزويل(Edith Kurzweil)** وهي تنتقد البنوية في فرنسا لاسيما البنوية الأنثروبولوجية بريادة **كلود ليفي ستروس**: «**وبقدر ما كانت البنيوية تعالج الواقع الاجتماعي كله بوصفه تفاعلا بين أبنية جمعية لا واعية، في التحليل الأخير، فإنها كانت تخفف من راديكالية اللذين اعتنقوها دون أن تدفعهم إلى التخلي الكامل عن نزعتهم الإنسانية، ولكن على نحو أصبحت معه البنيوية نفسها أقرب إلى نزعة "متعالية" تلغي التاريخ وتغترب بالإنسان في سجون "النسق" و"البنية" و"النظام"**»[3].

ولعل **ليفي ستروس** قد أفاد كثيرا في منهجيته من رؤية **رومان جاكبسون** للأنساق الفونيمية

1- عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص 188- 189.

2- عبد المالك كاجور، النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، الجزائر، ع11، 1997م، ص 43.

3- إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م، ص 9.

لاسيما ما عمل على نقله من الدراسات الصوتية للغة إلى التحليل الأنثروبولوجي،[1] غير أن منهجية **ليفي ستروس** لا تتجه إلى الأعمال الأدبية التي تتمثل في الأسطورة التي أخلص لها شكلا ومضمونا، أي أنه اهتم بكل أبعادها التاريخية والاجتماعية وغيرها، بالإضافة إلى اكتشافه النسق المشترك الذي يجمع كل الأساطير الأمريكية القديمة.[2]

وهو ما ينتج عنه أن منهجية **ليفي ستروس** تستبعد مثل كل هذه المنهجيات التي يهتم فيها بالشكل والبنية، أو الوجود الفردي **(المبدع)** في مجال الإبداع الأدبي وهو ما قد ينسحب على جمع أنواع الإبداع الثقافي.

كما أن الجدل داخل المشروع البنوي ذاته يعود إلى التوتر الدائم بين دعاة الداخل والخارج، وأن استقدام الثقافات المختلفة للبنوية كانت تحدد درجة اقتراب البنويين من أحد طرفي الثنائية، فالفرنسيون يرحبون بالبنوية وتوجهها الماركسي والأمريكيون يتلقونها فاترة بعد تفضيلهم للوجودية الذاتية.[3]

ولتوضيح الرؤية يمكن الكشف وبإيجاز عن جوهر الفكر الماركسي في نظرته إلى الأدب، وهي رؤية حتمية لفهم بعض المعايير البنوية، إذ لا يمكن تجاهل تأثير الماركسية لما يقارب عن خمسين سنة على المشروع البنوي؛ فبنوية **"لوكاتش وجاكبسون وغولدمان وايجلتون وجيمسون"** لا يمكن دراستها بمعزل عن مفهوم ماركس للفن ووظيفته، وبالرغم من أن **كارل ماركس** لم يحدد في الحقيقة رؤية خاصة به عن الفن، إلا أن أفكاره التي تبدو مُوَزَّعة في كتاباته تُمثِّل الأساس الأول وهو الاشتراكية ثم الثاني ألا وهو البنوية، ومن هذه الشذرات والتعليقات المتناثرة يخلص النقاد الماركسيون إلى مقولتين أساسيتين مفادهما جوهر فكر **كارل ماركس** عن **الوجود؛ المقولة الأولى** عن البنية التحتية والبنية الفوقية **والثانية هي العلاقة بين الوعي والوجود**[4].

لقد قام **ماركس** في أحد أعماله بتوصيف البنية الفوقية والتحتية في صورة مجاز معماري ويحدد العلاقة بينهما، فالبنية الفوقية في مفهومه هي الأيديولوجيا والسياسة والثقافة والقانون،

1- إديث كريزويل، المرجع السابق، ص 13.

2- عبد المالك كاجور، المرجع السابق، ص 44.

3- عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص189.

4- المرجع نفسه، ص189 وما بعدها.

أما البنية التحتية أو القاعدة فهي القوى الاقتصادية والاجتماعية والعلاقات المتغيّرة بينهما؛ من صراع طبقي مستمر بين قوى مهيمنة وهي **"رأس المال"** وقوى مهيمن عليها ومقهورة **"الطبقة العاملة"**.[1]

يتضح من خلال هذا المفهوم أن مكونات البنية الفوقية التي من ضمنها الأدب لا تنشأ من فراغ، ولا يمكن دراستها بمعزل عن البنية التحتية التي تحدّدها وتحكم حركتها،[2] لأن **ماركس** يرى أن «**وعي البشر ليس هو الذي يحدّد وجودهم، على النقيض، إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدّد وعيهم**».[3]

وبهذا يكون **ماركس** قد كفر بما كان يؤمن به **هيغل**، الذي أقرَّ هو وأشياعه في الفلسفة الألمانية بأن العالم يحكمه الفكر، وأن التوجه التاريخي هو الكشف الجدلي البطيء عن قوانين العقل، وأن الوجود المادي تعبير عن جوهر روحي غير مادي، إلا أن **ماركس** قد عكس الصيغة وارتأى بأن كل الأنظمة أو الأنساق الذهنية **(الأيديولوجية)** نتاج الوجود الاجتماعي والاقتصادي الفعلي.[4]

ولا شك أن هذا الفهم الثوري للتاريخ توجد أسسه في كتاب الأيديولوجيا الألمانية (1845-1846) حيث يقول **ماركس وأنجلز**: «**إن نتاج الأفكار والمفاهيم والوعي يتداخل تداخلا مباشرا مع العلاقات المادية للإنسان أي مع لغة الحياة الفعلية، ولذلك يبدو إدراك البشر وتفكيرهم وتعاملهم الروحي بمثابة أثر مباشر لسلوكهم المادي... ونحن لا نبدأ مما يقوله البشر أو يتخيّلونه أو يدركونه، ولا من البشر كما يصفهم البعض أو يفكر فيهم أو يتخيّلهم أو يدركونهم، لكي ننتهي إلى إنسان متعين، بل نبدأ – بالأحرى- من الإنسان في نشاطه الفعلي... إذ ليس الوعي هو الذي يحدّد الحياة بل الحياة هي التي تحدّد الوعي**».[5]

1- عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص 191.

2- تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، منشورات دار عيون المغربية، المغرب، ط2، 1986م، ص 11.

3- عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص 191.

4- المرجع نفسه، ص 192.

5- تيري إيجلتون، المرجع السابق، ص 13.

كما أن هناك تقريرا مفصلا ودقيقا لهذا المعنى والفهم في مقدمة كتاب **"إسهام في نقد الاقتصاد السياسي (1859م)"**، حيث يقول **ماركس**: «**إن البشر خلال الإنتاج المادي لحياتهم يدخلون في علاقات محددة لا بد منها، مستقلة عن إرادتهم؛ هي علاقات الإنتاج التي تتوافق مع مرحلة محدّدة من تطور قوى إنتاجهم المادية، ويؤسس مجموع هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع، أي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه البنية الفوقية السياسية والتشريعية، والذي تتوافق معه أشكال محدّدة من الوعي الاجتماعي، إن نمط إنتاج الحياة المادية يحدّد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام، فليس وعي البشر هو الذي يحدّد وجودهم بل وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدّد وعيهم»**.[1]

ولا محالة في أن الأدب في النقد الماركسي جزء من البنية الفوقية إلا أنه مجرد انعكاس سلبي للأساس الاقتصادي، فقد نفى **إنجلز** أيَّة علاقة آلية بين **"الأساس"** و**"البنية الفوقية"** مؤكدا من خلال ذلك على أن البنية الفوقية راجعة في تأثيرها إلى الأساس الاقتصادي، وقد تُنكر النظرية المادية للتاريخ أن الفن بذاته يمكن أن يغيّر مجريات التاريخ، ولكنها تلزم على أنه يمكن أن يكون هذا الفن عنصرا فعالا في هذا التغيير.[2]

4-المقاربة الموضوعاتية في تحليل النصوص الأدبية:

إن انتقاد مقولات الأبنية اللاواعية والمنهجيات التي يهدف من خلالها أنصارها إلى الاهتمام بالمعطيات التاريخية وأثارها على الوقائع الأدبية، يستلزم الإحالة إلى الأخذ بمنهجية جديدة برزت آنذاك في مجال الدراسات الأدبية، وهي منهجية توافقية تجمع بين التوجهين –الداخل والخارج– النصيين، ألا وهي منهجية التحليل الموضوعاتي التي تطورت عند **جونبول ويبر** (B. Weber).[3]

فقد انطلق **جونبول ويبر** من إجراء أول وهو إجراء بنوي بعد أن لا حظ بروز معطى دلالي مكرور في المنجز الأدبي الذي أراد دراسته، ويتمثل ذلك في الشروع في تحليله لقصائد

1- تيري إيجلتون، المرجع السابق، ص 13– 14.

2- المرجع نفسه، ص 18.

3- عبد المالك كاجور، المرجع السابق، ص 45.

الشاعر الفرنسي **مالارميه**(Mallarmé) حيث كشف عن ظاهرة السّقوط، وهو سقوط الأشياء والتي تعدّ لازمة أسلوبية في قصائد الشاعر **مالارميه،** وهذا الإجراء الأول هو إجراء مقاربة، والمقاربة في الحقيقة هي إجراء بنوي، فقد قام المحلل **ويبر** بمقارنة سياقية بين جميع قصائد الشاعر ليكتشف وجود علاقة في موضوع السّقوط تشترك فيها جميع قصائد **مالارميه.**[1]

وبعد التحليل عمل **ويبر** على تفسير هذه الظاهرة المهيمنة في نصوص **مالارميه** الشعرية، فاضطر للبحث في سياقاتها الخارجية عله يكشف عما قد أثّر فيها، وهو الإجراء الثاني الذي قام به، الذي يستدعي الإجراء التاريخي، حيث بحث في تاريخ حياة الشاعر والوسط الذي عاش فيه، فاتبع مراحل حياته جميعها ابتداء من نشأته الأولى إلى يوم وفاته، ليخلص في الأخير من خلال هذا الإجراء التاريخي إلى اكتشاف أن الشاعر **مالارميه** قد وقعت له في مرحلة من مراحل صباه حادثة غريبة، تتمثل في تأثيره الشديد بمنظر إوزة مصابة وهي تسقط في حوض مائي، محاولة الخروج منه لكن دون جدوى فماتت، وهو ما أورث الطفل حزنا عميقا وألما شديدا على تلك الإوزة، فاستحوذت هذه الحادثة على ذهنه وقلبه فسكنت شعوره وكوّنت لديه عقدة نفسية، أشار إليها ذلك الشاهد (ظاهرة السقوط) المكرور عبر سائر قصائده[2].

وبعد هذا التعقب التاريخي من الدراسة في سيرة الشاعر ومحيطه قام **ويبر** باستغلالها مستفيدا من معطيات التحليل النفسي وهو الإجراء الأخير، ليصل في النهاية إلى تفسير علمي مقنع لظاهرة **(السقوط)** التي ترددت في كثير من قصائد الشاعر **مالارميه.**[3]

ونخلص بعد هذه المقاربة هو أن **جونبول ويبر** في تفسيره لظاهرة السقوط اضطر إلى الإفادة من منهجيات ثلاث متوالية؛ وهي المنهجية البنوية أولا التي استدعت المنهجية التاريخية ثانيا والمنهجية النفسية أخيرا.

1- عبد المالك كاجور، المرجع السابق، ص45.

2- المرجع نفسه، ص45.

3- المرجع نفسه، ص 46.

غير أن هذا الرواج والتطور الذي حققتهما المنهجيات الشكلانية والبنوية فيما يخص هذا التوجه الداخلي للنص الأدبي، إلا أن النتائج التي المحققة التي رمى إليها أصحابها قد باتت ناقصة، لأنها لم تحقق الأهداف المرجوة التي تغيتها هذه المنهجيات، إذ أنهم عمدوا إلى اختزال الأعمال الأدبية طورا إلى تاريخٍ مستقل للأشكال والأنساق، وطورا آخر إلى منظومة من العلامات الدالة، وهذا ما يستدعي الاستفسار لماذا بقيت هذه الجهود ناقصة ونتائجها غير محققة؟[1]

وقد أفاد هذا النقد فيما بعد من **"البنوية التكوينية"** عند **لوسيان غولدمان** أو رواد التوجه الفكري الماركسي، فقد اهتم **غولدمان** بدراسة بنية النص الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسّد بها النص بنيته الفكرية؛ أي **"رؤية العالم"** عند جماعة اجتماعية ينتمي إليها الكاتب، على اعتبار أنه كلما اقترب النص اقترابا دقيقا من التعبير الكامل المتجانس عن رؤية العالم عند طبقة اجتماعية معينة كان أعم وأكثر تلاحما في صفاته الفنية، إلا أن **غولدمان** لا ينظر إلى الأعمال الفنية من حيث هي أعمال فنية خالصة بل من حيث هي خلق يتجاوز الفرد؛ أي من خلال الأبنية العقلية لجماعة اجتماعية، ويقصد **غولدمان** بالأبنية العقلية بنية الأفكار والمطامح التي تشترك فيها جماعة اجتماعية، والتي تصل إلى أرقى تعبير عنها عند الشاعر أو المفكر، وذلك هو أساس ما يراه **غولدمان** من أن الكتاب الكبار هم الأفراد المتميّزون الذين ينقلون رؤية العالم عند طبقة أو جماعة ينتمون إليها ويصوغونها بطريقة كاشفة وواضحة وإن كانت غير واعية.[2]

لقد أثبتت التجارب النقدية أن العمل الأدبي لا يمكن أن يختزل إلى شكل أو بنية أو إلى النظام الدلالي الذي يربط بين وحداته الدالة، بقدر يوضع في علاقة مع الأنظمة الدلالية للأعمال الأخرى التي يتضمنها نسق واحد، وقد اهتم **غولدمان** بالعلاقات التي تربط بين مختلف البُنى خارج العمل الأدبي والبُنى النصية، فأسس البنوية التكوينية **(التوليدية)** التي

1- عبد المالك كاجور، المرجع السابق، ص47.

2- تيري إيجلتون، المرجع السابق، ص 37- 38.

تدرس توالد البنى النصية من البنى غير النصية، وقد طوّر **غولدمان** فكرة **"الرؤية الكلية"** للناقد الماركسي **جورج لوكاتش** (G. Lukacs) إلى ما يعرف بفكرة **"رؤية العالم"**.[1]

وبما أن منهجية **غولدمان** هي منهجية بنوية، فقد استفادت من ذلك الجدال مع الفكر الماركسي، لاسيما نظرية الانعكاس الماركسية التي ترى في العمل الأدبي مرآة لبُنى الواقع المجتمعي، أي أنه ناتج عن مختلف التفاعلات التي يحدثها ذلك الاحتدام بين البنية التحتية والبنية الفوقية، وهو ينتج عنه محددات مهمة يراها **غولدمان** لمفهوم الإنسان للجمال في الفكر البنوي التكويني، ولذلك فإن منهجية **غولدمان** المؤسسة على النظرية التكوينية والتي تهدف إلى إنتاج البنية النصية من غيرها من البنى الاجتماعية المتعددة والتي من ضمنها التاريخ والإيديولوجيا والإنسان، كفيل بالرد على أنصار المنهجية الماركسية، الذين كانوا يعتمدون **"المحور التزامني"** فحسب، بينما منهجية **غولدمان** تعتمد الجدل بين المحورين **"التزامني واللاتزامني"** حيث يفهم البنية فهما تاريخيا فيصلها بالذات والوظيفة والتغير.[2]

ويطلق **غولدمان** على منهجه اسم **"البنوية التكوينية"** ومن المهم فهم هذين المصطلحين والقصد منهما كما يرى **تيري ايجلتون**، فالمنهج **(بنوي)** كون اهتمامه ببنية المقولات التي تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها، ومن خلاله يمكن النظر إلى كاتبين مختلفين تماما من حيث الظاهر، بوصفهما منتميين إلى بنية عقلية جماعية واحدة، والمنهج **(تكويني)** لأنه يركز على الكيفية التي تتكوّن بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخي؛ أي يهتمُّ بالتدقيق في العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التّاريخية التي تكوّنها وتنتجها.[3]

والمنهج البنوي عند **لوسيان غولدمان** يبحث –كما يقول **ايجلتون**– عن مجموعة العلاقات البنوية بين النص الأدبي ورؤية العالم والتاريخ نفسه، لِيُظهر الكيفية التي يتحوّل بها الموقف التاريخي لجماعة معينة **(طبقة اجتماعية)** إلى بنية عمل أدبي، عن طريق رؤية

1- عبد المالك كاجور، المرجع السابق، ص57.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- تيري إيجلتون، المرجع السابق، ص 38.

العالم عند هذه الجماعة **(الطبقة)**، ولا يكفي البدء بالنص **(العمل الأدبي)** كي يُنطلق منه إلى التاريخ أو العكس كي يتمَّ تحقيق هذه الغاية، فما يلزم الدارس هو منهج جدلي يتحرّك دوما بين النص ورؤية العالم والتاريخ، بحيث يكيّف المنهج كل واحد منهما مع الآخر وينظر إلى كل واحد منهما من خلال الآخر.[1]

لذلك تجد **غولدمان** يسعى لتعضيد النقد الأدبي بمنظور واسع لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج واندراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية، ولا يغفل كذلك عن دراسة نفسية الفنان وسيرته الذاتية كأدوات مساعدة في التحليل، ثم يدعو أخيرا كذلك إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي.[2]

5-جدلية الاختلاف بين أنصار الداخل والخارج:

من خلال ما تقدم تتضح معالم الاختلاف بين أنصار التوجه الداخلي للنص الأدبي وأنصار التوجه الخارجي له، أو علاقة الأدب بالنظام الاقتصادي والواقع الثقافي، فالشكلانيون في البدء يرفضون الخضوع لمبادئ الثورة الاشتراكية، لذلك يركزون على اللغة وجمالية الشكل في الأدب ويجعلون ذلك هدفهم وغايتهم، ويدعون إلى استقلال الأدب وانفصاله عن أي أنظمة أخرى، أما الشكلانيون الذين آمنوا بمبادئ الثورة الاشتراكية فقد اتخذوا سبيلا وسطا، يجمع بين استقلال النص والنظر إليه من الخارج الاقتصادي والاجتماعي والصراع الطبقي، مما جعل الاهتمام منصبا على المضمون خلافا لما كان عليه الأمر عند الشكلانيين الأوائل، الذي كانوا يتجاهلون المضمون تجاهلا يكاد يكون كاملا، وأصل هذا الخلاف عائد إلى الفلسفة الغربية بصفة عامة، فقد ترجحت هذه الفلسفة خلال ما يقارب ثلاثة قرون بين ثنائية الداخل والخارج، وهذا الترجح يمثل محور الاختلاف بين فكر**(واقعي)** يعتمد **"التجربة الحسية"** كأساس للعلاقة الإنسانية، وفكر **(مثالي)** يشكل **"أسس المعرفة"** داخل العقل البشري وبين الطرفين يتحرّك عدد من **"رواد الشك"** الذين يرون استحالة المعرفة اليقينية سواء تمَّ الانطلاق من الداخل أو الخارج.[3]

1- تيري إيجلتون، المرجع السابق، ص 39.

2- محمد الواسطي، المرجع السابق، ص35.

3- محمد الواسطي، المرجع السابق، ص35- 36.

فلا شك أن التردد والميل إلى قطب الداخل سرعان ما ينتج اتجاها معاكسا يقترب من قطب الخارج، والذي سرعان ما ينتج هو الآخر عودة إلى القطب الأول **(الداخل)** في حركة مستمرة دوما، ومن الذين كانوا يمثّلون قطب الخارج في إيعاز المعرفة الإنسانية هم: **(لوك/ وهيوم/ وهوبز)**، أما الذين كانوا يمثّلون طرف الداخل فمنهم: **(ديكارت/ وكانط)**، وقد يحدث انتقال أحد المنتمين إلى هذا الطرف أو ذاك إلى الطرف المقابل أثناء مراحل تطوّر فكره الفلسفي.[1]

ومفاد الأمر أن تلك الثنائية وذلك الانتقال بين الطرفين المتقابلين للخارج والداخل في مجال الفكر والفلسفة، كان له تأثير قوي في نظريات الأدب والنقد واللغة، وكان مصدر الحيرة لدى النقاد في القول بجدلية علاقة الأدب بالخارج، أو القول باستقلاله والتركيز على دراسته من الداخل فقط.

ينتج بعد هذا العرض المبسّط لرؤية أنصار التوجه الداخلي للنص أنه يجب على الناقد أثناء دراسة للعمل الأدبي أن يكون على دراية واعية في علاقته المتعددة الأبعاد، وذلك سواء من خلال علاقته مع التاريخ أو المجتمع أو الإنسان (المبدع)، لأن النص الإبداعي لا يخرج عن حدود هذه العوامل وتفاعلها كي تسهم في نتاجه وتحققه وتلقيه، ولذلك لا ينبغي الاكتفاء بدراسة المستوى الشكلي البنوي ومقاربته بالأعمال الأخرى التي تشبهه ويرتبط معها في النسق فحسب، وفي هذا يقول **جون لويس هودبين** G.l. Hodbine: «**ينبغي أن ينظر مليا على السواء إلى مختلف العلاقات التي تعمل في استقلاليتها النفسية داخل النص، وتلك التي تربط هذا النص بالنصوص الأخرى (الأدبية، المجتمعية، التاريخية) والتي توجد تبعا لذلك متحولة في العمل بهذه الطريقة أو تلك في الفضاء النصي ذاته**».[2]

وفي الأخير لابد من التسليم مع **سيد البحراوي** إذ يقول: «ولعله أمر لابد أن يلفت النظر ذلك الوضع الذي نجد فيه نقدنا الحديث، لا يطرح أمامه طوال الوقت نموذجا سوى النموذج الأوروبي (سواء كان غربيا أو شرقيا أو أمريكيا) وسواء كان هذا النموذج نقديا أو أدبيا (...)

1- عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص 111– 112.

2- عبد المالك كاجور، المرجع السابق، ص 48.

النموذج الذي نعيش عليه ونضرب به الأمثلة هو نموذج أوروبي (...) إن معنى ما رصدت الآن يمكن أن يتلخص في جملة عامة هي أننا منتجين للمناهج الغربية التي نتبناها ونؤمن بها وإنما نستوردها أو لنقل بدقة أكبر إنها تفرض علينا لأننا مولعون بالتجديد (...) ومعنى ذلك أننا لسنا منتجي المناهج النقدية أننا نقف في مواجهتها دون أن نستطيع امتلاكها – سيكولوجيا– بعمق فهي المثل الأعلى الذي لا يحق لنا أن نعدل أو نعمق أو نغير فيه أو حتى نختار منه ما يناسبنا».[1]

وهذا ما يثقل كاهل الباحث العربي الذي يقف حائرا أمام زخم المناهج النقدية الغربية، فهو يقتات على نماذج أوروبية إما بالتقليد والمحاكاة أو بتحميل النصوص الأدبية العربية ما لا تحتمل، كما قد تختلف أو تتنافى معه، وهذا ما قد ينجر عنه الإحساس بالإخفاق والازورار في تحقيق نتائج أبحاثه وأعماله.

[1] – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة "نحو نظرية نقدية عربية"، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001م، ص 189- 190.

محاضرة العاشرة:

النقد التكاملي

الاتجاه السياقي للنص الأدبي

إن ضرورة التقدم الثقافي والتطور الذي تحققه العلوم الإنسانية في المرحلة الراهنة، يحتم على مجال النقد الأدبي الأخذ بمبدأ تضافر العلوم والمناهج في سبيل الكشف عن طبيعة الظواهر الأدبية، فالنقد الأدبي يعدّ من أكبر المجالات التي تبدو في حاجة إلى موقف متكامل، سواء بينه وبين الفلسفة أو بينه بين العلوم الإنسانية، فالحقيقة الأدبية تزداد ثراء في ظل اللقاء والتحاور المتبادل بين النقد الأدبي وبين هذه العلوم بوجه عام، من أجل الاستفادة من عطاءاتها المعرفية ومنجزاتها الحداثية، على شرط ألا يفقد ذاتيته في خضم هذه العلوم المتجاورة[1].

الاتجاه السياقي للنص الأدبي:

راح أصحاب التوجه السياقي النصي في الدراسة الأدبية، يفسرون العمل الأدبي من خارجه أي بالاعتماد فقط على المؤثرات الخارجية فيه، وقد راح فريق منهم يختزل العمل الأدبي إلى مفهوم الانعكاس، ويبدو أن العمل الأدبي في نظر هؤلاء هو مجرد انعكاس للواقع (التفاعل التاريخي) وما ينتج عنه من ملابسات مجتمعية، ولذلك فإنه يمكن القول إن هذا إجحاف في حق العمل الأدبي ذاته، وفي حق مبدعه الذي يبذل نشاطا فكريا في إنتاجه، وذلك لأن العمل الأدبي الذي يبذل مبدعه في إنتاجه جهدا جهيدا لا يعكس الواقع بصورة آلية، كما لا ينفصل انفصالا كليا عن الأعمال الأدبية التي عاصرته أو التي سبقته في

[1] – سمير سعيد حجازي، قضايا النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007م، ص 38.

الظهور، ومن أبرز النظريات التي أجحفت في تركيزها على الواقع وتأثيره في الظاهرة الأدبية، النظرية الماركسية وأطروحتها المتمثلة في نظرية الانعكاس.

تدخل النظرية الماركسية في إطار النقد السوسيولوجي للأدب وتهدف إلى طرح سوسيولوجيا العمل الأدبي وفق منظور تاريخي اجتماعي[1]، وقد اختلف النقاد الماركسيون في تحديدهم لمفهوم الانعكاس، فمنهم من يرى بأنه انعكاس آلي ومباشر للواقع في العمل الأدبي، ومنهم من يرى أن الواقع لا ينعكس بصورة آلية ومباشرة في العمل الأدبي بل يتعرض للابتذال والقولبة والتشوه.

وإذا كان كثير من أصحاب نظرية الانعكاس قد اختزلوا نظريتهم بردها إلى استعمال ميكانيكي لعملية الانعكاس فهم مخطئون، ذلك أن نظرية الانعكاس تقوم على نظرة فلسفية أصلا.

وإذا كانت الفلسفة بمعناها العام هي محاولة للكشف عن القوانين الكلية في الوجود الطبيعي والإنساني بشكل عام، فإن النقد الأدبي كما يرى الماركسيون هو محاولة كذلك خاصة في جانبه النظري للكشف عن القوانين الكلية في التعبير الأدبي بشكل خاص[2].

يهدف النقد الماركسي عبر ما يوصف بالقوانين الكلية التي يسعى النقد الماركسي إلى الكشف عنها، فهو نقد علمي بنفس القدر التي يمكن البحث فيه عن (اشتراكية علمية) في المعجم الماركسي، والعلم هنا كما هو في اتجاهات نقدية أخرى هو المعرفة القياسية التقنية التي يتوصل إليها بالملاحظة والاختبار ومن ثم بالقوانين المستنبطة من فوضى الظواهر، وهو بهذا المعنى لاسيما في النقد الأدبي والفني عموما نقيض النقد الانطباعي، وكما أكد

---

[1]– سمير سعيد حجازي، المرجع السابق، ص 47- 48.

[2]– سعد البازعي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص 141.

نقاد سابقون مثل **طه حسين** و**سيد قطب** أسبقيتهما إلى المنهجية التي تؤكد الشخصية العلمية.

جاء النقاد الماركسيون ليؤكدوا أحقيتهم بهذا التميز يقول حسين مروة عن كتابه "دراسات في ضوء المنهج الواقعي": «جاء ليخلص النقد من فوضوية النقد الانطباعي المحض لكي يدخل نقدنا العربي في عصر المنهجية النقدية»[1].

فالأدب مثلما هي الحال بالنسبة لأي أنشطة إنسانية الأخرى، يندرج في المجتمع كأي ممارسة مجتمعية كشكل إيديولوجي من بين أشكال أخرى على مستوى البنى الإيديولوجية الأخرى وترى **كريستان عاشور**: «بأن هذا الاختزال الميكانيكي لمفهوم الانعكاس قد أدى بالنقد إلى التركيز على مضمون الأثر والأفكار التي عبر الكاتب عنها دون الاهتمام بالكيفية التي يتم بواسطتها تنظيم كل ذلك في إنتاج عملي أدبي ما».[2]

وقد عدّ الماركسيون العمل الأدبي من جانبين اثنين فهو عمل فني من جانب، وممارسة كلامية من جانب آخر، وانطلاقا من هذا التحديد ترى **فرانس فارنيه** F.Vernier: «بأنه لا توجد نصوص أدبية تكون وجها لوجه مع الواقع ولكنها تكون من الواقع».[3]

من هذا المنظور لا يمكن بأي حال من الأحوال الفصل بين واقع مجتمع معطى والإنتاج الفني الذي يوجد فيه، فهذا الأخير يعد جزءا من نتائج التحول الذي يمس المجتمع، كما أنه يعد أداة من أدوات عدة لحدوث هذا التحول وهذا ما تذهب إليه "فرانس فارنييه" حينما تقول: «إن النصوص الأدبية هي نتيجة تحول الواقع، وهي في الوقت ذاته أداة لتحوله حسب كيفيات معينة ومن خلال وساطات شديدة التبدل». [4]

---

[1]– سعد البازعي، المرجع السابق، ص 143.

[2]– عبد المالك كاجور، المرجع السابق، ص 49.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وهنا ينبغي الإشارة إلى أن المعايير الجمالية من جهة والإيديولوجية من جهة أخرى يعدان من أهم عناصر البنى الفوقية عند الماركسيين، الذين يرون أن البنى التحتية المتمثلة بالخصوص في الإنتاج ووسائل (الإنتاج والاقتصاد) تؤثر في البنى الفوقية، وهذه الأخيرة هي التي تحدد مفهوم الإنسان للجمال وللأدب من حيث إنه فن جميل، وقد اهتم الفكر الماركسي أكثر من غيره بالعلاقة: أدب/ إيديولوجيا.

ويذهب بعض الدارسين الماركسيين إلى أنه ما من تفكير في العلاقة أدب/ إيديولوجيا إلا ويندرج في البداية ضمن تقليد نظري ماركسي، حيث يكون الأدب شكلا إيديولوجيا، والإيديولوجيا هنا تأتي محددة لمكان البنية الفوقية لمنظومات الأفكار والوعي ومعبرة عن علاقات اجتماعية واضحة.

يمكن القول على هذا الأساس، إن منهجية الجدلية المادية لا تهتم بالفعل الأدبي إلا على أساس أنه شكل إيديولوجي حيث لا يكون له وجود خارج البنية الفوقية وهو يعكس علاقات اجتماعية و يعبر عنها.

والعمل الأدبي انطلاقا من هذا الفهم لا يوجد إلا ضمن الكليات وهذا يعني أنه لا مجال للبحث عنه واستجلاء معناه إلا بالعودة إلى فحص واستقصاء هذه الكليات، ذلك أن أنصار منهجية الجدلية المادية في النقد يقصون العامل الفردي (ذات الفرد) في إنتاج العمل الأدبي، فهذا الأخير في نظرهم هو منتج التفاعلات المجتمعية التي تتأثر بها البنية الفوقية فتصوغها ضمن منظومات الأفكار والوعي التي تنتج الفن ومنه الكتابة الأدبية.

إن تفسير العمل الأدبي من هذا المنظور لا يتأتى إلا بعد دراسة الكليات التي يوجد ضمنها، وما يهم أصحاب المنهجية الماركسية ليس الكائن الفرد بل الجماعة[1].

---

[1] – عبد المالك كاجور، المرجع السابق، ص 50.

والعمل الأدبي تبعا لذلك يتجاوز النشاط الفردي ومن ثم فدراسته تتجاوز الفرد بالضرورة لتبحث في الصورة النهائية للنشاط المجتمعي الذي يجد صورته آخر الأمر عند الماركسيين في الإيديولوجيا.

غير أن بعض الماركسيين عدلوا عن موقفهم تجاه العمل الأدبي حيث أصبحوا يدعون إلى ضرورة العمل الأدبي بوضعه في إطاره التاريخي الشكلي من جهة، و بوضعه في إطار تاريخ المجتمع الذي أنتج فيه من جهة أخرى، يقول **فيليب سولرز** F. Sollers على سبيل المثال: «لا يمكن دراسة الأدب بعيدا عن تاريخ المجتمع وتاريخ الأدب ذاته، ولكن الأدب كذلك لا يمكن أن يكون في أي عصر، إلا بواسطة مصالحة الكاتب لهذين المحيطين المتميزين تميزا واضحا: تاريخ المجتمع حتى اللحظة التي يكتب فيها الكاتب وتاريخ الأدب حتى اللحظة التي يكتب فيها الكاتب كذلك». [1]

إن **سولرز** يدعو هنا إلى وضع العمل الأدبي عن دراسته في علاقتين اثنتين علاقته بتاريخ الأشكال الأدبية التي يدخل في نسق معها وعلاقته بتاريخ المجتمع الذي أنتج فيه، وهكذا يبدو أن **سولرز** قد كان لينا في موقفه من الأدب وإذا كان لابد من تقديم تعليل لعدم تطرفه فإنه يمكن القول إن ذلك راجع لتأثره بالفكر البنوي.

---

[1] – عبد المالك كاجور، المرجع السابق، ص 51.

المحاضرة الحادية عشر:

البنـويــة

1- البعد اللغوي لمصطلح البنية:

إنّ السّؤال الذي قد يتبادر إلى الذهن في هذا المقام هو ما البنية أو البناء؟ وما البنوية؟

قبل الإجابة عن هذا السّؤال لا بأس من الاتفاق أوّلا عن أي المصطلحين أصح، **"البِنَوِيَّة"** أم **"البِنْيَوِيَّة"** كما هو رائج عند أغلب النقاد العرب والدارسين المعاصرين، لذلك كَثُر الحديث عن البناء اللّفظيّ السّليم الذي يجب أن يكون عليه هذا اللّفظ، ووقع الإصرار في نهاية الأمر، على أن يتداول النقاد العرب المعاصرين الاستعمال الخاطئ وهو بنيوية، وذلك عوضا عن الاستعمال النحوي السّليم الذي هو إما **"بِنْيَيَة"**، وذلك كما تقول في النسبة إلى **"فِتْيَة"** و**"فِتْيَيّ"** على القياس، لأنّك تُجريه مجرى مالا يُعتلّ، وهو مذهب **أبي عمرو بن العلاء**، كما يمكن أن يقال **"بِنَوِي"** وهو في رأي الناقد الجزائري **عبد الملك مرتاض** وأنا أتّفق معه، أخفّ نُطقا وأكثر اقتصادا لغويّا، وهو مذهب **يونس بن حبيب.**[1]

ويمكن الأخذ برأي **سيبويه** في**"باب الإضافة"**،[2] من أجل التّحقّق وحسم هذه المسألة نهائيا، والتّأكّد من الاستعمال اللّغوي السّليم، الذي يقتضي إمّا أن يكون أصل اللّفظ **"البنية"** فيقال **"بِنْيَيّ"** وهو الاستعمال الذي اختاره **جميل صليبا** وهو ثقيل النطق، وإمّا أن يكون على القلب فيقال **"بِنَوِي"** وهذا الإطلاق، بالإضافة إلى سلامته من الخطأ، وهو الأخفّ نُطقا باللّسان والأجمل وقعا في الآذان.[3]

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهمّ المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، (د/ط)، 2005م، ص 190/191.

2- سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام مارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر (د/ط)، 1988م، ج3، ص 347.

3- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص191.

وفيما يفيد أيضا **عبد الملك مرتاض** عندما دقّق في هذه المسألة أن الاستعمال الخاطئ لا مبرر له، لأن استعمال مصطلح **"بِنْيَوِيَّة"** إنما ينسب في الأصل إلى لفظ غير موجود، كون **"البِنْيَوِيَّة"** تعني أن الأصل هو **"بِنْيَيَة"** وذلك حتى يمكن قلب **(الياء)** الثانية **(واوًا)**، أما عن قلب **(هاء)** التأنيث **(واوًا)** فذلك مجرد جهل بالعربية، لأن هذه الهاء لدى النحاة لا تُعدُّ في تحديد بُنى الألفاظ، وحتى على افتراض أنها معترف بها وهو غير وارد في تحديد البنية اللفظية، لأن **(الهاء)** لا تقلب **(ياءً)** لدى النسبة أبدا، بل تسقط وينسب إلى الحرف الذي قبلها كقولهم: **(مكّيّ)** نسبة إلى **(مكة)**.[1]

أما **صلاح فضل** فهو يُحبذ استعمال مصطلح **"البنائية"** المأخوذة من المصدر **(البناء)** أو الطريقة التي يُقام بها مبنى ما، ثم شمل مفهوم الكلمة وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، وتنصُّ المعاجم الأوروبية على أن الفن المعماري يستخدم هذا المصطلح منذ القرن السابع عشر.[2]

ولا ريب أن القرآن الكريم قد استخدم هذا الأصل نيفا وعشرين مرة على صورة الفعل **(بنى)** أو الأسماء **(بناء/ وبنيان/ ومبنى)**، إلا أنه يجب الإشارة إلى أنه لم ترد في القرآن الكريم ولا في النصوص القديمة كلمة **(بنية)**.[3]

وقد ورد في **"لسان العرب" لابن منظور** في فصل **"الياء"** من الفعل الثلاثي (بني)، فيقال: بُنية وبُنى وبِنى مثل جِزية وجِزىً، والبِناء والمَبني يكون من الخِباء والجمع أبنية، ويقال: بِنية وهي مثل رِشوة ورشًا كأن البِنية الهَيئة التي بُني عليها مثل المِشيّة والرِّكبة.[4]

1- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- صلاح فضل، المرجع السابق، ص 120.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، فصل **"الياء"** مادة **(بني)**، مج14، دار صادر، بيروت، لبنان، (د/ط)، (د/ت)، ص94.

وتدل البنية في **"المعجم الوسيط"** على هيئة البناء ومنه بنية الكلمة؛ أي صيغتها وفلان صحيح البنية[1]، وبنية الكلام صياغته ووضع ألفاظه ووصف عباراته وقد ذهب إلى ذلك قدامة بن جعفر في أن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية[2]، إلا أن البنية بالقياس إلى البناء قذ ظل حضورها نادرا اللهم ما كان نشازا عند **صلاح فضل** في كتابه **"نظرية البنائية في النقد الأدبي"**.[3]

كما أن المصطلح المُتداول **(البنيوية)** لا يستقيم مع القاعدة النحوية والصرفية، فلام الكلمة في **(البنوية)**- وهو المصطلح العلمي الصحيح- يُقلب **(واوا)** ويُكسر ما قبله في أثناء النسبة، وإذا كان هذا على المسموع مثل **"قروي"** نسبة إلى قرية، ولا يقاس عليه في الرأي الأرجح، لأن الاسم الثلاثي الذي ثالثه **(ياءً)** أو**(واوًا)** وتأتي بعدهما **(تاء)** التأنيث فالأرجح عدم الحذف؛ فيقال في **"ظبية وغزوة/ ظبيي وغزوي"** وتزداد **(تاء)** التأنيث بعد ذلك بشرط أن يكون المنسوب مؤنثا وفقا للقاعدة اللغوية العامة، حتى يكون المنسوب مؤنثا فيقال **"ظَبْيَيّة وغزويّة"**، وبناء على القاعدة المعيارية تكون النسبة إلى البنية على الصيغة التالية **"البِنْيَيّة"** ولو أنها ثقيلة على اللسان، وبمقتضيات الاقتصاد والخفة الذين تتطلبهما اللغة فضّلنا قياس **(البنية)** نسبة إلى**(القرية)** أي **(بنوي)** على وزن **(قروي)**.[4] ولهذه الأسباب ارتضيت استخدام مصطلح **(البنوية)** باعتباره مكوّن رئيس من تركيبة عنوان الأطروحة.

واقتناعا برأي العالم اللغوي الجزائري **عبد الرحمن الحاج صالح** أول مستعمل لمصطلح **"البنوية"** بوعي لغوي كبير، وذلك حين كتب سنة 1971م في مجلة اللسانيات **"مناهج**

1- أنيس إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، (1-2) مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ط2، (د/ت)، ص 1032.

2- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص130.

3- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص 125.

4- عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1975م. ص 722.

بنوية" و**"وسائل بنوية"**، مشيرا في الهامش إلى رأي **يونس بن حبيب** السالف الذكر في النسبة إلى **(بِنية)** قياسا إلى **(ظبية)**.[1]

ويرى **عبد الملك مرتاض** أنه لا يمكن تجاوز الدرس النحوي الرصين، وذلك على مستوى تحديد وضبط مدونة المصطلحات النقدية المعاصرة بدعوى الذيوع والانتشار، مالم يتحقق من سلامتها من اللحن في المختبر النحوي والصرفي والدلالي، فلا مبرر لمن يدعي أن خطأً شائع أحسن من غريب مهجور، لأنه لا ينبغي أن يكون حُجّة لأهل الخطأ لا سيما إن كان أصحابه من أهل العلم والنقد.[2]

2- روافد المقاربة البنوية الشكلانية:

من المؤثرات المبكرة التي تركت معالم واضحة في الفكر البنوي في مرحلة نضجه **"الشكلانية الروسية"**، ففي عام 1915م قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو بتشكيل **"حلقة موسكو اللغوية"** بهدف استثمار الحركة الطليعية الأدبية، والقضاء على المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية، وبعد مُضِيِّي عام انضم إليهم طائفة من نقاد الأدب وعلماء اللغة، وشكلوا جمعية دراسة اللغة الشعرية في **(لينغراد)** التي تعرف باسم: **"أوبوياز** (Opoiaz)*"، وبذلك نتجت المدرسة الشكلية عن هذين المركزين معا، وكانا يلتقيان في مجموعات صغيرة لمناقشة الإشكالات الأساسية في نظرية الأدب، وهذا خارج النظام الأكاديمي الموجه الذي يُرهقهم بتكلّفه وتحفّظه.[3]

وكانت القوة الفاعلة لهذه الجماعة ناتجة من بعض الشخصيات المتفرّدة، من مثل شخصية **رومان جاكبسون** رئيس **"حركة موسكو اللغوية"**، الذي كان شديد التقيّد بالتوجه

1- عبد الرحمن الحاج صالح، مدخل إلى علم اللسان الحديث مجلة اللسانيات، جامعة الجزائر، مج1، ع 2، 1971م، ص 37- 38.

2-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص191- 192.

*هذه الكلمة مكونة من حروف تبدأ بها الكلمات التي يتشكل من مجموعها عنوان هذه الجماعة في اللغة الروسية؛ فالحرف الأول يشير إلى كلمة جمعية، والثاني والثالث تبدأ بهما صفة الشعرية، والأحرف الثلاثة الأخيرة فهي اختصار لكلمة لغة، ينظر، محمد فتوح أحمد، الشكلية ماذا يبقى منها...؟، مجلة فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفتى العربي، بيروت، لبنان، مج1، ع2، 1981م، ص166.

3- تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص10.

العلمي الذي يفد من أوروبا الغربية لا سيما في مجال الدراسات اللغوية والفلسفية، حيث أخذ مع رفاقه في بلورة بعض الأفكار المنهجية عن لغة الشعر وأسلوب دراستها في حوالي عشرين مقالا، كانت تكتب وتقرأ وتناقش وتنشر كلها بصفة جماعية.[1]

ويُعزى ظهور الشكلانية إلى المرحلة التي تميّز فيها الأدب الروسي وخصوصا الدراسة الأدبية بإشكالية منهجية حادة، فقد كان هذا الأدب خاضعا لهيمنة نقد سوسيولوجي له خلفيات سياسية وأيديولوجية، وبذلك صارت العلاقة السببية بين الأدب والحياة أشبه بعقيدة مغلقة، ولم يخفت هذا النير إلا بمجيئ جيل الرمزيين، الذي لم يؤكد فقط على العلاقة بين الأدب والميتافيزيقا وإنما حاول أن يُلِمَّ بأسرار اللغة الشعرية، ونظرا لعلاقتهم بآراء فقيه اللغة **بوتبنيا** **(Aleksander Potebnya)** فإن الرمزيين سيقفون عند حدود مفهوم اللغة الشعرية كصورة وهو ما سيتجاوزه الشكلانيون لاحقا.[2]

ومن يَعُد إلى التاريخ يجد أن الشكلانية قد تخلَّقت في كنف روسيا أثناء فترة الصراع التي انتهت بإحداث الثورة الاشتراكية عام 1917م، وعلى الرغم من هذا فإنه لا يمكن تحليل العلاقة بين هذه الحركة والأحداث الاجتماعية التي واكبتها، وإن كان بعض النقاد يرى في الشكلانية الروسية نوعا من الانحلال البرجوازي في مجتمع الثورة، متعلّلا ببعض مبادئها الأساسية التي كانت تدعو إلى الفن الخالص، وبما كان يدعو إليه أحد روادها ورموزها وهو **شلوفسكي** **(victor shklovsky)**في المرحلة الأولى من تخليص الفن وتحريره من عبء الحياة الثقيل المُضني، ومن المفارقات العجيبة أن بعض مؤسسي الشكلانية قد عملوا في الجبهة الثورية، بحيث أصبح **"بريك"** (Break) الرقيب السياسي بأكاديمية الفنون الروسية.[3]

وقبل أن تتحوّل النظرية الماركسية في الأدب إلى عقيدة قوية كانت الشكلانية تعايشها، وخاصة عندما صارت قضاياها تعرض بطريقة علمية موضوعية لا تُعرّض بالنظام الاشتراكي، على أن الجانب الأكبر من النقد الأدبي أخذ في التوجه من البداية إلى الإشكالات الأيديولوجية، وما يتّصل بها من احتدام الطبقات وصراعها، بحيث أصبحت

1- محمد الواسطي، المرجع السابق، ص19.

2- تودروف وأخرون، المرجع السابق، ص10.

3- صلاح فضل، المرجع السابق، ص 34.

الأولوية للمضمون، ودعا النقاد الطليعيون إلى تلبية حاجات الفن **"البروليتاري"**، وبهذا يكون الشكل ثوريا مثل المضمون.[1]

غير أنه لم يدم التوافق بين الشكلانية والثورة طويلا، فقد تحدّد موقف الماركسية من الأدب أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات من القرن العشرين، وتمَّ حلّ جميع المنظمات الأدبية وإدماجها في منظمة موحدة، مُنحَت لها سلطة الحزب الكاملة لتحديد أبعاد السياسة النقدية والأدبية، ومنذ ذلك الوقت ساد الصمت والرضا بالموت الأدبي رواد الشكلانية، أو الاعتراف بأخطائهم في التحليل الأدبي، مما جعل بعضهم من مثل **"شلوفسكي"** ينتقد نفسه ويتّهم مبادئ **"الأبوياز"** بالعقم ومجافاة الحقيقة[2]، وقد صوّر الشاعر السوفياتي **"كرزنوف (Carzanov)"** هذا الموقف الخانع في بيانه أمام المؤتمر الأول للكُتَّاب عام 1934م، بقوله: **«ليس بوسع أحد الآن أن يعالج مشاكل الصياغة الشعرية، أو أن يقوم بتحليل الاستعارات والصور والإيقاع دون أن يثير على التّو ردّ الفعل التالي: "اقبضوا على هذا الشكلي" وقد أصبحنا مهدّدين جميعا بأن نُتّهم بجريمة الشكلية... وقد جعل بعض النقاد من هذا الشعار ضد الشكلية صيحة الحرب التي يخفون بها جهلهم بنظرية الشعر وفنونه وعجزهم عن الاستضاءة بروح العلوم اللغوية والنقدية».**[3]

ورغم هذا فإن بعض التوجّهات العلمية قد حذت حذوها، حيث قامت ثُلّة من علماء اللغة في تشيكوسلوفاكيا بتشكيل حلقة دراسية ضمت مجموعة كبرى من الباحثين من هولندا وألمانيا وإنجلترا وفرنسا، وقد صاغ هؤلاء الباحثون جملة من القواعد وتقدّموا بها إلى المؤتمر الدولي الأول لعلماء اللغة، الذي عقد في **"لاهاي"** عام 1928م بعنوان **"النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية"**، وفي العام التالي قدّموا الجزء الأول من الدراسة الجماعية الموسومة **(الأعمال)** وظلت حلقة براغ تنشر منجزاتها تباعا حتى عام 1938م، وكانت تتّجه في مجملها

1- صلاح فضل، المرجع السابق، ص 34– 35.

2- المرجع نفسه، ص35.

3- المرجع نفسه، ص35– 36.

لدراسة الصوتيات.[1]

وإذا كان رائد هذه الحلقة وهو **ماتياس (Matyas)** من تشيكوسلوفاكيا فإن الفاعل الرئيس لها هو مؤسس المدرسة الشكلية الروسية **جاكبسون**، الذي كان يعمل في براغ ملحقا ثقافيا، ولمّا أيقن بانحسار نظريته في وطنه الأصل أخذ بتوجيه دعوته إلى الأوساط اللغوية، وجعل يطبّق بعض قواعد المدرسة الشكلية على الشعر التشيكوسلوفاكي*،[2] وقد توافقت أفكاره حينئذ مع أفكار المجموعة المحلية والأوربية، في ضرورة وجوب تعميق مبدأ كان قد حدّده **دي سوسير** من قبل وهو الدراسة الأفقية الوصفية للغة لا الرأسية التاريخية، واتخاذ أسس وظيفية لهذه الدراسة يتمُّ بها الوفاق بين البحوث الجمالية واللغوية، ومن هنا برزت أهمية التوجيه إلى دراسة القول الشعري من خلال منهج بنوي آخذٍ في التطور.[3]

1-2/ الحلقات الدراسية الدراسية:

انتشرت موجة الحلقات الدراسية في أوروبا وأمريكا في الثلاثينيات؛ حيث تأسّست **"حلقة كوبنهاجن"** عام 1931م، ثم **"حلقة نيويورك"** عام 1934م، التي صارت ملاذا للعلماء المهاجرين عندما اندلعت الحرب العالمية الثانية **(1939–1945م)**، ومنهم **جاكبسون** الذي يلخّص بعض الباحثين تاريخ نشأة البنوية وتشكلاتها المختلفة في شخصيته ومغامراته العلمية، ابتداءً من مطلع أبحاثه في موسكو حتى تخرّج على يده أجيال من الباحثين في أوروبا وأمريكا، فصار الحُجّة الأولى والمرجع الأخير في علم اللغة الحديث آنذاك.[4]

وعلى الرغم من سلطة القمع التي تعرضت لها الشكلانية الروسية إلا أنها تعتبر المُثير

1- بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2006م، ص 20.

* عاش **ياكبسون** فيما بين فترة (1920/1939م) في تشيكسلوفاكيا حيث أصدر كتابه حول الشعر التشيكي سنة 1923م، ويشكّل هذا الكتاب مع كتابه (الشعر الروسي الحديث) جزء من ميراث الشكلانية، ينظر، تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص7.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- محمد الواسطي، المرجع السابق، ص21.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الذي لا مثيل له للطاقات الفكرية، فهي تشير إلى أن المدارس الثورية الأصلية تتأسس وتنتج وتجد لها منطلقا تعتمد عليه في موطن تواجدها أو في أي منطقة أخرى مغايرة من العالم.[1]

وكلمة الشكلانية اصطلح عليها للدلالة على تيار النقد الأدبي الذي تأسس منذ 1915م إلى غاية 1930م، والشكلانيون هو الاسم الذي أطلق من قِبَلِ خصوم هذا التوجه تحجيما للمسار الذي اتخذته أبحاث مجموعة من النقاد، الذين اهتموا في دراستهم الأدبية بشكل عام على الجانب الشكلي والتركيب البنوي الداخلي، والشكلانية حركة منظمة تستهدف استثمار الحركة الطلائعية الأدبية، وتستبعد المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية.[2]

يُستشف من هذا أن التوجه الشكلاني هو مصدر اللسانيات، أو على الأقل التيار الذي كان يمثّله النادي اللساني في مدينة براغ أو حلقة براغ اللسانية.[3]

2-2/ مفهوم الشكل:

تقوم الشكلانية على جملة من المبادئ والمفهومات الأساسية يأتي في مُقدِّمتها مفهوم الشكل، فقد رفضوا رفضا مُطلقا ما كانت ترمي إليه الرؤية النقدية التقليدية، وذلك من أن لكل أثر ثنائية متقابلة الطرفين هي الشكل والمضمون، وأكّدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله،[4] وبالتالي فقد تخلّص الشكلانيون من التصوّر التقليدي لعلاقة الشكل بالمضمون، مؤكدين على فكرة مفادها أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد على أن الفوارق المميّزة الخاصة بالفن لا تتمثّل في نفس العناصر الداخلية في تكوين العمل الفني، وإنما في الكيفية التي يتمُّ استخدامها بها.[5]

وقد استبعد الشكلانيون الثنائية التقليدية المكوّنة من الشكل والمضمون، وأحلُّوا محلّها مصطلحين هما: **(المادة)** من ناحية، والوسيلة **(الأداة)** أو الإجراء من ناحية أخرى، وتتّسم هذه المصطلحات الأخيرة في نظرهم بعدّة مميّزات منهجية، إذ يتمُّ بها إنقاذ وحدة العمل الأدبي**(الوحدة العضوية)**، أما

1- محمد الواسطي، المرجع السابق، ص21.

2- تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص 10.

3- عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، (دراسة ونماذج)، دار الجنوب للنشر، تونس (د/ط)، 1995م، ص133.

4- تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص 10.

5- صلاح فضل، المرجع السابق، ص41.

(المادة) فتعني في تصوّر الشكلانيين الكلمات أو المواد الأولية للأدب التي تكتسب فعالية جمالية، ويتمُّ اختبارها كي تُسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة من الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الفني.[1]

وقيل الحديث عن المبادئ النقدية لدى المدرسة الشكلانية وأسسها الجمالية لا بأس من قراءة مصطلح الشكل، لأن الشكلانية لا يمكن تقويمها إلا من خلال فهم خلفية هذا المصطلح في التراث الأوروبي الجمالي والفلسفي، حيث تجد أن كلمة الشكل* غنية بالدلالات، فهي تشير إلى القالب أو البنية أو الصورة أو المنظومة أو الصياغة.[2]

ولا بدَّ من الإشارة هنا إلى أن **أفلاطون** قد استخدم مصطلح **(الشكل)** أو ما يسمى باليونانية مرادفا لمصطلح **(المثل)** في فلسفته، ورأى أن الشكل مرتبط بطبيعة الشيء وأن معرفة ماهية الشيء تقتضي معرفة شكله، وقد دعا إلى أسبقية الأشكال أو المُثُل على الموجودات.[3]

ويتّفق **أرسطو** مع **أفلاطون** في أن الشكل يُدرك عقليا وأنه العنصر الذي يجعل من مادة ما شيئا جليا، إلا أنه اختلف مع **أفلاطون** في رفضه مبدأ انفصال الشكل عن المضمون ووجوده مستقلا إلا في حالات نادرة، وقد تطوّر المفهوم الأرسطي للشكل عند **أفلوطين** وذلك من خلال ربطه بالجمال حيث أطلق على هذا المفهوم مصطلح الشكل الداخلي.[4]

لقد ارتبط مفهوم الشكل ببعد أنتولوجي مُبرّرٍ للوجود لدى **كانط** الذي ربط المفهوم ببعد إبستمولوجي ومعرفي، إذ كان يفكر في أشكال المعرفة محاولا وضع قوالب لها، والشكل عنده يتحدّد في مقابل المادة، وشكل المعرفة هو القانون الأساسي للحركة الموضوعية والذاتية

1- محمد الواسطي، المرجع السابق، ص23– 24.

* **الشكل** في الأصل هيئة الشيء وصورته، وتقول شكل الأرض صورتها، والشكل أيضا هو المثل والشبيه والنظير قال **ابن سيناء**: **«مثل إدراك الشاة لصورة الذئب أعني شكله وهيئته»**، ينظر، ابن سيناء أبو علي الحسين، النجاة نشره محي الدين صبري الكردي، القاهرة، مصر، (د/ط)، 1938م، ص 264.

2- الزواوي بغورة، المرجع السابق، ص29.

3- محمد الواسطي، المرجع السابق، ص 22.

4- فريال جبوري غزول، "الشكلية الروسية"، مجلة الفكر العربي، بيروت، لبنان، ع25، 1982م، ص29.

للمادة.[1]

يبدو من خلال ما تقدّم أن مفهوم الشكل ودوره المعرفي قد تعدّد في الحضارة الأوربية، بين كونه جوهريا أو ثانويا وبين تصوّره كدينامية مشكلة أو قالب خارجي، وإن كان هذا التحديد والتعدّد لا يَحِيد عن المعنى المُساوق لتصوّره العام، أما مصطلح الشكلانية فهو يحمل في ثناياه بعض معاني الشكل، فقد صارت الشكلانية تعني توجّه يهدف إلى تغليب الشكل والقيم الجمالية على ما في العمل الأدبي من فكرة أو خيال أو شعور.[2]

ومما ينبغي الإشارة إليه هنا هو أن الشكلانيين الروس لم يُطلقوا اسم الشكلانية على حركتهم، وإنما أطلقه عليهم خصومهم ووسموهم به وسما ولم يكن الخصوم نقادا أو أساتذة جامعيين فحسب، وإنما كانوا بالإضافة إلى ذلك أيديولوجيين مثل **"ليون تروتسكي"** (Léon Trotski)الذي يقول في كتابه **"الأدب والثورة"**: «**إذا ما تركنا جانب الأصداء الضعيفة التي خلّفتها أنظمة أيديولوجية سابقة على الثورة، نجد أن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية خلال السنوات الأخيرة هي نظرية الشكلانية في الفن**».[3]

لذلك لم يقتنع هؤلاء الشكلانيون بهذا التسمية المفروضة (**الشكلانية**)، وإن قبلوها على مضض فقط لشيوعها وذيوعها في الأوساط العلمية آنذاك، وقد تحفّظ **بوريس إيخنباوم** أحد روادها في مقال له من هذه التسمية لأنها ليست وصفا دقيقا للحركة، وفضّل عليها المورفولوجية يقول: «**إني أفضّل أن اسمي المنهج بـ:"المنهج المورفولوجي" تمييزا له عن الاتجاه النفسي أو السوسيولوجي وما شابه، حيث لا يكون الأدب نفسه هو موضوع البحث وإنما ما يعكسه الأدب**».[4]

ولا شك أن الشكلانيين لم يطمئنوا كثيرا إلى مصطلح **"الشكلانية"** لما فيه من سطحية وبعد عن المحتوى وغموض في علاقته بالمحتوى، وقد حاولوا إيجاد مصطلح بديل ولكنهم

1- الزواوي بغورة، المرجع السابق، ص 44- 45.

2- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص220.

3- تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص9.

4- فريال جبوري غزول، المرجع السابق، ص 30.

لو يهتدوا إلى ذلك، كما أن جلَّ أعمالهم تدلُّ على أن إرهاصات النقد الشكلاني كانت فعلا مرتبطة بظاهر الشكل، فقد رفضوا رفضا باتا ما كانت ترمي إليه النظرية النقدية التقليدية في رؤيتها إلى ثنائية **"الشكل والمضمون"**، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في مفهوم الشكل.[1] وإن كان المنهج البنوي يعتبر أن المعرفة العلمية هي شكل مصمم، يتوصل إليه عن طريق تصميم علاقته بالأشكال الأخرى بطريقة منهجية محددة كما في المنهج الشكلي الأرسطي، وأن للمفاهيم مضامين ولكنها في قالب أشكال وهذا ما قد يعكس الاهتمام بالشكل دون المحتوى.[2]

ومما يجب التنبيه إليه أن الإشكالية الجوهرية لا تكمن في علاقة الشكل بالمضمون، وإنما تكمن في الطرح الجدلي المعقد بحيث أنه من الممكن أن يكون مضمون هذا الشكل مضمون شكل آخر دونما تحديد واضح للشكل والمضمون.[3]

والجدير بالذكر أن هذه النظرية الشكلانية قد تطوّرت فيما بعد إلى دراسة البنية، وقد اهتمت في البداية بالظواهر الأسلوبية ثم تجاوزتها إلى التعامل مع كلية النص، ثم توجّهت من التعامل مع النص المستقل إلى علاقة النص بالأنظمة الأخرى كالأنظمة الاجتماعية وغيرها، مما يؤكد على دينامية الحركة وقدرتها على التفاعل والتطور.[4]

كما أن الشكل عند جميع الشكلانيين طريقة تجسّد مع البنية محتوى وحدا، فـ: **"البنية"** لا محتوى لها خارجا عنها، إنما هي المحتوى حينما يدرك داخل تنظيم منطقي من حيث هو خصيصة من خصائص الواقع،[5] فالبنية إذن هي المحتوى ولكن ليس مطلق محتوى، وإنما المحتوى الموجود داخل تنظيم منطقي؛ أي التنظيم الشكلي أو الصوري، وبالتالي يكون معيار البنية هو هذا التنظيم الشكلي، والبنية من الناحية اللغوية ماهي إلا بنية التنظيم، وهذا

1- تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص 10.

2- إبراهيم الحيدري، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، ص 348.

3- المرجع نفسه، ص348.

4- محمد الواسطي، المرجع السابق، ص23.

5- الزواوي بغورة، المرجع السابق، ص45.

التنظيم له طبيعة منطقية مفادها أن للبنية طبيعة شكلية.[1]

يبدو مما سبق ذكره أن مفهوم الشكل قد اكتسب معنى جديدا، فلم يعد مجرد غلاف بقدر ما هو وحدة ديناميكية وملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي، وهنا يبرز الفرق بين التوجّه الشكلاني والتوجّه الرمزي الذي يؤكد أن يُستشف غير الشكل شيء من المضمون، كما تمَّ لهم تطويع النزعة الجمالية وهي الإعجاب ببعض عناصر الشكل بعد عزلها عن المضمون، وفي الوقت الذي كان يتمُّ فيه تأسيس الفرق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، واكتشاف تجلّي الجانب النوعي للفن في الاستعمال المتميّز للأداة كان من الضروري تحويل مبدأ إحساس الشكل إلى شيء ملموس، حيث يمكن تحليل هذا الشكل كمضمون في ذاته ومن الضروري البرهنة على أن الإحساس بالشكل يبرز كنتيجة لبعض الأنساق الفنيّة، والموجّهة ضد عملية التحقق من ذلك الإحساس.[2]

وقد اهتم الشكلانيون الروس في إقامة نظرياتهم الجمالية على أساس كفاية الأثر الفني عينه وقابليته لأن يشرح ذاته، والبحث عن لغة فنيّة جِديدة؛ أي الدعوة إلى لغة ما وراء العقل في التركيب الشعري،[3] ولم يكن الشكلانيون يهتمون بمدلولات الشعر المستقبلي وإنما بأساليب قول الشعر، فلا عجب في أن يستند الشكلانيون إلى هذه التوجه المستقبلي الذي قاده الشعراء المستقبليون، حيث وجدوا فيه أحسن مثال يتمظهر فيه بوضوح، ولأن الشعراء المستقبليون أقرّوا باستبعاد الماضي والانقياد العام للمحاكاة، ومعاملة نُقاد الفن كأناس معدومي الفائدة ومضرين والتمرّد على الطغيان للكلمات الفضفاضة، والدعوة إلى إفساح المكان للشباب العنيف الجريء، وهي المعايير نفسها التي اعتمدها الشكلانيون الروس، ونادى بها دعاة الحداثة في تأسيساتهم لنظرية شعرية متناسقة، ومن أولئك الدعاة في الوطن العربي **"أدونيس والبياتي وعبد الصبور...إلخ"**.[4]

1- محمد الواسطي، المرجع السابق، ص24.

2- تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص41.

3- صلاح فضل، المرجع السابق، ص 46.

4- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص35.

2-3/ التناص:

توصّل الشكلانيون الروس من خلال دراساتهم للأدبية إلى الإقرار بـ: **"التناص"**، وهو الاستراتيجية الذي دعت إليها مختلف التوجّهات النقدية النصانية مثل **"السيمائية والأسلوبية والتفكيكية"**، لأن الفعل الأدبي يدرك من خلال علاقته بأعمال فنية أخرى، وبمساعدة الترابطات التي تقام بواسطتها ليس فقط المعارضة ولكن كل عمل فني يخلق موازيا معارضا لنموذج ما، ولهذا فإن الشكل الجديد لا يظهر ليعبّر عن مضمون جديد ولكن ليحلَّ محل الشكل القديم الذي قد فقد صفته الجمالية.[1]

وهكذا فهم الشكلانيون تاريخ الأدب أو التطوّر الأدبي على أنه دورة حياة تتعاقب فيها الأشكال، وليس تقدما للحركات أو تأثيرات تنتقل من جيل إلى جيل، وهذا التعاقب لا يتمُّ بشكل عادي وبسيط بل إنه إزاحة لما هو موجود سلفا وإقامة بناء جديد مؤسس من قواعد ناتجة عن هذا القديم، وبهذا الفهم يصبح التطوّر الأدبي تعاقبا للأشكال وبطريقة دينامية تعطي الأولوية للبنيات الداخلية المتواجدة في ثنايا النص الأدبي.[2]

يتوضّح من ذلك أن المقاربات النصية التي تقدَّم بها الشكلانيون الروس كانت قد انطوت في الشكل وعناصره المهيمنة، وبمنظور وصفي عند الشكلانيين قد تجاوزوا فيه كل معيارية؛ فقد وصفوا مختلف العمليات الوظيفية للنظم الأدبية وحلّلوا عناصرها الأساسية، وعدّلوا قوانينها لتصبح على مستوى المعارف السّائدة، وذلك هو الوصف العلمي للنص الأدبي الذي يُحيل إلى إقامة علاقات بين عناصره، إلا أن الإشكالية تبرز في الحدِّ غير المتجانس للعمل الأدبي ومستوياته المختلفة، فمن يريد توصيفا باستقصاء قصيدة شعرية ينبغي له مراعاة المستويات المختلفة **(الصوتية/ والموسيقية/ والنحوية/ والمعجمية/ والرمزية)**، وأن يأخذ بعين الاعتبار علاقاتها المتبادلة،[3] فالنص بهذا التصوّر هو بنية متناسقة مؤلفة من مستويات عديدة، وهي مستويات تفرضها وحدات اللغة ابتداءً من وحدة الفونيم والحرف إلى المقطع إلى الكلمة فالجملة فالمكون؛ ولعل هذا التركيب هو الذي جعل الشكلانيين ينظرون

1- تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص41.

2- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 35- 36.

3- تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص34.

للعمل الأدبي برمته وخصائصه الوظيفية من منطلق هذه المستويات المتباينة.[1]

2-4/ الإيقاع:

شغل **"الإيقاع"** في القصيدة جزءا كبيرا من دراسات الشكلانيين وفي مقدمتها دراسات **رومان جاكبسون**، باعتباره حركة نغمية قد أشار إليه **دي سوسير** منذ مطلع القرن العشرين، حيث أفرد للإيقاع جزءا هاما من محاضراته في اللّسانيات العامة، وإن كانت الدراسات الصوتية الفونولوجية عند الشكلانيين قد حادت عن توجّه دراسة **دي سوسير** في هذا المجال عن أعمال البنويين ككل، حيث اتخذت نسقا وظيفيا بدلا من النسق الفيزيقي التي كانت قد اتسمت به عند **دي سوسير**.[2]

وقد أكّد الشكلانيون بأن الشعر يتوافر على أبنية تركيبية قارة مرتبطة بدون انفصام إلى الإيقاع، تبعا لذلك فإن مفهوم الإيقاع ذاته يفقد صفته المجردة ويصبح مرتبطا بالجوهر اللّساني للشعر أي **(الجملة)**، والوزن بالقياس إلى الإيقاع يأتي في المرتبة الثانية والإيقاع يتحوّل إلى أساس بنائي للشعر يحدّد مجمل عناصره السّمعية أو غير السّمعية،[3] لقد اتسع مفهوم الإيقاع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تُسهم في بناء البيت الشعري، وينتج الإيقاع عن المد في الكلمات ومن نبرات الجمل بالإضافة إلى الإيقاع الهرموني، من هنا فإن الشكل الشعري لا يحقق شعريته إلا من خلال علاقته بالإيقاع المنظم له، فكأن العلاقة بين الإيقاع والواقع تتحوّل إلى صورة يجب أن يُعبّر عنها الشكل الشعري لا المضمون الشعري.[4]

2-5/ القيمة المهيمنة:

يحتلُّ مفهوم الهيمنة صدارة المفاهيم التي تحدث عنها **رومان جاكبسون** في تحديده لنوعية العمل الأدبي، حيث عرّفها بأنها **«عنصر بؤري للأثر الأدبي إنها تحكم وتحدّد وتغيّر العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية»**،[5] وعلى الرغم من أن **بوريس إيخنباوم** كان

1- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 36.

2- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص36.

3- تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص 52– 53.

4- المرجع نفسه، ص 37.

5- تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص 81.

ينطلق من النظم – في تقسيمه للأساليب – وبوصفه الحد الفاصل بين علم الأصوات وعلم الدلالة، وبعبارة أخرى كان **إيخنباوم** (Boris Eichenbaum) يبحث عن شيء يكون مرتبطا بالجملة في الشعر ولا يبتعد عن الشعر نفسه، كان ما يهمه على وجه الخصوص هو تحديد مفهوم **"القيمة المهيمنة"**، الذي ينظم الأساليب الشعرية ويمنحها هُويتها ولهذا اقترح ثلاثة أساليب أساسية في الشعر الغنائي: وهي: **(أسلوب الخطاب/ وأسلوب الميولدي (ويعتمد نظام النبر)/ وأسلوب المتكلم)**،[1] وعلى مستوى الإيقاع كان **بريك** قد طرح مفهوم الاندفاع الإيقاعي، حيث: «**إن الأنساق الإيقاعية تسهم بدرجات مختلفة في خلق الانطباع الجمالي، فهذا النسق أو ذلك يهيمن في أعمال مختلفة، وهذه الوسيلة أو تلك يمكن أن نسند إليها مهمة الظاهرة المهيمنة**»،[2] ومفاد هذه الرؤية إمكانية تقسيم الأشعار إلى أشعار ذاتية **(نبرية)/** وأشعار هارمونية **(تأليفية).**

يبدو أن **"القيمة المهيمنة"** مفهوم نظري يحدّد نوعية العمل، وفي الحقيقة لا توجد للشعر –عبر تاريخه الطويل– مهيمنة واحدة، بل إن ثمة قيم عديدة تهيمن على الشعر واحدة تلو الأخرى وباستقلالية معيّنة، وتنتقل القيمة المهيمنة من مفهومها المحدد بالشعر أو بفن ما إلى قيمة تهيمن على مدرسة شعرية أو على فن عصر من العصور.[3]

وما تجدر الإشارة إليه أن تزايد اهتمام الشكلانيين بالإيقاع والقيمة المهيمنة جعل **رومان جاكبسون** رائد **"الصوتولوجيا"** بفضل ما ارتبط به من المبادئ العلمية الأساسية، من خلال شدة تركيزه على مختلف القضايا الصوتية،[4]عندما أدخل الصوتيات المختبرية إلى مجال الدرس الصوتولوجي، «**وتنهض نظرية جاكبسون الصوتولوجية على أساس الاعتقاد بأن التقابلات المائزة مؤسسة على مبدأ الثنائية أو الازدواجية، ويتجلّى هذا المبدأ في الحقيقة القائلة بأن الوحدات اللغوية ترد في صورة أطراف تقع في تقابلات ذات وجهين، توسم**

1- تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص 54.

2- المرجع نفسه، ص56.

3- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص38.

4- ميليكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 2000م، ص 255.

بوجود خاصية مائزة ما في مقابل غياب هذه الخاصية...»،[1] وهذا ما يعني أن الأوصاف التي حدّدها **جاكبسون** للخصائص الصوتية قد عولجت وفقا لمبدأ الثنائية في ارتباطها وعدم انفصالها، وهذا ما شدّد عنه **تينيانوف** (Yury Tynyanov) وذلك من خلال قوله: **«إن مفهوم المادة لا تخرج عن حدود الشكل، فالمادة هي أيضا شكلية، وإنه من الخطأ خلطها بعناصر خارجية عن البناء».**[2]

2-6/ الشعرية:

دعا **جان كوهن** من خلال المسألة الشعرية إلى الالتحام بين ثنائية **"الشكل والمضمون"** سنة 1966م، وذلك في معرض حديثه عن هيمنة اللغة على الأشياء،[3] وهذا ما يؤكد كيف أن المدرسة الشكلانية الروسية قد تحوّلت إلى إرث نقدي قامت على أنقاضه أطروحات المنظرين والنقاد الحداثيين، واستنادا إلى هذا التصور صار الشكل يسمح لأجزاء الإبداع الأدبي أن تدخل في علاقات غير اتفاقية، وأن المعنى أو المضمون رهين التركيب الواعي للأجزاء التي تكوّن النص.[4]

وهكذا تحرّر الشكلانيون من التصوّر التقليدي للعلاقة بين **"الشكل والمضمون"**، الذي يقوم على أساس أن الشكل ليس سوى غلاف يضمُّ المضمون، مؤكدين على أن الوقائع الفنية تشهد على أن الفوارق المميّزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني، وإنما في الكيفية التي يتمُّ استخدامها بها، وبهذه الطريقة فإن فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفا ولا تحتاج لفكرة أخرى مكملة لها،[5] ولهذا فإن الشكلانيين نظروا إلى مفهوم الشكل باعتباره وحدة دينامية وملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر

1- ميليكا إفيتش، المرجع السابق، ص256.

2- تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص75.

3- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص 38.

4- شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994م، ص 102.

5- صلاح فضل، المرجع السابق، ص41.

إضافي.[1]

يُستشف من هذا أن الشكل وحدة دينامية متكاملة ينتج معناه من داخلها، لقد كان هدف هؤلاء إذن هو البحث في الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي عملا أدبيا بالفعل، وهذا ما عناه **بوريس إيخنباوم** الذي أكّد على أن القضية الجوهرية ليست قضية منهج، ولكنها قضية الأدب باعتباره موضوعا للدراسة الأدبية.[2]

2-7/ الأدبية:

حدّد **جاكبسون** شعار الشكلانية الروسية بمقولة هامة عام 1919م، مفادها**«ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنما الأدبيّة؛ أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا»**،[3] وهو ما يعني جعل الأثرَ أثراً أدبيا ومن ثمّة أخذ هذا التوجه بالبحث عن الأدبية في النص، من خلال الكشف عن البنية الأسلوبية والإيقاعية والصوتية من أجل تحقيق الأدبية، وقد دفعهم التركيز عليها وذلك في دراسات مستقلة وخاصة للنصوص الإبداعية، دون النظر إلى علاقتها بالعناصر الخارجية لحياة الأديب والواقعين الاجتماعي والاقتصادي، لأن قيمة النص الأدبي لم تعد تكمن في صاحبه وعلاقته بما أبدع بقدر ما تكمن في فكرة التعامل مع اللغة بوصفها نظاما كليا أو نسقا عاما، متجاوزة بذلك سطحية التعامل مع النص ومتعمقة في استكناه أثر أدبيته، لأن مهمة المبدع عندهم تنتهي عند التفرغ من إبداعه، فهو لا يرافقه إلا في لحظة الفراغ الإبداعي أو لحظة الصفر،[4] لذلك يعدُّ الأديب نفسه مجرد أداة أو تقنية من التقنيات الألسنية التي تتكفّل بمهمة الإبداع الأدبي وتمكينه من التفاعل مع الحياة.

كما رفضت الشكلانية الروسية وبصفة قطعية النظريات النفسية التي تضع الفروق المميزة في الشاعر لا في الشعر، أو تُحيل قضية الخلق الأدبي إلى الموهبة، وبالتالي فهي ترفض

1- الزواوي بغورة، المرجع السابق، ص45.

2- جان إيف تأدييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط1، (د/ت)، ص 21.

3- تزفيتان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص84.

4- شايف عكاشة، المرجع السابق، ص 60.

تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهير، وغيرها من العوامل النفسية التي تتعلّق بالمؤلف أو المتلقي،[1] لأن العمل الأدبي يتجاوز نفسية مبدعه ويكتسب خلال عملية الموضعة الفنية وجوده الخاص المستقل.[2]

يتضح من ذلك أن الشكلانيين قد جعلوا العمل الأدبي في صلب اهتماماتهم وذلك من خلال رفضهم لكل المقاربات السيميولوجية أو الفلسفية أو السوسيولوجية، إذ لم يعد ممكنا لديهم تفسير العمل الأدبي من منطلق سيرة حياة الكاتب أو من تحليل الحياة الاجتماعية المعاصرة.[3]

لقد ركّزت الشكلانية على اعتبار أن الإبداع الأدبي فن لغوي وأن عنصري اللغة والشكل هما أساس بنائه الفني، وذلك لأن اللغة الأدبية وسيلة إبلاغ وغاية فنية في ذات الوقت، وأن قيمة الإبداع الأدبي تكمن في صياغته،[4] لأن العمل الأدبي في الواقع هو توتر بين القول العادي والإجراءات الفنية التي تحرّفه عن مواضعه أو تغيّر صورته، فالعلاقة بين الأشياء داخل السياق اللغوي أهم بكثير من الأشياء ذاتها، حيث يؤكد **تينيانوف** أن الوظيفة البنائية لعنصر من عناصر النص الأدبي تحدّدها إمكانية دخوله في علاقات متبادلة مع عناصر أخرى في بنية النظام، وبالتالي مع النظام بأكمله،[5] ولاشك في أن هذه الرؤية قد صارت خصيصة أساسية من خصائص البنوية فيما بعد.

ومن الأهداف الأساسية للبحث النقدي عند الشكلانيين هو وصف العمليات الوظيفية للنظم الأدبية، وذلك بتحليل عناصرها الرئيسة وتعديل قوانينها كي تكون على مستوى المعارف السائدة، فهذا في نظرهم هو الوصف العلمي للنص الأدبي الذي يتيح إقامة العلاقات بين عناصره، ومن خلال ذلك تصبح خصوصية الظاهرة الأدبية كامنة في نوعية

1- صلاح فضل، المرجع السابق، ص 42- 43.

2- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 40.

4- تودروف وآخرون، المرجع السابق، ص16.

4- شايف عكاشة، المرجع السابق، ص 60.

5- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنوي في النقد العربي، دار العربية للنشر والتوزيع، مصر، (د/ط)،2001م، ص 184.

النظام الذي تكوّنت على أساسه وحدات النص.[1]

ومما يجب التأكيد عليه هو أن الشكلانيين الروس قد عملوا على اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكّم في الاستخدام الأدبي للغة، من تركيب البناء الوظيفي حتى الصّيغ الشّعرية وعملية الجمع بين الدراسات النقدية والدراسات اللغوية.[2]

وبناء على ما تقدم فإن بعض مؤرخي النقد الأدبي في القرن العشرين لا يتردّدون في الربط بين الشكلانية الروسية والبنوية، بل إن بعضهم يرى بأن الشكلانية هي في حقيقة الأمر بنوية مطورة نظرا إلى اشتراكهما في التحفز للمنهج التجريبي العلمي.[3]

ومما يستخلص من مبادئ وأسس البنوية الشكلانية في نظرتها للعمل الأدبي أنها رؤية نقدية حافلة، كونها عملت على تأكيد ما أطلق عليه الشكلانيون اسم **"الأدبية"** وتحديد عناصرها من خلال عرض قضايا الشعرية عند هؤلاء، والمتمثّلة في التحام الثنائية **"الشكل والمضمون"**، ومقولة **التناص**، ومسألة **استبعاد الموروث**، ومقولة **"القيمة المهيمنة"**، والتشديد على أهمية **"الإيقاع"**، ورفض **"العوامل الخارجية"** وسياقاتها، بما في ذلك حياة وظروف الكاتب الاجتماعية والتاريخية والسياسية في مقاربة النصوص الأدبية، والتركيز على بنية النسق والعلاقات الرابطة لوحداته، وتبدو هذه المعايير والأسس مستمدة في بعضها من صميم أراء وطروحات **دي سوسير**، الشيء الذي جعل البنوية الشكلانية بنوية لسانية في أصولها العلمية.

1- صلاح فضل، المرجع السابق، ص 45.

2- المرجع نفسه، ص41.

3- عبد العزيز حمودة، المرايا المُحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د/ط)، 1998م، ص163.

المحاضرة الثانية عشر:

المقاربة البنوية التكوينية

برزت **"البنوية التكوينية (التوليدية)"** بريادة **لوسيان غولدمان** كي تهتم بمختلف البنيات النصية التي أقصتها البنوية بذريعة هيمنة سُلطة العقلانية، وذلك من خلال اعتمادها على إفرازات المادية الجدلية في توجهها الفلسفي، لذلك فقد حاول **غولدمان** المزاوجة بين النزعتين البنوية والاجتماعية بتحويلهما إلى تركيبة منهجية؛ بل معرفية أيضا جديدة ألا وهي **"البنوية التكوينية"**، والتي تمثل ردة فعل على البنوية من حيث هي في رأي **عبد الملك مرتاض**

«نزعة شكلانية خالصة تغتذي هشة فجة، بسقوطها في الميكانيكية الشكلية التي تجرد الأدب من وظيفته الاجتماعية وفعاليته الإنسانية وتأثيره الجمالي، وتجعل منه مجرد صدى فارغ لعمل اللغة من حيث هي كائن خارج إطار التاريخ، ولا يقال إلا نحو ذلك في المنهج الاجتماعي التقليدي الذي كان يصر على عد المضمون، هو أساس الإبداع وهو العلة في إيجاده وهو الذريعة في كتابته، إذ لا شيء أخطر رأيا من هذا الاتجاه الذي ينفي عن الأدب جماليته ويجنح به نحو الأيديولوجية المقيتة».[1]

ويبدو أن **"البنوية التكوينية"** قد حدّدت توجهها الفكري من خلال الفلسفة الماركسية بوصفها مادية تؤكد على العلاقة بين المستوى الثقافي والمستوى الاقتصادي في المجتمع، ويتجلّى الأثر الماركسي في ثلاث مُحددات هي: **"الضرورة الاقتصادية/ والطبقات الاجتماعية/ والضمير الممكن".**

فالضرورة الاقتصادية ناجمة عن مختلف الأنشطة التي يمارسها الإنسان في حياته، وأهمية العامل الاقتصادي فيها لإشباع حاجته المادية، ويبدو أن هذه الضرورة الاقتصادية لا تؤدي إلى رفض تأثير الظواهر الفكرية، أما الذي يحدّد الطبقات فهو وضعها في العملية الإنتاجية والعلاقات التي تترتّب عليها وهي تعتمد سُلّم محدّد من القيم،[2] ومن منطلق هذه القواعد الجدلية رفضت البنوية التكوينية عزل النص وانغلاقه على نفسه، ويؤكد **لوسيان غولدمان** على مبدأين هو إيضاح نوع العلاقة الموجودة بين الفكر والواقع، وثانيهما أن للفكر موقعه الطبقي في المجتمع وهذا ما يجعل النص الأدبي نصا يحمل رؤية للعالم يتوجّه النقد في تحليله إلى الكشف عنها، وبذلك يصبح من مهمة الناقد البحث عن هذه العلاقة بين النص والواقع الاجتماعي، ثم تحديد الموقع الفكري الذي تتأسس منه العلاقة.[3]

ولما كانت البنية في كنف البنوية الشكلانية معزولة عن المحيط الذي نشأت فيه

1- عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب، للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2003م، ص112- 113.

2- عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988م، ص 233- 234.

3- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص42- 43.

بالإضافة إلى أن دلالتها تستنبط من ذاتها، فإن البنية في المذهب الأيديولوجي من خلال البنوية التكوينية لا تفهم بحد ذاتها خارج حدود الزمان المكان، وإنما من خلال تطويرها وتحركها وتفاعلها داخل وضع محدد زمانيا ومكانيا، والبنوية التكوينية لا تهمل الوضع التاريخي للبناء فهي تهدف إلى الوصول إلى المعنى التاريخي دون إغفال دور الفرد فيه، وهو الأمر الذي جعلها حققت نوعا ما وحدة ما بين **"الشكل والمضمون"** ذي البعد التاريخي،[1] وهذا ما حدا بالبنوية التكوينية أن تعتمد أربعة معايير رئيسية وهي كالآتي:

أ- رؤية العالم:

تحتل مقولة **"رؤية العالم"** صدارة المقولات النقدية والفكرية التي تأسست عليها البنوية التكوينية في أبعادها النظرية والإجرائية، وقبل التطرق لدراسة هذه المقولة بنوع من التفصيل عند **غولدمان**، لا بدَّ من الإشارة إلى أهم الإرهاصات والتصورات السابقة التي كشفت عن مقولة **"رؤية العالم"** عند المفكرين، فمن الناحية التاريخية يعتبر **ديلكي** (Delky) أول من استعمل مفهوم الرؤية للعالم، وقد أوضح في كتابه **"مدخل لدراسة العلوم الإنسانية"** حول الأساس الذي يمكن أن تقام عليه دراسة المجتمع والتاريخ وخصّه في مرحلة لاحقة بمؤلف مهم، ألا هو**"نظرية النظرات إلى العالم حول فلسفة الفلسفة"**، ومن المفكرين الذين وظّفوا مفهوم الرؤية للعالم في كتاباتهم تجد –أيضا– **"كارل مانهايم/ وجورج لوكاتش/ وماكس فيبر...إلخ"**[2]، ورغم الاستعمال المتباين لمفهوم الرؤية للعالم من قِبَل هؤلاء المفكرين، فإن معيار التوافق والإجماع بينهم يتمثّل في أن معيار المعقولية الذي تقوم عليه مرجعيتهم هو إثبات الكلية بمعناها الهيغلي[3]، وبالتالي فإن **"رؤية العالم"** كمفهوم قد استعملت قبل **غولدمان**، وقد تعدّدت تحديدات مفهوم هذه الرؤية للعالم بتعدّد مستخدميه، لكن ذلك لم يمنع من استعمال مفهوم آخر هو **"مفهوم الكلية"** بمعناها الهيغلي.

ولعله قد تمَّ توصيف مفهوم الرؤية للعالم في الكتابات السابقة لدى **غولدمان** باستثناء **جورج لوكاتش** باستعمال غير دقيق وغامض ولا تنحصر إيجابية **لوكاتش** و**غولدمان** في

1- المرجع نفسه، ص43.

2- عمر محمد الطالب، المرجع السابق، ص 234– 235.

3- المرجع نفسه، ص 235.

استعمالهما الدقيق لمفهوم الرؤية للعالم فحسب، بل كونهما أسهبا في هذا الاستعمال الدقيق ليشمل بذلك زمرة من العلوم الإنسانية كالفلسفة وعلم النفس والتاريخ...إلخ.[1]

ويعتقد أن رؤية للعالم كمفهوم عام هي تصور للإنسان والطبيعة والوجود... وهذه الرؤية للعالم يعبر عنها الأديب أو الفيلسوف بإيعاز جُملة من العوامل الذاتية والعوامل الاجتماعية الخارجية.[2]

ويدقق **غولدمان** في تحديده لمفهوم الرؤية للعالم حين يرى أنها :«**مجموعة من التطلعات والإحساسات والأفكار التي توحد أعضاء مجموعة اجتماعية، وفي الغالب أعضاء طبقة اجتماعية، وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى، إنها بلا شك خطاطة تعميمية للمؤرخ، ولكنها تعميمية لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحققون جميعا هذا الوعي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حد ما**».[3]

وبهذا التصور تصبح الرؤية للعالم جماعية تتجاوز الرؤية الفردية وهي مرتبطة بطبقة اجتماعية أخرى، وهذا يعني ضمنيا أن لكل طبقة رؤيتها الخاصة للعالم والتي تفرضها ظروف اقتصادية واجتماعية متشابهة.

لقد حرص **غولدمان** على تطبيق هذا المفهوم النظري في دراساته لكل من: **"باسكال/ وراسين/** وهو مثله مثل البنويين «**يؤكد على أهمية اللغة ويرى أن الرؤية للعالم هي رؤية ماثلة في النص كلغة؛ إنها النواة فيه، تتجلّى فيما يحكم بنيته من قوانين وتبرز منطقا تتبين به عناصر النص... »**.[4]

ومفاد هذا التوحيد بين الطبقات الاجتماعية في صراعها مع بعضها بعض واللغة المعبر بها عن تلك الوقائع الاجتماعية، حيث صار الوصول إلى جوهر الرؤية لا يكون إلا بتحليل لغة النصوص بهدف الكشف عن هيكلية النص، والنص الأدبي يتضمن رؤية العالم ماضيه

1- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص44.

2- المرجع نفسه، ص 236.

3–Lucien Goldman :le Dieu caché. Panse,1976, le livre a initialement paru dans la bibliothèque des idées en 1959, p26 .

4- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص 124.

وحاضره ومستقبله، إلا أنه لا يهم ما قد يعكسه النص الأدبي عن صاحبه بقدر ما تكمن الأهمية فيما يعكسه النص من خلال تفسير تلك الرؤية، وكشفها عن كنه المجتمع وعن صراع طبقاته وتحولاته وعن التغيّر الاجتماعي، وذلك ما يجعل النص يتّصف بالعبقرية والتقدمية، ما دامت العبقرية عند **غولدمان** هي دائما تقدمية، فعلى قدر انفتاح النص على الحاضر يكون توجسه في رؤيته للعالم نظرة تقدمية، فتنبؤ النص في بنوية **غولدمان** هو تنبؤ أيديولوجي يبشر بسقوط أو قيام بديل طبقي آخر، إنه التبشير بعالم مثالي من الصراعات والطبقية.[1]

ولعل أهم ما تتميز به **"رؤية العالم"** عند **غولدمان** هما خاصيتان: **"الشمولية/ والانسجام (التماسك)"**، فهي حسب **غولدمان** تجمع عناصر تحيل إلى **"العاطفة" (الأحاسيس)** و**"الفكر"(الأفكار/ التقدير/ والاستقرائي التصوري...)** و**"الطموح"**، وقد تعتبر هذه الشمولية مسألة بديهية لأن العمل الأدبي أو الفلسفي يعكس العناصر السابقة مجتمعة، مع إضافة أن الذات الإنسانية تعكس فعلا هذا التداخل بين الفكر والعاطفة والطموح أو الرغبة في التغيير.[2]

وقد مثّل **جمال شحيّد** لتركيز **غولدمان** على مبدأ **الكلية (الشمولية)** بالعلاقة الوطيدة بين التفاحة والشجرة، فدراسة التفاحة بحد ذاتها مهمة ولكنها تصبح أهم وأشمل إن لم تفصل عن الشجرة والمحيط الذي عاشت فيه[3]، فلا يمكن فهم الجزء إلا من خلال الكل، ويدعم **غولدمان** مفهوم الشمولية بمثال آخر استقاه من دراسته لخواطر **باسكال** (Blaise Pascal) حيث يقول: **«إذا أردت أن أشرح خاطرة لباسكال وجب علينا الرجوع إلى جميع خواطره وفهمها، ولكن ينبغي أن أشرح نشأتها وعندها اضطر إلى الرجوع إلى الحركة الجانبية..»**.[4]

ومن خلال هذا الفهم درس **غولدمان** جملة من الأعمال الأدبية والفلسفية **لـ: "كانط/ وباسكال/ وراسين"**، كما أنه أكّد – أيضا–على مقولة البعد الجماعي إذ يرى بأن **«العمل**

1- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص45.

2- المرجع نفسه، ص46.

3- جمال شحيّد، "في البنوية التكوينية"، مجلة المعرفة السورية، سوريا، مج 38، ع225، 1980م، ص28.

4- المرجع نفسه، ص44.

الأدبي مهما أغرق في الفردية يتوجه إلى الخارج، وإلا فلماذا كتابته وطباعته وتوزيعه وإعادة طباعته؟ فهناك بُعدان في كل عمل فني بعد اجتماعي منطلق من الواقع المعاش وبعد فردي منطلق من جدال الفنان»[1]، وهذه السّمة الجماعية التي يتّصف بها العمل الأدبي ناتجة من اعتقاد مفاده أن العمل الأدبي وإن كان مصدره ذات فردية؛ إلا أن هذه الذات قابعة في أوساط اجتماعية تنتمي إلى طبقات متباينة.

وتقوم **"رؤية العالم"** بتنسيق هذا التباين في تصور **"العالم/ والطبيعة/ والإنسان"**، وهذا الدور التنسيقي يكون من المبدع الذي يجعل تلك الرؤى الفردية ذات طبيعة اجتماعية، ويعني هذا أن الأديب أو المبدع يحاول جاهدا توحيد التفكير بين طبقات اجتماعية فيجعلهم يفكرون بطريقة واحدة، ويتحقق للمبدع هذا الأمر على صعيد الإبداع الأدبي أو الفلسفي، وإن كان تحقيقه على مستوى الواقع الاجتماعي أمرا مستحيلا، فكأن الأديب برؤيته للعالم يُحوّل الأمر المستحيل إلى ما هو ليس بمستحيل، وإلى جانب اتصاف الرؤية للعالم بخاصية الشمولية والبعد الجماعي فإنها أيضا تتصف بخاصية **"الانسجام (التماسك)"**: **«إن البنية الداخلية للأعمال الفلسفية أو الأدبية أو الفنية العظمى صادرة عن كون هاته الأعمال تعبر في مستوى يتمتع بانسجام كبير عن مواقف كلية، يتخذها الإنسان أمام المشاكل الأساسية التي تطرحها العلاقات فيما بين البشر، والعلاقات بين هؤلاء وبين الطبيعة »**[2]، و**"رؤية العالم"** هي وجهة نظر متماسكة وموحدة، وهذا التماسك والانسجام هو الشرط الذي يجعل في رأي **غولدمان** الرؤية للعالم تتجاوز حدود الوعي الجمعي.

هذا بإيجاز مفهوم **"رؤية العالم"** وخصائصها الغولدمانية، وهو المفهوم الذي بدأ محتشما في كتابات المفكرين السابقين إلى أن برز **غولدمان** فأحاطه بعناية دقيقة، تكشف عن وعي نقدي كبير، وهو الوعي الذي أضفى على العمل الأدبي سياقه الاجتماعي الشمولي وبعده العالمي.

ب- الفهم والتفسير:

تعدُّ مسألتي الفهم والتفسير مقولتان أساسيتان في فكر **غولدمان**، حيث يتناول الفهم بنية

1- المرجع نفسه، ص45.

2–Lucien Goldman: le Dieu caché, p108.

النص في ذاته، في حين يقوم التفسير بوضع هذه البنية ضمن بنية أكبر هي البنية الاجتماعية، وقد مثَّل **جمال شحيّد** لتكامل هذه الثنائية بعلاقة التفاحة بالشجرة –وهو مثال سبق ذكره– التي ساهمت في نموها ونتاجها والمحيط المناخي والزراعي الذي عاشت فيه،[1] فلا يمكن عزل التفاحة عن الشجرة وبالمنطق نفسه لا يمكن عزل الفهم عن التفسير فهما مصطلحان مترابطان، الأول ذو معنى أضيق من الثاني، بل يمكن الإقرار بأن الثاني يحتوي الأول ويتجاوزه، فالفهم هو وصف البنية الدالة لعمل أدبي معين، أما التفسير فهو دمجهما في بنية أكثر اتساعا وشمولا[2]، ويوضح **غولدمان** هذا الترابط بين الفهم والتفسير – بأمثلة توضيحية يؤكد فيها «**إن فهم البنية الجانيسية المتطرفة هو نفسه تفسير لتكوين الأفكار والماسي الراسينية، وعلى نفس النموذج نذكر كيف أن فهم الجانيسية تفسير لتكوين الجانيسية المتطرفة... كما أن فهم العلاقات الطبقية في المجتمع الفرنسي للقرن السابع عشر هو تفسير لتطور النبلاء**».[3]

إن عملية الفهم تقتصر على النص الأدبي معزولا عن المؤشرات الخارجية والتي دون شك تؤدي دورا هاما في تكوينه، أما التفسير فهو عملية تأتي بعد الفهم كونها تنظر إلى العمل الأدبي في مستوى آخر خارجي، مما يعني أنها تعمل على إدماجه في بنية أوسع وأشمل[4]، وهذا لا يعني أن الفهم يهتم بالبنية الداخلية للنصوص والتفسير يقتصر على ما هو خارجي عنها «**ينبغي أن نظل محتفظين في أذهاننا بواقع أن الفهم ليس وحده المحايث دائما في النصوص المدرسية في حين يظل التفسير خارجا عنها، بل إن كل ما ربط من النص بالواقع الموجود خارجه سواء تعلق الأمر بفئة اجتماعية أم بنفسية الكاتب**»،[5] ويبقى الفهم هو عملية مقاربة للدلالة داخل بنية الوحدات النصية في صورتها الصغرى، وأما التفسير فهو البحث عن الدلالة خارج هذه البنية الصغرى أو خارج الموجود النصي، وبهذا

1- جمال شحيّد، المرجع السابق، ص28.

2- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص48.

3- عمر محمد الطالب، المرجع السابق، ص 240.

4- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص49.

5–Lucien Goldman : marxisme et Sciences humaines, NRF collection idefs- Galtimard, paris, 1970,p66.

التصور فالفهم والتفسير يؤديان وظيفة تكاملية.

ج- الوعي الفعلي والوعي الممكن:

يُفرّق **غولدمان** بين الوعي الفعلي والوعي الممكن؛ **ف: "الوعي الفعلي"** هو: «**حصيلة حواجز وتعريفات متعددة تتعارض بها، وتحملها العوامل المختلفة للواقع الأمبريقي لهذا الوعي الممكن**»،[1] هذه التعريفات التي حدّدها **غولدمان** والحواجز التي أشار إليها تفرضها على الوعي الطبقي جملة من التأثيرات المختلفة كالجماعات الاجتماعية والعوامل الطبيعية والكونية، و**"الوعي الفعلي"** يرتبط أساسا بالمشاكل التي تعاني منها الطبقة أو الجماعة الاجتماعية، في حين أن **"الوعي الممكن"** يرتبط بالحلول التي تغيّر الواقع المعيش وتُقدم بدائل جديدة: «**وإذا كان الوعي الممكن هو أقصى ما يمكن لطبقة أن تعرفه عن واقعها دون أن تتعارض المصالح الاقتصادية والاجتماعية المرتبطة بوجودها كطبقة** »،[2] وبهذا الفهم فإن **"الوعي الفعلي"** يصبح خاضعا للتحقيق من حيث وجوده في فترة زمنية معينة، أما **"الوعي الممكن"** فليس إلا إمكانية مرتبطة بزمن المستقبل، فهو« **أقصى ما يمكن أن يبلغه وعي الجماعة دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير طبيعتها** »،[3] ورغم استخدام **غولدمان** لمفهومي الوعي الفعلي والوعي الممكن إلا أنه يمنح الأولوية للثاني، حيث عدّه **"المفهوم الأساسي في العلوم التاريخية والاجتماعية"**،[4] وقضية تمجيد الوعي الممكن عند **غولدمان** تعود بالأساس إلى أن العمل الأدبي في تصوره ليس مجرد انعكاس لوعي فعلي بل لوعي ممكن.

وفي سياق آخر تجد **غولدمان** يُحدّد العلاقة بين الوعي الممكن ورؤية العالم حيث يرى «**إن أقصى حد للوعي الممكن لطبقة اجتماعية ما يكون دائما سيكولوجيا رؤية متماسكة للعالم، يمكن أن تعبر عن ذاتها في المجال الديني الفلسفي الأدبي أو الفني**»،[5] فالوعي الممكن يتحوّل إلى رؤية للعالم ولكن شرط أن يرقى إلى درجة من التماسك الداخلي، وهو ما

1-Ibid, p129.

2- عمر محمد الطالب، المرجع السابق، ص 241.

3- المرجع نفسه، ص 241.

4- عمر محمد الطالب، المرجع السابق، ص 242.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يؤدي بدوره إلى تشكيل بنية من التصورات المنسجمة.

د- البنية الدالة:

يعمد مفهوم **"البنية الدالة"** إلى تحقيق هدفين مزدوجين: يتحدد الأول في فهم الأعمال الأدبية من حيث طبيعتها ثم الكشف عن دلالتها التي تتضمنها، فهذا الهدف يرتبط أساسا بالفهم، أما الدور الثاني فيتمثل في الحكم على القيّم الفلسفية أو الأدبية أو الجمالية، وبذلك يصبح للمفهوم بُعد معياري والتركيز على البنية انطلاقا من الوظائف التي تؤديها في العمل الإبداعي، يتميّز منهج **غولدمان** بكيفية جلية عن المناهج السوسيولوجية التقليدية في دراسة الأدب، والتي تركز على العلاقة القائمة بين مضمون العمل الأدبي ومضمون الوعي الجماعي، دون الاهتمام أساسا ببنية هذا العمل الأدبي، **فغولدمان** ينطلق في تصوره للبنية الدالة من نقده للمقولات النقدية التي حفل بها النقد الماركسي في توجهه الاجتماعي، وإن كان العمل الأدبي من خلال النقد الماركسي يعكس مضمونا اجتماعيا تتجسّد فيه صورة المجتمع، **فغولدمان** أراد بذلك تجاوز مثل هذه المعتقدات النقدية، وذلك من خلال منح الأولوية لبنية النص لا مضمونه الاجتماعي، فبنيات النص يمكن بواسطتها التعبير عن مختلف الأوضاع الاجتماعية للطبقات المتصارعة والمتعارضة فيما بينها.[1]

ويعتقد أن تركيز **غولدمان** على البنية الدالة للأعمال الأدبية والفلسفية مدين لإسهام **جورج لوكاتش** الذي يشكل كتابه **"تاريخ الوعي الطبقي"** بداية حقيقية وقوية لإحداث القطيعة مع مفهوم الانعكاس للأدب[2] وقد شرح **عبد السلام بن عبد العالي** في مقاله الموسوم: **"سوسيولوجيا الأدب"** مسألة تركيز **غولدمان** على البنية دون مضمونها الاجتماعي حيث: «**لم يعد ينظر إلى العمل الأدبي كانعكاس لوعي جماعي، ولم تعد العلاقة الأساسية توجد في مستوى المضامين، بل أصبح يبحث عنها في مستوى الواقع البنوي، فأكثر الأعمال تباينا واختلافا يمكن أن يتوفر على بنية واحدة توافق النزعات التي تعاصر الوعي الجمعي...** ».[3]

1- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص50.

2- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 243.

3- عمر محمد الطالب، المرجع السابق، ص 243.

يتضح مما سبق ذكره أن دلالة العمل الأدبي –من خلال رؤية **غولدمان**– هي دلالة اجتماعية تتبجس من بنية النص لا من مضمونه الاجتماعي، وليس معنى هذا أن المضمون الاجتماعي للأعمال الأدبية في منأى عن البنيات، وإنما البنيات كي تكون دالة لا بدَّ أن تحمل مضمونا اجتماعيا تفجره بنية النص أو شكله، وكلما استطاعت هذه البنيات التعبير عن هذه المضامين الاجتماعية وُصفت بأنها دالة، هذه هي أهم الأسس والمعايير النظرية التي استندت إليها البنوية التكوينية في توجهاتها النقدية والفلسفية، وهي مقولات وإن بدت منفصلة عن بعضها بعض إلا أنها لا تخلو من مواءمة فيما بينها إلى الحد الذي يصعب معه الفصل بين مبادئها، ولا أدلَّ عن ذلك من اكتناه مقولة رؤية العالم لمقولة البُعد الجماعي والشمولية **(الكلية)**،[1] ولعل اعتماد **غولدمان** على فلسفة **جورج لوكاتش** في تأسيسه البنوية التكوينية هو ما جعلها ذات بعد فلسفي خالص.

---

1 - بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص51.

المحاضرة الثالثة عشر:

الأسلوبية

1- تمهيد:

تعود نشأة الأسلوبية إلى العالم الفرنسي "جوستاف كويرتنج" عام 1886م، حيث قال:«إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن، فواضعوا الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية، لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي أو ذاك؛ وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعها الاسلوبية في الأدب».[1]

كما ارتبطت الأسلوبية بنشأة علوم اللغة الحديثة، بوصفها موضوعا أكاديميا قد نتجت في مع اللسانيات الحديثة و افادت من مبادئها وإجرائياتها وإذا كان من المسلمات أن الأسلوبية قائمة على علم اللغة الحديث، فمن العبث القول بالأسلوبية والحديث في المصطلح وليس في المقدمات التاريخية، التي حولت لفظة الأسلوبية في كتابات العلماء دون محتواها الاصطلاحي قبل نشوء علم اللغة الحديث ذاته، وهذا يعني ألا أسلوبية قبل عام 1911م أي قبل دوسوسير، لأنه أول أدخل اللغة في مجال العلم وأخرجها من مجال الثقافة والمعرفة، أي نقل اللغة من المجال الذاتي إلى المجال الموضوعي، وعلى هذا فإن الاسلوبية قد نتجت من علم اللغة الحديث. ولذلك فإن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة.[2]

---

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن ط1، 2007م. ص 39 .

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

2- الأسلوبية وعلم اللغة:

علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت، ووفق ما يرى بعض الباحثين تتحدد الأسلوبية لكونها أحد فروع علم اللغة، إلا أن اعتمادها على وجهة نظر خاصة تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية.

تعد الأسلوبية علما مساوقا لعلم اللغة وعلى هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب الأقسام نفسها التي لعلم اللغة، وللتفرقة بين مجالي علم الأسلوب وعلم اللغة قيل مثلا: إن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد.

إن الأسلوبية الحديثة ظهرت مع من علم اللغة ومن مدرسة "دوسوسير" على وجه التحديد، وفي الوقت الذي انفتحت فيه اللسانيات على شتى العلوم كالرياضيات والطب والانثروبولوجيا والفيزياء (...)، حيث أفاد الأسلوبيون من هذا الانفتاح وهذه الإفادة هي التي أمدّت الأسلوبية بالمنهج العلمي، الذي أفضى إلى استقلالها عن اللسانيات، غير أن هذا الاستقلال لا يعني فك الارتباط ولا يعني الانفصال التام، بل يعني بالدرجة الأولى انفصالا منهجيا واستقلاليا غائبا، فلا يمكن للدارس الأسلوبي أن يتجاهل المناهج اللسانية وصفية أم تاريخية، كما لا يمكنه أن يتجاهل نتائج البحوث اللسانية النظرية أو الميدانية لأنه لا بد أن تتقاطع مع جانب من جوانب دراسته النصية.[1]

[1]- يوسف أبو العدوس، المرجع السابق، ص 40 وما بعدها.

وتعد الأسلوبية علم دراسة الأسلوب يبحث في الأسس الموضوعية لهذا العلم وهي مغامرة انزياحية داخل اللغة – في مستوياته المتباينة– مما يجعل الدوال تبتعد عن مرجعيتها في سياقاتها الأدبية. وبقدر انحيازها عما وضعت له أصلا يكون نصيبها من الأدبية.[1]

لقد نتجت عن الثورة التي أحدثها علم اللغة الحديث تحولا نوعيا في ابعاد النقد الأدبي والنص الأدبي معا عن التأملات والانطباعية الذاتية، وودعت الى اكتسابهما صفة العلمية وأن تتم مقاربة ثانيهما مقاربة علمية، وتكاد تتفق الدراسات التي أرخت لعلم الأسلوب على التمييز في تطويره بين مرحلتين:

أولاهما: تمتد من بداية القرن العشرين إلى منتصفه.

وثانيهما: تمتد من منتصف القرن العشرين وما تزال تعد بالكثير.[2]

تباينت اتجاهات الأسلوبية بتباين مرتكزها الأسلوبي الذي يعتمد ثلاثة عناصر وهي: النص كبنية مستقلة عن كل ما حولها، وعلاقة النص بمبدعه كونه يحمل ميسم صاحبه وفكره وشخصيته عما كان يقصده صاحب النص، أو ما تجليه بنية النص من دلالات موضوعية مستقلة عن كل ما حولها.[3]

3-الأسلوبية التعبيرية (الوصفية) شارل بالي Charles Bally 1947م- 1865):

يعد شال بالي من الرواد المؤسسين للأسلوبية وتعني عنده البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام

---

[1]- بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول و الملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001م. ص 159.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج1، دار هومة الطباعة والنشر والتوزيع بوزريعة، الجزائر، (دط)، 1997م. ص 60 .

[3]- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 178.

الوسائل اللغوية المعبرة، وتدرس الأسلوبية عند بالي هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري.[1]

إن الأسلوبية التعبيرية تعنى بالقيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية و ذلك من خلال دراسة العلاقة بين الصيغ والفكر، فهي لا تخرج عن نطاق اللغة، ولا تتعدى وقائعها ويعتد فيها بالأبنية اللغوية ووظائفها اعتدادا وصفيا بحتا، فأسلوبية التعبير تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية (اللغوية) الكامنة في الكلام.[2]

أسس شارل بالي في الأسلوبية كتابين هامين هما: (في الأسلوبية الفرنسية) صدر عام 1902م. و(المجمل في الأسلوبية صدر عام 1905م)، كما أصدر كتابين آخرين هما: (اللغة والحياة) عام 1913م. و(اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية) عام 1932م.

كان شارل بالي يعدّ علم الأسلوب واحدا من علوم اللغة كعلم الأصوات وعلم التراكيب وعلم الصيغ، وكان يدعو إلى عدول علم اللغة عن المنهج التاريخي في الدراسة ليتناول عصرا محددا في تطور اللغة، معتمدا على اللغة التلقائية الطبيعية المتكلمة وهذا ما يجب اعتماده في علم الأسلوب حسب بالي.[3]

كما يرى أن واقع اللغة إنما يظهر حين يقرن الباحث الملاحظة الداخلية (الاستبطانية) بالملاحظة الخارجية، مثل هذه المقارنة بين العناصر الفكرية في اللغة التي يتوصل إليها بالملاحظة الخارجية والعناصر الوجدانية التي يتوصل إليها بالملاحظة الداخلية هي موضوع علم الأسلوب.

يرى حمادي صمود أن بالي أسس نظرية الأسلوبية على اعتبارات جوهرية هي:

---

[1]– نور الدين السد، وتحليل الخطاب، ص 61.

[2]– بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 179.

[3]– نور الدين السد، المرجع السابق، ص 60.

1- جعل اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام، فهو يركز على الاستعمالات النظرية المتداولة بين الناس، وليس اللغة الأدبية فقط، وهكذا يخالف دو سوسير الذي كان يعد "نظام اللغة نسقا من الرموز الدالة تشدها شبكة من العلاقات لا اعتبار فيها للقيمة التعبيرية"

2- يرى بالي أن اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق بصفة كاملة واضحة في اللغة اليومية الدائرة على مخاطبات الناس و معاملاتهم.

3- ويعدّ كل فعل لغوي مركبا تمتزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة، بل إن الشحنة العاطفية أبين في الفعل اللغوي وأظهر بناء على تصور فلسفي يعدّ الإنسان كائنا عاطفيا قبل كل شيء.

لقد بين بالي إحساس المتكلم باللغة، واللغة علاقة تأثير وتأثر فللبعد العاطفي حضور عند التفكير في نظام اللغة، ومن هنا كان بالي يلح على ضرورة العلاقة بين الضوابط الاجتماعية والنوازع النفسية في نظام اللغة، فالأسلوبية ليست بلاغة وليست نقدا إنما مهمتها البحث في علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله، ولعل هذا الفهم هو ما جعل بالي يعرض عن دراسة اللغة الأدبية، غير أن البعد العلمي للأسلوبية والرغبة في دراسة الخطابات الأدبية وفقها عند كثير من الباحثين الأسلوبيين الذين جاءوا بعد بالي جعل من الأسلوبية تحقق مطمحها، وتختص بدراسة الخطاب الأدبي تنظيرا وتطبيقا، لأن الخطاب الأدبي انجاز لغوي بني وفق أسلوب مخصوص ولا مجال لتحديد خصائص هذا الأسلوب إلا باعتماد الأسلوبية في تحليله.[1]

4-الأسلوبية الفردية (النفسية) ليو سبيتزر Léo Spitzer(1960 -1887) :

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 64 وما بعدها.

يعد ليو سبيتزر أهم مؤسس للأسلوبية الفردية وإليه تشير أغلب الدراسات الغربية والعربية التي حاولت رصد تاريخ الأسلوبية و اتجاهاتها.

ومجال دراسة الأسلوبية الفردية هو علاقة التعبير بالفرد والجماعة، كما تدرس حيثيات هذا التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدثين به، وتحدد أيضا بواعث اللغة وأسبابها، وقد ركز ليوسبيتزر على دراسة الأسلوب الفردي أو أسلوب أمة عبر الأفراد، كما اهتم بدراسة اللغة ودراسة جسم العادات اللسانية الحديثة لفرد من الأفراد، بهدف الوصول إلى توضيح علاقة اللغة بالأدب من خلال جسر أقامه بين علم اللغة والأدب.[1]

إن الأسلوبية تدعو إلى الاعتقاد بأنه ما من شيء عارض في مكونات الخطاب الأدبي، ولقد قام منهج ليو سبيتزر على هذا الأساس، فكان منذ البداية متعدد الأبعاد، فهو يطالب باحترام بالغ لوقائع الأسلوبية في الخطاب الأدبي، وعلاقة هذه الوقائع بظواهر الحياة، فهو يقول: "لا يمكن للبحث العلمي أن يكون في نظري اليوم إلا نشاطا متعدد المستويات".[2] وأن علم الأسلوب قادر على ملء الفجوة الفاصلة بين تاريخ الأدب وعلم اللغة (اللسانيات)، وعلى إنشاء علم للدلالات يستخدم في تحليل المجموعة المعبرة التي تولد الأثر الأدبي.

حاول ليو سبيتزر إدراك الواقع النفسي وتحديد الروح الجماعية، وكان تحليله للأسلوب كفيل باستقراء نفس المؤلف بحيث يسوقه إلى قرارة نفس المؤلف التي تحكمت بصنع الأثر الأدبي.[3]

ودراسة الأسلوب عند ليو سبيتزر تراعي المنطلقات العلمية الآتية:

---

[1]- بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 180.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 70.

[3]- المرجع نفسه، ص 68- 70.

1- على دارس الأسلوب أن يجلو الغموض من النص انطلاقا من معرفته التجريبية، وذلك دون إسقاطات خارجية واستخلاص كافة مقومات أسلوب النص من النص نفسه.

2- على دارس الأسلوب الأدبي أن يثري طريقته في الممارسة والتأمل المنهجي.

3- على دارس الأسلوب أن يراعي الجانب الفلسفي وذلك بتحديد موقفه الذاتي من العالم بكليته، فبالنسبة إلى خضوعه لموضوع معين عليه أن يؤمن الانطلاقة اللازمة من خلال عمله، وأن يضمن لنفسه تحررا شبيها بذلك التحرر الذي يشعر به الفنان عقب إتمام تحفة أو عمل رائع.

4- على دارس الأسلوب أن يراعي الجانب الإنساني الاجتماعي وذلك بإقامة لقاء جدلي بين الكاتب وبين إنسان آخر، يوجه له البحث كل سطر فيه أن ينوه بوجود هذا الآخر ويستشهد به ويثيره.

5- على دارس الأسلوب أن ينظر إلى النص الأدبي على أنه وحدة كلية شاملة مركزها روح مبدعها الذي يضمن تماسكها الداخلي.

6- كل عنصر من عناصر هذه الوحدة الكلية يسمح بالنفاذ إلى مركز النص اعتبارا لتكامل العناصر داخله.

7- يتم النفاذ إلى عمق النص الأدبي عبر الحدس الذي يخضع للتحقيق والاستنتاج من خلال المراوحة بين مركز النص ومحيطه.[1]

---

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 72 وما بعدها.

وهذه المعايير المنهجية لتحليل النص الأدبي انطلاقا من أسلوبه هي التي جعلت علم الأسلوب عند ليو سبيتزر في صميم النقد الأدبي، حيث عده نقدا متعاطفا ومتقاطعا بين علم اللغة والنقد الأدبي.[1]

5- الأسلوبية البنيوية عند ميشال ريفاتير Michaël Riffater :

كان ريفاتير منذ أواخر الخمسينيات حريصا على مواصلة البحث في الأسلوبية البنيوية تطبيقا وتنظيرا، فقد تبنى إرساء القواعد المنهجية الضرورية لضبط المنطلق الموضوعي العلمي للدرس الأسلوبي. إذ تحاول الأسلوبية البنيوية دراسة العلاقات بين الوحدات اللغوية في الخطاب الأدبي، ويرتبط مفهوم العلاقات بمفهوم اللغة نفسها عند الأسلوبيين.[2]

كما أن النص بنية تشكل جوهرا قائما بذاته، ذا علاقات داخلية متبادلة بين عناصره، فهي ترى أن النص بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، ولا يمكن أن يكون للعنصر فيها وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي إلا في إطار البنية الكلية للنسق، وعلى هذا الأساس لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية والتضادية بالعناصر الأخرى في إطار بنية الكل،[3]

ويقسم ميشال ريفاتير دراسة النص الأدبي إلى مرحلتين:

مرحلة القراءة الأولى: ويسميها مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها، وتسمح للقارئ بادراك وجوه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذجية القائمة في حسه اللغوي، فيدرك التجاوزات والمجازات و صنوف الصياغة.

---

[1] - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1984م. ص 272.

[2]- نور الدين السد الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 83.

[3]- بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 185-186.

هذه القراءة تكشف عن معنى النص من حيث إنه جملة مكونات وليس في طاقتها أن تكشف مدلوله من حيث كونه وحدة الدلالة ومنطقها.

مرحلة القراءة الثانية: ويسميها مرحلة التأويل والتعبير، وهي تابعة للمرحلة الأولى وعندها يتمكن القارئ من الغوص في النص والانسياق في أخطائه وأعطافه وفكه على نحو تترابط فيه الأمور وتتداعى ويفعّل بعضها في بعض.[1]

إن الانجاز الذي تقدمه الأسلوبية البنيوية على المستوى النظري هو الانطلاق من دراسة الظاهرة الأدبية ووقائعها الأسلوبية في النص ذاته، فهي ترى أن الأدب مهما تميز فهو يصدر عن رؤية تجمع شتاتها العناصر المكونة للنص، والتي تشكل اللغة محورها الأساس.[2]

ويعد إبراهيم أنيس من الأوائل الذين قدموا المنهج البنيوي الوصفي تقديما علميا لأول مرة في تاريخ الفكر اللغوي العربي الحديث من خلال كتابيه: "الأصوات اللغوية ودلالة الألفاظ"، ويتمثل المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية.[3]

6- الأسلوبية الإحصائية:

المقاربة الأسلوبية تتوسل الواقع الإحصائي للنص تمهيدا لبلورة معطيات تدل على صفات الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية والجمالية، وتصب فيما يسمى بالتعليل الأسلوبي، والمقاربة الأسلوبية تتدرج من الإحصاء إلى البنية، ومن البنية إلى الاستنساب ومن الاستنساب إلى الوظيفة، فالبنية المناسبة هي البنية ذات الوظيفة.

---

[1]- نور الدين السد الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 92.

[2]- المرجع نفسه، ص 83-91.

[3]- بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 200.

إن الإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي هو محاولة موضوعية مادية في وصف الأسلوب، يقول فوكس: «نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنص».[1]

لعل من أهم المميزات التي تختص بها الدراسات التي تعتمد الكمية استخدام الحاسب الآلي في التحليل الأسلوبي، ولقد حققت المناهج الإحصائية الرياضية في التحليل الأسلوبي نجاحا كبيرا في مجال التحقق من شخصية المؤلف، وهذا يعني بيان صاحب العمل الأدبي في النصوص مجهولة المؤلف، كذلك النصوص التي يثار خلاف حول مؤلفها.

احتفى النقد الأسلوبي العربي الحديث بالمنهج الأسلوبي الإحصائي، وكان من رواد هذا المنهج في العربية الباحث محمد الهادي الطرابلسي والباحث سعد مصلوح . يرى الطرابلسي في معرض حديثه عن سبيل الموضوعية في الدراسة الأسلوبية أن الإحصاء شرط مهم يستعان به في هذا المجال، وقوام الإحصاء التجريد الكامل لمختلف استعمالات الظاهرة اللغوية في النص المدروس.

إن التحليل الإحصائي للأسلوب يهدف إلى تمييز السمات اللغوية فيه، وذلك بإظهار معدلات تكرارها ونسب هذا التكرار، ولهذه الطريقة في التحليل أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع، وقد نهج محمد العيد في بحثه "سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور" هذا المنهج، فأقام البحث على أساس منطلقين متتابعين متكاملين:

الأول: الوصف اللغوي المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية، وقد لجأ الباحث إلى الإحصاء لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية قلة وكثرة، واستعان

---

[1]– نور الدين السد، المرجع السابق، ص 97.

في ذلك بالدراسة الأدبية التي تساعده على تحديد النص المعيار الذي يقارن به نصه المدروس، ويكون النص المعياري بمثابة الخلفية للنص المدروس.

الثاني: وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك المثيرات، ويضاف إلى ذلك تحديد قيمها الأسلوبية في إبداع المعنى سواء من خلال الصيغ التي تصاغ فيها الخبرات والتجارب، أم من خلال التراكيب اللفظية التي تقدم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ في وحدة عليا ويسعى التحليل الأسلوبي في النهاية إلى تحديد السمات الأسلوبية للنص الأدبي، وتتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبيا ولها أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع.[1]

يقوم كتاب سعد مصلوح "الأسلوب" على نوع واحد من المعايير الموضوعية هو القياس الكمي أو التحليل الإحصائي للنصوص، بمعنى أنه يتبنى الأسلوبية الإحصائية في تحليل النصوص الأدبية، و بيان ذلك أن النص الأدبي عند مؤلف معين أو في جنس بعينه يمتاز عادة باستخدام سمات لغوية معينة.[2]

يرى مصلوح أن جانبا من تراثنا الأدبي القديم أو الحديث لا يزال مجهول المؤلف، كما أن بعضه لا يزال موضع جدل في أمر نسبته إلى مؤلف بعينه، فكان علم الإحصاء الأسلوبي في مقدمة ما اعتمده في تحقيق نسبة النص إلى صاحبه من خلال دراسة أسلوبية إحصائية –أقامها– في الثابت والمنسوب من شعر شوقي، فكشف عما يمكن تسميته البصمة الأسلوبية التي يمتاز بها شوقي عن غيره.[3]

[1]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 104–107.

[2]–المرجع نفسه، ص 108.

[3]– سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 2002م. ص 117–118.

ويعد كتابه أول كتاب يقدم تأصيلا واضحا ومستوعبا لنظرية الأسلوبيات الإحصائية يشمل الأسس النظرية وإجراءات التحليل وطرق التوظيف والاستدلال، كما يضم أبحاثا تطبيقية وتأسيسية على أعلام الأدب العربي.

7- الأسلوبية والنقد الأدبي:

تعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقدماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي من خلال مناهجها مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثم فإن الدراسات الأسلوبية عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه. أما النقد فيعتمد في اختياره عنصري الصحة والجمال، والصحة مادة الكلام أما الجمال فجوهره، وتكون الأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي، وهي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسة الأدبية فترتبط باللغة و الأدب على حد السواء. إن الفارق بين النقد الأدبي والأسلوبية يتأتى من الأدوات والأهداف أو الغايات، فإذا كانت أدوات الأسلوبية تتوقف على اللغة فحسب، فإن النقد بعينه يعد اللغة إحدى أدواته، وإذا كان الهدف الذي تنشده الأسلوبية هو الكشف عن البناء اللغوي وما بداخله من انزياحات عن القاعدة المعيارية، فإن الهدف هو الإجابة عن أسئلة فحواها كيف ولماذا ؟ مستعينا بكل ما بكل ما يراه من أدوات تخدم هدفه.[1]

والنقد أداة معرفية اللاوعي وارتياد المكبوتات فهو شاشة تعكس توترات الناقد، لأن الناقد يبدأ عمله مدفوعا بتوتر داخلي ينشأ من إرادة الوصول إلى فهم النص الأدبي وشرحه وتدبره. وإذا كانت قضية علمية الأسلوب قد وجدت من يقول بها و يدافع عنها، فقد وجدت من يرفضها وينفي عنها صفة العلمية وعلى رأس هؤلاء كمال أبو ديب، الذي يقول: «حتى الآن مازلت متمسكا باعتراضي المبدئي على وصف الأسلوبية بالعلم لأسباب عدة أولها نابع من طبيعة الدراسات الأسلوبية نفسها، فأنا لا أستطيع أن أوحد بين شيئين: الشيء الأول هو القول بعلمية الأسلوب، والثاني هو أن الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية في كل

---

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 56.

كيان لغوي متشكل»[1]، التي لا يمكن في النهاية أن تؤدي إلى مجموعة من القوانين التي تحكم تطور الحقل المعرفي، هناك نقطة مهمة جدا تمثل لي في أن العلم الذي يخضع لحركات سريعة كتلك التي خضعت لها الأسلوبية لا يمكن أن يكون علما.[2]

وعلى أي حال فإن نفي الصبغة العلمية عن الأسلوبية يحمل في طياته أبعادا أخرى، أهمها ما أهمله كثير من الباحثين الذين تصدوا لعلاقة الأسلوبية بالنقد، و وصلوا إلى قناعة مفادها أن الأسلوبية لا تقوى على الوقوف ندا للنقد كما وقفت في وجه البلاغة، و يكفي للتدليل على ذلك في هذا المقام رأي "عبد السلام المسدي"، الذي يقول: «و نحن ننفي عن الأسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة بكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلا على أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصوليا، و علة ذلك أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب» [3].

وإذا كانت الأسلوبية لا تنطق بالحكم و لا تجيب عن سؤال مفاده لماذا ؟ فهي لا تخرج عن رأي المسدي الذي وصف به الأسلوبية بأنها: «لا تطمح إلا أن تكون رافدا موضوعيا يغذي النقد فيمده ببديل اختياري يحل محل الارتسام والانطباع حتى تسلم أسس البقاء النقدي»،[4] فالأسلوبية إذن دعامة أدبية تطورية في ممارسة نقدية، وعليه فإن الأسلوبية ليست بديلا عن النقد لأن كلا منهما يقدم ما لا يقدمه الآخر في خدمة النص، وكونها ليست بديلا للنقد لا ينقص من أهميتها وقيمتها ومن ثم لا تنفى عنها صفة العلمية.

ويبقى التأكيد على أن لكل أسلوبي اتجاهه وطرائقه الخاصة التي تحدد كيفية اقتحام النص لاستكشاف أبعاده، وأنه ليس ثمة طريق معبدة أو مرسومة يسلكها الناقد، فقد يستطيع

---

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 56.

[2]- المرجع نفسه، ص 56.

[3]- المرجع نفسه، ص 57.

[4]-عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 115.

ناقد الوصول إلى حقائق تغيب عن النقاد الآخرين فيدهشون للنتائج التي توصل إليها، كما أن ثقافة الناقد وتمكنه من الحركة الفكرية وروافدها الثقافية ووقوفه على نتائج الدراسات الألسنية، يسهم في إنضاج رؤيته وتسديد تحركه ويمده بمعاول التشريح، وفي ضوء فهمه ماهية الأسلوب وأهدافه تتحدد وجهته في تناوله النص الأدبي.[1]

وفي الأخير سواء أكانت الأسلوبية علما أم منهجا، فهي دعامة أدبية علمية متطورة، تسهم إلى حد بعيد في اكتشاف أغوار النص ومكنوناته، وفك شفراته ببصمة نقدية تختلف من ناقد إلى آخر.

---

[1]– عدنان حسن قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، ط 1، 1992م. ص 122 .

المحاضرة الرابعة عشر:

السيميولوجية

كانت باكورة السيميلوجية في مطلع القرن العشرين على يد عالمين بارزين أحدهما العالم الألسني السويسري فردينان دوسوسير، وقد أطلق على هذه الدراسة علم السييوطيقا، semiotique ، والآخر الفيلسوف الأمريكي تشارلز بيرس عام 1914م؛ فقد أطلق عليها علم السميولوجيا semiologie.

كان مؤسس اللسانيات الحديثة ومنها العلامة، وقد ردد القول أن علم العلامات سوف يكون موضوعه نظام الإشارات في المجتمع، وأن علم اللغة سيكون جزءا من علم العلامات.

وقد سلكت دراسة هذا العلم مسلكين يكمل كلاهما الآخر، المسار الأول يهدف لتحديد الحقيقة المعرفية للعلامة ورصد أركانها وقد تحمل بيرس هذه المهمة، والمسار الثاني يركز على وظيفة العلامة التوصيلية وقد تحمل سوسير هذه المهمة.

إن السائد في الدراسة النصية اليوم أنها تعطي عناية خاصة للكشف عن جماليات العمل الأدبي واستجلاء خواصه الداخلية، ولن يتحقق كل ذلك إلا من خلال شبكة العلاقات التي تربط اللفظ بمدلوله أولا ثم بما يجاوره من ألفاظ ثانيا، وهذه هي مساحة عمل السميولوجيا علم العلامات كما وكيفا، ذلك أن كل نشاط إنساني في العلوم والآداب يستند على جملة الرموز والعلامات بوصفها أداة التواصل بين أفراد المجتمع الواحد، واللغة تأتي في مقدمة وسائل الاتصال، ولهذا كانت خصيصة إنسانية فارقة على الرغم من أنها ليست العلامات الوحيدة المستخدمة في التواصل والتفاهم.[1]

[1] – محمد عبد المطلب، ذاكرة النقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 2008م، ص81.

ومما يجب الإشارة إليه هو أن مهمة العلامة هي استحضار الأشياء تصورا وإدراكا لا استحضارها بذواتها، وهذا الاستحضار يعتمد نوعا من العلاقة بين الرمز وما يرمز إليه مثل:

- العلاقة الطبيعية؛ كعلاقة تقلص المعدة علامة على الجوع أو الألم.
- العلاقة المنطقية؛ كعلاقة السحاب الكثيف بنزول المطر.
- العلاقة العرفية؛ كدلالة الألفاظ على مدلولاها.[1]

والتفاعل الذهني هو الذي يتدخل ليجعل من العلامة رمزا يحل محل شيء آخر، ويحول التعامل اللغوي إلى علامات لها مستوى صوتي، هو الذي يستدعي الدلالة من المخزون الذهني، ومن ثم يتحقق التواصل مع المتلقي وأهم هذه العلامات:[2]

1- الرمز بالمعنى العام؛ أي الإشارة المصطلح عليها ويعتمد فهمها على من يفسرها استنادا إلى وعيه بالمصطلح مثل ما نجد في إشارات المرور.

2- الأيقونة؛ أي الصورة والشكل المشابه للأشياء.

3- القرينة؛ وهي ما يثير فينا الأشياء إلى حقائق معينة؛ مثل دلالة الشجرة على الثروة الزراعية.

وكل نظام سميولوجي لابد أن تكون له علاقة باللغة؛ فالعناصر المرئية والمسموعة لا يمكن فهمها إلا إذا مرت من خلال اللغة، ومن الصعوبة تصور نظام يتمتع بدلالة خارج نطاق هذه اللغة، وتحقق التواصل السيمولوجي متعلق بعملية ثلاثية؛ فسماع مجموعة أصوات معينة يحدد لنا ما نسميه الدال، وهذا الدال يحيلنا إلى صورة في الذهن، وهذه الصورة الذهنية تحيلنا إلى المرجع الخارجي، فعندما أسمع حرف النون مع الفتحة الطويلة ثم الراء (نار)؛ تحدث إثارة حسية تفتح الذهن على صورة (النار) التي سبق رؤيتها أو الإحساس بها، أما النار الفعلية فهي المرجع الخارجي للدال.

---

[1]- محمد عبد المطلب، ذاكرة النقد الأدبي، ص82.

[2]- المرجع نفسه، ص82.

وعلى الرغم من أن سوسير أكد على اعتباطية علاقة الدال بالمدلول فإنه قد ربط ربطا محكما بينهما؛ على معنى أن غياب الدال الصوت يقتضي غياب المدلول المعنى والعكس بالعكس.

ومن اللافت إلى أن هناك نوعين من العلامات الأولى علامات تعتمد دلالتها على الارتباط بالواقع الخارجي عموما، والأخرى علامات ترتد دلالتها إلى الذات؛ أي الواقع الداخلي للمتكلم، ولكي نتحقق من صدق النوع الأول لابد أن تطابقه بالواقع الخارجي، أما صدق النوع الآخر فيأتي من التأمل في أعماق النفس ومشاعرها، ومن ثمة كان مجال النوع الأول الغالب هو البحث العلمي، أما الآخر فمجاله الغالب الأدبي.[1]

ولا ريب أن العناية البالغة بدرس السمويلوجيا كانت رد فعل لبعض التوجهات النقدية، التي أهملت النص وانشغلت بهوامشه التي تحيط به من قبيل الانشغال بحياة الأديب وظروفه الخاصة أو العامة، وظروف الواقع الخارجي السياسي والاجتماعي منه، وقد وصل هذا الانشغال حدا كاد يلغي النصية؛ على الرغم من أن النص هو صاحب الحق الشرعي في أن يسمى أدبا وأما حواشيه وهوامشه، فعلى الرغم من أهميتها فإنها لا تدخل في مفهوم النص، وهناك مناطق تختص بها مثل السير والتراجم وتاريخ الأدب، ومن ثم فإن السيميولوجيا هي العودة الطبيعية للأدبية.[2]

ومن المؤكد أن السيميولوجيا وجدت أرضا ممهدة في الثقافة العربية عموما والنقد الأدبي على وجه الخصوص، وذلك راجع اساسا إلى ركائزها اللغوية وبعدها الرمزي والإشاري، وهي مجالات أفاض فيها الدرس العربي القديم، دون أن يربط بين عناصرها في نطاق نظرية علامية كما هو الأمر في الوافد الغربي الحداثي.

[1]– محمد عبد المطلب، ذاكرة النقد الأدبي، ص38.

[2]– المرجع نفسه، ص83.

المحاضرة الخامسة عشر:

التـفـكـيكـيـة

1-مصطلح التفكيك:

ينتمي مصطلح التفكيكية إلى الفلسفة والتاريخ أكثر من انتمائه إلى حقل الأدب، لكن الواقع الثقافي جذبه إلى الأدب؛ ليفيد منه في تعامله مع النص على أفق جديد بعد أن أغلقته البنوية بإحكام على نفسه، والبعد المعرفي للمصطلح يؤول إلى فك العلاقة الحتمية بين اللغة ومرجعها الخارجي، فكل إحالة للفظ على مرجع خارجي عملية باطلة؛ لأنه لا يقين في هذه الإحالة.[1]

2-ماهية التفكيكية؟

وتعدّ التفكيكية بحث دائم في النسق الداخلي للنص، وخلخلة لكل المعاني التي تستمد منشأها من عملية التفكيك انطلاقا من التحري عن معنى الحقيقة،[2] فهي إذن تجاوز للمدلولات الثابتة عن طريق اللعب الحر للكلمات، لأنها تقوض النص وتبحث في داخله لأجل التقصي فيما لم يصرح به النص بشكل واضح ومباشر، فهي تعارض منطق النص المعلن وادعائه الظاهر، كما تبحث التفكيكية في ثنايا النص عما يتجاوز القوانين والمعايير التي وضعها لنفسه، فهي إذن عملية تعرية للنص وكشف لأسراره وصولا إلى أسسه التي يستند إليها كي تتوضح نسبيته أو ضعفه أو سيرورته أو عدم ثباته.[3]

---

[1]- محمد عبد المطلب، ذاكرة النقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 2008م، ص 89.

[2]- سارة كوفمان- روجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا- تفكيك الميتافريقا واستحضار الأثر، تر: ادريس كثير وعز الدين الخطابي، افريقيا الشرف، ط2، 1984، ص 13.

[3]- حسن حنفي، ما العولمة؟ دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص 279.

ينتج عن هذا أن التفكيك هو تفتيت لشفرات النص إلى أجزائه المكونة له وإعادة لتشكيله في إبداع جديد وفق رؤية جديدة مختلفة؛ لكن هذا الإبداع غير ثابت أيضا فهو عرضة – كذلك– للتشظي والتفكيك وهكذا دواليك.

ومصطلح التفكيك من المصطلحات الغامضة التي توحي بالتشتت والتناثر والتشظي وفي مقابل ذلك فهي مصطلح غني وثري وموحي بالدلالات الفكرية والإبداعية؛ حيث يتجاوز فكرة الهدم والتشريح والتقويض إلى قراءة ثانية للخطابات والنصوص والأنظمة الفكرية.[1]

والتفكيك تحليل لعناصر الخطاب ومكوناته، وذلك بهدف إدراك معانيه الخفية القابعة خلف الدوال ثم إعادة هندسة معاني النص وتشكيلها تشكيلا جديدا، فهو قراءة محولة إلى كتابة على أنقاض كتابة أخرى، وهو صورة إبداعية جديدة وفق رؤى مغايرة تستهدف الكشف عن المعاني الغائبة التي تمنح الخطاب الأدبي شرعيته في كنف الأنساق المعرفية المتعددة.

3- إرهاصات الفكر التفكيكي عند جاك دريدا:

3-1/ الثورة على العقل: ثار دريدا على الفكر الغربي فدعا إلى تقويضه، لأنه قاد الفكر الإنساني إلى التمركز حول جملة من الأفكار والمنطلقات والأسس الميتافزيقية التي كان يقوم عليها، كما أن الفكر الغربي ظل طيلة قرون متمركزا حول ما يعرف بسلطة العقل وميتافيزيقا الحضور.

هدف دريدا إلى هدم وتقويض هذا التماسك الذي نتج عن التمركز حول سلطة العقل وميتازيقيا الحضور، مما تسبب في تقييد حرية الفكر والحد من انطلاقه، وكان هدفه في ذلك هو تفكيك هذا الفكر التمركز حول العقل لأجل كشف أسراره وتناقضاته ونقد أسسه.[1]

---

[1]– بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة والدار الكندي، اربد، الأردن، ط1، 1998، ص 22.

ولذلك بات من الضروري عند دريدا في منظوره الاستراتيجي التفكيكي نقض التمركز والتمحور على العقل، لأنه أسهم في تقوقع وجمود الفكر الغربي حتى صار فكرا ساكتا جامدا متمركزا حول تلك الأفكار والمقولات الميتافزيقية، التي تبلورت مع مرور الزمن في الفكر الغربي الذي كان خاضعا لسيطرة العقل والمنطق، إذ أن التفكير العقلي المنطقي قد اعتمد الصوت عند فلاسفة اليونان لاسيما في حديث النفس مع نفسها وتواصلها مع ذاتها، فكان العقليون يهتمون بالكلام أكثر من الكتابة، وكان الوجود عندهم مجرد حضور يتم تعيينه وفق ما يقبله العقل والمنطق، فاعتبرت هذه الميتافيزيقيا العقلية عند دريدا مجرد مذهب خاص بمجموعة عرقية- كل ماهو خارج عن نطاق العقل حتى أصبح القياس العقلي نموذجا تقاس عليه النماذج الفكرية والإبداعية.[2]

ثار دريدا على هذا الأساس العقلي لينادي بفكرة غياب المعنى وضياع الدلالة، ودعا إلى انفتاح النص المكتوب وتوسيع مجاله المعنوي إلى ما لا نهاية، فيظل القارئ في حالة مطاردة لهذه المعاني الغائبة، التي كلما اعتقد بأنه أحاط بها إلا وجد معانى أخرى غائبة ومرجأة ومختلفة تفاجئه، إنها الدعوة إلى إبعاد سلطة العقل وإحلال سلطة الذات، وقد أفاد دريدا من مقولات نقدية جديدة من أجل تقويض التمركز الدلالي حول العقل، الذي سيطر على الفلسفة الغربية ردحا من الزمن من مثل القراءة والاختلاف والأثر وغيرها.[3]

3-2/ نقد سلطة الحضور:

---

[1]-عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية (إشكالية التكوين والتمركز حول الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص 316.

[2]- بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الإربد، الأردن، ط1، 1998م، ص 27.

[3]- بشير تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر- دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006م، ص 36.

رأى التفكيكيون أن الفلسفة من أفلاطون إلى هيغل هي فلسفة حضور تختزل فيها الذات داخل الوعي باعتباره المركز في هذه الفلسفة، فمنطق هيغل هو منطق الاختزال اعتمادا للمنطق اليوناني الأفلاطوني القديم، لأنه في الأخير نضال من أجل تطابق الواحد مع مقولاته.[1] وقد تخلق الفكر الغربي في نطاق ميتافيزيقا قامت أساسا على فلسفة الحضور، وقد نقض دريدا هذه الفلسفة وهدف إلى تبديد هذا الحضور بسؤاله الجوهري؛ كيف نبدد الحضور؟.[2] مما يعني أن دريدا قد اهتم بمقولة الحضور التي نادى بها الفلاسفة الغربيون، لأن كينونة الكائن عندهم تبرز وتتوضح بوصفها شيء حاضر، ولأن ما يأتي لذاته يتجلى وينتشر بالقرب من ذاته.[3]

كما أكد الفيسلوف هيدجر أن الفلسفة الغربية تقرّ بأن الشيء الموجود هو الشيء الأكثر حضورا من تلقاء نفسه.[4] غير أن الانقلاب الذي حصل في صف الفلسفة منذ هيدجر ومنه منطلق دريدا هو الإيمان بفلسفة الغياب التي تتصدى لتطابق الفكر مع مقولاته.[5]

يتضح مما سبق ذكره؛ أن فلسفة دريدا تأثرت بأفكار هيدجر من أجل بناء مفهوم آخر مغاير ألا وهو الغائب الذي ينتج من الاختلاف، واستنادا إلى فلسفة الحضور فقد اقتصر مفهوم الأشياء والموجودات فيها بعينها بوصفها أشياء حاضرة، ومن الممكن بشكل عام القول مع دريدا أنه ليس ثمة شيء يكون حاضرا ببساطة، وكل ما نعتبره حاضرا معطى يعتمد

---

[1]- عبد العزيز بن عرفة، جاك دريدا التفكيك والاختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، الكويت، شباط 1988م، ص 73.

[2]- المرجع نفسه، ص 77.

[3]- عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 320.

[4]- المرجع نفسه، ص 320.

[5]- عبد العزيز بن عرفة، المرجع السابق، ص 72.

لتحديد هويته على اختلافات وعلاقات لا يمكن أن تكون حاضرة.[1] لأن الشيء لا يكون حاضرا إلا بالاعتماد على الاختلافات غير حاضرة، ولما كانت هذه الاختلافات غير حاضرة فإن هناك معنى غائب دائما، وهذا ما لاحظه دريدا على الكتابات الأدبية والخطابات الفلسفية، فالنص فني ولو حضر كوجود متكون من وحدات لغوية وكلمات وتراكيب توحي للوهلة الأولى بالمعنى العادي، الذي يتشكل لدى أي قارئ من خلال القراءة الأولى له يبقى يحتمل أكثر من هذا المعنى، وأكثر من هذا التأويل الذي قد يصل إليه قارئ واحد، ولعل دريدا بنقده لسلطة الحضور، التي تمركز حولها الفكر الغربي يكون قد أزال ذلك الحاجز الذي عمل لمدة طويلة على كبت المعنى، والحد من انطلاقه وتعدده، فهو بمقولة الغياب التي نادى بها جعل معنى النص المكتوب أو الخطاب اللغوي دائما مؤجلا غائبا مختلفا حسب شخصيته وثقافة كل قارئ وكل متلق، في حين قصرت ميتافيزيقيا الحضور معنى للأشياء وللكتابات وحقائقها في وجودها وحضورها كشيء منتحل وواضح أمام الدارس أو المتلقي.[2]

3-3/ الثورة عن البنوية:

ظهرت التفكيكية كرد فعل على البنوية فقد حاول التفكيكيون استعادة الروح الجمالية والمعرفية لعالم النص الأدبي، وهذا من خلال تقويض تلك الأطر البالية التي طالما اعتمدها النقد البنوي، ولذلك فإن البنوية لم تسلم من ميتافيزيقيا الحضور التي تمثل الدعامة الأساس في نقد دريدا للعقل الأوربي، لأن البنوية حين تبدأ من البنية تفترض نوعا من التزامن اللاهوتي الذي يستنجد بسرمدية الكتاب كما يراه الله، ولهذا عني دريدا بتفكيك البنية فليس

---

[1]- جون ستروك، البنيوية وما بعدها، من ليفي اشتراوس إلى دريدا، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، ط1، 1996م، ص 217- 218.

[2]- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 39-40.

هناك بنية أو مركز، إذ أن المركز عنده خارج النص وداخله إنه اللعبة المتواصلة بين المركز واللامركز.[1]

انطلاقا من هذا المزالق جاءت التفكيكية كثورة نقدية ضد تقاليد البنوية، التي تقدم في قوالب لغوية جامدة لدعم الأفكار التقليدية للنص؛ باعتباره حاملا لمعان مستقرة، حيث يكون الناقد هو الباحث المؤتمن عن الحقيقة في النص.[2] إن رفض التفكيكية للنمذجة والاحتواء جعلهم يشككون في قدرة النقد البنوي على اكتشاف الطاقة الإبداعية والجمالية للنص، لأنها تطلق من الجزء لتحديد الكل، ذلك أنها لا تهتم بالفوارق والاختلافات الموجودة بين النصوص وإنما تجمعها في ظل نسق واحد يحدد كل خصائصها.

4- أسس التفكيكية:

4-1/ موت المؤلف وسلطة القارئ:

دعا جاك دريدا إلى موت المؤلف، وطالب بضرورة قراءة العمل الأدبي مستقلا عن كاتبه، وتركيز البحث والتحليل على النص المكتوب كونه يمثل لغة فهي: «ما يتحدث في الأدب بكل تعدديتها الحاشدة متعددة الدلالات وليس المؤلف نفسه، وإذا كان ثمة مكان تجد فيه هذه التعددية الموارة للنص يؤرقها فليس هو المؤلف بل القارئ».[3] بهذا الرؤية ظهر التفكيك لينهي عصر المؤلف وينفتح عن عصر القارئ؛ أي لم يعد المؤلف في التحليل البارتي يتمتع بالسلطة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي، بل حلت محله سلطة القارئ، وسيادة المؤلف

---

[1]– جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد: تقديم محمد علال سي ناصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م، ص 249.

[2]– كريستوفر نورس، التفكيكية النظرية والتطبيق، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992م، ص 8.

[3]– تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص 167.

تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة، وهذا ما عناه بارت بالكتابة في الدرجة الصفر يقول بارت: «إن نسبة النص إلى المؤلف معناه إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولا نهائيا، إنها إغلاق الكتابة».[1]

ولعل انفتاح النص على جملة من المدلولات صار مقترنا بعزل النص عن مبدعه، وفي ظل هذا الفصل ينبجس النص ويتفجر بمدلولات لا نهائية، والتحليل ال بارتي يجعل القارئ منتجا للنص، فنظرية موت المؤلف عنده تعني: «لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ».[2] يتضح من خلال هذه المقولة أن الكتابة تتجلى عند بارت في ثلاثية (المؤلف- الكتابة- القارئ) فالمؤلف ينتهي دوره مباشرة بعد الانتهاء من الكتابة، والكتابة لا تأخذ موقعها الصحيح إلا من خلال القراءة، ولعل هذا التفسير هو ما جعل بارت يعلي من شأن سلطة القارئ.

4-2/ الاختلاف وتناسل المعنى:

رفض التفكيكيون مقولة وجود المعنى، وثاروا عليها وعلى أي مرجع ينادي بأن المعنى حاضر وموجود وفي مقابل ذلك قاموا بتغييبه وإرجائه، وجعلوه أمرا نسبيا فاسحين المجال إلى القارئ كي يتحرر وينطلق في تأويلاته الخاصة، وقد كان مرد هذا الأمر من صميم النقد التفكيكي خصوصا أن هذه الكتابة والنصوص تمثل نصوصا وكتابات أخرى متناصة، وتجتمع فيها أكثر من ثقافة وأكثر من شخصية وأكثر من أسلوب، وبالتالي تحتمل أكثر من دلالة ومعنى.[3] وإذا كان الخطاب واحدا فإنه متعدد في قراءاته وتفاسيره، وبالتالي متعدد في معناه، وهو ما يهدف إليه التفكيكيون من خلال مقولة (الاختلاف) أيضا، فالنص المكتوب مبني على أساس من الاختلاف بين أنماطه التي يتكون منها، وقد أورد دريدا هذه الرؤية

---

[1]- رولان بارت، درس في السميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، 1986م، ص 86.

[2]- رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الكويت، ط1، 1994م، ص 25.

[3]- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 52.

النقدية التفكيكية ليهدم ظاهرة التطابق مع الذات التي كرستها المركزية الغربية، والتي من خلالها تحدد مرجعية مسبقة يستند إليها القارئ في تحصيل المعنى والوصول إلى كنه الدلالة.[1] فجاك دريدا ينادى بمقولة الآخر الغائب المرجأ، الذي يحفز القارئ على الباحث والقراءة والغوص في النص (الذي لا يفتأ ينأى عن صيرورة الاختلاف). [2]

والاختلاف هنا بمعنى التأجيل والتغييب والإرجاء والتشتت والانتشار الذي يساعد على تعدد المعاني وكثرة التأويلات، وهو هدف التفكيك من الكتابة، ودوسوسير نفسه يرى أن اللغة مبنية على أساس من الاختلاف؛ خصوصا وأن معنى المفردة والألفاظ إما قاموسي سلفا في المعجم، وتتفق عليه جماعة اللغويين وإما تركيبي يفهم من مجموع المعاني التي تتضمنها هذه التراكيب؛ أي أنه ينتج من خلالها، وهذا مفاده أن الاختلاف يكون في الفونيمات أي الوحدات الصغيرة المكونة للخطاب الأدبي.[3]

وإذا كانت اللفظة الواحدة تحمل كتلة من الاختلافات الدلالية فإن المعنى يكون مختلفا كذلك، والاختلاف يحقق التعدد وفي التعدد نفي للمحدود وإثبات المطلق المرجأ، ومن هنا كان نقض المركزية ونقض المرجعية التي رفضها التفكيكيون في تحصيل المعنى؛ معنى النص الذي يمثل جملة كتابات متناصة ومختلفة في نسق خاص بكاتبها تنشد اللامحدود من الدلالة والتفسير، وتضطلع بالبعيد الغائب من المعاني، وقد عبر عن ذلك تيري ايجلتون عن المعنى الغائب المرجأ بقوله:«إن المعنى غير موجود في الإشارة اللغوية مادام معنى الإشارة اختلافها عن الإشارة الأخرى فإن معناها –أيضا– وبتعبير آخر غائب عنها، المعنى إذا

[1]– بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 52.

[2] – عبد العزيز بن عرفة، المرجع السابق، ص 72.

[3]– شجاع مسام العاني، المغايرة والاختلاف، دراسة في التفكيك، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي، ج41، مج 11، جدة، سبتمبر،2001م، ص 471.

شئت مبعثر ومنتشر عبر كل سلسلة الإشارات وليس من السهولة تثبيته، فهو ليس موجودا بصورة كاملة في أية إشارة لوحدها بل إنه يمثل حالة من الوجود والغياب المستمريين».[1]

يتضح من هذه المقولة أن اللغة بوصفها بنية من الاختلافات فإنها سرعان ما تحيل إلى معنى محدد لتهدمه مرة أخرى، وتحيل إلى غيره وهو معنى يظل القارئ يلوح له حينا ويختفي حينا آخر، وبذلك تحدث استمرارية هذه القراءة التي صارت بمثابة عمل شاق تسعى إلى إيجاد الائتلاف في الاختلاف.[2] لذلك أصبح المعنى في رحلة غياب مستمر ولن تتمكن أي قراءة من الوصول إليه؛ خصوصا في ظل مقولات التفكيك التي تجاوزوا بها فكرة حضور المعنى من خلال نظام الاختلاف، فطالبوا القارئ بقراءات لا نهائية فانهارت سلطة المؤلف، وفتح باب القراءة فحسب لتكون إنتاجا قابلا للقراءة أيضا.[3]

4-3/ نظرية التناص:

أجمع النقاد الغربيون على أن مصطلح التناص يعود إلى الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا، وذلك من خلال بحوثها التي كتبتها سنتي (1966-1967) الصادرة عن مجلة (تيل كل Tel quel) و(وكريتيك Critique) ، والواقع أن مدلول التناص قد تجلى من قبل في أطروحات (نورثروب فراي Northrope Fray) القائل: «إن العقيدة الجديدة كالطفل الحديث والولادة تأخذ مكانها في نظام كلامي سابق، ولا يمكن إنتاج قصائد إلا انطلاقا من قصائد أخرى ولا يمكن إنتاج الروايات إلا انطلاقا من روايات أخرى».[4]

---

[1]– شجاع مسام العاني، المرجع السابق، ص 472.

[2]– عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص 19.

[3]– بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 56.

[4]– نورثروب فراي، تشريح النقد، تر: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ط3، ص 197.

ويعد التناص حسب رولان بارت تبادلا حواريا وتفاعلا بين نصين أو عدة نصوص، حيث تلتقي في النص نصوص أخرى تتصارع فيما بينها فيبطل أحدهما مفعول الآخر.[1] واعتمادا على مفهوم التناص هذا يحول بارت دور المؤلف مجرد ناسخ مفيد ليس إلا، فالنص نسيبج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة، إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدما عليه.[2] بل يذهب إلى أكثر من ذلك حينما يقر بأن الانفصال عن ماضيه ومستقبله جعله نصا عقيما لا خصوبة فيه؛ نص بلا ظل.

ويهدف القارئ إلى فك الارتباط بهذه النصوص من حيث المبنى والمعنى، وهذا ما يؤكده رولان بارت بقوله: «إن النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة ثقافات متعددة تدخل كلها في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر إنه القارئ»،[3] وهذا ما يوحي بأحد الشروط المهمة التي لابد من توافرها في القارئ النموذجي، وهو امتلاك خلفية ثقافية تاريخية؛ أو بالمعنى العام حضارية، يستطيع من خلالها تفسير هجرة النصوص وحلولها في سياقات جديدة، إن في تجاوز النص زمانه وحاضره والمجتمع الذي كتب فيه بخروجه في نسق وسياق جديدين لهو الأمر الذي أراده التفكيكيون، ففي النص أزمنة أخرى وأماكن مختلفة وتجليه في نسق جديد خروج عن المركزية التي طالما رفضها التفكيكيون.[4]

ينتج عن هذا أن نقد دريدا للميتافيزيقيا الغربية جعله ينطلق من مسألة حضور الذات في النصوص، إذ لا يمكن لهذه الذات أن تكون حاضرة بشكل قوي إلا من خلال اللغة وتعدد دلالتها واختلافها؛ لا عن طريق المعنى الأحادي الكامن في النص، والذي نتأكد من وجوده

---

[1]– عمر أوقان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، دار إفريقيا الشرق، ط1، 1994م، ص 29.

[2]– رولان بارت، نقد وحقيقة، المرجع السابق، ص 21.

[3]– المرجع نفسه، ص 95.

[4]– بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 65.

سلفا، فالتناص إذن عتبة حوارية تمكن من التواصل والبحث عن الآخر الغائب من خلال الخاصية اللغوية التي تنم عن الاختلاف والتميز، ودريدا ينظر للنصوص على أنها بالضرورة تركيب لأكثر من خطاب فردي، والذات في بحثها عن الأخرى تبعث حوارا في النص بين أكثر من ذات واحدة ينتج عنه قراءات مختلفة.[1]

4-4/ الكتابة:

تعد الكتابة عملية تجسيد لجملة من الاختلافات كونها العملية الوحيدة التي تستعمل اللغة كأداة للعب بالمعاني داخل النصوص المكتوبة التي تجسدها، ولقد كانت الكتابة من المقولات الأساسية التي ناقض بها دريدا الفكر الغربي، الذي طالما مجد الصوت والكلام، ويتمحور مقولات العقل الجامدة التي لا تتعدى الذات.[2] فالفكر القديم يقوم على مركزية الصوت أي أن الكلمة المنطوقة أقرب إلى هذا الفكر من الكلمة المكتوبة، ذلك أنها تمثل الحضور الكامل للعالم.[3] وفي مواجهة الفكرة القائلة بمركزية الصوت من ميتافيزيقيا الحضور يأتي دريدا بما اصطلح عليه بالغرامتولوجيا؛ ويقصد بها علم الكتابة وهو عنوان لأحد كتبه المهمة الصادر عام 1967 حيث قام بدحض كل الحجج التي تقول بأفضلية الكلام على الكتابة.[4]

فلقد أفاد دريدا أفكاره من الدراسات اللغوية السابقة في تفريقها بين اللغة والكلام والصوت وغيرها من الثنائيات التي قدمها دوسوسير، حيث أشار دريدا إلى عدم المطابقة بين الكلمات

---

[1]– حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، ج40، مج 10، جدة، يونيو، 2001م، ص 79.

[2]– بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 70.

[3]– رامان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، المغرب ط1، 1996م، ص 137.

[4]– بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 71.

ومفهومها سابقا في الوجود؛ وإلا كيف وجدت لغات مختلفة،[1] وفي هذا نفي لميتافيزيقيا الحضور، حيث عمل دريدا على قلب التفسيرات التي تقول بشفافية اللغة في فكرة مختصرة؛ مؤداها أن اللغة لا تمثل الأشياء ذاتها بل تمثل مفاهيمها، فصوت لفظ (شجرة) لا يشير إلى شجرة مادية أو شجرة معينة؛ بل يحيل إلى مفهوم الشجرة،[2] وفي هذا إلغاء للعلاقة بين العلامة وما تشير إليه وهو شيء من شأنه أن ينقص مصداقية الكلام وتأكيد الكتابة لأنها تحقيق للعلامة.

يتضح مما سبق ذكره؛ أن الكتابة قد أخذت أهميتها لذى التفكيكيين، وتجاوزت الدور المنوط بها في إكمال النقص الذي يتركه الكلام إلى البحث عن معاني أكثر حرية؛ حتى تصل إلى علامات تقاوم كل تقرير، وتهدف للانفتاح أكثر فأكثر فيصبح النقد كتابة على أنقاض كتابة أخرى، وفي هذا المساق يرى بارت أن الكتابة هدم لكل صوت ولكل أصل، فالكتابة هي هذا الحياد وهذا المركب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتها، الكتابة هي السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هوية بدءا بهوية الجسد الذي يكتب.[3] وتكون الكتابة بهذا المعنى تعبير عن التفرد والتميز الإنساني من خلال احتوائها على عذاب المبدع، إنها تقيم علاقة حوارية مع القارئ من خلال انفتاحها.

5- نقد التفكيكية:

تعرضت التفكيكية بحد ذاتها إلى تفكيك آخر وخاصة في أمريكا ولاحظوا أن التفكيكية:

- رؤية فلسفية غامضة في طرحها النظري والمنهجي، وأن مقولاتها ومفاهيمها أكثر تعقيدا وصعوبة وابهاما.

1- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، ط1، 2001م، ص 109.

2- المرجع نفسه، ص 111.

3- رولان بارت، نقد وحقيقة، المرجع السابق، ص 15.

– أن التفكيكية باعتبارها ايديولوجية راديكالية متشبعة بأفكار كارل ماركس الثورية، فهي تحسب على سياسة اليسار.

– تحاول التفكيكة نزع مركزية العقل باستخدام أسس عقلانية أخرى.

– هي فلسفة عدمية فوضوية تحاول هدم الأسس الفكرية التاريخية لكنها غير قادرة على الخروج منها.

خاتمة:

نخلص في نهاية هذه المحاضرات في النقد الأدبي الحديث والمعاصر والموجهة لطلبة قسم اللغة العربية سواء أساتذة التعليم الثانوي أو المتوسط إلى جملة من النتائج نذكر أهمها على سبيل المثال لا الحصر:

- مساهمة التطور العلمي في تجديد مفهومات النقد الأدبي؛ محاولا الاستفادة من منجزات العلوم الإنسانية وتحدياتها العلمية الجديدة لأجل تطوير مفاهيمه وتدقيق مناهجه.

- استواء اللسانيات علما متكاملا خلال القرن العشرين في دراسة الظواهر اللغوية للنصوص الأدبية ومقارباتها المختلفة، فكانت المناهج النسقية النصانية من ضمن تلك المقاربات التي أعقبت اللسانيات في دراسة تلك الظواهر اللغوية والبلاغية، محاولة استيعابها وتفسيرها بواسطة آلياتها التحليلية الجديدة.

- ارتباط مفاهيم النقد الأدبي الحديث والمعاصر بعدة مجالات لاسيما العلم والتاريخ الأدبي والبلاغة ومجال الثقافة عموما، وهي المجال الذي ينتج عنه أسئلة الأدب والنقد، وتتحدد فيه نوعية العلاقة القائمة بين الأدب وأشكال تلقيه والعلائق الناتجة عن مسألتي الفن والعلم.

- وضع النقاد شروطا علمية وثقافية وجب توفرها في الناقد لاسيما ما تعلق بثقافته اللغوية والأدبية، وهذه الثقافة الواسعة في المجالات اللغوية والأدبية والعامة هي عون وعدة الناقد في أداء مهمته، ويأتي بعد ذلك تمرس الناقد بالنقد وخبرته أو دربته وممارسته، وهذه الدربة إنما تأتي من القراءات الكثيرة للنصوص والأجناس المختلفة.

- عرف النقد الحديث أهم مرحلة لانبعاثه وهي المرحلة الإحيائية المتمثلة في حركة البعث والإحياء، وشملت الأدباء من شعراء وكتاب وباحثين ساروا على نهج القدامى، وتميّز خطهم ببلاغة الأسلوب ومعالجة موضوعات محدودة ضمن أطر مرسومة، وعُممت اللفظة على

المدرسة التي ظهرت في النهضة، وحاول أتباعها السير على نهج القدامى من حيث اختيار الألفاظ والتعابير والصور والموضوعات، ولعل الشيخ حسين المرصفي خير من يمثل تلك المرحلة الإحيائية من خلال مؤلفه النقدي الشهير "الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية".

• التعرف على أسس النقد الأدبي في العصر الحديث من خلال أبرز أعلامه كروحي الخالدي الذي يحظى بمكانة نقدية رائدة في العصر الحديث، وذلك من خلال إحداثه لحركية نقدية سليمة باعتباره من أول الداعين إلى الإفادة من الموروث العالمي، والاطلاع على وافد الثقافات المختلفة، ولعلّ هذا هو جوهر تطلّعات النقد الأدبي المعاصر في تحديد منطلقاته وأسسه كي يجدد مفاهيمه ويطوّر نظرياته ويحدّد مناهجه، بالإضافة إلى الناقد قسطاكي الحمصي وكتابه: "منهل الورّاد في علم الانتقاد" ورصده لأهم قواعد النقد، ومناقشته لتحكيم الذوق على الأعمال الأدبية وتحديده لدرجات الانتقاد كالشرح والتبويب والحكم.

• توجّه العقاد إلى النقد العلمي الفلسفي في معرض الرد على اتهامه بالأخذ عن شكريوالمازني بعد أن كانت قراءتهما من صميم النقد الأدبي المحض، الذي هو من قَبِيل التأثرية السلبية والانطباعية المفرطة ومقتضياتها من التعليل، ومؤدى هذا التوجه العلمي هو اعتماد المعايير العلمية والفلسفية في الحكم على الأدب.

• جهود طه حسين في التوسع في مفاهيم النقد من أجل بحثه بحثا عقليا صحيحا في إطار مقاربة تستمد مرجعيتها من العلم، فكانت أطروحته "عن أبي العلاء" التي نال بها الدكتوراه فتحا علميا لإقامة النقد على بعض المناهج العلمية الأوروبية، فكانت نظريات "سانت بيف" و"فردينandد برونتير" التي عمّقت النقد الفرنسي خلال القرن التاسع عشر.

وقد تأثر طه حسين في مقاربته العلمية للأدب برائد الجبر التاريخي هيبوليت تين الذي يعد الرائد الفعلي للاتجاه التاريخي، الذي أسهم به في تخليص النقد من الفلسفة الذوقية الضيقة،

كما أفاد طه حسين من منهج ديكارت مبدأ الشك الذي أثرى العلم والفلسفة، وإن كان لم يأخذ منه إلا بعض القواعد، وهذا ما يفسر العديد من التناقضات المنهجية التي وقع فيها طه حسين أثناء ممارسته للمنهج.

- الاطلاع على أهم قواعد وأصول النقد الفني، ولعل أهمها وضوح موهبة الناقد الفنية، وأن تصقل هذه الموهبة بالدراسات الفنية واللغوية وبدراسة المأثور من الأدب والنقد، ومراعاة القيم الفكرية والاجتماعية والجمالية والمعارف التاريخية بالعمل الأدبي والإفادة منها في إصدار الحكم؛ فضلا عن المرونة في تقدير الأعمال الأدبية والاستعانة بالأنماط الأدبية المستجدة.

- التعرف على النقد التكاملي من خلال محاورة النص الأدبي وجدلية الداخل والخارج في مجال الفكر والفلسفة، التي كان لهما تأثير في نظريات الأدب والنقد واللغة، كما أن ضرورة التطور الذي تحققه العلوم الإنسانية في العصر الحديث يحتم على مجال النقد الأدبي الأخذ بمبدأ تضافر العلوم والمناهج في سبيل الكشف عن طبيعة الظواهر الأدبية، فالنقد الأدبي يعدّ من أكبر المجالات التي تبدو في حاجة إلى موقف متكامل، سواء بينه وبين الفلسفة أو بينه بين العلوم الإنسانية، فالحقيقة الأدبية تزداد ثراء في ظل اللقاء والتحاور المتبادل بين النقد الأدبي وبين هذه العلوم بوجه عام، من أجل الاستفادة من عطاءاتها المعرفية ومنجزاتها الحداثية، على شرط ألا يفقد ذاتيته في خضم هذه العلوم المتجاورة.

- اهتمام الشكلانيين الروس في دراستهم الأدبية على الجانب الشكلي والتركيب البنوي الداخلي للنصوص الأدبية؛ من خلال مبادئ حددتها نظرتها للعمل الأدبي، بحيث عملت على تأكيد ما أطلق عليه اسم "الأدبية"، وتحديد عناصرها من خلال عرض قضايا الشعرية والمتمثّلة في التحام الثنائية "الشكل والمضمون"، ومقولة التناص، ومسألة استبعاد الموروث، ومقولة "القيمة المهيمنة"، والتشديد على أهمية "الإيقاع"، ورفض "العوامل الخارجية"

وسياقاتها، بما في ذلك حياة وظروف الكاتب الاجتماعية والتاريخية والسياسية في مقاربة النصوص الأدبية، والتركيز على بنية النسق والعلاقات الرابطة لوحداته.

• التطرق إلى محاول غولدمان المزاوجة بين النزعتين البنوية والاجتماعية بتحويلهما إلى تركيبة منهجية معرفية جديدة ألا وهي "البنوية التكوينية"، والتي تمثل ردة فعل على البنوية الشكلانية من خلال رؤية العالم التي هي دلالة اجتماعية تنبجس من بنية النص لا من مضمونه الاجتماعي، وليس معنى هذا أن المضمون الاجتماعي للأعمال الأدبية في منأى عن البنيات، وإنما البنيات كي تكون دالة لا بدَّ أن تحمل مضمونا اجتماعيا تفجره بنية النص أو شكله، وكلما استطاعت هذه البنيات التعبير عن هذه المضامين الاجتماعية وُصفت بأنها دالة، هذه هي أهم الأسس والمعايير النظرية التي استندت إليها البنوية التكوينية في توجهاتها النقدية والفلسفية.

• الإفادة من الأسلوبية كعلم برز في مطلع القرن العشرين يستهدف دراسة الصلة بين الشكل والفكرة وبخاصة في مجال الخطابة القديمة، فضلا عن النقد الأسلوبي الذي يبحث العلاقات التي تربط بين التعبيرات الفردية أو الجماعية، وتفريقها بين المستوى المألوف والمستوى الإبداعي بيد أنها انطلقت من المستوى الأول إلى الثاني بوصفه منطقة عمل الأسلوبيين، وليس معنى هذا أنها أقامت عازلا صلبا بين المستويين؛ إنما معناه أن كلا منهما له مجاله الأنسب لغويا وفنيا، لذلك فقد لقيت الأسلوبية رواجا واسعا بعطائها الوصفي والتحليلي، وهو عطاء وثيق الصلة بموروثنا اللغوي والبلاغي من حيث احتواؤه على جملة الركائز الأسلوبية في الوصف والتحليل؛ بل إن هذا التراث تضمن إشارات متعددة إلى ربط الأسلوب بالجوانب الذهنية والعاطفية، وتوظيف أدوات اللغة جماليا

• تمنح الدراسة النصية اليوم عناية خاصة للكشف عن جماليات العمل الأدبي واستجلاء خواصه الداخلية، ولن يتحقق كل ذلك إلا من خلال شبكة العلاقات التي تربط اللفظ بمدلوله

أولا ثم بما يجاوره من ألفاظ ثانيا، وهذه هي مساحة عمل السميولوجيا "علم العلامات" كما وكيفا، ذلك أن كل نشاط إنساني في العلوم والآداب يستند على جملة الرموز والعلامات بوصفها أداة التواصل بين أفراد المجتمع الواحد، واللغة تأتي في مقدمة وسائل الاتصال، ولهذا كانت خصيصة إنسانية فارقة على الرغم من أنها ليست العلامات الوحيدة المستخدمة في التواصل والتفاهم.

●ينتج أن التفكيك تحليل لعناصر الخطاب ومكوناته، وذلك بهدف إدراك معانيه الخفية القابعة خلف الدوال ثم إعادة هندسة معاني النص وتشكيلها تشكيلا جديدا، فهو قراءة محولة إلى كتابة على أنقاض كتابة أخرى، وهو صورة إبداعية جديدة وفق رؤى مغايرة تستهدف الكشف عن المعاني الغائبة التي تمنح الخطاب الأدبي شرعيته في كنف الأنساق المعرفية المتعددة، ولذلك أولت التفكيكية في تحليلها أهمية لجملة من الأسس والمعايير أبرزها؛ المناداة بموت المؤلف وإعلاء سلطة القارئ، ومسألة الاختلاف وتناسل المعنى، واستراتيجية التناص والكتابة.

المصادر والمراجع:

• القرآن الكريم رواية حفص عن عاصم.

• المعاجم:

1- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص130.

2- أنيس إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، (1-2) مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ط2، (د/ت).

3- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، فصل **"الياء"** مادة **(بني)**، مج14، دار صادر، بيروت، لبنان، (د/ط)، (د/ت).

4- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

• الكتب باللغة العربية:

1- إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

2- إبراهيم الحيدري، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

3- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (نقد الشعر من القرن الثاني حتى مطلع القرن الثامن عشر الهجري) دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م.

4- أحمد أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1980م.

5- إسحاق موسى الحسيني، النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين، مطبعة الجبلاوي، مصر، (د/ط)، 1967م.

6- بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة والدار الكندي، اربد، الأردن، ط1، 1998.

7-بشير تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر- دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006م.

8-بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2006م.

9- جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1990م.

10-جمال شحيّد، في البنوية التكوينية، مجلة المعرفة السورية، سوريا، مج 38، ع225، 1980م.
11- جون ستروك، البنيوية وما بعدها، من ليفي اشتراوس إلى دريدا، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، ط1، 1996م.
12- حسن حنفي، ما العولمة؟ دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
13- حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004م.
14- الزواوي بغورة، البنبوية منهج أم محتوى، مجلة عالم الفكر الجديد، الكويت، مج30،ع4، أبريل 2002م.
15- سعد البازعي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م.
16- سمير سعيد حجازي، قضايا النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007م.
17- سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام مارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر (د/ط)، 1988م، ج3.
18- سيد البحراوي البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1993م.
19- ابن سيناء أبو علي الحسين، النجاة، نشره محي الدين صبري الكردي، القاهرة، مصر، (د/ط)، 1938م، ص 264.
20- شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994م.
21- صلاح رزق، أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1989م.
22- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.
23- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة، لبنان، بيروت، (د/ط)، (د/ت).
24- طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، المجموعة الكاملة، مج10، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1983م.
25- طه حسين، في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، مصر، ط3، 1933م.
26- عاطف محمد يونس، مغالطات في النقد الأدبي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، (د/ط)، 1990م.
27- عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1975م.
28- عبد السّلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، (د/ط)، 1977م.
29-عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، (دراسة ونماذج)، دار الجنوب للنشر، تونس (د/ط)، 1995م.

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

31- عبد العزيز حمودة، المرايا المُحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د/ط)، 1998م.

32- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، ط1، 2001م.

33- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية (إشكالية التكوين والتمركز حول الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

34- عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

35- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر (د/ط)، 1999م.

36- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهمّ المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، (د/ط)، 2005م.

37- عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب، للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2003م.

38- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1973م، ص173 وما بعدها،

39- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنوي في النقد العربي، دار العربية للنشر والتوزيع، مصر، (د/ط)،2001م.

40- عمر أوقان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، دار إفريقيا الشرق، ط1، 1994م.

41- عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988م.

42- عيد الدحيّان، النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

43- قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان - معالمه وأعلامه المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان، ط1، 2004م.

44- محمد الواسطي، أسرار النص مقاربة بنيوية منفتحة، مطبعة آنفو- برانت- فاس، المغرب، ط1، 2003م.

45- محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د/ط)، 2005م.

46- محمد عبد المطلب، ذاكرة النقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 2008م.

47- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث, دار العودة، بيروت، لبنان، (د/ط)، 1986م.

48- محمد مصايف، النقد الأدبي في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م.
49- مصطفى السيوفي- منى غيطاس، النقد الأدبي الحديث، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 2010م.
50- ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 15، 1991م.
51- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.
52- يمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، (الأصول – الحصاد- الآفاق المستقبلية)، دار عالم المعرفة، الكويت، (د/ط)، 2000م.
53- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

- **الكتب المترجمة:**

1- إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م.
2- تزفيتان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.
3- تودروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.
4- تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1991.
5- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد: تقديم محمد علال سي ناصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م.
6- جان إيف تأدييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط1، (د/ت).
7- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.
8- رامان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، المغرب ط1، 1996م.
9- روجي غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.
10- رولان بارت، درس في السميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، 1986م.

11-رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الكويت، ط1، 1994م.

12- سارة كوفمان- روجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا- تفكيك الميتافريقا واستحضار الأثر، تر: ادريس كثير وعز الدين الخطابي، افريقيا الشرف، ط2، 1984م.

13- كريستوفر نورس، التفكيكية النظرية والتطبيق، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992م.

14- ميليكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 2000م.

15- نورثروب فراي، تشريح النقد، تر: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ط3.

16- هوراس، فن الشعر، تر: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د/ط)، 1988م، ص110.

- **المجلات والدوريات:**

1- حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد. ج40، مج 10، جدة، يونيو، 2001م.

2- الزواوي بغورة، البنبوية منهج أم محتوى، مجلة عالم الفكر الجديد، الكويت، مج30،ع4، أبريل 2002م.

3- شجاع مسام العاني، المغايرة والاختلاف، دراسة في التفكيك، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي، ج41، مج 11، جدة، سبتمبر،2001م.

4- عبد الرحمن الحاج صالح، مدخل إلى علم اللسان الحديث مجلة اللسانيات، جامعة الجزائر، مج1، ع 2، 1971م، ص 38/37.

5- عبد العزيز بن عرفة، جاك دريدا التفكيك والاختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، الكويت، شباط 1988م.

6- عبد المالك كاجور، النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، الجزائر، ع 11، 1997م.

7- فريال جبوري غزول، الشكلية الروسية، مجلة الفكر العربي، بيروت، لبنان، ع25، 1982م.

8- محمد فتوح أحمد، الشكلية ماذا يبقى منها...؟، مجلة فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفتى العربي، بيروت، لبنان، مج1، ع2، 1981م.

- **الرسائل الجامعية:**

1- عاشور توامة، إشكالية التوجه العلمي في المقاربة البنوية للنصوص، رسالة دكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب والدراسات الشرقية، جامعة الجزائر أبو القاسم سعد الله، الجزائر، 2018م.

2- محمد شنوفي، تطور النقد المنهجي عند طه حسين، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006م.

• الكتب الأجنبية:

Lucien Goldman : marxisme et Sciences humaines, NRF collection idefs- Galtimard, paris, 1970.
Lucien Goldman :le Dieu caché. Panse,1976, le livre a initialement paru dans la bibliothèque des idées en 1959
Meftah Tahar, Taha Husayn, sa critique littéraire et ses sources françaises, Maison Arabe du Livre, Tunis, 1976.

فهرس الموضوعات

	مقدمة	3-1
	مدخل إلى النقد الحديث	14-4
	النقد الأدبي الحديث والعلم	18-15
	النقد خلال القرن العشرين	20-19
	مفهوم النقد الأدبي	23-21
	شروط الناقد/ شخصيته وثقافته	30-24
	النقد الإحيائي	35-31
	الأسس النقدية عند أعلام النقد العربي الحديث	47-36
	النقد الفني	50-48
	التوجه التكاملي في النقد الأدبي الحديث والمعاصر	63-51
	النقد التكاملي/ الاتجاه السياقي للنص الأدبي	68-64
	البنـويـة	87-69
	المقاربة البنوية التكوينية	96-80
	الأسلوبية	112-98
	السيميولوجية	115-113

	التفكيكية	128-116
	خاتمة	133-129
	قائمة المصادر والمراجع	139-134
	فهرس الموضوعات	141-140