الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة– 20 أوت 1955– سكيكدة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس النقد العربي المعاصر

عمل مقدم لإتمام متطلبات الحصول على درجة الأستاذية

من إعداد الأستاذة: مسعودة قطش

الموسم الدراسي الجامعي 2023–2024

مقياس: النقد العربي المعاصر/محاضرة و تطبيق

مفردات التطبيق مفردات المخاضرة

1- إرهاصات النقد العربي المعاصر التعريف بالنظرية-الترجمة-التأليف

2- النقد الجديد نص للتطبيق: رشاد رشدي/ محمد عناني/مصطفى ناصف

3- النقد الأسلوبي نص للتطبيق: عبد السالم المسدي، صالح فضل

4- النقد البنيوي نص للتطبيق: كمال أبو ديب ،عبد الحميد بورايو، نبيلة إبراهيم

5- النقد السيميائي نص للتطبيق: سعيد بنكراد، رشيد بن مالك

6- النقد الاجتماعي نص للتطبيق: حسين مروة/ محمود أمين العالم

7- النقد الثقافي نص للتطبيق: الغذامي/ إدوارد سعيد

8- النقد النفسي نص للتطبيق: جورج طرابيشي، عز ا الدين إسماعيل

9 - النقد الإيديولوجي نص للتطبيق: سعيد علوش، نبيل سليمان، محمود أمين العالم

10- الحداثة و المعاصرة نص للتطبيق: عبد السالم المسدي/ عبد العزيز المقالح

11- الالتزام في الأدب نص للتطبيق: عبد المحسن طه بدر/ عبد المنعم تليمة

12- الغموض في الشعر نص للتطبيق: إبراهيم رماني

13- الصورة الشعرية / نص للتطبيق: جابر عصفور، محمد الولي

14- التناص نص للتطبيق: محمد مفتاح

مقدمة:

تعددت المدارس والمناهج النقدية التي ظهرت بعد مدرسة الشكلانيين الروس، والتي ارتكزت بشكل كبير على مبادئها، وخاصة المبدأ الأساسي القائم على عزل النص الأدبي عن سياقه الخارجي، ومن الأمور التي تشترك فيها هذه التيارات والمدارس أنها تعتمد علم اللغة العام الذي أرساه دي سوسير، وتختلف هذه التيارات والاتجاهات في طبيعة الفرضيات والأسئلة، وأسلوب التناول والمصطلحات التي تستخدمها، وتنقسم المناهج النقدية المعاصرة إلى أنواع متعددة وفق طريقة تعاملها مع النص الأدبي والزاوية التي تركز عليها في النص لدراسته.

وفي هذه المطبوعة المنجزة ركزنا على أهم المناهج النقدية التي ظهرت فيما يصطلح عليه بفترة ما بعد الحداثة، والتي تميز فيها النقد بالنسقية، بمعنى اتباع التحليل المحايث للنص الأدبي وعزله عن الظروف الخارجية، بما فيها المؤلف، وقد اشتهر البنويون بمقولة "موت المؤلف."

ومن بين هذه المناهج مدرسة النقد الجديد، البنوية، والسيميائية، والأسلوبية، والنقد الثقافي الذي ظهر فيما بعد، حاول أصحابها هذه المدرسة مقاربة النص الأدبي برؤية أكثر شمولية، وعدم الاقتصار على التحليل المحايث للبنى اللغوية النصية، ومحاولة ربطها بسياقاتها الثقافية لاستجلاء الدلالات والمعاني، في مستويات عدة، سياسية، حضارية، تاريخية ودينية...

ثم تطرقنا إلى عدة قضايا نقدية، لطالما أثارت جدلا بين الدارسين والنقاد، من بينها، الحداثة والمعاصرة، والصراع بين التجديد والتأصيل في الأدب، وقضية الصورة الشعرية، وماهي أبرز مقوماتها، وكذلك قضية التناص التي تعتبر من أهم القضايا النقدية المعاصرة، ذلك أن التناص أصبح ينظر إليه على أنه حتمية نصية. لا يمكن لأي نص أن لا يتلاقح مع غيره من النصوص بشكل مباشر أو غير مباشر.

مقياس: النقد الأدبي المعاصر

السنة الثانية، ل م د، الشعبة لأدبية

محاضرة: إرهاصات النقد العربي المعاصر

الخطاب النقدي العربي المعاصر ومسار التحولات والتحديات:

1- الرافد الغربي:

لا يمكن استيعاب طبيعة التحولات التي اجتابت الخطاب النقدي العربي المعاصر باتجاهاته المختلفة وأطروحاته المتعددة ولا الإحاطة بأهم معالم المرحلة النقدية المعاصرة بإنجازاتها وتحدياتها المعرفية، دون العودة إلى المؤثر الغربي باعتباره أحد أهم العوامل المؤثرة في تكوين الخطاب النقدي العربي، حيث أن الاتصال مع الغرب –أصبح مع الزمن- قانونا داخليا مضمرا في تطور الحركة الأدبية والنقدية العربية ازدهارا وانتكاسا.

والواقع أن المتتبع لسيرورة التحولات التي شهدها الدرس النقدي الغربي في العقود الأخيرة، يلحظ أنه عرف طفرة نوعية في ظل الثورة المعرفية غير المسبوقة التي شهدها القرن العشرون مع تسارع وتيرة التقدم العلمي والتكنولوجي والصناعي، وعلى وقع المتغيرات والمستجدات المتلاحقة المتراكبة، انبثقت الحاجة إلى مراجعة أساليب التفكير السائدة ومجاوزتها. هكذا شهد الغرب إرهاصات تحول عميق في بنيته المعرفية ما لبث أن طال مناحي النقد الأدبي بوصفه مجالا معرفيا حيويا كان ولا يزال في حالة تماس مستمر مع العديد أن العلوم الإنسانية والاجتماعية " وكل علم من هذه العلوم يتطور على نحو تصاعدي ، وكل تطور يؤدي إلى تصاعد إيقاع ما يؤدي إليه، أو يتوصل إليه من تقدم متواصل، وذلك في متتالية متزايدة التسارع الذي يضيف أنواعا جديدة من العلم ...خصوصا حين نضع في اعتبارنا شبكة العلاقات البينية القائمة أو المحتملة التي تدخل معها النظريات النقدية مع غيرها من العلوم في شبكات معرفية ، تتولد عنها أفكار ومبادئ واصطلاحات لا تكف عن التجدد والتراكم في آن.

ولقد دشنت النظريات النقدية مرحلة فارقة في مسارها التاريخي، وذلك مع التحول الكبير في النظرة إلى اللغة على أيدي فرديناند دي سوسير في العقد الأول من هذا القرن، ثم تواصلت مع كشوف الشكلانيين الروس وأعمال ميخائيل باختين المبهرة في العشرينيات وإنجازات مدرسة براغ النقدية و استقصاءات مدرسة كمبريدج الانجليزية ومدرسة فرانكفورت الألمانية في الثلاثينيات ، وكشوف لوكاتش ومدرسة جينيف و مدرسة النقد الجديد الأمريكية في الأربعينيات و جهود غريماس وبارت وجولدمان والبنيويين الفرنسيين في الخمسينات، وصولا إلى استقصاءات التفكيكيين ومدرسة جامعة ييل الأمريكية في الستينيات و محاولات مابعد البنيوية منذ السبعينيات والثمانينيات، وقد شكلت هذه الانجازات النقدية منعطفا مفصليا في التأسيس لمرحلة ما بعد الحداثة الممتدة إلى يومنا هذا. وقد فرض هذا التعدد والتنوع الخلاق في المشهد النقدي الغربي والعالمي من الناقد الأدبي في العالم العربي ضرورة مراجعة موقفه وموقعه ومساءلة مسلماته في مواجهة كل هذه التحديات.

هكذا لم يكن بإمكان الدارسين العرب المعاصرين التغاضي عن الانجازات الحضارية للغرب ، حيث اجتهد العديد من النقاد العرب –على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم –في تحقيق الاستيعاب الواعي لمختلف المقولات والمفاهيم والمناهج النقدية الغربية ،لأن "انفتاح الشعر للفهم هو العدو الأكبر للكشف، لان مهمة الشاعر الأولى هي اخراج اللفظة من الحيز العقلي"[1]، ما عملوا على توظيف هذه المعارف في إنتاجهم النقدي وسعوا إلى إدخالها وإدماجها داخل المنظومة الفكرية العربية ، فتعددت مسالك البحث وتنوعت الإشكالات المبسوطة وبرزت مفاهيم مستحدثة لم يكن للعرب لهم بها عهد قبل ذلك،

2-الحاجة إلى تجاوز النهج التقليدي:

لقد أدرك الدارسون العرب المعاصرون أن هناك حاجة ماسة إلى تجاوز النهج التقليدي في النقد ، الذي لم يعد بإمكانه مواكبة الحركة الإبداعية بتجاربها الجديدة التي تراهن على الاختلاف والتمايز، والأكيد أنه أمام التطور النوعي الذي يشهده الإنتاج الأدبي العربي في العقود الأخيرة في أشكال إبداعه وتنويع في أساليب أدائه، لم يعد سائغا التمسك بمناهج عتيقة وأجهزة نقدية مستهلكة أظهرت التجربة محدوديتها

[1] - أن موريل، النقد الادبي المعاصر، ت. إبراهيم بولحيان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008، ص8

وقصورها عن استنطاق المادة الأدبية الجديدة وفك مغاليقها ، وكما يرى الباحث محمد الناصر العجيمي فإن النهج التقليدي في النقد قد استنفذ طاقته في البحث وقدم أقصى ما في وسعه تقديمه، و اتضح عجزه عن تجاوز الأحكام الذوقية الانطباعية ومعالجة الأدب بما فيه القديم خارج المفاهيم الجارية، مفاهيم الصدق والحق والأمانة في تصوير الواقع ونقله ، سواء تعلق الأمر بذات المبدع أو بالحياة الاجتماعية العامة.

كان من الضروري، إذن، أن يجدد الناقد العربي طرائقه وأساليبه وأدواته وعلاقته بالإنتاج الإبداعي، بعد أن تبين مؤخرا أن "عمل الناقد ما هو إلا حوار مفتوح مع النص، وإسهام في تسويغ جمالياته وفك شيفرته ورموزه. وهو عمل قد يكون مساويا لعمل المبدع، أو هابطا عنه، أو متفوقا عليه على وفق قدرة الناقد وثقافته".

3- بوادر التحول / معالم رؤية جديدة:

يرى الباحث غالي شكري أن هزيمة 1967 شكلت نهاية رؤية شاملة في الفكر والحياة لدى جيل كامل من المثقفين العرب، هذه الرؤيا الشاملة كانت توفيقية في الأساس تقوم على الجمع بين قيمتين معياريتين مختلفتين: معيار القيمة التراثية ومعيار المصطلح الوافد، وعلى وقع الهزيمة والنكسة الحضارية ظهر جيل آخر نقيض للواقع المهزوم، جيل يؤسس لرؤيا جديدة، رؤيا العصر الجديد. كان النقد أحد عناصر هذه الرؤيا الجديدة ، " ولقد تحرر ذلك القديم في أيامه على صورة من الصور، وكانت جديته وانطلاقه تجسيدا لانطلاقة الى افاق اكثر رحابة"[2].

ولكن الإبداع الأدبي كان أسبق وأكثر نضجا، أما عن سبب التأخر، فيذهب الباحث غالي شكري إلى أننا لم نرث عن جيل العمالقة ولا عن جيل الأساتذة: القانون الأساسي لتطور التجربة الأدبية العربية ولا القوانين النوعية لتطور الكتابة المختلفة، وفي غيبة الوعي المنهجي الذي يكتشف خصوصية تجربتنا الأدبية، كان لزاما على النقد أن يستدرك تأخره وأن يتجاوز حالة التعثر وأن يتحرر من إسار الانطباعية والجزئية والذاتية..

[2] - غالي شكري، شعرنا الجديث الى أين، دار الشروق، القاهرة، 1991، ص8

وكانت أولى بوادر التحول ضمن هذه الرؤية الجديدة هو ظهور الناقد المتخصص ومحاولة الخروج من بوتقة ما يسميه شكري: "الناقد الموسوعي" أي الناقد الذي يكتب عن كل أدب بمقاييس واحدة لا تفرق بين النص الشعري والنص الروائي ... يقول الباحث محمد ميري : "لعل أولى الملاحظات لهذا التحول، هي ظهور نوع من النقاد المتخصصين في مجال الدراسات الأدبية البحتة، هذا في الوقت التي عرفت فيه المراحل التاريخية السابقة ناقدا كان بمجموعة من المهام ذات الصلة بالخطاب الأدبي(...) وقد أدى هذا التخصص ، على المستوى النقدي ، إلى ظهور المبدع المتخصص أيضا على مستوى الجنس الأدبي الواحد(الشعر- الرواية- المسرح)، وسيثمر هذا التكامل الشكلي –على الأقل-محاولة لإعادة رسم الحدود بين أنواع الخطاب الأدبي. ساعد على كل هذا، أن المشتغلين في مختلف الحقول الفنية، بدأوا يتوافدون قادمين من بعض الجامعات الغربية التي مكنتهم من شهادات عليا، وأخرى أكاديمية متخصصة، ونبهتهم إلى مناهج نقدية تسمح لهم بمقاربة النصوص الأدبية العربية من زوايا نظر مخالفة لما هو سائد ومتداول آنذاك."

هكذا، أصبحت العقلانية العلمية تجد لها أنصارا في داخل الجامعات العربية، وفي ظلها كان التعامل مع فكر الحداثة يمضي قدما إلى الأمام، فتكون في أجواء الثقافة الأكاديمية، تيار من طلبة الدراسات العليا ومن عدد من الأساتذة من الذين باتوا يؤمنون أكثر من ذي قبل بضرورة تجديد النظرية النقدية عبر الانفتاح الواسع على النظريات الجديدة التي ظهرت في الغرب بعد لسانيات دي سوسير. وفعلا كلما اتجهنا نحو نهاية السبعينيات، اتضحت ملامح نظرية تسعى إلى تكوين معرفة داخلية عميقة بالنص الأدبي، باعتباره نسيجا من العناصر اللسانية، على نحو ما تمثل تطبيقا عند حسين الواد (1972)، ومحمد رشيد ثابت (1972)، وخالدة سعيد (1979)، وكمال أبو ديب (1979) ومحمد بنيس (1979). لا شك في أن هذه التطبيقات البنيوية أوضحت تغييرا في النظرة إلى مفهوم الأدب من كونه مرآة ذاتية أو اجتماعية إلى كونه: جوهرا لسانيا.

وبذلك انتقل التفكير النقدي العربي إلى مرحلة جديدة، اقتضت تغيرا في المرجعيات الفكرية، وسعيا إلى إيجاد مقتربات ذات أصول لسانية، ونظرية، تقترن على نحو مباشر بمنجزات نظرية المعرفة. وهي مرحلة أحدثت تغييرا في مفهوم النقد نفسه، من كونه تفاريق من النظرات والخطرات والملاحظات إلى كونه: علما، أقام حدا فاصلا بين تذويت القراءة، وموضوعية أو علموية المقدمات والنتائج إلى تستند إليها تلك القراءة.

بيد أنه، وعلى الرغم من الانجازات والمكاسب التي حققها النقاد الذين وضعوا اللبنات الأولى لمثل هذا التحول النقدي، إلا أن النسق الثقافي الموروث كان حاضرا بشدة وكان يرسم الحدود التي لا يجوز لمؤثرات المثاقفة أن تتجاوزها، وظل ينظر إلى النظريات الأجنبية، لا من حيث بعدها النظري كنظرية، ولكن من حيث بعدها الرجعي لأنها أجنبية. ويتمادى العقل الثقافي العربي بنعتها في هذه الحالة على أنها منافية بخصوصيتها، ومهددة لهويتنا ولوجودنا. وقد عرقل هذا النسق عملية الاستيعاب والتمثل الجاد لهذه النظريات كما حال دون القيام بعملية امتصاص وتحويل لجوهر النظريات، وتوظيفها بالشكل المجدي. وكما يرى الباحث محود ميري أن النسق الثقافي العربي المتولد عن المقدس الديني واللغوي، لم يكن يستسيغ مثل هذا التعدد المنهجي الذي يشهده الحقل النقدي، لأنه كان يقوم على الروح الوحدانية التي تقصي

فكر الاختلاف والتعدد. وفي ظل ثقافة مسكونة بالروح الوحدانية، ظل الاعتقاد السائد هو أن الوصول إلى نوع من الائتلاف، والتشابه، والاتصال لدى مختلف القراء، وبشتى المناهج والمقاربات، هو المهمة الموكولة للنقاد والدارسين.

مقياس النقد الأدبي المعاصر

المستوى الدراسي: السنة الثانية ليسانس ل م د

محاضرة النقد الجديد

1- نشأة النقد الجديد:

مرت هذه المدرسة بثلاث مراحل هي:

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

وقد جاءت نظرية الخلق لتعيد صياغة الأساس الفلسفي البرجوازي، فهي ترى "ان الشعر ليس تعبيرا عن العواطف ، ولكنه هروب من الشخصية"[1].

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

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

[1] - محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف المصرية القاهرة، 1975، ص 149.

كما أصبحت الدوريات المروجة للتيار معروفة بحماسها له وهي:

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

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

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

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

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

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

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

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

اتخاذ القراءة الفاحصة وسيلة تحليلية في الدراسة النصلة ، تبحث في مفهوم النص ومعجمه وتراكيبه اللغوية والبلاغية. ورموزه، إشاراته"[2].

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

-الاهتمام بالتحليل العلمي ، والابتعاد عن التقويم المعياري، أي الحذر في إطلاق الأحكام التي تعوزها الأدلة الحيثية والتعليمية والحيثيات النصية الخاصة، فالحكم النقدي جزء من العملية التحليلية ذاتها[3].

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

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

فقد عارض النقد الجديد:

-النزعة الإيحائية للنقد الانطباعي

---

[2]- أنظر : فايز إسكندر، النقد النفسي، عند ريتشاردز، مكتبة انجلو، د.ت، ص 31.

[3] -تيري انجلتون، نظرية الأدب، ت. شاكر ديب، منشورات دار الثقافة، دمشق ،1995،ص 85.

-النزعة الأخلاقية للإنسانوية الجديدة

-والنقد الثقافي المعادي للحداثة

-علم الاجتماع في النقد الماركسي

-الفيلولوجيا ودرسها اللغوي التاريخي والدراسات التاريخية والتاريخ الأدبي

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

3-النقد الجديد والسياق الاجتماعي :

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

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

أ-الأصل الاجتماعي للنقد الجديد: شكل جون كرو رانسوم صاحب كتاب" النقد الجديد" الذي أصبح عنوانا للمدرسة كلها[4]، وآلان تيت وروبرت بن وارين نواة هذا الاتجاه، ولأنهم قدموا من جنوب أمريكا المتخلف اقتصاديا واجتماعيا عن الشمال فقد ناهضوا النزعة البرجوازية وكثفوا نقدهم الاجتماعي والثقافي. التفوا حول مشروع شعري عرف بجماعة بعد صدور مجلتهم الشعرية الهارب واستمرت من 1922 إلى 1925.

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

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

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

[4] - أنظر : جيفرسون وديفيد رونين النظرية الأدبية الحديثة، ت. سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1992، ص 45-50

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

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

بدأ الاعتقاد مع بداية الخمسينات لانتهاء زمن هذا النقد حيف أخذ عليه فشلة في التحول من التحليل التقني إلى المفارنة والتقييم، ومن معالجة القصائد القصيرة إلى أعمال أدبية ضخمة"[5]

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

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

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

---

[5] - ك. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ت.عيسى علي العاكوب ، عين الدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة،1996 ، ص 42-43.

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

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

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

-النزعة الإنسانية الجديدة

-والماركسية الستالينية

-هيمنة الفيلولوجيا كما سبق بيانه

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-لأنصار المحتوى الذين اعتبروا الشكل الأدبي ناقلا للمحتوى العقلي

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

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

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

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

المقياس: النقد الأدبي المعاصر

المستوى الدراسي: السنة الثانية ليسانس ل م د

محاضرة النقد الأسلوبي

تمهيد:

ينطلق الاتجاه الأسلوبي من اعتبار النص الأدبي تصرفا في اللغة، مما يجعل هذا النص منخرطا بجدارة ضمن المعالجة اللغوية "ولكن الوصف اللغوي الخالص للعمل الأدبي سيبرز جميع العناصر اللغوية في وصفه، ويوضح مكوناتها ووظائفها، دون أن يعين الملامح والعناصر التي تمثل أيضا وحدات النص الأسلوبية"، من هنا نشأت ضرورة وضع المعايير الناجعة لالتقاط الوقائع الأسلوبية دون غيرها.

تتحدد الأسلوبية ببعدها اللساني الذي يستند إلى ازدواجية الخطاب بين شبكة من الدوال تكشف عند الاستنطاق عن شحنة دلالية لا تتعين إلا بها ولا يتعين بها غيرها، وهذا المعطى هو الذي يجعلها تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب، طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية. وفي بعدها الوظيفي، تتحدد الأسلوبية بأنها دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية.

وقد أدى التمييز بين اللغة كظاهرة لسانية مجردة توجد ضمنيا داخل كل خطاب بشري، والكلام باعتباره الظاهرة المجسدة للغة، إلى حصر مجال الأسلوبية، إذ تتصل بالجدول الثاني من الظاهرة وهو الحيز العملي المحسوس المسمى عبارة أو خطابا أو نصا أو رسالة أو طاقة بالفعل، وهذا توليد شرعي، لأسلوبية عامة كانت عند مؤسسها شارل بالي أسلوبية للخطاب اللغوي عامة، ثم استقرت من خلال جهود أتباعه علما للنصوص الأدبية في ضوء ما تقرره اللسانيات من كشوف حول بنية الجهاز اللغوي عامة. ويقوم الاستثمار الأسلوبي للكشوف اللسانية على التوصيف العلمي لبعض الأنماط والأنظمة الماثلة في الأبنية اللغوية لنص محدد ورصد كيفية

توزعها، لأن النص الأدبي يقوم بأكمله في إطار اللغة، ويخضع لإمكاناتها فإذا أخذنا في اعتبارنا البنية اللغوية الأساسية، فإن دراسة اللغة الأدبية تصبح بحثا عن نمط استغلال إمكانات اللغة.

هذا التشاكل التكويني جعل من الممكن -حسب ستيفن أولمان- أن يتناول التحليل الأسلوبي التدرج ذاته لعلم اللغة، "فإذا حصر التحليل اللغوي في الصوت والمعجم والنحو، أمكن للتحليل الأسلوبي أن يندرج على نفس النمط وعندئذ نبدأ من علم أسلوب صوتي ويبحث في المحاكاة الصوتية وغيرها من الظواهر من الوجهة التعبيرية، وعلم أسلوب معجمي للبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات وحالات الترادف والإبهام والتضاد والتجريد والتحديد والغرابة والألفة وتحليل الصور على نفس المستوى، وعلم أسلوب الجمل ليختبر تعبيرية التراكيب النحوية" غير أن هذا الوضوح التعريفي لا يعني أن الأسلوبية انبثقت في سلاسة ودون ضجيج، بل إنها متعددة المشارب والتفرعات بما أغناها، ويمكن أن نذكر في إيجاز:

أ- أسلوبية بالي:

الذي قسم الخطاب إلى: ما هو حامل لذاته غير مشحون وما هو حامل للعواطف والانفعالات"وتكون مهمة الأسلوبية تتبع "بصمات الشحن في الخطاب عامة"، أي الجانب العاطفي للظاهرة اللغوية والكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه، لذلك حدد بالي حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام وفعل ظواهر الكلام على الحساسية، ولذلك فهي تنكشف أولا وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الكلام الفني، غير أن هذا الحصر سرعان ما هجر لصالح الخطاب الفني عامة والأدبي خاصة، ويرى أن "الأسلوب هو الاستعمال ذاته، فكأن اللغة مجموعة من الطاقات والإمكانات المعزولة، ويجيء الأسلوب ليستخدم الطاقات في تفاعل وتمازج يكون لنا في النهاية العمل الأدبي"[1]

ب-أسلوبية سبتزر:

اتخذ سبتزر من مفهوم الانزياح "مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة من التعابير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب. ويرى سبتزر أن الأسلوبية تحلل استخدام

[1] - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، 1994، ص222.

العناصر التي تمدنا بها اللغة، وأن ما يمكّن من كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبي الفردي، وما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي".

إن ما يمكن فهمه من منظور سبتزر للانزياح إجرائيا هو تتبع الخطوات التالية:

-اكتشاف الانزياح الأسلوبي بالنسبة للاستعمال الوسطي

-تقدير هذا الانزياح ووصف معناه التعبيري

-التوفيق بين هذا الاكتشاف وبين أسلوب العمل العام.

وفي استعراضه للاتجاهات الأسلوبية، خصص بيار غيرو الفصل الرابع من كتابه الأسلوبية (La Stylistique) للأسلوبية التكوينية أو أسلوبية الفرد، وضمّنه –خصوصا- مبادئ هذا الاتجاه وهي:

-النقد نابع من العمل، أكرر-يقول سبتزر –أن الأسلوبية يجب أن تأخذ منطلقها من العمل وليس من وجهة نظر مسبقة خارجية عنه.

-كل عمل هو عبارة عن كلّ، وفي داخله روح مبدعه التي تشكل مبدأ التماسك الداخلي للعمل.

-كل جزئية يجب أن تمكننا من النفاذ إلى وسط العمل باعتباره كلا وأي جزئية فيه مبررة ومندمجة.

-ندخل إلى العمل بواسطة الحدس.

-العمل من خلال إعادة بنائه ودمجه في مجموع.

-هذه الدراسة هي أسلوبية تأخذ نقطة انطلاقها من سمة لغوية.

-السمة الخاصة هي انزياح أسلوبي فردي، طريقة للكلام خاصة وتنزاح عن الاستعمال العادي، كل انزياح عن القاعدة يعكس انزياحا ما في ميدان آخر.

-الأسلوبية يجب أن تكون نقدا متعاطفا.

إن الطريقة التي يواجه بها الأديب العالم تصبح هي الطريقة التي يبدل بها الأديب العالم"، وبأسلوب معالجة أكثر منهجية طور باحثون ألمان أفكار سبتزر، باعتماد "الحافز والكلمات" والموازاة بين السمات الأسلوبية وعناصر المضمون، وطبقها سبتزر باستقصاء ورود أفكار رئيسية متواترة والربط بينها وبين فلسفة الكاتب.

إن ما يميز الاتجاه الأسلوبي المثالي هو اعتباره اللغة الأدبية انزياحا ذا بعدين جمالي ونفسي، فقد أدخل ليو سبتزر مفهوم الانزياح إلى الدراسة الأسلوبية، وأراد أن يفسر به خصوصيات الأسلوب، ولكنه سعى بعد ذلك إلى تتبع الأصل الروحي والسيكولوجي لتلك الخصائص، تماما مثلما وجد مصطلح الانزياح لتسمية بعض الأشكال اللغوية الشاردة.

ج-أسلوبية ريفاتير:

من منظور تواصلي، يقوم هذا الاتجاه على تعريف خاص للأسلوب وفهم خاص أيضا للعلاقة بين المرسل والمتلقي. فالأسلوب عند ريفاتير إبراز يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية، ومنه أن الأسلوب ليس واقعا بالكلية في النص، ولكنه موجود في سياق تفاعل القارئ مع النص.

إن أهمية دور المتلقي ليست مفروضة من خارج بقدر ما هي اختيار استراتيجي للمرسل الذي يريد فرض طريقة معينة لتفكيك رسالته من قبل القارئ، و لذا فإن الرسالة في الجزء الأهم مرتبطة بالوهم المتولد لدى القارئ وهو يلتقط المؤشرات الأسلوبية التي شفّر بها المرسل رسالته. وبهذا الاعتبار يستبعد ريفاتير التحليل اللساني الذي لن يفرق في عمله بين المؤشر الأسلوبي والواقعة اللسانية البحتة، زيادة على أن المعيار اللساني غير قار ومتباين من مدرسة إلى أخرى، ومن حقبة إلى أخرى، لذلك اقترح ريفاتير فكرة السياق (الداخلي) قاعدة يتم الانزياح بالنسبة إليها.

توفر السلسلة التواصلية (مرسل/ رسالة/ متلقي) أرضية يبني عليها ريفاتير نظرته إلى خصوصية الرسالة الأدبية، إذ لكل عنصر منها استراتيجيته:

-فالمرسل ليس لديه إمكانات المتكلم (إمكانات إضافية للتأثير) فيلجأ إلى الإلحاح بإجراءات أسلوبية يوفر لها حدا أقصى من الفعالية، ويكون وعيه مزدوجا،لأن " الأثر الأدبي غايته تكمن في تجاوز الإبلاغ الى الأثارة، وهنا تاتي الأسلوبية لتتحدد بالدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الاخباري الى وظيفته التأثيرية و الجمالية"[2]، فالتأثير من ناحية بعملية التشفير ومن ناحية أخرى بطريقة التفكيك نفسها المحتملة وهذه المراقبة هي ما يميز الكتابة الأدبية عن الكتابة العادية.

[2] - عبد السلام المسدي، الأسلوب والاسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ،1977 ، ص 20.

-ومن ناحية الرسالة التي تستمر ماديا من خلال الكتابة، تبقى النماذج المعروضة للتفكيك، لكن المرجعية اللسانية للمفكك غير ثابتة، وفي هذه النقطة يفترق اللساني عن الأسلوبي، فاللساني يبحث عن بناء وضع سالف للغة، بينما يحاول الأسلوبي إعادة بناء الأثر الذي كان لأسلوب النص زمن كتابته.

-أما من ناحية المتلقي، فهو هدف مختار بوعي من قبل المشفّر، والإجراء الأسلوبي متعلق بإدراكه له وإلا تشوه النص. إن ردة فعل القارئ تصبح أداة للتحليل رغم ذاتيتها ولكن ريفاتير يعد لذلك محاذيره من خلال فرضية القارئ النموذجي.

تقوم نظرة ريفاتير إلى الأسلوب باعتباره إبرازا (Mise en relief) على ثلاثة معايير: القارئ النموذجي / والسياق / والتضافر الأسلوبي.

وتمارس هذه المعايير رقابة متبادلة فيصحح بعضها بعضا، إذ إن معيار القارئ النموذجي مهما سعى إلى الموضوعية فهو محكوم بالوعي اللساني لكل قارئ، زيادة على تنوع القراء واختلاف اتجاهاتهم وميلهم إلى التفتيت في الملاحظة، ولذلك فإنه غالبا ما ترتكب أخطاء بالإضافة أو الحذف. ولمراقبة هذه الثغرات طرح ريفاتير معيار السياق، حتى يكون كل ملمح أسلوبي يلاحظه القارئ مرتبطا بخلفية دائمة وحتى يتمّ تفادي خطأ الإضافة أو الحذف. ولا شك أن لهذا المعيار أهمية بالغة إذا قورن بمعيار قار كمعيار اللسان الذي يعدد ريفاتير عيوبه لإبراز إيجابيات السياق:

فانطلاقا من المعيار اللساني، يمكن أن يعد أسلوبا كل ما يفضل من السلسلة المنطوقة بعد حذف ما أمكن وصفه بالتحليل اللساني، وهذا غير صحيح، فالمادة البانية المحايدة في سياق قد تشتغل أسلوبيا في سياق آخر، وهو ما لا يفسّره المعيار الثابت.

إن المعيار اللساني غير ملائم لأن القراء (و كذا المؤلفين) لا يقيمون أحكامهم على معيار مثالي، ولكن على تصور شخصي لما هو معيار، وهذا المعيار "حتى لو كان ضروريا تأويليا، فإنه غير قابل للاستخدام استكشافيا". بهذا تبرز فكرة السياق كمعيار مثمر، إذ إنه يقدم الإجابة الوافية عما طرح من إشكالات، فيفهم لماذا يكون إجراء أسلوبيا تارة وغير ذلك تارة أخرى، ولماذا يستعيد إجراء مستهلك (usé) قيمته الأسلوبية، كما ينسجم هذا المعيار مع الطبيعة الحركية للتشفير اللساني واختلاف مرجعيات القراء. وخلال القراءة يتحدّد السياق

الراهن بالقراءة السابقة، فهو يلاحق القارئ، ويظهر دورا مزدوجا، فهو من ناحية ينتج الإجراء الأسلوبي بالنسبة إليه، وباتحادهما قد يكونان سياقا لإجراء جديد.

إن التحليل الأسلوبي ينصب على التغييرات التي تميز المتوالية اللغوية، والتغيير يفترض نموذجا يتم بالنسبة إليه وهو ما أسماه جاكبسون التوقع المكبوت. وفي حين يعتبره هذا الأخير انزياحا عن المعيار، يصر ريفاتير على كونه " لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[3]، فالمنبه الأسلوبي يستند إلى عناصر التوقعية الدنيا (المشفرة داخل مكون واحد أو أكثر) والمكونات المجاورة تشكل السياق، والسياق يتميز هنا عن المعيار بملاءمته التلقائية، فيتغير مع كل تأثير أسلوبي. ومن هذه القابلية للتغير المستمر للسياق يستنتج ريفاتير لماذا لا يتطابق انزياح ما -بالضرورة- مع الأسلوب.

يحدث الانزياح –عند ريفاتير- حين تطور الوظيفة الأسلوبية المتتالية في اتجاه الاحتمال الأدنى أو الاحتمال الأعلى وذلك بتقوية نموذج السياق (قبل أن يخرق)، والأثر المترتب هو التوقع المكبوت، حيث يتزايد التوقع بتزايد عنصر التوقعية الأعلى، والانزياح هو خرق هذا النموذج بعناصر ذات توقعية دنيا ومن صورها:

-عبارات غريبة عن واقع اللغة

-عناصر لمقولة نحوية مغايرة لما تسمح به بنية الجملة

-المجاورة بين عناصر يلغي بعضها بعضا

أما بخصوص المرجعية وتعالقها مع الانزياح عند ريفاتير، فإن الوظيفة الأسلوبية تتغلب باستمرار على الوظيفة المرجعية، وحين تكون الرسالة محايدة (غير مشحونة) تتعطل معرفة المرسل إليه، لأن تمثيل الواقع حينئذ يرتبط بانتباه المشفّر وبفهمه وبالتالي تعطل البنيةُ الأكثر بساطة دورَ المتلقي.

أثر المنهج الأسلوبي في النقد العربي المعاصر

عبد السلام المسدي: أصدر كتابا مهما بعنوان الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب، وقد تناول في مقدمة الكتاب حالة النقد الأدبي العربي المعاصر ووضعية الأسلوبية فيه ثم علاقتها بالاتجاهات الأخرى التي تشترك معها في دراسة النص الأدبي.

[3] - المرجع السابق ، ص 49.

فقد وقعت الأسلوبية شأن كل جديد بين "الإعجاب والاستغراب" و"المناصرة والمنافرة"، لكنها تمكنت من إثبات ذاتها في الفكر العربي الساعي إلى حداثة متوازنة بين أصالة تغار على ميراثها وتجديد يطمح إلى مواكبة العصر.

ودليل هذا الانتشار كثرة الأعمال المنجزة من منظورها نظريا وتطبيقيا، رغم بعض الالتباسات الناجمة عن جدة الموضوع ومنها تحديد العلم وإجراءاته. فالصلة بين الأسلوبية واللسانيات كالصلة بين الناشئ وسبب نشوئه، إذ تفاعلت اللسانيات خاصة السوسيرية مع النقد الأدبي فنتجت "قواعد علم الأسلوب".

أما علاقة الأسلوبية بالبنيوية فملتبس عند الكثيرين، ومن ثم وجب توضيح مجال كل منهما: فالأسلوبية تعالج النص الأدبي انطلاقا من مبادئ ذات مضامين معرفية تحتكم إليها مثلها مثل أي علم: علم النفس، علم الاجتماع، علم الجمال، فلا تسرح نصا ولا تؤوله إلا من خلال مصادراتها.

أما البنيوية فليست علما ولا فنا معرفيا بل هي "فرضية منهجية" تعتبر هوية الظواهر متحددة لا بجواهرها وماهياتها بل بالعلاقة بين مكوناتها وشبكة الروابط بينها.

ولأن النص الأدبي كان موضوعا مفضلا للبنيوية باعتبارها مصدرا خصبا للرؤى الشكلية التجريدية إلى درجة الاستعانة بأساليب المنطق الصوري، فقد اتجه بعض النقاد العرب إلى المزج بين ما هو بنيوي شكلي وما هو لغوي مما أدى إلى التباس الصّوري بالأسلوبي.

وأخطر الالتباسات ما كان في النقد العربي بين الأسلوبية والبلاغة، حيث يمكن أن تؤدي إلى نقض العلم الجديد باعتباره بديلا متميزا له تصوراته النظرية ومقولاته التصنيفية المختلفة عن البلاغة ومصادراتها وتقسيماتها.

ولأن أي علم لا يتميز ويستقل إلا: بموضوعه الذي لم يسبق إليه أو بمنهج لتناول موضوع لم يسبقه علم إلى تناوله بمثل ذلك المنهج، فإن الأسلوبية من الصنف الثاني مثلها مثل اللسانيات. فاللسانيات وفقه اللغة علمان يدرسان نفس المادة وهي الظاهرة اللغوية، لكنهما يختلفان منهجيا، فوجب اختلاف الموضوع والإجراءات ومن ثم يستقلان كل على حدة.

قسّم المسدي اتجاهات الأسلوبية إلى:

-اتجاه عقلاني محض بدأ بشارل بالي: اعتقد أن القواعد الأساسية لعلم الأسلوب ترسخت وفق رؤية وضعية صارمة خاصة في أعمال تلاميذه ماروزو وكراسو، حيث استبعدوا العلوم الإنسانية وتعاملوا مع موضوع الأسلوب بكل تجريد، فتأسس تيار الأسلوبية الوضعية.

-وكان ردّ الفعل ما قام به ليو سبتزر من إفساح المجال أمام الانطباع والذاتية ونسبية التعليل واستبعد كل مظاهر وضعية البحث الأسلوبي. فانبثق تيار الأسلوبية المثالية

أدّى الجدل بين التيارين إلى ثنائية الممارسة والتنظير خاصة بعدما عقد جاكبسون علاقة بين اللسانيات والشعرية ومن ثم بين اللسانيات والأدب. وهي الرؤية التي تدعّمت بصدور نصوص الشكلانيين الروس على يد تودوروف.

تحديد العلم وموضوعه

يتكون مصطلح الأسلوبية من شقين: الأسلوب، وهو مدلول إنساني ذاتي ومن ثم نسبي، بينما تشير اللاحقة (ية) بالبعد العلمي والعقلاني. ولذلك تعرف بأنها البحث عن الخصائص الموضوعية للأسلوب.

تتحدد الأسلوبية ببعدها اللساني الذي ينظر إلى الخطاب متكونا من دوال ومدلولات،" فهي البعد اللساني لظاهرة الأسلوب، لأن جوهر الأثر الأدبي يكمن خلف الصياغة الإبلاغية" وتأسيسا على هذا يركز التفكير الأسلوبي على النص حصرا بعيدا عن السياق التاريخي أو النفسي.

إضافة إلى البعد اللساني، يأتي البعد الأدبي والفني عموما ليخصص الإبلاغ، فمن وظيفة الإخبار في الحدث اللساني، إلى الوظيفة الجمالية في الحدث الأدبي، وتصبح الأسلوبية هنا دراسة لخصائص اللغة التي تحول الخطاب من الإخبار إلى الجمال. فالأدب يؤدي وظيفتين: إبلاغ الدلالة والتأثير الانفعالي في المتلقي.

واعتمادا على ثنائية دو سوسيؤ اللغة / الكلام، تحدد نطاق الأسلوبية فيما هو فردي أي الكلام. لخّص المسدي اتجاهات الأسلوبية انطلاقا من ثلاث مصادرات:

مصادرة المخاطِب: يتحدد الأسلوب هنا بكونه كاشفا لنمط تفكير صاحبه كما قال بذلك بوفون،

مصادرة الخطاب: يمثلها جاكبسون في إطار بنيوي، حيث تهيمن وظيفة جمالية أو شعرية على باقي الوظائف الموجودة في كل رسالة لغوية أو فنية، وبناء عليه يكون الأسلوب توافقا بين عملية الاختيار وعملية التركيب فيؤدي إلى انسجام بين العلاقات الاستبدالية الغيابية يتحدد حاضرها بغائبها والعلاقات التوزيعية الحضورية وتمثل خطية الخطاب دون عفوية ولا اعتباط، وقد نقل جاكبسون نظرية الاتصال هذه إلى مجال اللغة باعتبارها نظاما من العلامات والدلائل، وبوصفها أصواتا يعبر بها الانسان عن أفكار ومقاصد ضمن شروط الاجتماعية[4].

مصادرة المخاطَب: يمثلها ميشال ريفاتير، وتعتبر الأسلوب قوة ضاغطة على المتلقي، وتستعين بالقارئ المخبر لتحديد البروز الأسلوبي ليبلورها المحلل الأسلوبي كمكونات للأسلوب.

وضمن هذه المستويات الثلاثة للأسلوب تبرز فاعليتان متغلغلتان في البحث الأسلوبي هما:

-الاختيار: الذي يستغل إمكانات اللغة من أصوات ومعجم حسب المنظور الأسلوبي المتبع، مثاليا كان أو بنيويا.

-الانزياح: وهو انحراف عن المعيار باعتباره قانون اللغة المعتادة كما حدده جون كوهين، وقد اختلف في تحديده بين متوسط إحصائي، وفاعلية سياقية بنائية كما ذهب إليه ريفاتير.

وفي عام 1981 صدر كتاب "**خصائص الأسلوب في الشوقيات**" لمحمد الهادي الطرابلسي، حيث رصد أثر الإيقاع في نصوص شوقي من خلال القوافي والجناس والطباق واهتم بخصائص المقابلة وأهميتها في النص الأسلوبية .

وفي مستوى الدلالة وقف على الرمز والتشبيه والتشخيص والتجريد وأنواع الصور الشعرية، وما يعاب على الدراسة هو تفتيت النصوص والظواهر الأسلوبية.

كما أنجز سعد مصلوح دراسة هامة بعنوان: "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية" حدد فيه الأسلوب بواسطة المؤشرات الإحصائية، مستخدما النسب بين الصفات والأفعال.

ومن أجود ما ألف في التطبيق الأسلوبي كتاب "البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب " لصاحبه حسن ناظم، حيث درس الأسلوب وفق مستويات الخطاب وفحص البنى المهيمنة متجاوزا المخططات والجداول الإحصائية إلى ملاحظة القيم الجمالية فيها.

---

[4] - أنظر، فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ت. يونيل يوسف عزيز، الموصل، 1988، ص 142.

لقد تفادى الناقد التحليل التجزيئي من خلال رصد علاقات بين مستويات التحليل خاصة وقد ركز على عنصر الجمال الذي بدا عبر عدة وسائل ووصل إلى استخلاص الخصائص النفسية للسياب، وتتبع تشكيل القوافي والحركية التي تولّدها، مطبقا فرضية السياق الأسلوبي عند ريفاتير في مستوى الدلالة.

المقياس: النقد الأدبي المعاصر

المستوى الدراسي: السنة الثانية ليسانس ل م د

محاضرة النقد البنيوي

تمهيد:

إن فتوح اللسانيات على دراسات الأدب لا تقدر إلا بالقدر الذي كان لها على دراسات اللغة ذاتها، إذ يكفي أن النص الأدبي الذي كان خارج الاهتمام تماما غدا بفعل ثنائياتها التمييزية بؤرة الدراسة والتحليل. ورغم أن هذه الدراسة لن تتناول إلا منهجين من مناهج نقد النص الأدبي، فإن ساحات الدرس تعج بالنظريات والمناهج التي يمكن الإشارة إلى بعضها وكلها تمتد بصلة ما إلى اللسانيات ومنها السيميائيات ونظريات التلقي والتفكيكية ونظريات أفعال اللغة والتداولية، كل هذا الحشد كانت اللسانيات منفذه الذي أعاد للموضوع وحدته وللمنهج وإجراءاته قيمتها الإنجازية، فكيف استطاع الدرس اللساني الحديث أن يحدث القطيعة لصالح النص الأدبي؟ وما هي الأدوات المنهجية والإجرائية التي وفرها ليستعيد النص موقعه الضائع ويصبح بؤرة الاهتمام ومركز الدراسة النقدية؟، ذلك ما تحاول هذه الدراسة الإجابة عليه من خلال استعراض الأصول المفهومية التي انطلقت منها اللسانيات الحديثة والتي استعاد بها النقاد ودارسوا النص وعيهم ببعد الشقة الحادثة بين النقد والنص منذ أن تسلط الضوء على سياقات النص وأهمل النص ذاته فكانت سنين الغربة الطويلة للنص وخصوصياته حتى كان الحدث اللساني والثورة المنهجية التي أحدثها، والتي ارتجت لها ساحات النقد مولدة مناهج، ليس ما سنتناوله إلا عينة منها، توضح حجم التغيير الحاصل في بيئة النقد ومملكته العتيقة.

دو سوسير ومنهج دراسة اللغة:

غلب على الدراسات اللغوية –قبل دو سوسير- المنظوران التاريخي التطوري والمقارن، فالأول اعتنى بالمتغيرات التي تلحق اللغة بكل ما يعنيه ذلك من جزئية وتقطيع تاريخي لمسار لغة ما، وأما المنظور المقارن – والذي نتج عن اكتشاف السنسكريتة - فركز على الملاحظات

النحوية والصرفية بعيدا عن نظام اشتغال اللغات ذاتها وتعالق المستويات داخل بنية كل لغة على حدة، واكتفى بملاحظة أوجه القرابة أو الاختلاف على مستوى السطح، "اللسانيات بفضل توجهها العلمي ستصبح جسرا تعبره كل العلوم الإنسانية الأخرى ،إن هي أرادت أن تحقق نصيبا من العلم "[1] ،و نصيب العلم ذاك هو عين ما أراده النقد حتى جاء دوسوسير وفرق -في دراسة اللغة- بين المسار الزمني التطوري والمسار التزامني الآني الذي يهدف إلى معرفة نظام اللغة الداخلي، ونسق العلاقات بين عناصرها بما يجعلها بنية واحدة مهما اختلفت أساليب الكلام.

ورغم أن آراءه وأفكاره لم يدونها كلها أو ينشرها، فإن محاضراته أمام طلبته كانت كفيلة بفتح آفاق البحث الألسني على معطيات جديدة مبتكرة لها أسسها النظرية أهمها مقولاته ثنائية العناصر:

أ- **الآنية والزمانية** ب- **اللغة والكلام** ت- **الدال والمدلول** ث- **الاستبدال والتركيب** ج- **التعيين والإيحاء** ح- **الغياب والحضور**.

- **الآنية والزمانية:**

وهي الثنائية التي أعاد بها دو سوسير ترتيب مناهج الدراسة اللغوية، فجعل معظم الدراسات اللغوية التي عاصرها في محور الزمن والتاريخ باعتبارها تتبعا للتطور اللغوي وما يجري على وحدات اللغة بنيات ودلالة من إجراءات التغيير والإلغاء والتجميد والتجديد والبعث، تماما كما يتطور الكائن البشري، وهي المناهج التي لم تكن بمعزل عن المناهج الطبيعية والاجتماعية في دراسة المادة الجامدة والظواهر الإنسانية، خاصة في إطار أفكار داروين ودوركايم. مقابل هذا البعد جعل دو سوسير محور الدراسة الآنية منصبا على اللغة في شريحة زمنية واحدة تكفي لدراسة نظام اللغة في ذاتها بمعزل عن المسار الزمني .

ومما ينبغي الإشارة إليه أن جاكبسون هو من اهتدى لمصطلح البنية / البنيوية ، ومن هنا انطلقت ما أصبح يعرف لاحقا بالبنيوية ، يقول جاكبسون في هذا السياق : "حال ان نجمل الفكرة التي يهتدي بها العلم حاليا في مختلف تجلياته ، لن نجد وصفا ملائما سوى بنيوية ، فالعلم المعاصر عندما يتناول وضع ظاهرة ما بالدراسة ، يتناوله من حيث هو كل بنيوي مكتمل

[1] - أسئلة اللغة، أسئلة اللسانيات، ص 17.

،و ليس مجرد حشد آلي للعناصر ، ذلك أن مهمته الأساسية استجلاء القوانين الداخلية لهذا النسق ، و الكشف عما إذا كان النسق إستاتيكيا أم ديناميا "[2].

إنه المحور الذي أحدث به دوسوسير القفزة التجديدية في دراسة اللغة، تجاوز به أفكار سابقيه مع عدم الانقطاع عن جهودهم، وسيكون لهذا الانتقال من التاريخ إلى النظام أو البنية أثره البالغ في تقاطع اللسانيات مع الأدب خاصة في مادة التحليل، التي كانت تتمثل غالبا فيما هو خارج اللغة أو خارج النص الأدبي ذاته من خلال العكوف على فحص حضور المؤلف في النص، أو كشف تشكل البيئة الاجتماعية فيه، فكانت الآنية عودة بالدرس إلى موضوعه وانتفت الضرورة الإشارية والمرجعية للنص سواء النفسية أو الاجتماعية.

- اللغة والكلام:

فرق دوسوسير بين اللغة باعتبارها نظاما مجردا أو بنية ذهنية لدى الجماعة اللغوية، وبين الكلام الذي هو إنجاز على ضوء تلك البنية وتحقيق لها، وجعل اللسانيات دراسة للغة وليس للكلام. وهي الثنائية التي أوضحت مجال اشتغال تحليل النص الأدبي في اتجاهيه المقترحين أي البنيوية والأسلوبية. فالبنيوية اقتفت آثار اللسانيات في البحث عن البنية الافتراضية التي تتوارى داخل النص الأدبي ولكنها تنظم عناصره بما يشكل أدبيته وشعريته، بينما تحدد مجال الأسلوبية في الإنجاز من خلال تتبع الإجراءات المحسوسة في جسد النص وعلى سطحه والتي تشكل بمجموعها شبكة المنبهات الأسلوبية ذات الجوهر اللغوي، فهي مجمل التصرفات اللغوية التي تشكل أسلوب الأديب. وبهذا حددت اللسانيات مجال الاشتغال وولدت آليات التحليل في آن واحد، بما أثمر اتجاها مماثلا فيما يخص تحليل النص الأدبي.

- الدال والمدلول:

وهي الثنائية النفسية التي عرف بها دوسوسير العلامة اللسانية، فالدال هو الصورة السمعية التي يتلقاها السامع والمدلول هو الصورة الذهنية التي تنطبع في ذهنه عندما يتلقى الصورة السمعية، وبتحديده لبعدي العلامة تمكن الدرس التحليلي البنيوي من الاشتغال في مستوييهما، ففي مستوى الدال تتشابك العلاقات الصوتية والتركيبية وفي مستوى المدلول تتشابك العلاقات

[2] - عن " بنيوية مدرسة براغ " مقال ل : لوبومير دوليزل ترجمة : حسام نايل اورده ضمن كتاب البنيوية و التفكيك مداخل نقدية مجموعة من الكتاب ازمنة للنشر و التوزيع ط 1 ، 2007 ، ص 17 .

الدلالية من خلال مقولة العلاقات الضدية. وهو الانتظام ذاته الذي سمح للدرس الأسلوبي أيضا بالتحليل الموضوعي للمؤشرات اللغوية الأسلوبية في مستويي الدال والمدلول، وزاد إدخال آلية الإحصاء نتائجها انضباطا ووصفية.

- الاستبدال والتوزيع:

وهما المحوران التجريديان اللذان جعلهما دوسوسير مجال التقاطع المشكل للإنجاز الكلامي، فلا يكون كلام إلا بتداخل هذين المحورين من خلال آلية الاختيار على مستوى الاستبدال وآلية التركيب على مستوى التوزيع، والمحوران كلاهما يحكمهما السياق التداولي، وقد أصبحا من المقولات الأساسية، حيث إن البنيات الضدية وخيبة الانتظار ومقولات التوازي والمزاوجة كلها مرتبطة بتوتر العلاقة بين محور الاختيار الاستبدالي والتركيب التوزيعي، وأهم الإنجازات في هذا المجال أعمال جاكبسون وليفن. أما الاتجاه الأسلوبي فقد استثمر مقولة الاستبدال والتوزيع ليربط بها تحديده لماهية الأسلوب من خلال الاختيار، فالأسلوب استغلال لآلية الاستبدال لتكثيف عنصر على حساب آخر ولآلية التوزيع باختيار أنماط تركيبية على حساب أخرى.

ج- التعيين والإيحاء والغياب والحضور:

وهي من إرهاصات تقسيم دوسوسير للعلامة إلى دال ومدلول، وتتعلق المقولتان بالتعالق العلامي من جهة وبالإحالة المرجعية من جهة أخرى، ففي الإحالة إما أن تشير العلامة اللغوية لمرجعها إشارة مباشرة، فتكون العلاقة مطابقة، والوظيفة حينئذ هي الإيصال والتبليغ، وإما ألا تشير إليه بالتعيين ولكن بالإيحاء الملبس، فتكون الوظيفة هي الشعرية. وأما فيما يخص التعالق بين العلامات اللغوية فيما بينها، فهناك علاقات الحضور التي تنتظم على محور التوزيع، وعلاقات الغياب التي تنتظم بين العلامات المنخرطة في التوزيع وتلك التي توازي كل علامة في جدولها الاستبدالي. وبمجموع هذه المقولات اشتغلت البنيوية من خلال الحضور والغياب والنص الحاضر والنص الغائب وآلية التناص، كما اشتغلت الأسلوبية من خلال تحديد الأسلوب بكثافته الإيحائية. وتجسيد لمبدأ الاعتباطية " فقد ساعد إلحاح سوسير على العلاقة الاعتباطية بين الدليل و المرجع الكلمة و الشيء على فصل النص عما يحيط به ،وجعل منه موضوعا مستقلا بذاته "[3].

[3] - تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ت. ثائر ديب، منشورات دار الثقافة، دمشق، 1995، ص 174.

1- المنهج البنيوي:

أ- الأدب شكل:

كان الشكلانيون الروس أبرز من تأثر بالآراء اللسانية لدوسوسير وزاد تذمرهم من الاتجاه الرمزي في الشعر الروسي حماستهم لتلك الآراء، لما تمدّهم به من الأدوات في دراسة موضوعية للأدب، تكشف تفرده بعيدا عن الدلالة الميتافيزيقة التي أغرق بها الرمزيون الشعر، وجعلوه بمنأى عن أي تناول دراسي. فاجتهدوا في إيجاد علم أدبي انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية التي هي المادة اللغوية في حد ذاتها، لإدراكهم أن ما يميز النص الأدبي عن أي نص آخر هو اللغة في وظيفتها الجمالية.

ومع أن مالارميه أثّر كثيرا مع فيرلين في سيادة الرمزية، فقد انتبهوا إلى مقولته الشهيرة في أن الشعر لا يصنع بالأفكار ولكن بالكلمات، وأعطوها بعدها النظري والإجرائي، وتصادف ذلك مع اهتمامهم بالشعر، فاعتبروه على ضوء ما تقدم، لغة خاصة تتصف بتشويه مقصود للغة العادية عن طريق الانزياح المنظم عنها، وهي محاولة صريحة في نقض الرمزية لصالح الوصفية والتحديد.

"لقد شهدت البنوية عموما والبنوية التكوينية خصوصا رواجا كبيرا في الساحة النقدية العربية، لاسيما تونس ومصر والمغرب، فهذه الأقطار العربية كانت قد استسلمت مشعل الفكر البنوي من النقد الفرنسي"[4]

تركز جهدهم في البداية عل تحليل الشعر "وميزوا بين طبقات التصويت والصوتية الوظيفية والوزن والتنغيم والعروض والصرف والنحو". ويمكن استثمار تمييز يلمسليف بين الشكل والجوهر في تصنيف هذه الطبقات، بين ما يعدّ شكلا وما يعد جوهرا، ومدّ شلوفسكي هذا التمييز إلى دراسة القصص من خلال الفصل بين عمليات التركيب من ناحية والمحتوى الحدثي من ناحية أخرى. ويرى تودوروف أن ترتيب المستويات والطبقات في النص لا يلزم أن يتطابق مع ترتيب التحليل، فغالبا ما يتجه التحليل إلى العمل ككل: وهنا تبرز العلاقات البنيوية بوضوح أكبر.

من أهم طرق التحليل لدى هذا الاتجاه، التحليل إلى "سمات تمييزية" في علم الأصوات خاصة في مدرسة براغ البنيوية حيث تركز العمل على تعريف الفونيم والسمة المائزة والسمة

[4] - بشير تاوريرت، مناهج النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2008، ص57

المكررة والتي بيّن (بريك) أهميتها في الدراسة الأدبية خاصة القصيدة الشعرية، التي يقوم فيها توزيع الفونيمات والسّمات التمييزية بتشكيل وتقوية بنيتها. ويعرف (بريك) الثنائي الأبسط للتكرار بأنه ذلك الذي لا نميّز داخله بين الخاصية الحنكية أو غير الحنكية للصوامت، بينما يبرز الفرق واضحا بين الأصوات الجهرية والهمسية".

وفي الدلالة يستغل تينيانوف المبدأ فيقول: إن "فكرة الملمح الأساسي في علم الدلالة تشبه فكرة الحرف في علم الصوتيات، فلا ينبغي أن نبدأ في التحليل الأدبي من الكلمة باعتبارها عنصرا لا يتجزأ، ولا أن نعاملها كقالب من اللبن الذي نبني به بيتا، إذ إنها تتجزأ إلى عناصر أدق وأرهف بكثير".

كما أثمرت دراسة الإيقاع تمييز الشعر بكونه "ليس مجرد زخرف خارجي يعتمد على الوزن والقافية وكسر قوانين اللغة النثرية، ولكنه نوع متكامل من القول يختلف نوعيا عن النثر .. يحتوي على عناصر تنتظمها قوانين تشكل لحمته، على أن العامل المهيمن الذي يعدّل ويكيّف باقي العناصر هو النموذج الإيقاعي، فالإيقاع باعتباره التناوب المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميّزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته"، وبهذه الوظيفة المهيمنة أمكنهم تمييز النثر، حيث لا يكون الإيقاع مسيطرا ومحوريا، كما اعتبروا الوزن حالة إيقاعية وبرهانا على وجود الإيقاع، وعلى هذا فليس المهم هو العنصر الدّلالي وإنما الإيقاع باعتباره العنصر المسيطر الذي تتخذه الأساليب الشعرية .

لقد تحددت لغة الشعر عندهم بأنها نظام لغوي، تتراجع فيه الوظيفة التواصلية إلى الوراء وتكتسب البنية اللغوية فيه قيمة مستقلة، يقول ايخنباوم: "هدف الشعر يتمثل في إبراز الكلمات بسداها ولحمتها وجميع مظاهرها".

ويعكس التحليل المورفولوجي للحكايات مبدأ الفصل بين الشكل التركيبي ومادّته المكوّنة له، فقد ميّز بروب –إثر المنهج اللساني- بين ما هو ثابت في الحكاية وما هو متغيّر، مما يجعل "المعيار الدقيق هو دراستها انطلاقا من وظائف الشخصيات باعتبارها قيما ثابتة متكررة، وعلينا أن نجيب عن السؤال التالي: كم وظيفة تشملها الحكاية"، كما لاحظ بروب أن تتابع الوظائف في الحكاية يخضع لنظام مستقر ليس شرطا فيه حضور كل الوظائف في كل حكاية، مثلما أن اللغة لا تحضر كلها في كل كلام، وهذا لن يؤثر على بنيتها ولا على دلالتها لأن الحاضر يقاس

بالغائب مما يرسخ انتظامها، وبالتالي إمكانية تصنيف الحكايات لا على حسب موضوعاتها ولا على الرموز المبهمة ولكن على الخصائص البنائية لكل حكاية.

و"العلاقة التي تنشأ بين هذه المكونات تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متسائل ، قلق، متوثب، مكتنه متقص، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه في اكتمال التصور والإبداع"[5]

وانسحب هذا المنظور على الأدب ككل، فكما أمكن استنباط البناء الوظيفي من القصص، فكذلك الأمر بالنسبة لكل نص أدبي فـ "البنية موجودة في العمل بالقوة لا بالفعل، والنموذج هو تصوّرها وكلّما كان أقرب إليها وأدق تمثيلا لمعالمها كان أنجح"، هذا التمييز المهم يؤدي بالضرورة إلى تقديم المنظور المحايث، واستبعاد المرجع الخارجي الذي طالما هيمن على الدراسات الأدبية، مع التأكيد على استقلال هذه البنية عن كل ظرف غير محايث، ومنذ أن دشّن دي سوسير تصوراته بالفصل بين المجالات الدراسية، غدا ذلك سنة أي توجه يبتغي الضبط والموضوعية، أما اعتبار الأدب في جوهره لغة وكون شكله هو مضمونه، فذلك أبرز ما خرج به الشكلانيون في مسارهم التنظيري حيث إن "الكلمات في الأدب ليست مجرد شر لابد منه، أو طريقة لقول شيء ما، ولكنّها هي نفس مادة العمل الأدبي الذي يتكوّن من كلمات، ومن هنا تحكمه القوانين التي تحكم اللغة، فالشاعر عندهم يعمل في اللغة بنفس الطريقة التي يعمل بها الموسيقي بالأصوات والأنغام والرسام بالألوان".

وتتداخل في النص الأدبي -باعتباره تشكيلا لغويا- العلاقات السياقية (علاقات التسلسل والتوافق بين الكلمات) والعلاقات الاستبدالية (علاقة عنصر من السياق بما يثيره من عناصر تم اختياره من بينها وتمثل ثروته الاحتياطية)، فهو رسالة تنقل دلالة سياقية لكنها في الوقت نفسه ذات قيمة بنيوية، مما يفرض قيام علاقة جدلية بين محوري المجاورة والاستبدال، مما يجعل المنهج البنيوي يتجاوز المستوى اللغوي البحت خاصة، إذا تجاوزت عمليات التأليف الوحدات الصغرى من حروف ولواحق وكلمات والعمليات لتصل إلى وحدات أكبر مثل الجمل والفقرات والفصول.

[5] - كمال أبوديب ، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنوية في الشعر، دار الملايين ، بيروت، ، ط3، 1984، ص 7ف-

لقد اختار الشكلانيون أقرب الأنظمة التي تشبه الأدب، وإن كانت تختلف عنه في الوظيفة وهي النظام اللغوي، خاصة وقد " أثبت المنهج الوصفي الذي استخدمه المنهج اللساني مع سوسير أهميته وفعاليته " ، وذلك منذ أن أعلن سوسير أن اللغة شكل، فاعتبروا الأدب شكلا لغويا، وعلى الدارس أن يهتم بهذا الشكل اللغوي من حيث هو تراكيب وبنى صرفية وأصوات، وشكلية اللغة تعني أن اللغة هي موضوع هذا العلم الجديد "علم الأدب" فميزة الأدب في لغته ومن ثم يتم النظر إلى العمل الأدبي كنسق مفتوح على ذاته ويتحاور مع سياقاته في إطاره الجمالي، الشيء الذي دفع بهم إلى التمييز بين الأدب وباقي أنواع الكلام الذي يقوم بوظائف أخرى غير التي يقدمها الأدب.

ب- الأدب رسالة مشكلنة:

انطلق جاكوبسون من اعتبار الأدب رسالة ذات شكل خاص، وأن وظيفة الشّكل هي جلب التركيز إلى الرسالة ذاتها وليس إلى ما تشير إليه. ف" الأدبية هي مايجعل من عمل عملا أدبيا ويضعف من مبدأ السببية مباشرة بين ظروف الكاتب"[6]، وبين وظائف اللغة الست يعتبر جاكبسون إحداها وظيفة مهيمنة، حتى يمكنه إدراج الرسالة الأدبية في مجال الدرس اللساني، ففي الرسالة الأدبية تكون الهيمنة للوظيفة الشعرية على حساب الوظائف الأخرى دون أن تلغيها، ولتحقيق هذا الإبراز يرى جاكوبسون أن التوازي والتنظيمات المتساندة هي العامل الرئيسي في الشعر:

- فالاختيار يقوم على قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق
- والتأليف وبناء المتوالية اللغوية يقوم على المجاورة

وتقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل (الذي هو خاصية محور الاختيار) على محور التأليف، وفي الشعر ترتفع مكانة التماثل ليصبح الوسيلة المكوّنة للمتوالية اللغوية حيث يوضع كل مقطع في الشعر في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتوالية، وهذا إجراء لا يفرض من خارج بل هو العنصر الذي يبني الرسالة الشعرية.

ومن ثم تكون عملية وصف الرسالة الشعرية هي الوصول إلى خاصية التماثل شبه التام للبنى المختلفة وتراكمها الفعّال من أجل توليد شعرية هذه الرسالة. ويجدر التنبيه أن هذا التماثل

[6] - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان، ط1، 1985، ص32

ناتج أساسا عن النظام النحوي، وحتى ما يشذّ عن هذا النحو لا يكون غير نحوي ولكنه ضد-نحوي أو كما يقول إيمرسون –في الفنون التشكيلية-ضرورة جميلة.

ولأن الرسالة الأدبية تثير الانتباه عن طريق الإلحاح على بنيتها من خلال التوازي والتساندات، وهي ليست بلاغية خارجية ولكنها تركيبية محايثة ترتكز عليها دلالة النص، فإن جاكبسون يفصل الإجراءات الكامنة خلف التماثل المشار إليه آنفا، ومن أهمّها مفهوم التوازي الذي أخذه عن هوبكنز في قوله:"كل زخرف يتلخّص في مبدأ التوازي، وأن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر، وهو علاقة بين الثابت والمتحول، ففي أحد القطبين نجد استعادة ثابت يمثل تكرارا خالصا، وفي قطب آخر نجد غياب الثابت، وهو بمثابة اختلاف خالص، إن التوازي هو ذلك الشيء المقيم بين هذا الثابت وذاك المتغير.

ويعود الفضل إلى رومان جاكبسون الدي قدم "أول دراسة منهجية في تاريخ الأصوات اللغوية"[7]

يؤدي التوازي إلى تنظيم وترتيب مستوى الأصوات والتركيب والمعجم والدلالة، ومنه يتولد فارق تراتبي بين التوازي في الشعر والنثر، فالوزن في الشعر له دور فرض بنيته للتوازي وهي البنية التطريزية للبيت، وكذا الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية، في حين أن الوحدات الدلالية في النثر هي المنظّمة للتوازي.

ويتخذ صامويل ليفن مفهوما يتطابق مع التوازي وهو المزاوجة بين الشكل والمضمون، حيث توضع عناصر لغوية متكافئة في أوضاع متكافئة، وبتعبير معكوس استخدام أوضاع متكافئة تمثل قاعدة تركب عليها عناصر صوتية أو دلالية متكافئة، ومثال ذلك التراكيب النحوية والبحور والقوافي باعتبارها مواضع تكرارية توضع فيها عناصر متكافئة صوتيا أو دلاليا.

وبالعودة إلى جاكبسون نجده يربط المعالجة الشعرية للغة الأدبية بالمنظور اللساني انطلاقا من علمية الموضوع وانبثاقه من المادة اللغوية التي هي موضوع اللسانيات، "وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات". هذا

[7] - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت ، لبنان، ط2، 1980 ، ص108

الربط بين اللسانيات والشعرية من خلال الوظيفة الشعرية، يفترض أن يكون الدارس الأدبي ملمّا بقضايا اللغة ومشاكلها وألا يتجاهل اللغوي القضايا الأدبية.

ج- الأدب بنية بلاغية:

ميّز جون كوهين الكلام الأدبي عن الكلام الجاري أو النثر، من خلال الصوت والدلالة:

-المستوى الصوتي، وفيه خصائص مميزة للشعر وهي مشفّرة وتظهر للوهلة الأولى (النظم).

-المستوى الدلالي، وفيه محاولة للتشفير عن طريق البلاغة، غير أن المستوى الصوتي ملزم والبلاغي اختياري.

يبحث كوهن في الشعر عن شكل الأشكال، أو ثابت يمكن بواسطته وصف الاختلاف التكويني للشعر عن النثر، أو ما يسميه "البنية المشتركة بين الصور المختلفة" التي تصنع هذا الخرق للغة الشائعة، ويطلق عليه مصطلح الانزياح "ما هو النظم -بالفعل- إن لم يكن انزياحا مقنّنا، قانونا للانحراف بالنسبة إلى معيار صوتي للكلام المألوف؟.. وكذا على المستوى الدلالي، يوجد قانون للانحراف ليس بنفس الطريقة". وعندما يطرح كوهن النثر معيارا يقاس الانزياح عليه، لا يعني خلوّه من انزياحات، فالفارق نسبي، ولذلك اعتمد النثر العلمي معيارا لأنه الأقل عناية بالهدف الجمالي ويؤول الانزياح فيه إلى الصفر.

وبعد أن فرّق بين النثر والشعر من خلال مستويي الصوت والدلالة، تناول النظم حين يضاف إلى النثر، فيشكل كلاما منظوما ولا يشكّل شعرا فالموسيقى حين تضاف إلى النثر لا تغير في بنيته"، بينما النظم في الشعر مرتبط بالدلالة، إنه داخل في بنية الشعر، فالقافية مثلا ليست مجرد تشابه صوتي بل هي مرتبطة بالدلالة فالنظم ليس شيئا مستقلا عن الشعر يضاف إليه من خارج إلى المحتوى، إنه جزء من مسار الدلالة ولا يتعلق -بهذا الاعتبار- بالموسيقى ولكن باللسانيات، والبنى النحوية والدلالية والفونولوجية للغات تحدد بالوظائف المختلفة التي تقوم بها في المجتمع"[8].

[8] - أحمد مومن، اللسانيات، النشأة، والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 2002، ص 136.

وبعملية الترجمة يحسم كوهن الفرق الأساسي الذي يبني عليه رؤيته لبنية اللغة الشعرية، فيطرح التساؤل الجوهري: لماذا يقبل النثر الترجمة؟ ولماذا تستحيل في الشعر؟

بحثا عن الإجابة يعود كوهين إلى التقسيم الذي وضعه يالمسليف بين:

- شكل المحتوى ومادته
- وشكل التعبير ومادته

فيلاحظ أن الترجمة تنصب على مادة المحتوى وتهمل شكله.

يبدو كوهين متأثرا بما ذهب إليه نيدا في أن الترجمة تنتج داخل لغة الوصول، "المكافئ الطبيعي" الأكثر قربا من رسالة لغة الانطلاق، من حيث الدلالة ثم من حيث الأسلوب: فمادة المحتوى هي الدلالة والشكل هو الأسلوب.

في النثر العلمي تكون الترجمة دقيقة لأن لغة الانطلاق ولغة الوصول كلتاهما نثر، والأسلوب في درجة الصفر، وبالتحديد لأن التعبير باعتباره شكل المحتوى هو خارج هذا المحتوى ولا يؤثر فيه. إن التعبير، كما يرى كوهن، يعطي شكلا أو بنية خاصة للمحتوى، يصعب أو يستحيل إعادتها بطريقة أخرى، ومن ثم تكون الترجمة صعبة للغاية إذا أرادت احترام هذا الشكل، إننا إذا ترجمنا الشعر يمكننا الاحتفاظ بالمعنى (في مادته) ولكننا نفقد الشكل و معه الشعر في خاصيته، وبذلك تكون " مجموعة من المحاولات التي نقوم بواسطتها بتحليل ما يمكن تسميته بالركام الوثائقي، أي مجموعة العلامات والاثار والإشارات التي تركتها الإنسانية في الماضي والاتي، والتي مازالت تكونها يوميا وبعدد متزايد حولها"[9].

وسبب ذلك يرجع إلى كون الشعر متوالية من التشابهات الصوتية المتعالقة مع خط التباينات الدلالية، فالصوت في الشعر عامل غموض و لبس، يهدف إلى إعاقة اشتغال الأداة اللسانية في وظيفتها المعتادة، فهو يولّد البلبلة بدل الوضوح.

هذه الأدوات لا تمنع الشعر من أداء وظيفته الاتصالية، لأن الشاعر يريد أن يُفهم ولكن بطريقة خاصة مفارقة للفهم الواضح للرسالة العادية، وبقاء هذه الوظيفة معناه أن الشعر كما

---

[9]- ميشيل فوكو، البنوية ، التحليل الأدبي، ت. محمد الخماسي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، لبنان، العدد الأول، شتاء 1998، ص47.

يتضمن الدورية (التي تضمنها التشابهات الصوتية) فإنه يتضمن الخطية (التي تضمنها المفهومية الدلالية)، فالرسالة الشعرية هي في الوقت نفسه شعر و نثر.

وتتعامد في النص الأدبي الإجراءات البلاغية من خلال الثنائية الإجرائية عدم الملاءمة/ تقليص الانزياح بحدوثهما على محورين متقابلين، إذ يحدث عدم الملاءمة على محور التركيب بينما يكون تقليص الانزياح –أي الاستعارة- على محور الاستبدال وهذا التغيير في المعنى مرتبط بعلاقة التشابه في الاستعارة والمجاورة في الكناية وعلاقة الجزء بالكل في المجاز.

وينتج عن الإجراءين مجمل التنوع الدلالي بين التعيين والإيحاء، فالتعيين له وظيفة فكرية معرفية بينما الإيحاء له وظيفة عاطفية، ومنه يخلص كوهن إلى تمييز آخر، إذ الشعر إيحائي والنثر تعييني، لكن هذا الفصل ليس مطلقا، ينقل كوهن عن فاليري أثران للتعبير بالكلام: نقل واقعة وإنتاج إحساس، الشعر تسوية أو نوع من النسبة لهاتين الوظيفتين. إن الأساس النفسي هو الذي يقيم عليه كوهن وعي الشاعر بالعالم، فالكلام الشعري "يرتكز على التجربة الداخلية حيث الحساسية الداخلية هي التي تجمع التشابهات والتقابلات"، ومن هنا فإن العملية التفسيرية في الشعر ذاتية من خلال البحث عن الملاءمة الكامنة وراء التباينات، بينما في النثر تكون الملاءمة عقلية منطقية.

إن الدلالة الذاتية (الإيحاء) والدلالة الموضوعية (التعيين) تزيح إحداهما الأخرى، ولا يمكنهما اللقاء معا في الشعر، لأن دالا واحدا لا يمكنه استدعاء مدلولين يقصي أحدهما الآخر، لذلك يلجأ الشعر إلى الانزياح فيقطع علاقة الدال مع المفهوم ليبدلها بالعاطفة.

وتنتظم الكلمات" في عقل المتحدث ليختار منها المناسب ويتخذ الرمز اللغوي مكانه في نظام اللغة من حيث موقعه، وكل نظام يحدد أدوارا واضحة لعناصره"[10].

ويتحقق الخرق بتوسيع الهوة بين الرسالة الموسومة والأشياء فالشعر لا يضيف مواد تزيينية ولكنه يعيد تقييما شاملا للخطاب بكل مكوناته، و"يتم الوسم على حساب الوظيفة المرجعية لصالح الوظيفة الشعرية، ولكن هذا الوسم لا يحطم الوظيفة الاتصالية تماما، لأن للخطاب

[10] - نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د..ط ، 2004 ، ص 81.

مقاومته من خلال المفهومية (سبقت الإشارة إلى أن في الشعر نثرا أيضا)، فهيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تعطل المرجعية –كما يقول جاكبسون- ولكن تجعلها ملتبسة.

لقد سعى كوهن إلى الاستفادة من اللسانيات ومن نتائج الدراسات البلاغية القديمة، مع تفاديه المفاهيم اللسانية التقليدية والبسيطة، فهو لا يأخذ من اللسانيات نتائجها، ولكن طريقة البحث وروحه، فقد وقف كوهن على البلاغة وأدرك حاجتها إلى تعدي حدود التصنيف إلى البحث عن "البنية المشتركة" بين الصور المختلفة، فهو يؤكد أن الصور البلاغية تلتقي جميعا في اللحظة الأولى عند خرق قانون اللغة، إذ يبدو عملها سلبيا تماما فالشعر ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر بل إنه نقيض النثر وبالنظر إلى ذلك يبدو سالبا تماما غير أن الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها وهذه مرحلة ثانية.

ما دامت اللغة شكلا كما قال سوسير فسيكون الجانب الشكلي في النص هو المهم وبالتالي هو موضوع الدراسة عند كوهن لذلك تحظى البنية الصوتية وما يتبعها من نظم وقافية ومقطع باهتمامه، وعلى هذا الأساس ترفض البنوية المؤلف وتقتله و" ترفض ذلك الربط بين النظام اللغوي الداخلي للنص، وأية أنظمة أخرى خارجية"[11].

ولا يخفى رد الفعل الصارم تجاه البحث في الأصول النفسية والاجتماعية التي اعتمدها النقد سابقا، ويعتقد أنه بذلك فسر العمل الأدبي بربطه بطفولة ما أو وسط ما، إنه يبحث عن مدلول حقيقي مختلف عن المدلول الظاهري ليستلم منه مفتاح العمل الأدبي، وبذلك يتوارى عنه موضوعه الحقيقي وإذ يبحث وراء اللغة عن مفتاح موجود في اللغة نفسها كوحدة لا تنفصم بين الدال والمدلول.

ولهذا فإن المحايثة أساسية كما قال سوسير على الشعرية أن تتبناه لأن وظيفتها تشبه تلك التي تقوم بها اللسانيات، وهي مساءلة الظواهر اللغوية الشعرية ومحايثتها، إلا أن الشعرية تقتصر على شكل محدد من اللغة في حين أن اللسانيات تتخذ اللغة في عمومها موضوعا لها .

[11] - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ط1، 1998، ص15.

ويمكن أن يدرج ضمن المنظور البلاغي المعالجة البلاغية اللسانية التي يطبقها جارديس وتامين إذ ينطلق "المدخل" من التمييز بين لغة الشعر واللغة الجارية، وهذا التمييز ينبني على مصادرة نشوئية ترى أن "الشعر ينشأ من تطبيق الإيقاع على الكلام" مما يعني "أن الشعر لا يختلط بالكلام ولا يتعايش مع الكلام وليس مظهرا أو وظيفة خاصة للكلام .. إنه الكلام مضافا إليه شيء آخر ليس لسانيا بالضرورة ..إن الشعر ليس بناء، إنه ثمرة بناء"، كما ينبني هذا التمييز على الترميز، فالصور المختلفة تدفع الانزياح عن اللغة الجارية إلى الذروة بهدف تشكيل عالم مواز للعالم الحقيقي، عالم ناشئ عن كلام ثان يضاعف الكلام المشترك، وخارج الإلزام الوزني والإيقاعي تتميز لغة الشعر عن اللغة الجارية بمعجمها خاصة، وتتميز جزئيا بصيغها وتراكيبها.

من هذا التمييز ينشأ تصور خاص للأسلوب باعتباره نتيجة اختيار وإقصاءات بين أساليب، فيتدرج الأسلوب من كونه نظاما للتعبير يكرسه المجتمع، إلى طريقة خاصة للتعبير، إلى كونه مجموعة خصائص لشاعر معين كالمفردات والصور البلاغية التي يستعملها.

إن الأثر البلاغي واضح في المدخل (أي كتاب غارديس وتامين)، خاصة من خلال عمليات التبديل الأربعة: الإضافة والحذف والتبديل في الترتيب والتحوير (إضافة + حذف)، والثلاثة الأولى تتماشى وعمليات التأليف في مستوى التركيب، فالبلاغة بهذا هي بمثابة مخبر طبيعي، يضع تحت تصرف العالم الألسني ظواهر وعمليات تساعده في بحثه الخاص لأنها على صلة وثيقة بالظواهر والعمليات التي يستعملها، و"كذلك كل نشاط فكري" يمضي إلى ما وراء الفلسفة، ويتألف من سلسلة متوالية من العمليات العقلية"[12].

والانزياح -حسب المدخل- يمر بمرحلتين كي يحقق تحرره: الأولى تحرر من القيود المفروضة على اللغة -كيفما كانت- ثم مرحلة خلخلة المعاني، فحين يخرق الشاعر تلك القواعد التي فرضت عليه، فإنه يكون على وعي بذلك، إنه لا يكتب أي شيء، إنه خبير ومبدع للغة، يعيد إنتاجها كما يعيد بناء القواعد، لأن تلك الانزياحات إذا ما تأصّلت تصير قواعد.

[12] - أديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ت. جابر عصفور، دار أفاق عربية، بغداد، العراق، 1985، ص 289.

المنهج البنوي في النقد العربي:

يجمع النقاد على أن أول عمل بنيوي تطبيقي في الرواية العربية هو كتاب موريس أبي ناضر "الألسنية والنقد الأدبي: في الممارسة والتطبيق" وصدر في 1979 حلل فيه حكايات من ألف ليلة وليلة وخمس روايات هي: "طواحين بيروت" لتوفيق يوسف عواد، و"الأنهار" لعبد الرحمان الربيعي، و"بقايا صور" لحنا مينة، و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح و"الشحاذ" لنجيب محفوظ.

منهجيا استعان الناقد بوظائف بروب وعوامل غريماس والزمن والرؤية عند جينات وتودوروف.

وفرق بين مناهج الدراسة الخارجية والداخلية وانحاز إلى المنظور الثاني لأن الأول يهمش النص الأدبي لصلح العلاقة بالكاتب والبيئة ومن ثم اهتمت بالتفسير والتعليل لبيان أصول العمل وجذوره.

وقد أعطت مبادئ الألسنية في رأيه للمنهج أدوات خلّته من علم النفس والاجتماع والإيديولوجيا وأعطت النص استقلالا ذاتيا. فالمنظور الخارجي يقف حائرا أمام العمل الأدبي وبنياته ودلالاتها.

وقال محددا مراحل التحليل إن الألسنيين يتعاملون مع النص تعاملهم مع الجملة القابلة للوصف على عدة مستويات: صوتية وتركيبية ودلالية وعلى مستوى النص من خلال مستوى الوظائف ومستوى العوامل ومستوى السرد ومستوى المعنى.

نجد محمد عزام يدلي برأيه حول كتاب "نظرية البنائية في النقد الأدبي" و يتحدث عن مستويات التحليل البنوي، شروط النقد البنوي، لغة الشعر، تشريح القصة، والنظم السيميولوجية،

و" الواقع أن هذا القسم هو أهم مافي الكتاب، لأنه يضرب في صميم النقد البنيوي الذي كثيرا ماكان غير واضح في أذهان النقاد والقراء، لجدته،وعدم استساغته من قبل أصحاب الذوق التقليدي، ومن مؤثري النقد الذي يعتمد على العلوم المساعدة"[13].

كما برزم اسم كمال أبو ديب في التحليل البنيوي خاصة في تحليل الشعر الجاهلي، وله تحليل وحيد في الرواية بعنوان "ألف ليلة وليلتان: نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية" نشرت في الموقف الأدبي عام 1980 وضع الناقد تحليله للرواية تحت عنوانين هما: البنية الدلالية والبنية اللغوية: ففي البنية الأولى عاين الرواية من حيث هي: رواية للانهيارات الداخلية والخارجية في واقع يتهاوى بدوره، ولاحظ انتشار الثنائيات الضدية في سطح النص، رغم أن غريماس يحددها في عمق المسار وفي عدد محدود قادر على توليد لا محدود للنصوص.

كما ألف سمير المرزوقي وجميل شاكر كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" عام 1985 وفق المنهج البنيوي لبيان جدواه، وقد مزج المؤلفان بين التحليل الوظيفي لبروب والذي يكتفي بالشكل لا يتعداه وتحليل غريماس الذي عقد علاقات واضحة بين مجالات الفعل التي اختزلها إلى سبعة بعد أن كانت 31 وظيفة كما أوضح موقع ودور الثنائيات الضدية.

وصدر كتاب في نفس الاتجاه لسيزا قاسم بعنوان: "بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ" 1985، حيث تبنت المنهج البنيوي بوضوح أكبر شهد له النقاد واتخذ مرجعا للباحثين، وإن لم تسم المنهج فقد صرحت بالاعتماد على أعمال جينيت وأوسبنسكي، مقتصرة على دراسة خطاب الرواية أي في نطاق شعرية السرد، وهو ما دفعها لتحديد مجال بحثها بكونه دراسة وصفية للبنية، والهدف منه هو الفهم العميق للأدب العربي المعاصر وإرساء قواعد علمية لدراسة الرواية دراسة موضوعية تنطلق من النص ذاته. وتناولت الدراسة مكونات الزمان والمكان والمنظور.

وصدر كتاب للباحث حسن بحراوي بعنوان: "بنية الشكل الروائي: الفضاء والزمن والشخصية"، عام 1990، وقد كشف الباحث سبب اختياره للبنيوية بأنه هيمنة الدراسات المضمونية والسوسيولوجية على النقد الروائي واتصاف الدراسات تلك بالذاتية والتحيز.

[13] - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 53.

كما انتقد إهمال الشكل رغم أنه طريق المضمون ذاته، فالدراسة الموضوعية والعلمية للمضمون لا تكون إلا بدراسة الشكل. ويعتبر الباحث البنيوية أسلوبا للعمل ومنهجا لبناء النماذج والتصورات وليس معتقدا، فهو يفصل بين المنهج ورؤية الناقد للأدب والإنسان والعالم.

المقياس: النقد الأدبي العربي المعاصر

المستوى الدراسي: السنة الثانية ليسانس ل م د

محاضرة النقد السيميائي

أولا - المفاهيم النظرية:

1-العلامة: إحدى أهم ثنائيات دو سوسير هي تعريفه للعلامة بأنها وحدة نفسين تتكون من وجهين دال هو الصورة السمعية ومدلول هو التصور أو المفهوم. وبناء عليه فإن الدال ليس هو الصوت الواقعي والمادي والطبيعي بل هو الانطباع النفسي عن الصوت وكذلك المدلول: ليس هو الشيء الواقعي الملموس الذي تشير إليه العلامة بل هو التمثيل الذهني للشيء. فكلاهما نفسي.

كان" الاهتمام الرئيسي بالسيميائيات منصبا على العلامات الاعتباطية لأن هذه الأخيرة مرتبطة بمجال دقيق التحديد"[1].

2-**العلاقة بين الدال والمدلول:** العلاقة الأساسية هي الاعتباطية وعليها قام تعدد اللغات، أما وجود الألفاظ الطبيعية فلا يخل بالعلاقة لأنها قليلة جدا وتخضع لنظام اللغة عموما.

3- **نظام العلامات:** العلاقة بين العلامات لا تتحدد من خلال الواقع الطبيعي، بل من خلال مفهوم القيمة: أي قيمة العلامات بالنظر إلى قيم العلامات الأخرى سواء من حيث الدال أو من حيث المدلول. فالعلاقات اختلافية وتقابلية.

[1]- فرديناند دو سوسير، دروس في اللسانيات العامة، ت.محمد غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة،2011، ص 27.

4- **بين سوسير وبيرس:** تتكون العلامة عند بيرس من ثلاثة عناصر هي: الممثل والموضوع والمؤول، وهي دائرة تأويلية لا تتوقف من خلال إحالة المؤول على غيره من المؤوّلات ومن ثم على علامات أخرى. وعليه فهناك اختلاف واضح بينهما حيث تعتمد العلامة على نظام القيم عند سوسير وعلى التأويل المستمر عند بيرس.

اتجاهات السيميولوجيا:

1- **سيميولوجيا التواصل:** تعتبر العلامة أداة للتواصل وتنطلق من قصد تواصلي. وهذا لا يقتصر على العلامة اللفظية فكل علامة مهما كان نوعها إذا توفرت على شرط القصد التواصلي فهي علامة تواصلية، لأنه لا تواصل إلا بشفرة متفق عليها.

وتنقسم العلامات عند هذا الاتجاه إلى:

-**علامات قصدية:** وهي الوقائع التي أنتجت قصدا لتكون علامات حيث لا تؤدي وظيفتها إلا بالاعتراف بوصفها كذلك، مثل علامات المرور.

الأمارات العفوية: هي التي تتكون من وقائع تمدنا بإشارات دون أن تكون منتجة لأداء هذه الوظيفة، سواء كانت طبيعية مثل لون السماء وحالة البحر التي توجه حركة الملاحة أو الصيد. أو حرارة الجسم ولون العين التي يستعين بها الطبيب، أو مصطنعة من قبل الإنسان مثل ألوان الطعام واللباس والسكن والمركبات ولكنة الصوت، التي يمكن أن تعطي إشارات مختلفة دون أن يقصد بها ذلك.

2- **سيميولوجيا الدلالة:** هذا اتجاه أوسع بكثير من الاتجاه الأول، وينسب إلى رولان بارت، واتساعه راجع إلى إقصائه لشرط القصد، فكل شيء يمكن أن يكون دالا ومن ثم يستحق الدراسة السيميولوجية. فعند بارت تقوم الأشياء والصور والسلوكات بوظيفة دلالية ولكنها غالبا ما تكون ممتزجة بالنظام الأول وهو اللغة، فاللغة هي النظام السيميولوجي الوحيد الذي يدرس نفسه بنفسه بينما تحتاج النظم الأخرى إليه.

أهم ما تقوم عليه العلامة في هذا التجاه هو الإيحاء في كان من قبل هو التعيين: لأن وجود القصد يعني وجود دلالة مقررة. أما عدم وجوده فيعني أن العلامة مفتوحة على التأويل. و"كل كلمة تشتمل على طاقة ايحائية لا تكشف سرها سوى السياقات التي تتحقق منها"[2].

3- **سيميوطيقا بيرس:** إذا قامت سيميولوجيا سوسير على اللسانيات فإن بيرس أقامها على الفلسفة. فمكونات العلامة توافق تقسيمه للوجود إلى:

عالم الممكنات ويسميه الأولانية: ويعني به الكائن فلسفيا

وعالم الموجودات ويسميه الثانيانية: ويعني به الوجود.

وعالم الواجبات ويسميه الثالثانية: ويعني به الفكر الذي يحاول تفسير الأشياء. سرغيني فالعلامة عنده لا تنقسم بل هي ذاتها ممثل يرتبط بموضع عن طريق مؤول، ومن ثم فكل شيء يمكن أن يكون علامة حتى الإنسان نفسه، وتحيل على موضوع كيفما كان بواسطة المؤول كفكرة أو حكم يربط بينهما فالمؤول علاقة. وعليه تكون العلامة عند بيرس لغوية وغير لغوية. وتنقسم بالنظر إلى موضوعها إلى: أيقونة ومؤشر ورمز، عكس ما عند سوسير: فالعلامة هي ما يقابل الرمز والرمز هو ما يقابل الأيقونة، والمؤشر هو نفسه.

4- **سميوطيقا الثقافة:** انتشر هذا الاتجاه في روسيا وإيطاليا: ويعتبر الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دالة، وتعني الثقافة إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتقوم بتنظيم التواصل وترسخ التجارب وتلعب دور البرنامج أو التعليمات. داسكال

بما أن الإنسان مجموع سلوكات والسلوك إنجاز لبرنامج فالثقافة برامج وتعليمات تتحكم في سلوك الإنسان. وهذا السلوك تواصل لأن التواصل يقوم على بنية سلوكية.

[2] -Barth ,S /Z, seuil, paris, 1970, p12

إذن إدراكنا للعالم تبرمجه الثقافة من خلال أنساقها الدالة لفظية أو غير لفظية، فالأنظمة الدالة التي تتكون منها الثقافة (لغات طبيعية ومصطنعة وفنون وديانات وطقوس..) تؤدي وظيفة تواصلية فيما تقوم أيضا بنمذجة العالم فهي أنظمة منمذجة (فهم مخصوص للعالم)، فالنظام الثقافي تواصلي باعتباره محتوى عمليات التواصل، وأنظمة التواصل أنظمة ثقافية بالنظر إلى محتواها. دساكال

5- **سميائية الأدب:** تعتبر هذه المنهجية نتاجا لدخول النموذج اللساني بأنواعه إلى مجال النقد الأدبي. لمرابط لقد أدى هذا التغيير في المنهج إلى تخلي النقد المعاصر عن مقولة الانعكاس الاجتماعية والنفسية وربطه الأدب بأسباب سابقة عليه، وذلك لصالح نظرة جديدة تهتم بالطبيعة اللغوية للنصوص الأدبية، مستلهمة النظريات اللسانية التي تمدها بالمفاهيم والإجراءات.

أنموذج غريماس السردي السيميائي: إزاء تنوع الموضوعات من نصوص مكتوبة وشفوية وأفلام ورسوم الخ، تقدم السيميائية نموذجا تحليليا يركز على السردية حيث أن كل الموضوعات تنطوي على بعد سردي يتمثل في تتابع للحالات والتحولات، و"ما يبرر إرساء قواعد النحو السردي هو وجود اليات ثابتة تحكم التحولات المتنوعة المتجلية في أنماط السرد المعروفة"[3]

وانطلاقا من ثنائية دال ومدلول يحلل قريماس وزملاؤه المدلول مثلما يتم تحليل الدال: فينقسم إلى مادة وشكل ويتم التركيز على شكل المحتوى وليس مادته.

يأخذ النموذج التحليلي اسم المسار التوليدي وينطلق من بنية دنيا تتمثل في محور دلالي تحكمه علاقات تقابل وعنهما يتولد المربع السيميائي.

ثم ينطلق عبر التحول إلى المستوى الثاني من المسار وهو المستوى السردي حيث نجد المتتالية السردية بمقاطعها الثلاثة والنموذج العاملي بعوامله الستة: حيث يتكون من

[3] - محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي ، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس ،1991

ثلاثة محاور هي: محور الرغبة ويتولد عنه الذات والموضوع، و" العوامل تكتسي معناها بواسطة المسندات التي تتساوق على امتداد الخطاب"[4]، ومحور الصراع ويتولد عنه المساعد والمضاد ومحور التواصل ويتولد عنه المرسل والمرسل إليه.

ثانيا- السيميائية في النقد العربي المعاصر:

وصلت هذا المنهج إلى ساحة النقد العربي عن طريق الدارسين الذين زاولوا دراستهم في الغرب وأخذوه عن مؤسسيه أو تلاميذهم، أو عن طريق ترجمة المقالات أو الكتب التي تناولت المنهج وتطبيقاته خاصة في اللغة الفرنسية، حيث كان التأثر كبيرا بسيميائية أوروبا.

وأول من أشار إلى هذا المبحث الطارئ هو سلامة موسى في مقالة بعنوان: السيميائية، المنطق اللغوي الجديد في مجلة الكاتب المصري عام 1948، كما أشار عليها بشكل منهجي زكي نجيب محمود في كتابه خرافة الميتافيزيقا عام 1953 حيث تناول علم الرموز عند رودولف كارناب.

لكن موجة التأثير الحقيقية شهدتها الثمانينات خاصة بعد توجه دور النشر إلى طبع الأطاريح الجامعية المتخصصة في السيميائية، كما لعبت المجلات والدوريات النقدية دورا هاما في التعريف بها مثل مجلة فصول وعالم الفكر وعلامات في النقد ومجلة علامات وغيرها.

يذكر بعض الباحثين أن أول دراسة تطبيقية للمنهج قام بها سامي سويدان على رواية "اللص والكلاب " وذلك في مجلة الفكر العربي سنة 1982 حيث تحدث الناقد بلغة مصطلحية عن العوامل والممثلين والترسيمات ومستويات التحليل السيميائي،

[4] - محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي ، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس ،1991 ،ص 36.

وأرفق الدراسة بجدول للمصطلحات وذكر أن الدراسة جزء من أطروحته في جامعة باريس.

تناول الدرس السميائي العربي الأدب بشقيه: ففي الشعر صدر للناقد المغربي محمد مفتاح دراسة سيميائية للشعر بعنوان في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية عام 1989، كما درس عبد الملك مرتاض قصيدة لمحمد العيد آل خليفة أين ليلاي عام 1992، أما في السرد فصدر مؤلف بعنوان المدخل إلى نظرية القصة في 1985 لجميل شاكر وسمير المرزوقي وكتاب في الخطاب السردي، نظرية غريماس عام 1993 لمحمد الناصر العجيمي، وكتاب التحليل السيميائي للخطاب السردي لعبد الحميد بورايو عام 2003.

وفي الأثناء شهدت الساحة الإبداعية تطورا لافتا للنص الروائي فواكبه المنهج السيميائي بالدرس والتحليل خاصة في الفضاء الأكاديمي عبر المجلات المتخصصة والملتقيات، وبرز في هذا المضمار جهد العديد من الدارسين مثل رشيد بن مالك وسعيد بنكراد ومحمد الداهي وصلاح فضل .

مقياس النقد الأدبي المعاصر

محاضرة النقد الاجتماعي

الفئة المستهدفة: السنة الثانية ليسانس ل. م . د

تمهيد:

يمكن اعتبار كتاب الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية لمادام دوستايل الصادر عام 1800، من أوائل الدراسات التي وظفت الرؤية الاجتماعية في دراسة الأدب، فأدخلت بذلك المفهوم القائل بأن الأدب هو تعبير عن المجتمع.

كما يمكن عد التحليلات التي ضمها كتاب الناقد الفرنسي هيبوليت تين النوسوم ب تاريخ الأدب الانجليزي، الصادر عام 1863، أحد أهم التحليلات المتضمنة لمعالم هذه الرؤية، لكن الذي أكسب هذه النظرية إطارات المنهجية المنظم هو المفكر كارل ماركس صاحب النظرية المعروفة باسمه، بعد أن أصبحت على يديه نظرية متكاملة ورؤية فلسفية دون إغفال ذكر أعمال الفيلسوف هيجل وعالمي الاجتماع المشهورين اوجعت كونت ودوركايم، إلى جانب جون ستيوارت ميل وبليخانوف، وجورج لوكانش، وهنري لوفيز، ولوسيان غولدمان.

وقد ارتبط الأدب بالواقع منذ عصر أرسلو وأفلاطون ونظرية المحاكاة دليل على ذلك، التي تتعلق عند أفلاطون بتلك الصورة القاهرة والمشكلة التي يظهر من خلالها العالم المثالي في الواقع، والأمر يخص كل مافيه من الموجودات والسعي هنا دائم لتأكيد الكمال للعالم المثالي.

وقد ارتبط الأدب بالواقع مزذ عصر أرسطو وأفلاطون ونظرية المحاكاة دليل على ذلك ، التي تتعلق بأفلاطون بتلك الصورة القاهرة والمشكلة التي يظهر من خلالها العالم المثالي في الواقع، والأمر يخص كل مافيه من الموجودات والسعي هنا دائم لتأكيد الكمال للعالم المثالي ، ونسبة النقص للعالم الواقعي ، باعتباره عالما مشوها ، لتتطور الفكرة فيما بعد ويصبح الأمر متعلقات بفكرة الانطلاق من الواقع من أجل رسم ملامح الفن والأدب، وعلاقة الأدب بالواقع جدلية فكلاهما يؤثر في الاخر، فالواقع يؤثر في الأدب ويعود ليتأثر به ، لذلك نجد أن كثيرا من النقاد ينطلقون من الواقع بغية تفسير الأعمال الأدبية.

وكثيرا ما يستعير الناقد وفق الرؤية الاجتماعية كثيرا من آليات العلوم التجريبية التي تقوم على مبدأ الملاحظة ، الاستقراء والاستدلال، في سبيل دراسة الظاهرة الاجتماعية في إطار النص الأدبي، كما أنه يستعين بجمع عدد كبير من البيانات والإحصاء المتعلقة بالجواهر الاجتماعية في سبيل تفسير النص الأدبي، فتكون طبيعة الدراسة الاجتماعية للنص الأدبي وصفية آنية ، يشكل الواقع الحالي فيها المادة الانجح في الدراسة، لذلك لا يمكن على الإطلاق الفصل بين الأدب والواقع، وهو ماقالت به نظريات كثيرة، المحاكاة عند أفلاطون والانعكاس عند ماركس، واالجدلية عند لوكاتش، وصولا إلى البنوية التكوينية عند غولدمان..

1-مفهوم المنهج الاجتماعي:

من أبرز الدارسين الغربيين المعاصرين الذين اهتموا بالنقد الاجتماعي بيير زيما الذي يقول أنه ليس إلا "دراسة سيميوطيقية أو أسلوبي بمنظور اجتماعي، وتنطلق دراسته بصفة أساسية من تحليل الخطاب اللغوي أ اللغوي/الاجتماعي أو اللهجات الجماعية في النص، باعتبارها بنى اجتماعية بالماهية، تحمل خصائص اللحظة التاريخية التي تنتمي إليها، فمن تحليل الأسلوب أو اللغة داخل النص يصل إلى الدراسة التركيبة الدلالية المتكاملة القاهرة على كشف النص والمجتمع في نفس الوقت ودون انفصال"[1].

ويعتبر بيير زيما العلاقة وثيقة بين الدراسة الأدبية والمنهج الاجتماعي، وهي ناتجة عن الصلة الوثيقة التي تربط في الأصل الأدب بالواقع، وهناك من يرى أن:" علائق الفن بالمجتمع ذات أهمية حيوية ، وأن تقصي هذه العوائق قد ينظم استجابة المرء الجمالية إلى عمل من أعمال الفن ويعملها، أن الفن لا يتعلق في فراغ وإنه ليس عمل شخص حقا، بل من عمل خالق محدد في الزمان والمكان، يستجيب للمجتمع هو منه في القمة، لأنه جزؤه الناطق، فالنادي الاجتماعي ، إذن يعنى بفهم الوسط الاجتماعي"[2]، والقول للعلاقة بين الأدب والمجتمع عام لا يقتصر على دارس دون آخر.

[1] - بيير زيما، النقد الاجتماعي، ت. عابدة لطفي ، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1991، ص9.

[2] - ويلبرت سكوت، خمسة مداخل للنقد الأدبي، ت.عناد غزلان إسماعيل، دارالرشيد للنشر، 1984، ص184.

2-الاتجاه الاجتماعي في الأدب والنقد:

ينطلق هذا الإتجاه من اعتبار الأدب ظاهرة اجتماعية والأدب لا ينتج أدبا لنفسه وإنما لمجتمعه منذ تفكيره في الكتابة وفي أثناء ممارسته لها وعقب الانتهاء منها، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب وهو وسيلته وغايته في آن معا.

وبهذا الطرح يقترب الأدب من الواقع، وتتحكم مقولات الفلسفه المثالية، وترى الماركسية أن الأدب محصلة لعوامل مختلفة يقف في مقدمتها العامل الاقتصادي المادي الذي له أكبر الأثر في تشكيل رؤية الأديب وموقفه من الحياة والمجتمع، فالوجود الاجتماعي هو الذي يحدد وعي الناس، والأدب بحكم انتمائه الطبقي يصدر أفكاره عن طبقته وهمومها ومواقفها.

يرى ماركس إنه لكل مجتمع بنيتين دنيا : يمثلها النتاح المادي المتجلي في البيئة الاقتصادية للمجتمع، وعليا : يمثلها النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البيئة الأساسية الأولى، وأن أي تغير في قوى الإنتاج المادية لابد مز أن يحدث تغييرات في العلاقات الاجتماعية والظلم الفكرية، والأدب وفق هذه النظرية ينتمي إلى البنية العليا للمجتمع عاكسا بذلك البنية الدنيا، ومتأثرا بالتيارات الاقتصادية والانتماء الطبقي للأدب، وهذا ما يعرف ب نظرية الانعكاس، ويشدد أعلام نظرية الانعكاس على "الدلالة الاجتماعية للأعمال الأدبية والفنية وعلى صلة بين الأدب والمجتمع، غير أن مدى العلاقة بين الأدب والمجتمع وشكل هذه العلاقة قد ظل ومازال مثار جدل واسع بين أعلام هذه النظرية وخصومها، وبين أحلامها فيما بينهم على نحو ما نرى في كتابات بليخازوف ولوكان وأرنست فيشر"[3].

و مما لاشك فيه أن هذه الرؤية تناقض رؤية المثليين الذين يرون أن الأدب تعبير عن الفردية المطلقة للأديب، مما حدابهم إلى رفع شعار الفن للفن، في حين يرى الاجتماعيون أن الفن للمجتمع، فظهرت مصطلحات الأدب رسالة، والفن وظيفة، شعارات الفن الهادف، والأدب الملتزم، ورسالة الفن، وبهذا لم يعد الفنان عازلا نفسه في برج عاجي، يحصر نشاطه في إطار القضايا الفردية والمعالجة الخاصة، وإنما أضحى اجتماعيا، له دور في رقي المجتمع ونهضته وتوعية أفراده، وعليه جاءت موضوعات محاربة لموجات

[3] - شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص83 .

الانطواء والانشغال المتفشية في النزاعات الوجودية والسياسية التي تصور الإنسان منفردا عن الناس ، يحس بغرفته وأزماته وضياعه في عالم غريب، ليس له مخرج، وحياته لا معنى لها.

إن مقولة الأدب الهادف تقود إلى رفض الأدب الغامض لأنه لا يمد جسورا مع متلقيه، ورفض أن يقتصر على المتعة المحضة دون أن يفصح عن أهداف واضحة ، إلى جانب إدانة اهتمام الأدباء بقوم الطبقات المستقلة كالإقطاعيين والبرجوازيين وتعبيرهم عنها مهما بلغت أعمالهم من نضج وجودة، وعليه فإن مقياس جودة الأدب في النظرية الماركسية هو مدى قدرتهم على تصوير الواقع الاجتماعي وإخلاصه في التعبير عن طبيعة علاقاته.

3- اتجاهات الدراسة الاجتماعية للأدب:

-الإتجاه الكمي:

يطلق عليه علم اجتماع الظواهر الأدبية، وهو تيار تجريبي يستفيد من التقنيات التحليلي في مناهج الدراسات الاجتماعية، مثل الإحصائيات والبيانات وتفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة بيانات يبنيها الدارسين طبقا للمناهج دقيقة ، ثم يستخلص المعلومات التي تهمه[4] .

ويرى رواد هذا الاتجاه أن الأدب جزء من الحركة الثقافية ، وأن تحليل الأدب يقتضي تجميع أكبر عدد من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، فعندما نعمد إلى دراسة رواية ما؛ فإننا ندرس الإنتاج الروائي في فترة محددة، وبما أن الرواية جزء من الإنتاج السردي من قصة وقصة قصيرة وغيرها، فإننا نأخذ التوصيف الكمي لهذا الإنتاج من حيث عدد القصص والروايات التي ظهرت في تلك البيئة، وعدد الطبعات التي صدرت منها، ودرجة انتشارها، والعوائق التي واجهتها، ولو أمكن أن نصل إلى عدد القراء، واستجاباتهم، وغيرها من الإحصائيات الكمية، حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الإنتاج والتسويق والتوزيع، وكل ذلك نستخدمه لاستخلاص نتائج مهمة تكشف لنا عز حركة الأدب في المجتمع[5].

ومن رواد هذه المدرسة اسكاربيه، وهو ناقد فرنسي له كتاب في علم اجتماع الأدب ويدرس الأدب كظاهرة إنتاجية مرتبطة بقوانين السوق، ويمكن وفق هذا دراسة الأعمال الأدبية من ناحية الكم.

---

[4] -أنظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميري للطباعة والنشر، القاهرة ، ط1، 2002، ص 48.

[5]- أنظر: المرجع نفسه، ص 48-49

وبناء على ما سبق؛ يغفل هذا الاتجاه الطابع النوعي للأعمال الأدبية، فتتساوى لديه الرواية العينة ذات القيمة الخالدة للرواية الرابطة التي تعتمد على الإثارة، فدرس الأعمال الأدبية على أساس أنها ظواهر اجتماعية تستخدم فيها لغة الأرقام مز حيث عدد النسخ وعدد الطبعات وكجموع القراء ، فيحكم في هذه الدراسات الأساس الكمي وليس النوعي، ولا تملك هذه المدرسة رؤية جمالية في الحكم على النص الأدبي.

ومع ذلك نجد أن بعض دراسات سوسيولوجيا الأدب التجريبية لها أهمية بالغة في الكشف عن علاقة الإنتاج الثقافي بالمستويات المتعددة الفاعلة في بنية المجتمع من سياسية واقتصادية واجتماعية[6].

أما النقد الذي يوجه لهذا الإتجاه فبالإضافة إلى إغفالها للجانب النوعي للأعمال الأدبية ، فإنه يكتفي برصد الظواهر ولا يتعمق في إمكانية تفسيرها وربطها ببعضها، بل ويقيم التوازي بين ظواهر غير متجانس أصلا، لأن الأدب إنتاج تخييلي إبداعي يغاير نوعيا طبيعة الحياة الخارجية، وهذه نقطة ضعف جوهرية تعيب دراسات علم اجتماع الأدب وتجعل نتائج عملها مجرد إضافة لمجموعة من البيانات والمعلومات التي نخدم علم الاجتماع وداريه أكثر مز نقاد الأدب والتخصصات فيه[7].

اعتمد غولدمان على مجموعة من المبادرة العميقة والمتشابكة التي يمكن أن نوجزها في التالي:

يرى غولدمان " أن الأدب ليس نتاجر فرديا، ولا يجب أن ينظر إليه باعتباره تعبيرا عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمع المختلفة، بمعنى أن الأديب عندمايكتب فإنه يعبر عن وجهة نظر تتجسد فيها عمليات الوعي والضمير الجماعي، فجودة الأديب وإقبال القراء على أدبه يكون بسبب قوته في تجسيد المنظور الجماعي وضعيه الحقيقي بنجاحات المجتمع، فيجد القاريء ذاته وأحلام ووعيه بالأشياء ، والعكس صحيح لمن لا يملكون وعيا مزيفا"[8].

الأعمال الأدبية تتميز بأغنية دلالية كلية، وهي مايفهمون من العمل الأدبي في إجماله، وهي تختلف من عمل لآخر، فعندما نقرأ عملا ما فإننا نصبو إلى إقامة بنية دلالية كلية تتعدل باستمرار كلما عبرنا من

---

[6] - أنظر المرجع السابق، ص 54.

[7] - أنظر المرجع نفسه، ص 54 .

[8] - ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002، ص372.

جزء إلى آخر في العمل الأدبي، فإذا انتهينا من القراءة نكون قد كونا بنية دلالية كلية تكون من المقابل المفهوم والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب[9].

واعتماد على ماسبق نجد بين العمل الأدبي والالتهاب اتصالا وتناظرا، ونقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الجماعي هي أهم الحلقات عند غولدمان والتي يطلق عليها مصطلح "رؤية العالم"، فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبي المنورة فحسب لكن الإنتاج الكلي للأديب.

كما قام لوكاتش بإجراء عدد من الدراسات التي ترتبط بعلم اجتماع الأجناس الأدبية ، كما أصدر كتابا بعنوان "من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية"، درس فيه نشأة الرواية الغربية وكيفية تحولاتها المختلفة في مراسلها المتعددة تعبيرا عن رؤية البرجوازية الغربية للعالم[10].

وقد استخدم بعض الدارسين العرب المنهج التكويني في تحليل ظواهر الأدب العربي، من أبرزهم طاهر لبيب، وقد تناول ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي، إضافة إلى سلامه موسى، عمر الفاخوري، محمود أمين العالم، لويس عوض.

[9] - أنظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص74.

[10] - أنظر: المرجع نفسه، ص 58.

المقياس: النقد الأدبي العربي المعاصر

المستوى الدراسي: السنة الثانية ليسانس ل م د

محاضرة النقد الثقافي

1 - مفهوم النقد الأدبي:

مصطلح (النقد الحديث) جديد على الساحة العربية ، لم تعرفه لغتنا إلا في العصر الحديث بعد الاتصال بالغرب هو ترجمة حرفية للمصطلح الغرب criticism literary، الذي يعني مجموع الأساليب المتبعة لفحص الآثار الأدبية والمؤلفين القدامى والمحدثين بقصد كشف الغامض ،وتفسير النص الأدبي والإدلاء بحكم عليه ، في ضوء مبادئ أو مناهج بحث يختص بها ناقد من النقاد .ومنذ القرن السادس عشر في انجلترا وايطاليا ، والسابع عشر في فرنسا وألمانيا ، أصبحت وظيفة الأديب مستقلة معترفاً بها ، ويعد النقد الأدبي أساسها النظري ، لذلك دخلت فكرة النظرية الأدبية ، بما لها من قواعد وفلسفة فنون وعلم الجمال ، في حيز مفهوم النقد 1الأدبي ، وما يزال الجدل قائماً حول ماهية النقد الأدبي .ويبدو أن المدة الزمنية التي بدأنا نعرف فيها المصطلح الجديد تعود إلى مطلع القرن العشرين ، ولا شك أن هناك فروقاً جوهرية بين المصطلح القديم والمصطلح الحديث تعود إلى طبيعة كل منهما ، فالنقد الحديث أوسع دائرة ،وأكثر شمولاً لعناصر الأدب ، وأكثر ارتكازا على الثقافات المتعددة ، والمعارف المتنوعة ، وبرزت للنقد ، في العصر الحديث ، مفاهيم جديدة ومتنوعة ، انطلق اصحابها من مواقف محددة لدور الأدب في الحياة ، واصبح للنقد مدارس واتجاهات ،وتأثر النقاد بالنقد الأوروبي الحديث ، الذي يرى أن النقد في تقويم الأعمال الفنية والأدبية ، وتحليلها تحليلاً قائماً على أساس علمي .ولعل التوافق العجيب بين اللفظ العربي (النقد) المنقول الدلالة من تميز الدراهم الى تميز الأساليب واللفظ الإنجليزي criticism المشتق من فعل يوناني قديم بمعنى (يميز أو يحدد) ،جعل من اليسير نقل المفاهيم الأوروبية للنقد إلى الفكر العربي المعاصر ، فضلاً عن أن كثيراً من الأنماط الأدبية الحديثة اقتفت آثار الآداب الأوروبية . فقد استطاع النقد الأدبي الحديث أن يكشف أفاقاً جديدة تتصل بتجارب الشعراء وأعمالهم الأدبية، كما استطاع أن يبصرنا بالكثير من القيم الفنية الأصيلة في الأدب العربي التي أغفلها النقد القديم .

2 - مفهوم النقد الثقافي:

من المعلوم أن مصطلح الثقافة عام وعائم وفضفاض في دلالته اللغوية والاصطلاحية، ويختلف من حقل معرفي إلى آخر، وهو من المفاهيم العلمية في الثقافتين: الغربية والعربية على حد سـواء، فالثقافة بطابعها المعنوي والروحاني تختلف مدلولاتها من البنيوية إلى الأنثروبولوجيا وما بعد البنيوية، وتندرج الثقافة مجالياً ضمن الحضارة التي تنقسم إلى شقين : النسق المادي والنصي، ويسمى بالتكنولوجيا، والنسق المعنوي والأخلاقي والإبداعي، ويسمى بالثقافة . ومن ثم يمكن الحديث عن نوعين من الدراسات التي تنتمي إلى النقد الحضارى ، الدراسات الثقافية التي تهتم بكل ما يتعلق بالنشـــاط الثقافي الإنســـاني ، وهو الأقدم ظهوراً والنقد الثقافي الذي يحلل النصـــوص والخطابات الدينية والفنية والجمالية في ضـــوء معايير ثقافية وســـياســـية وإجتماعية وأخلاقية، بعيداً عن المعايير الجمالية والفنية، وهو الأحدث ظهوراً بالمقارنة مع النوع الأول .

مجال الأدب والنقد، وقد جاء بمثابة رد فعل على البنيوية اللسانية، والسيميائيات، والنظرية الجمالية (الإستيتيقية) التي تعتني بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة، أو ظاهرة فنية وجمالية وبويطيقية (شعرية) من جهة أخرى. ومن ثم، فقد استهدف النقد الثقافي تقويض البلاغة والنقد معاً بغية بناء بديل منهجي جديد، يتمثل في المنهج الثقافي الذي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، ودراستها في سياقها الثقافي، والاجتماعي، والسياسي، والتاريخي، والمؤسساتي؛ إما فهماً أو تفسيراً. وقد تأثر المنهج الثقافي بمنهجية جاك دريدا (1930-2004) [*] التفكيكية القائمة على التقويض، والتشتيت، والتشريح، ولكن ليس من أجل إبراز التضاد والمتناقض، وتبيان المختلف إضاءة، وهدماً، وتأجيلاً، بل من أجل استخراج الأنساق الثقافية عبر النصوص والخطابات، سواءً أكانت تلك الأنساق الثقافية مهيمنة أو مهمشة، وموضعتها في سياقها المرجعي الخارجي، متأثرة في ذلك بالدراسات الثقافية المتنوعة، وتمثل الماركسية الجديدة، والتاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، والنقد الاستعماري (الكولونيالي)، والنقد النسوي الذي يدافع ثقافياً عن كينونة التأنيث في مواجهة سلطة التذاكي[1].

[1] - جميل حمداوي :النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب (تطوان)، ط1، 2015، ص5.

ومن ثم، فالنقد الثقافي نقد إيديولوجي وفكري وعقائدي، وهذا ويرى مجموعة من النقاد الثقافتين (ليتش) ، وعبد الله محمد الغذامي ، وغيرهما ... بأنه آن الأوان للإهتمام بالنقد الثقافي بإعتباره بديلاً للنقد الأدبي، بعد أن وصل هذا النقد، وحسب عبد الله الغدامي إلى سن اليأس، ووصلت البلاغة العربية بعلومها الثلاثة (البيان والبديع والمعاني) إلى مرحلة العجز والموت، وعليه فالنقد الثقافي هو الذي يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة وبتعبير آخر، هو ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن .

ويعد النقد الثقافي من أهم الظواهر الأدبية التي رافقت ما بعد الحداثة في جمال الأدب والنقد، وجاء كرد فعل على البنيوية والسيميائية[2].

ومن ثم لا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية بل على أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية والتاريخية ...إلى آخره .ومن هنا يتعامل النقد الثقافي مع النص الأدبي الجمالي ليس باعتباره نصاً ، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية تضمر أكثر ما تعلن وينتمي هذا النقد إلى ما يسمى بنظرية الأدب على سبيل التدقيق.في حين تنتمي الدراسات الثقافية إلى الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى .

3- الدراسات الثقافية عند العرب والغرب:

من المعلوم أن الدراسات الثقافية قد ظهرت منذ القرن التاسع عشر او ربما قبل هذه الفترة بكثير، في ظل العلوم الإنسانية، وذلك مع انبثاق الثورة الصناعية .

أ/**عند الغرب** :هذا وقد انتشرت الدراسات الثقافية بشكل متميز في الغرب منذ سنة 1964 م ،وذلك مع تأسيس مركز(برلمنغهام) للدراسات الثقافية المعاصرة،وبروز مدرسة(فرانكفورت في الأبحاث الثقافية)ذات الطابع النقدي و السوسيولوجي لتنشر الدراسات الثقافية بشكل موسع في سنوات التسعين في مجالات عديدة بعد أن استفادت من البنيوية وما بعد البنيوية .وتشكلت على صداها نظريات ومذاهب وتيارات ومدارس و اتجاهات ومناهج نقدية وأدبية وظهرت في الغرب مجموعة من الدراسات الثقافية (لدى رولان بارت)،(مشيل فوكو)و(جيسي سبنفاك) وغيرهم . ويعني هذا أن(مدرسة برلمنغهام الانجليزية ، مدرسة فرانكفورت الألمانية) من المدارس التي ساهمت في اغناء الدراسات الثقافية، فكانت النظرية النقدية تنظر إلى النقد الأدبي على أن من بين وظائفه الرئيسية

[2] - سكران رافيندان، جاك دريدا ونظرية التفكيك، ترجمة خالدة حامد، مجلة الموقف الثقافي ، العدد 34 ، 2000.

هي"التصدي لمختلف الأشكال اللامعقولة التي حاولت المصلح الطبقية السائدة أن تلبسها للعقل ، بيد أن الظهور الحقيقي و الفعلي للنقد الثقافي لم يتحقق إلا في سنوات الثمانين من القرن العشرين (1985م)،وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية ،حيث استفاد هذا النقد من اللسانية، و التفكيكية ونقد ما بعد الحداثة و الحركة السنوية ..... ومن ثم، لم ينطلق النقد الثقافي الا بظهور مجلة " النقدالثقافي_ .تبلور المصطلح النقدي :بيد أن المصطلح الثقافي لم يتبلور منهجيا الا مع الناقد الأمريكي (فنسان ليتش)والذي أصدر سنة 1992 م كتابا قيما بعنوان "النقد الثقافي نظرية الأدب لما بعد الحداثة" ومن ثم ،)فليتش)هو من اطلق مصطلح النقد الثقافي على نظرية ما بعد الحداثة ،واهتم بدراسة الخطاب في ضوء التاريخ و السوسيولوجيا و السياسية .....الخ .و تستند منهجية ليتش الى التعامل مع النصوص و الخطابات ليس من الوجهة الجمالية ذات البعد الموسساتي

4- أهم منظري النقد الثقافي عند الغرب والعرب :

من روسيا ميخائيل باختين ، فلادمير بروب

.و من ألمانيا :كارل ماركس ، ماركس فيبر .

ومن أمريكا : شارمان ، رومان جاكبسون .

ومن انجلترا : رايموند، ستيوارت هول .

ومن النمسا : فرويد، هوت هرترج

إن اهتمامات منهجية و فكرية كثيرة و بجوار اهتمامهم بالنقد الثقافي ظلوا منتمين إلى أفكارهم السابقة فمثلا رولان بارت، فلا ديمير بروب منتمي الى المدرسة الشكلانية الروسية جاك دريدا المدرسة التفكيكية، كارل ماركس أفكاره في الرأس المال ، كارل يونغ وعلم الأسطورة، دي سوسير و نظرات و محاضرات علم اللغة ب/ عند العرب ومن أهم النقاد العرب الذين انبهروا بالنقد الثقافي عند(ليتش) هو الناقد السعودي عبد الله محمد الغذامي في مجموعة من كتبه النظرية و التطبيقة ، مثل " النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية " 2000، و كتاب تأنيث القصيدة و القارئ المختلف1990، و كتاب نقد ثقافي أم نقد أدبي 2004م، ويعتبر الناقد السعودي عبد الله الغذامي 1946، أول باحث عربي تبنى النقد الثقافي بمفهومه العربي بكتابه النقد الثقافي- قراءة في الأنساق العربية الثقافية" الصادر عام 2000. كان الغذامي جريئاً في تحطيم ما يعتري الثقافة العربية من أنساق مضمرة وهتك أسرارها بما لم يفكر فيها أحد من قبل، وهو أول باحث عربي تسجل له الريادة

فمشروعه مشروع حيوي مهد الطريق أمام الباحثين العرب لتعرية الأنساق الهدامة الموجودة في الخطابات .

تطور النقد الثقافي عن النقد الأدبي، فالنقد الأدبي بقي على تقليديته بنقد النصوص وتفسيرها ثم إصدار الحكم النقدي المتعارف عليه ضمن مصطلحاته المعروفة لكن النقد الثقافي لا يحل محل النقد الأدبي أو يلغيه فالعلاقة بينهما علاقة تكامل لا علاقة تنافس أو الغاء لأن النقد الثقافي ينفتح ويستعين بكل المناهج ومنها النقد الأدبي[3].

إذا أخذنا كتابه القيم " النقد الثقافي "يحد فيه الكاتب مفهومه للنقد الثقافي ،و يذكر أهم الخلفيات التي كانت وراء ظهور النقد الثقافي ، مع التركيز على (ليتش) باعتباره رائد النقد الثقافي الأمريكي و بعد ذلك يوضح المنهجية التي حصرها في مجموعة من المفاهيم كالجملة الثقافية، المجاز الثقافي ، والتورية الثقافية ،والدلالة النسقية النسق المضمر ، المؤلف المزدوج ومن ثم يخلص الكاتب الى تطبيق منهجية انتقامية على الشعر العربي القديم. أما في كتابه الثاني " نقد ثقافي أ م نقد أدبي " فقد دخل في سجال نقدي مع الدكتور عبد النبي اصطيف حول مبادئ النقد الثقافي ، وقد تبين لنا مدى اتساعه بين الكاتبين ، و اختلاف وجهة نظرهما شكل طبيعي . فالأول يدافع عن النقد الثقافي و الثاني يدافع عن النقد الأدبي .وهذا و يصدر الباحث الجزائري حفناوي بعلي كتابا بعنوان " مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن " و قد اعتمد في عرض أرائه على كتابات عبد الله الغذامي التي تعتبر مراجع و مصادر أساسية لكل الكتابات العربية في النقد الثقافي بحثا وجمعا وتوثيقا ونقدا .أما الدكتور صلاح قنصوه في كتابه " تمارين في النقد الثقافي " فانه يدرس الجمل و الأمثال الشعبية الشائعة و المتناولة بين الناس ، و ذلك في ضوء المقارنة الثقافية القائمة على مجموعة من التصورات الفلسفية ذات الطابع الاجتماعي ، لكي يقيم الدليل على انعدام الهوة بين الانسان العلمي و الانسان المثقف ، مختلفا بذلك مع أبي حامد الغزالي ، ومن ثم يتضمن الكتاب قواعد و تمارين تطبيقية و وضعيات للانجاز، وعليه و هو يعرف الثقافة بأنها فعالية سلوكية و ذهنية و فكرية يمكن تعليمها و تعلمها و يتم نقلها عبر الأنساق و النظم الاجتماعية وبعد ذلك يقسم الثقافة إلى ثلاث مستويات ثقافة الجلد و هي تتضمن العرف و اللغة و الدين ، وثقافة المشترك أو المتصل القومي والثقافة المعاصرة للمجتمع أو الأمة . هذا ويعرف النقد الثقافي على أنه دراسة النصوص و الخطابات في ضوء المقارنة الثقافية ، باعتبار أن النص

[3] - حمزة عبيس الجنابي :**رؤية في النقد الثقافي**، قسم الإعلام، جامعة المستقبل، العراق (بابل)، 05/03/ 2005 .
.https://uomus.edu.iq/NewDep.aspx?depid=20&newid=10763

حامل ثقافة معينة سـواءا كانت مادية أو معنوية . وبالتالي يحصـر النقد الثقافي في نقد الأسـاطير و الأوهام على غرار تفكيكية دريدا. علاوة على ذلك ينتقد بعض النصوص في ضوء المقاربة الثقافية كدراسة " ألف ليلة و ليلة " الوافرة بالأنسـاق الجمالية و الثقافية و الفلسـفية كما يرصـف المؤلف ثنائية الهوية و الغير من خلال الدفاع عن الذات ، ولكن الكاتب يمارس في الوقت نفسه النقد الذاتي لتقويم بنية الثقافة العربية تفكيكا و تشريحيا و رصدا. و من الكتب التي تندرج ضـمن النقد الثقافي ما كتبه محسـن جاسـم الموسـوي تحت عنوان " النظرية و النقد الثقافي " حيث يرى الكاتب بأن النقد الثقافي قد ظهر مرافقا لنظريات ما بعد الحداثة أو ما بعد النبوية و أن هذا النقد يسـتعين بمجموعة من العلوم المعرفية و للمعرفة أثر فعل الثقافة في المجتمعات وعني الكتاب بقضـية الثقافية و تعقيداتها و أنسـاقها في المجتمعات العربية و الكتاب في الحقيقة دعوة صـريحة لممارسـة النقد الذاتي ، و تصـحيح أخطـائهـا و عيوبهـا ، والنظر الى الواقع بمنظـار تفكيكي حقيقي بغيـة التحرر من النقص و التخلف و التقوقع الحضاري.

-أهم منظري النقد الثقافي عند العرب:

مالك بن نبي الذي نشـر كتابا في عام 1959 م بعنوان مشـكلة الثقافة تحت عنوان أشمل هو مشـكلات الحضـارة و قيمة كتاب مالك بن نبي تاريخية و تأسـيسـية في الوعي بمسـألة الثقافة العربية . زكي نجيب محفوظ مثل كتاب " تحديث الثقافة العربية. محمد عابد الجابري وله دراسـات تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية 1985 م .تدل عناوين هذه الكتب بمفكريها على وعي أصـيل بالمعرفة الثقافية الى جانب الكثير من الأعمال النقدية التي تناولت النصـوص العربية .وهناك الغذامي وتطبيقاته حول شـعر حمزة شـحاتة في كتابه " الخطيئة و التكفير.

4- الفرق بين النقد الأدبي والنقد الثقافي :

ينتمي ليتش إلى نقد (ما بعد الحداثة)، إذ يلتجئ إلى تشـريح النص تفتيتاً وتفكيكاً، واسـتجلاء الأنظمة غير العقلية والأنسـاق الثقافية الإيديولوجية ضـمن رؤية انتقادية وظيفية. وبتعبير آخر، يتعامل ليتش مع النص أو الخطاب، بالتركيز على الأنظمة العقلية واللا عقلية، وتفكيكها اختلافاً وتقويضـاً وتضـاداً على غرار التصـور التفكيكي عند جاك دريدا. ويعمل ليتش أيضـاً على نقد المؤسـسـة الأدبية

التي توجه أذواق القراء بالطريقة التي ترتضيها هذه المؤسسة. ومن ثم، ينتقد ليتش المؤسسة الثقافية التي كان لها تأثير سلبي في طريقة التلقي والاستجابة لدى القراء[4].

لن يختلف اليوم اثنان في أن النقد العربي الحديث باتجاهاته ومدارسه المختلفة ما زال يعيش على منجزات النقد الغربي، ويواجه نتيجة لذلك إشكالية أساسية تكمن في البحث عن هوية وتحديد مسار خاص به ومناسب لطبيعة النص العربي والثقافة العربية بشكل عام. ومن اللافت أن النقاد العرب الذين تأهلوا في الغرب ودرسوا مناهج النقد الحديثة في الجامعات الغربية هم - في كثير من الأحيان - الذين تنبهوا إلى غناء تراثنا النقدي القديم ودعوا إلى العودة إلى هذا التراث واستلهام منجزاته وتطويرها.

-عبد العزيز حمودة :

يؤكد أن النقد العربي المعاصر يعيش حالة من الاغتراب والانقطاع عن جذوره الثقافية ويعاني من تبعية خانقة للنقد الغربي. وهذا ما دفعه إلى الدعوة إلى الاستفادة من كتب التراث النقدي العربي للخروج من التيه والتأسيس لنظرية نقدية عربية "أصيلة". وفي الوقت نفسه لا نزال نشهد باستمرار ظهور اتجاهات وممارسات نقدية" عربية" جديدة هي في الغالب صدى متأخر للمدارس النقدية الغربية. فالدكتور عبد العزيز حمودة يؤكد في خاتمة الجزء الأخير من ثلاثيته حول النقد العربي (الخروج من التيه، سلسلة عالم المعرفة، ص351 (أن "هناك مشروعا نقديا جديدا يجري الترويج له اليوم في أروقة المثقفين العرب هو النقد الثقافي الذي 3يمثل افتتانا جديدا بمشروع نقدي غربي .

-سعيد البازعي، وميجان الرويلي :

إن النقد الثقافي، في دلالته العامة، يمكن أن يكون مرادفا "للنقد الحضاري" كما مارسه د. طه حسين والعقاد وأدو نيس ومحمد عابد الجابري وعبد الله العروي. لهذا فهما يعرفان النقد الثقافي على أنه "نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها". وإذا ما تجاوزنا تقديم سعيد البازعي و ميجان الرويلي للنقد الثقافي فإننا نجد أن الناقد العربي السعودي عبد الله محمد الغذّامي هو أول من حاول تبنّي مفهوم النقد الثقافي في معناه الحديث الذي حدده فنسنت ليتش واستخدم أدوات لاستكشاف عدد

[4] - طارق زياد :النقد الثقافي والدراسات الثقافية، صحيفة اللغة العربية، https://arabiclanguageic.org/view_page.php?id=14352

1من الظواهر الثقافية العربية التي لم تستطع مختلف مدارس النقد الأدبي السابقة التصدي لها _ . الدكتور عبد الله الغذامي : والدكتور عبد الله الغذامي واحد من أهم النقاد العرب المعاصـرين الذين يملكون مشـروعا نقديا ثقافيا حداثيا متكاملا ، ويعمل حاليا أستاذ النظرية والنقد في جامعة الملك سعود في الرياض. وقد نشر عددا لا بأس به من الكتب مثل: (الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشـريحية)1985 ،و(تشـريح النص) 1987 ،و(الموقف من الحداثة)1987 ،و(الكتابة ضـد الكتابة)1991 ،و(ثقافة الأسـئلة : مقالات في النقد والنظرية) 1992 ،و(القصيدة والنص المضاد)1994 ،و(المشاكلة والاختلاف) 1994 ،و(المرأة واللغة)1997 ،و(ثقافة الوهم : مقاربات من المرأة واللغة والجسـد) 1998 ،و(تأنيث القصـيدة والقارئ المختلف) 1999 و(حكاية الحداثة في المملكة العربية السـعودية) 2003 ،و(النقد الثقافي: قراءة في الأنسـاق الثقافية العربية .2000) في هذا الكتاب الأخير يعرف د. عبد الله الغذامي النقد الثقافي على النحو الآتي: " النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصـوصـي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسـساتي وما هو كذلك سواء بسواء ومن حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي .

5-الفرق بين النقد الأدبي والنقد الثقافي عند ليتش والغذامي :

وبما أننا لا نسعى في هذه السطور إلى استعراض مختلف القضايا المتعلقة بمفهوم النقد الثقافي، كأصله ومناهجه ومجالاته وآلياته التي فصـلها الغذامي في كتابه (النقد الثقافي: قراءة في الأنسـاق الثقافية العربية)، بل إلى معرفة العلاقة أو الفرق بين النقد الأدبي والنقد الثقافي فإننا سـنحاول - هنا - أن نبحث في كتابات كل من فنسـنت ليتش وعبد الله الغذامي عن إجابات للأسـئلة الآتية: هل في النقد الأدبي ما يعيبه أو ينقصـه كي نبحث له عن بديل؟، هل يستطيع النقد الثقافي أن يكون بديلاً عن النقد الأدبي؟ وفي هذا السياق، يقول عبد الله الغذامي ونميز هنا بين "نقد الثقافة" و" النقد الثقافي" ، حيث تكثر المشاريع البحثية في ثقافتنا العربية، من تلك التي عرضت وتعرض قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة بعامة، وهي مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتي تحت مسمى "نقد الثقافة "، كما لابد من التمييز بين الدراسات الثقافية من جهة والنقد الثقافي من جهة ثانية، وهذا تمييز ضروري التبس على كثير من الناس حيث خلطوا بين "نقد الثقافة" وكتابات" الدراسـات الثقافية" ، وما نحن بصـدده من نقد

ثقافي، ونحن نسعى في مشروعنا إلى تخصيص مصطلح " النقد الثقافي "، ليكون مصطلحاً قائماً على منهجية أدواتية وإجرائية تخصه، أولاً، ثم هي تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالي، من حيث إنه المضمر النسقي لا يتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمر تمكن مع الزمن من الاختباء، وتمكن من اصطناع الحيل في التخفي، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين والتجديديين، وسيبدو الحداثي رجعياً، بسبب سلطة النسق المضمر عليه[5].

بالنسبة لفنسنت ليتش فهو يؤكد عند تناوله لطبيعة الروابط بين النقد الثقافي والنقد الأدبي أن هذين النقدين مختلفان على الرغم من وجود بعض نقاط الالتقاء والاهتمامات المشتركة بينهما.

وبعكس بعض المهتمين الآخرين بالنقد الثقافي الذين يرون أن على النقد الثقافي أن يركز على تلك الظواهر التي يهملها النقد الأدبي مثل مظاهر الثقافة الشعبية أو الجماهيرية، ويبتعد عن الميادين الأدبية "المتعالية "كنظرية الأدب، يرفض فنسنت ليتش الفصل بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، ويرى أن اختصاصيي الأدب يمكن أن يمارسوا النقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم .أما الدكتور عبد الله الغذامي فيقول في محاضرة ألقاها في مطلع سنة 2002 في مؤسسة عبدالحميد شومان: "نحن لا نملك إلا أن ننسب النقد الأدبي إلى الأدب، وبالمقابل فإننا سننسب النقد الثقافي إلى الثقافة". كما يلاحظ الغذامي أن النقد الأدبي الذي في الثقافة العربية قد ترعرع في أحضان البلاغة أصبح فنا في البلاغة يعنى في المقام الأول بجمالية النصوص والوقوف على مكونات أدبيتها، أو كشف عوائقها.

كما يتهم د. عبد الله الغذامي النقد الأدبي أنه، قديماً وحديثاً، لم يتعامل إلا مع النصوص التي تعترف المؤسسة الثقافية الرسمية بأدبياتها وجمالها واستبعد النصوص والظواهر الثقافية الأخرى التي لا تحظى باستحسان تلك المؤسسة التي وضعت معايير صارمة لتقنين ما هو جمالي وما هو غير جمالي. وقد أدى ذلك إلى إهمال ما هو مستحسن جماهيريا مثل كتاب ألف ليلة وليلة.

ويرى الغذامي أن تركيز النقد الأدبي على النصوص الأدبية "الرسمية" قد جعل منه قلعة أكاديمية معزولة وغير فاعلة بين عامة الناس. لهذا يرى الغذامي أن النقد الأدبي الذي لم يلتفت إلا إلى الجماليات قد فشل في الكشف

[5] - عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف :نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004، ص.(38-37)

عن القبح الذي يستتر تحت الغطاء البلاغي .ومهمة النقد الثقافي الذي يسعى إلى رفع ستار البلاغة عن العمل الأدبي هي تبصيرنا بخطر "العيوب النسقية المختبئة تحت عباءة الجمالي.وحين سئل عما إذا كان النقد الثقافي سيصبح بديلا عن النقد الأدبي أجاب الغذامي: "إنني أحس أننا بحاجة إلى النقد الثقافي أكثر من النقد الأدبي، ولكن انطلاقاً من النقد الأدبي لأن فعالية النقد الأدبي جربت وصار لها حضور في مشهدنا الثقافي والأدبي، ما من شيء جرب واختبر ثقافياً مثل النقد الأدبي ولهذا أدعو إلى 1العمل على فعالية النقد الثقافي انطلاقاً من النقد الأدبي وعبر أدواته .ولا شك بأنه بات للنقد الأدبي في بلادنا العربية من الحضور والسمعة ما يؤكد على أهميته في حياتنا الثقافية والأدبية، وأن المشكلات أو الملاحظات التي تسجل على النقد الأدبي لا تتوجه نحو الأدوات أو الضرورات، وإنما تتوجه إلى الغايات والمقاصد وطرائق العمل في مجالات النقد والتي تؤدي أحياناً أو أغلب الأحيان إلى ما نسميه بالتحيز والمحاباة أو الاقتصار على أمر من الأمور كالجانب التنظيري وحسب، وعلى الرغم من ذلك فما زال كثير من الباحثين، مثل عبد العزيز حمودة، يرون في النقد الثقافي (مجرد) افتتان فئة من الأساتذة العرب بمنهج نقدي غربي لم يثبت فعاليته حتى داخل الثقافات الغربية التي أفرزت، ومنهم من لا يرى في النقد الثقافي إلا إحدى مظاهر العولمة.

6- موضوعات النقد الثقافي :

تتناول الدراسات الثقافية بصفة عامة والنقد الثقافي بصفة خاصة المواضيع ذات الصنعة الثقافية والذهنية والفكرية سواء آكان ذلك في المجتمعات البدائية أم المجتمعات الثقافية المتمدنة ، ويعني هذا أن الثقافة ترتبط بعالم الفن ، والخيال والأفكار ،والتشكلات البشرية ، والتركيز على المؤسسات الثقافية ، وبيان أنظمتها الدلالية ومعرفة كل ما أنتجته الثقافة وما أفرزته .

ومن ثم فالنقد الثقافي هو الذي يدرس النصوص والخطابات ضمن أنساقها التناقضية المضمرة ، سواء آكان ذلك في الشعر أم الرواية أم القصة أم المسرح ، بل يمكن القول : إن النقد الثقافي يمكن تطبيقه في جميع المجلات الأدبية والفنية .وبتالي ، يدرس النقد الثقافي مواضيع عدة منها المرأة ،الجنس ...إلخ وعلاقة الآنا بالغير ، والهويات المهمشة ، والمواضيع المرفوضة والممنوعة في الأوساط الأكاديمية .كما تنكب على الأعراف غير المقبولة مؤسساتياً وبهذا، تتحول ثقافة الهامش إلى ثقافة المرتكزة. ومن هذه الصعوبة القاهرة، أصبح التعامل مع الثقافة تعاملاً محلياً. أي ضمن المؤسسة الثقافية الخاصة ، لذلك يأتي تعريف الثقافة أبداً مقصوراً على خصوصية مجتمعه ، أي إن النظام الثقافي في خصوصيته سيبقى منغلقاً على نفسه مهما حاول الإنفتاح .ليس مستغرباً أن نجد دراسات الثقافة تصب إهتمامها

على جزئية فرعية أو على مجتمعات صغيرة جداً ومحدودة كالإهتمام بجزئية من قيم المجتمعات البدائية في علم الأنثروبولوجيا ، أو التركيز على الجنس في الدراسات النسائية .ويعود سبب الخصوصية المتعلقة إلى حد الثقافة نفسه ، وخصوصية الثقافة ذاتها . فإذا كان الحد يقضي بأن الثقافة نظام دلالي، فلا بد أن يقف النظام الدلالي نفسه حداً بين وثقافة وأخرى .وعليه فمواضيع النقد الثقافي عديدة ومتنوعة ، ومن الصعب إستقصاؤها ، أما في مجال النقد الأدبي ، فيدرس النقد الثقافي النصوص والخطابات من خلال الإنتقال مما هو جمالي إلى ما هو ثقافي وتاريخي وسياسي وايديولوجي ومؤسساتي.

وهكذا نجد أن النقد الثقافي يعني التوسع في مجالات الاهتمام والتحليل للأنساق، حتى غدا جزءً من كل الدراسات الثقافية، بما تعنيه الثقافة التي توجز بأنها دائرة نشاط الإنسان المتحققة على الأرض فعلاً مستقراً، والراسخة فيمن يدب فوقها من البشر أثراً باقياً، وعلى هذا الأساس، يمكن لنا أن ندخل النقد الأدبي مع النقد الثقافي، الذي بدوره يضم كماً من المعارف الإنسانية والفلسفية، والأدبية، ومن هنا، فلا خوف على الأدب من هجر الخصوصية التي يمثلها في طريقة التعامل معه، وبذلك تتم دراسة النص بكونه أدباً، وبكونه خطاباً ثقافياً[6] .

إن النقد الثقافي هو الذي يدرس النص لا من الناحية الجمالية بل من حيث علاقته بالإيديولوجيا والمؤثرات التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية، ويقوم بالكشف عنها وتحليلها بعد عملية التشريح النصية، أو يمكن القول أنه هو الذي يدرس الخطاب بما أنه خطاب بغض النظر عن كونه شعراً أو كلاماً شعبياً أو غيرذلك فيقوم بتحليله لكشف أنظمته العقلية وغير العقلية بتعقيداتها وتعارضها، فكل الخطابات داخلة في مجال النقد الثقافي، وهذا يبعد الانتقائية المتعالية التي تفصل بين النخبوي والشعبي وليس من الضروري استبعاد الدراسة الجمالية أو الدراسة الأدبية باعتبارها جزءاً من الثقافة وعلى هذا الأساس يمكن أن ندخل النقد الأدبي مع النقد الثقافي الذي بدوره يضم كماً من المعارف الإنسانية والفلسفة الأدبية، ومن هنا فلا خوف على الأدب من هجر الخصوصية التي يمثلها في طريقة التعامل معه وبذلك تتم دراسة النص باعتباره أدباً واعتباره خطاباً ثقافياً.

[6] - ملحة بنت معلث بن رشاد السحيمي :نظرية النقد الثقافي ما لها وما عليها، مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر، المجلد: 31، العدد: 123.

روافد النقد الثقافي:

استفاد النقد الثقافي نظرية وتكيفاً من حقول ونجلات معرفية عدة ، مثل : الفلسفة والبلاغة والأدب والنقد ، كما إنفتح على مجموعة من المناهج النقدية تمثلاً أو معارضة ، مثل : البنيوية والسيمائيات والتفكيكية والتأويلية والنقد النسائي وجمالية التلقي والماركسية الجديدة والتاريخنية الجديدة والنقد الجنوسي ...وبصفة عامة لقد تأثر النقد الثقافي أيما تأثراً بالنقد الحداثي والنقد ما بعد الحداثي على حد سواء كما تأثر هذا النقد الثقافي بكتابات ريتشاردز، رولان بارت، ميشيل فوكو، جاك دريدا، وفي هذا النطاق يقول الغذامي في كتابه النقد الثقافي، لقد تدرجت النقلات النوعية في مجال النظر النقدي من أطروحة ريتشاردز في التعامل مع القول الأدبي بوصفه عملاً إلى رولان بارت الذي حاول التصور من (العمل) إلى النص، ووقوفه على الشيفرات الثقافية كما فعل في قراءته لبلزاك وفي أعماله الأخرى التي فتح مجال النظر النقدي إلى آفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر من (النص) إلى الخطاب، ويبدو لنا من هذا النقد الثقافي أقرب إلى المنهج التفكيكي من باقي المناهج الأخرى ، نظراً لوجود مجموعة من القوائم المشتركة التي تتمثل في : الاختلاف والتشريح ، والنص المضاد ،والتقويض ، واستكشاف المضمر المختلف ...وعليه فقد ظهر النقد الثقافي في الغرب كرد فعل غلى النظرية الجمالية ، والبنيوية اللسانية والسيميائية النصية ،وفوضى التفكيك وعدميته ، وذلك باتجاهاته المختلفة ،الماركسية الجديدة ، والمادية الثقافية ، والتاريخنية الجديدة ،ومابعد الكولونيا لية ، والند النسوي ...هذا وقد إرتبط النقد الثقافي ، وذلك على مستوى التحليل ، وتشغيل الآليات المنهجية بمجموعة من العلوم الإنسانية ، كالتاريخ ،والأثنولوجيا ، والأنثروبولوجيا ، وعلم النفس ، وعلم الإجتماع ، والفلسفة ، وعلوم الإعلام، وعلوم الحضارة

7- خصائص النقد الثقافي:

من خصائص النقد الثقافي ما يلي :

_ الطابع التكامل: النقد الثقافي لا يرفض الأشكال من النقد، إنما هو يرفض هيمنتها، إذ يعني ذلك قصوراً في الكشف عن الكثير من العلامات الدالة في سياق النصوص _ .التوسع : يوسع من منظوره للنشاط الإنساني بحيث يصبح المجال منفتحاً أمام أشكال متعددة من النشاط للدخول في نطاق البحث عبر فهوم النقد الثقافي، وهو يعد إضافة للفن .

_الشمولية: يوسع من منظور النقد ذاته ليجعله شاملاً لكل مناحي الحياة مما يكسب النقد نفسه قيماً أخرى جديدة، فالنشاط الإنساني كله في حاجة للنقد. بمعناه المطروح في المشروع الثقافي، لتحقيق الأغراض نفسها (التطوير، الكشف عن النظرية، الكشف عن القوانين الجديدة .

_الضرورة : إن النقد الثقافي بهذه الصورة يعد طرحاً نحن في حاجة للنظر إليه متخلصين من نظرة التوجس من جديد أو التعامل معه بطريقة الفحص لقبول بعضه أو الأخذ منه بما يتناسب مع أفكارنا القديمة ،وإنه في حاجة لتطوير نظرتنا لحياتنا للوصول إلى منطقة يمكننا عبرها أن نستفيد من الطرح الثقافي .

_الاكتشاف والحرية : يسعى النقد الثقافي إلى محاولة إكتشاف جماليات جديدة في النصوص، أو الواقع ويتطلب ذلك حرية أوسع أو مساحة أكبر من الحرية، النقد الثقافي هو الذي يدرس النص لا من الناحية الجمالية بل من حيث علاقته بالإيديولوجيات والمؤثرات التاريخية والسياسية والإجتماعية والإقتصادية والفكرية ويقوم بالكشف عنها تحليلها بعد عملية التحليل النصية .أو يمكن القول إنه هو الذي يدرس الخطاب بما إنه خطاب بغض النظر عن كونه شعراً أو كلاماً أو غير ذلك فيقوم بتحليله لكشف أنظمته العقلية وغير العقلية بتعقيداتها 2وتعارضها .ويرى (جيرلد جيراف) و(ريجنالدجيوبنز)، إن إحياء النقد الثقافي القائم على الأفكار العامة، والمعنى الأوسع للثقافة الأدبية، والذي يستوعب الكتابة الخيالية المعاصرة، وغيرها من الوسائط هو أشد ما نحتاج إليه اليوم لبث الحيوية في الدراسات الإنسانية للأدب.

أماالنقد الثقافي عند(ليتش)فإنه يقوم على ثلاث خصائص هي:

لايؤطر النقد الثقافي فعله تحت التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة ، سواء أكان خطاباً أو ظاهرة، من نسق هذا النقد أنه يستفيد من مناهج التحليل المعرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية ، وإضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

إن الذي يميز النقد الثقافي الما بعد البنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي كما هي لدى (بارت ودريدا وفوكو) خاصة في مقولة دريدا أن لا شيء خارج النص، يصفها(ليتش) بأنها بمثابة البروتكول للنقد الثقافي المابعد البنيوي ، ومعها مفاتيح التشريع كما عند بارت، كذلك من خصائص النقد الثقافي "الشعرنة" التي ناد بها أكبر رائد في النقد الثقافي ألا وهو عبد الله الغذامي وسم نتاج أمة أو ثقافة أمة بأنها "مشعرنة"

لأن الشعر العربي لم يفقد انتماءه إلى سياقاته الثقافية والمعرفية، كما تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي وليس في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها، وحينما نقول ذلك فإننا نعني أن لحظة هذا الفعل هي في عملية الاستهلاك، أي الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما، مما يجعله مستهلكاً عموماً في حين أنه لا يتناسق مع ما نتصوره عن أنفسنا وعن وظيفتنا في الوجود، النقد الثقافي بذلك يحاول أن بتجاوز التصنيف المؤسساتي لنص بوصفه وثيقة جمالية إلى الانفتاح على الخطاب بوصفه ظاهرة وثقافية أوسع، له نظامه الإفصاحي الخاص.

مقياس النقد الأدبي المعاصر

الفئة المستهدفة: السنة الثانية ليسانس ل. م. د

محاضرة النقد النفسي

تمهيد :

يمكن أن نعزو بداية الاهتمام برصد الجانب النفسي في الأدب إلى كل من أرسطو وأفلاطون، حيث أن أفلاطون طرد الشعراء من جمهوريه انطلاقا من أن الشعر يؤجج العواطف وبالتالي يحدث ضررا على مستوى الذات الإنسانية، كما أن أرسلو أشار إلى ما يعرف بنظرية التطهير؛ التي فحواها أن الأعمال الأدبية تفضي إلى خلق مشاعر على مستوى النفس تؤدي إلى التطهير من المشاعر السلبية وخلق شعور التقزز من السلوكات السلبية، فتكون نتيجة لذلك مفاهيم وتصورت حول الجانب النفسي للأدب، كما يمكن اعتبار البحوث التي حاول أصحابها من خلالها الإجابة عن التساؤلات حول دوافع الكتابة الأدبية، والعامل التي تدفع المبدع إلى خلق العمل الفني، وهذا السؤال ظل يتردد كثيرا في حلقات البحث العلمي والإجابة عنه تعبر عن جوهر الكتابة والإبداع الفني، فماهي الدوافع التي تدفع الشاعر لأن يقول قصيدة شعر؟.

وماهي الدوافع التي تدفع الرسام لأن يريم لوحة فنية؟.

وكذلك ماهو الدافع الذي يدفع صاحب ناي لأن يعزف لحنا جميلا شويا يروي قصة درامية.

وقد بذل عدد من الباحثين جهودا للإجابة عن هذه الأسئلة، فعلى سبيل المثال يتعرض عز الدين إسماعيل في كتابه**"التفسير النفسي للأدب"** لهذا الإشكال محاولا الإجابة عنه من خلال اعتبار أن الكاتب يكتب رغبة في كسب معاشه أو حبا في الشهرة، ولاشيء أنه خط أفكاره وتقدم بها إلى المطبعة لمصلحة معينة، وإن الأديب لا يكتب لكي يستمتع بثمار عقله بنحو أو بآخر، وإنما هو يكتب لأنه يستمتع بعملية الإبداع ذاتها، فهذه المتعة تشكل حافزا للكتابة يتخلص عن طريقه من وطأة الظروف

على نفسه، لأن الكتابة الأدبية لا تقف وراءها غرائب مدفعية ذاتية أو معنوية فحسب، وإنما تقف وراءها دوافع كثيرة، ولقد أثبت الكثير من الدارسين أن عملية الإبداع تقف دائما وراءها دوافع غريزة وأحاسيس من الصعب على المرء أن يفسرها، وتشبه هذه الحالات حالات الحلم وكذلك حالات الحلم الذي يرد في اليقظة، وتشبه حالات نزول الوحي، لأن المبدع رساما أو روايا أو شاعرا أو فنانا تشكيليا، يمر بلحظات عصابة، وفي هذا الصدق يذكر الكثير من المبدعين أنهم يتعذرون كثيرا أثناء الكتابة حسيا ونفسيا وأنهم يتعرضون لخلوات كثيرة..

1- دوافع عملية الإبداع:

لقد كان الشاعر في العصر الجاهلي يرد عملية الإبداع إلى وجود شيطان، والشيطان هو الكائن الخرافي المحتسب عن أنظار الناس وهو الذي يلهم الشاعر بالشعر، حتى أن أحدهم قال:

إنني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطان ذكر

أما الرومانسيون في العصر الحديث فيدوهات إلى حالة عقلية (ضرب من الجنون)، في حين مجد أن الناقد العربي مصطفى سويف في كتابه"**الأسس النفسية للإبداع الأدبي**"، يرد عملية الإبداع لدى الشعراء منذ القديم إلى دوافع نفسية.

والكتابة الأدبية دون ريب هي فضاء للتجاوز وفضاء للإتيان بالمظهر والخارق، وقد رأى الفيلسوف شوبنهور أن الفن وسيلة للفرار من مشكلات الواقع طلبا للسلام الخيالي، كما ذهب إلى تحديد الصلة بين الخيال والحقيقة ، والفنان لأنه ليس بين الخيال والحقيقة صراع فكلاهما عنصر فعال في مجال أوسع هو عالم الأشياء والأشخاص والأحداث ، إن الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة، بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال ، فالرياض والواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان، وإن لم يتضح لنا الخطأ في استنتاج أن رغبة الفنان في الهروب من الواقع الذي يدفعه إلى الإبداع الفني.

2-مفهوم المنهج النفسي:

يقصد بالمنهج النفسي مجموع القواعد والنظري والأفكار والاستنتاجات والخلاصات التي تنسب لحقل علم النفس، والمتبقي على النصوص الأدبية، ونحن حينما نتناول هذا المنهج ليس هدفنا تطبيق

نظريات علم النفس على الإنتاج الإبداعي شعرا أو رواية أو قصة أو مسرحية...، وإنما غايتنا التعرف على مدى استفادة الدراسات الأدبية من تصورات علم النفس، ذلك أن كل من علم النفس والإنتاج الإبداعي مصدره واحد وهو النفس البشرية.

وقد تمكن الدارسين وفق الرؤية النفسية من الإجابة على العديد من التساؤلات المتعلقة بالأدب، انطلاقا من شرح العمل الأدبي بالاعتماد على السيرة الذاتية للمؤلف، ورصد الحالات النفسية التي تشتري الشخوص في النصوص الأدبية، وبذلك أصبح التحليل النفسي بديلا عن الأحكام الذاتية والقيمية المفرغة من كل تحليل علمي دقيق.

وسوف نركز دراستنا لهذا المنهج على أحد أعلام وهو سيغموند فرويد، والذي اشتهر كمؤسس لعلم النفس الحديث، وممل يحفظنا على ذلك أن فريد اهتم بالإبداع الفني بصورة عامة باعتباره نشاطا إنسانيا مصدره النفس الإنسانية.

3- فرويد والتحليل النفسي للإبداع الأدبي:

لاقت أفكار فرويد رواجا كبيرا عند النقاد والبارين حيث"كان معظم الأدباء قد تعرفوا على أفكار فرويد، ففي 1910، كان أ.أ بريل قد ترجم إلى الانجليزية ثلاث مساهمات في نظرية الجنس، وفي 1912، ترجم تفسير الأحلام.

وفي 1912، ترجم تفسير الأحلام، وكذلك كان الدكتور أرنست جونز قد نشر في 1910 محاولته الأولى في شرح هاملت بمنظور فرويدي"[1]

وأفضل أبحاثه التي تمثل وجهة نظره هذان البحثان:

-**الأول:** البحث الذي أقامه حول شخصية الرسام الإيطالي الشهير ليوناردو دافنشي.

-**الثاني:** دراسته الرائدة حول الروائي الروسي دستويفسكي، وذلك من خلال روايته "الإخوة كرامازوف." وقد اعتمد فرويد في دراسته لشخصية دستويفسكي، على ظاهرة إصابته بمرض الصرع، والتخلص فكرة الإستيطاء لديه، ومنها نقد شخصيته، وتعمل في دراسة سيرة دافنشي وانتهى إلى أنه متعلق بفكرة

[1] -ويلبرس سكوث، خمسة مداخل للنقد الأدبي، ص 75

الأمومة، وساعد فرويد على ممارسة التحليل النفسي كونه درس الطب وكان الفضل له في الكشف عن اللاشعور والشعور والكبت، وتقسيم الشخصية الإنسانية إلى أقطاب.

و " بدأت أبحاث تعرف طريقها إلى النجاح بنشر كتابه تفسير الأحلام ، الذي أتبعه بكتب أخرى أهمها ثلاث مقالات في نظرية الجنس، وقصده العقد الأول من هذا القرن طلاب كثيرون ، معظمهم من بني جنسه، عملوا على نشر آرائه، بنشر الكتب والمجلات"[2].

ويعد فرويد المؤسس الحقيقي لعلم النفس الحديث، وقد ترك إطارات كثيرة بعضها نظري والآخر تطبيقي، من كتبه تفسير الأحلام، والموجز في التحليل النفسي.

ومن أهم الأسس التي قامت عليها مدرسة فرويد في التحليل النفسي:

1- الكبت والطفولة الجنسية ، وقد رأى فرويد أن مرحلة الطفولة تظل مصاحبة للإنسان .

2- كل سلوك له دوافع ورغباتك، فحسب رأيه لا يوجد سلوك دون أن تكون له رغبات باطنية تدفعه للظهور.

3- الرغبات الموجة مثل الرغبة الجنسية يمكن أن تؤدي بالإنسان للشغل.

4- اعتبر فرويد الأحلام بمثابة التعبير عن الرغبات المكبوتة.

5- ارتكزت نظرية فرويد على قطبين أساسيين هما الشعور واللاشعور، هذا الأخير هو عبارة المشاعر المكرونة التي تخزن في مرحلة ما قبل الشعور.

والأصل في تصور فرويد أنه يأخذ عن الأدب منها يعتقد تجاوزها لقدرة علم النفس عن الإحاطة واستيعاب حيز اللاشعور البشري، يقول" إن الشعراء والروائيين هم أعز حلفائنا وينبغي أن نقدر شهادتهم أحسن تقدير، لأنهم يعرفون الأشياء بين السماء والأرض لم تتمكن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بها، فهم في معرفة النفس شيوخنا، نحن العاديين لأنهم يرتبون من منابع لم يمكن العلم من بلوغها"[3].

---

[2] - ابن حلي عبد الله، الفكر الفرويدي وأثره في النقد العربي، جامعة الجزائر ، 1989، ص3.

[3] - جان ليمان، التحليل النفسي والأدب، ت، حسن المودن ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1997، ص7

3- تلقي النقاد العرب للنقد النفسي:

من أبرز الدارسين الذين أعجبوا بتصورها المنهج النفسي عند فرويد وتلامذته، العقاد من خلال دراسته حول الشاعر أبو نواس ، وكذلك عز الدين إسماعيل وكتابه التفسير النفسي للأدب، ومحمد النويهي وكتابه ثقافة الناقد الأدبي، ومصطفى سويف وكتابه الأسس النفسية للإبداع الفني، وقد "ذهب الباحثون في تفسيرها مذاهب عدة، عرضنا أهمها وهي القول بالإلهام أو الحدس ، أو التسامي الفرويدي والإسقاط عند يونغ"[4]، وبذلك تأصل هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث.

[4] - مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط 4، ص22

مقياس النقد الأدبي المعاصر

الفئة المستهدفة: السنة الثانية ليسانس ل.م.د

محاضرة : النقد الأيديولوجي

مفهوم النقد الإيديولوجي:

لقد شاع بين علماء اللغة والكتاب الاجتماعيين في العصر الحديث، أن الأيديولوجيا تعني نظامًا من الأفكار المتداخلة كالمعتقدات، والتقاليد، والمبادئ والأساطير التي تؤمن بها جماعة معينة أو مجتمع ما، وتعكس مصالحها واهتماماتها الاجتماعية، والأخلاقية، والدينية والاقتصادية وتبررها في نفس الوقت. وكثيرًا ما يحتمي النقاد الأيديولوجيون "أصحاب هذه الأفكار" خلف مفهوم الأيديولوجيا في سبيل تقديم التصورات والتبريرات المنطقية والفلسفية لنماذج السلوك والاتجاهات والاهداف وأوضاع الحياة السائدة. هذا الاتجاه النقدي يرى أن المنطلق الأيديولوجي أو الفكري للعمل الأدبي هو الذي يحدد مسبقًا نوعية أو هوية النص، كما أنه لا يكتفي بالنظر في الموضوع بشكل عام؛ بل يتجاوز ذلك إلى المضمون. أي إلى ما يفرغه فيه الأديب من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر.

إنّ أهم العوائق التي تعترض حركة النقد الأدبي نحو تحقيق الموضوعية المعرفية، تكمن في العوامل الشخصية والأيديولوجية التي تشكل مجموعة القيم والمعتقدات والثقافة الحضارية التي يدين بها الناقد نفسه، تلك الثقافة التي تحكمت في تكوينه، وشكلت نتاجه الأدبي وبلورت تصوره إزاء النقد الأدبي بشكل عام. وطبعته بطابع البيئة التي تثقف وتفاعل مع أحداثها. هذا الافتراض يشير إلى وجود تعارض بين الالتزام الأيديولوجي الذي تمليه البيئة الثقافية والظروف الاجتماعية على الناقد، وبين الالتزام العلمي الذي يقتضي الحياد وتقرير الحق ورفض الباطل، بغض النظر عن انتماءاته وقناعاته الفكرية.

ولعل ما ذكره الناقد محمود أمين العالم في معرض حديثه عن مفهوم النقد يستحق الإشارة إذ يقول: إنّ النقد الأدبي مهما "استند إلى اجتهادات موضعية وموضوعية في التحليل الوصفي للعمل الأدبي، ومهما تسلح بنتائج المحاولات العلمية لدراسة الأدب، فهو في النهاية موقف أيديولوجي. وليس المقصود أن يسقط الناقد أيديولوجيته إسقاطًا خارجيًا على العمل الأدبي الذي يدرسه، بل أنّ موقفه من هذا العمل الأدبي لن

يكون مجرد موقف وصفي تحليلي وحسب" . ولعل في هذا التعريف طرحًا لبعض القضايا التي تحتاج إلى تفصيل وتحقيق، وبخاصة قضية الأبعاد الفلسفية والأيديولوجية للأسس النظرية، ومن ثم المنهج النقدي الذي اتخذه الناقد. وربما لم يعد خافيًا أنّ الزعم بموضوعية مطلقة حتى في العلوم الطبيعية قد أصبح لاغيًا. فقد ثبت في التجربة العملية أنّه مهما كانت شدة الاحتياط المتخذة لوضع المادة الأصلية في ظروفها الطبيعية لتحقيق حيادية الموضوع المدروس؛ فإنها لا تخلو من تدخلات تخل بهذه الشروط والأهداف الخاصة. تلك التي تنطلق من تحيزات أيديولوجية واضحة. ولا نغالي إذا قلنا إنّ حجم التحيز الأيديولوجي في النقد الأدبي يفوق حجمه في العلوم الطبيعية. بهذا المعنى لا بد من نفي العلمية والموضوعية بمعناها الوضعي المطلق وإحلال مفهوم يعترف بدور الوقائع التاريخية والاجتماعية والذاتية في الممارسة النقدية، المرجعية الماركسية تتجه

"إلى ما هو خارج العمل الأدبي، إلى التركيب الاقتصادي للمجتمع، ولا شكّ في أن هذا الحكم القائم على الشرح الميكانيكي للعمل الأدبي هو الذي أثبت عقم المنهج الماركسي في مواجهته للأعمال الأدبية"[1]

وإذا كانت الأيديولوجيا تدل على مجموعة الأفكار والآراء التي ترسخ في عقلية الناقد انعكاسًا لمصالحه، فإن هذا يعني أن هذه الأفكار والمعتقدات التي يؤمن بها لا يمكن أن تكون إلا تعبيرًا عن نزعة ذاتية وآراء شخصية ولا يمكن ان تكون تعبيرًا عن قضايانا ومشكلاتنا الاجتماعية كما هي في حقيقتها. كما أن الناقد الملتزم بالقيم التي تمليها مصالحه يتحول من ناقد محايد الى ناقد يخدم مجموعة الأفكار والمعتقدات التي يؤمن بها، ومن ثم تبرز لديه النزعة الذاتية في تحليل النصوص وتفسيرها. مما يؤدي الى التعارض المنهجي مع الموضوعية العلمية والنظرة المحايدة الى القضايا الاجتماعية الواقعية.

2- إرهاصات النقد الإيديولوجي:

نعود ونؤكد أنّ تركيز النقد الأدبي الحديث على الخلفيات الأيديولوجية والمعتقدات ذات الصلة بالظروف التاريخية هي التي تثير وتحرك الأديب، وأن طبيعة الأدب نفسه تساهم في ذلك عن طريق طرح القضايا والموضوعات التي تستقطب الأدباء والمضامين التي يضمرها الأدب في بنية لا يمكن النظر إليها كمعطى موضوعي، ولكنها تنتمي لبنية التعبير مما يجعلها غير قصدية وغير مباشرة وتختفي وراء العناصر الفنية التي يعتمدها الأديب في عمله الإبداعي. وهذا ما يجعلها غير مطابقة بالضرورة لأيديولوجية الناقد. وعلى ذلك نرى أنه لا سبيل الى تحقيق الموضوعية العلمية في إطار أيديولوجيا ترتفع على المصالح الطبقية

[1] - محمد منذور، النقد والنقاد المعاصرون، ص 183-184.

والنزعات الشخصية، لا تخدم قومية دون أخرى، ولا تخدم مصالح طبقة بعينها. وليس هناك منهج نقدي خاص بإمكانه ان يرتفع الى هذا المستوى من الحياد ويحتكم في تحليلاته وتفسيراته الى تصورات ومبادئ وقيم لا تكون معبرة عن مصالح ذاتية أولاً، وتقرر الحق المجرد عن كل تلك الميول والاهداف ثانيًا. أضف إلى ذلك، أنّ الموضوع الواحد يمكن أن يصب فيه أديبان مختلفان مفهومين متناقضين تبعًا لاختلاف نظرة كل منهما إليه واختلاف طرائق معالجته.

يؤصل عدد من المفكرين ظهور هذه اللفظة عشية الثورة الفرنسية لتدل على مجموعة أفكار وقيم تكون رؤية شمولية للوجود تتبناها جماعة ما ، مثل الماركسية ـ على سبيل المثال ـ فقد قال لينين معبرا عن حزبه : نحن الايديولوجين , ثم انسحب هذا المفهوم ليضم تحت عباءته ، الأديان والتراث والنظريات الكبرى ، والأفكار المضللة الخداعة ، حتى أصبحت الإيديولوجية مرادفا لمفهوم القناع الذي يرتديه الإنسان فيصده عن رؤية الأشياء الاخرى ، وبذلك تحول هذا المفهوم إلى إشكالية ، إذ اختفت الحدود بين ما هو إيديولوجي ، وما هو غير إيديولوجي ، مما دفع عدد من المدارس الفلسفية إلى جعل هذا المفهوم موضوعا لجدلها الفلسفي.

ويبدو إن التوجه الغالب في تميز الفكر الإيديولوجي عن غيره، الذي استقرت عليه تلك المماحكات الفلسفية قد جعل من التطبيق المعيار الأساس في ذلك، فكلما كانت العلاقة التي تربط أصحاب النظرية بمقولاتها علاقة نفعية تبريرية ، سارع ذلك في كشف زيف النظرية الإيديولوجية واسهم في سقوطها.

3- أعلام النقد الإيديولوجي:

نجد النزعة الايديولوجية واضحة عند جماعة من النقاد المغاربة الذي ارتأوا تطبيق المنهج البنيوي التكويني (الماركسي) على الأدب ، وعلى رأس هؤلاء النقاد يقف محمد برادة في أطروحته المطبوعة : (محمد مندور وتنظير النقد العربي) فهذا المنهج في رأي برادة يتميز بمرونته المفهومية في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والمعقد , ويعلل محمد برادة التزامه بمقولات البنيوية التكوينية عند غولدمان انطلاقا من رغبته في دراسة علاقة الإنتاج النقدي بالتحولات الثقافية والسياسية وعلاقاتها أيضا بالتكوينات الاجتماعية والطبقية في الواقع العربي ، اذ ان الصدور عن المنهج تاريخي جدلي مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها وانعكاساتها الأدبية والفنية من شأنه ان يسهم في تخليص دراساتنا من حالات التقديس والتبرير

القائم على أحكام مسبقة على رأي برادة.

والقارئ لكتاب برادة يجد انه استبعد عملية الفهم الداخلي لنتاج محمد مندور وتمسك بمقولات علاقة الأدب بالتفاعلات الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية، كل ذلك في محاول لتطعيم البنيوية التكوينية بمفاهيم ايديولوجية وسوسيولوجية مثل الأدلجة والمثاقفة والوعي الطبقي والمثقف العضوي وغيرها.

ويمكن القول ان محمد برادة قدم للقارئ شخصية محمد مندور على وفق ما يريده هو . اي على وفق رؤيته الايديولوجية المستندة إلى رؤية غولدمان. و " قيمة النص تتحدّد بصيغة اندراجها المضاعفة في التشكيل الإيديولوجي، وفي النسل المتوافر من الخطاب الأدبي، بهذه الطريقة يدخل النص في علاقة مع سلسلة محدَّدة دوماً من القيم والاهتمامات والحاجات والقوى والطاقات المحدَّدة تاريخياً والتي تحيط به: إنه لا يعبّر عن، ولا يُعيد إنتاج مثل هذه الأشياء- لأن النص مصنوع من الكلمات لا من الحاجات- بل إنه يبني نفسه ويشكّلها داخلياً في علاقة مع العلامات الإيديولوجية التي يُشكّل نظامها الرمزي"[2].

وعلى الرغم من الجهد المبذول في دراسة برادة الا ان الملاحظ ان بنيويته التكوينية ، لم تكن خالصة تماما من أوشاج الاحكام الجمالية والقيمية , وهذا ما تستبعده البنيوية أساسا مثل قوله : لا جدال في ان كتابات مندور عن الشعر العربي الحديث تنطوي على كثير من اللمحات الذكية المضيئة وتشكل دفاعا معتدلا عن الشعر الحديث ، وعلى الرغم من حديثه عن الأدلجة واستعراض التيارات الايديولوجية (الناصرية والماركسية والواقعية الاشتراكية) إلا أن كل ذلك لا يمكن استخلاص البنية الدالة لأعمال مندور منها دون الانتباه إلى البنيات الجزئية المكونة لتلك الأعمال.

وتتجلى النزعة الايديولوجية أيضا في دراسة الناقد المغربي محمد بنيس (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) التي استعان فيها بالمنهج التكويني أيضا لكن الرجل، على الرغم من ذلك . أكد على أن قراءة النص يلزمها أن تنطلق من النص ولا شيء غير النص على الرغم من استعانته بالمنهج الاجتماعي لغولدمان لاسيما تأكيده على أن الفكر جزء من الحياة الاجتماعية يتكون بداخلها ويمكن أن يغير قليلا او كثيرا حسب أهميته وفعاليته منها.

والمتأمل في كتاب بنيس يجد الرجل ملتزما بمقولات غولدمان لاسيما مقولة (البنية الدالة) فقد جمع مجموعة نصوص وعدّها متنا واحد ، واعتقد انها تتضمن بنية دالة يمكن أن تعبر عن طموحات طبقة

[2] - تيري انجلتون، النقد والإيديولوجيا، ت، فخري صالح، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ، 2016، ص219.

اجتماعية معينة.

ويبدو أن محمد بنيس على الرغم من تأكيده على تطبيق المنهجية البنيوية التكوينية مازال متأثرا بمفاهيم الواقعية الجدلية.

وتبعا لما تقدم فإن إيديولوجية محمد بنيس يمكن ان تكون صورة من صور المقايسة بين الفن والمجتمع من حيث المحتوى الفكري أو الأيديولوجي، وهو ما يؤشر إيديولوجية مشوهة، فمن المعلوم أن البنيوية التكوينية تجاوزت التماثل بين الفن والمجتمع على الصعيد المحتوى الفكري والإيديولوجي إلى القول بالتماثل على صعيد البنيات التركيبية في كل منهما، أي أنها اكتسبت صفتها البنيوية اللغوية الخاصة على الرغم من انتمائها إلى غولدمان ولوكاش وماركس.

وبدافع النزعة الايديولوجية دافع عدد من النقاد عن مناهج نقدية بعينها فمن النقاد من لم يرتض موت البنيوية وعده أمرا ينم عن قصور في الفهم يقول محمد نديم خشفة : ((لقد حفرت أقلام الصحافة العربية قبر المنهجية البنيوية وبشرت بنقد جديد اسمته (ما بعد البنيوية) ولا ريب ان وراء هذا التناول قصورا في فهم السيرورة الثقافية ، فالمذاهب الفلسفية والمناهج النقدية كالبذور تنمو في الأرض الطبيعة ولا تنمو في الأرض اليباب وهي حين يغيض ماؤها لا يتبخر في الهواء بل يتسرب في المحيط الثقافي الواسع الذي يدعى الثقافة العالمية)).

وإذا كان محمد نديم خشفة مع البنيوية وضد التيارات ما بعد البنيوية فان نقادا مثل شكري محمد عياد وعبد العزيز حمودة ووهب احمد رومية وقفوا بوجه البنيوية وما بعدها معا مدفوعين بايديولوجياتهم التي كثيرا ما ترتد الى النقد الجديد وقد أثارت تلك المواقف خصومات نقدية كثيرة تذكرنا بالخصومات التي كانت بين الأدباء العرب في بداية القرن الماضي مثل خصومة العقاد مع شوقي، التي وصلت حد الاستهزاء والسخرية وقد فعل عبد العزيز حمودة الأمر ذاته في كتابه (المرايا المحدبة)، فقد قال العقاد في حق شوقي: كنا نسمع الضجة التي يقيمها شوقي حول اسمه في كل حين فنمر بها سكوتا كما نمر بغيرها من الضجات في البلد،لا تضخيما لشهرته ولا لمنعة في أدبه عن النقد فان أدب شوقي ورصفائه من أتباع المذهب العتيق هدمه في اعتقادنا أهون الهينات، ولكن تعففا عن شهرة يزحف اليها زحف الكسيح ويضن عليها من قولة الحق ضن الشحيح وتطوي دفائن أسرارها ودسائسها طي الضريح.

أما عبد العزيز حمودة فقد وضع نفسه بمواجهة حادة مع اغلب النقاد العرب المعاصرين له (جابر عصفور ، هدى وصفي، يمنى العيد، كمال ابو ديب ، صلاح فضل ، عبدالله الغذامي ، وشكري عياد).

فقد انطلق الرجل من فكرة مسبّقة جاهزة لديه تؤكد سلبية الانشغال بمقولات الحداثة النقدية، لذلك حاول جاهدا توظيف عدته النقدية الكبيرة من أجل الإجهاز على مقولات الجهاز النقدي المعاصر الذي انطلق كالثور الهائج في حانوت العاديات يحطم كل غال وثمين أو مقدس ....فالبنيويون فشلوا في تحقيق المعنى والتفكيكيون نجحوا في تحقيق اللامعنى .. كما يقول عيد العزيز حمودة.

ويضع عبد العزيز حمودة البنيوية والتفكيك على امتداد كتابه (المرايا المحدبة) في سلة واحدة هي سلة الحداثة على الرغم من الفوارق بينهما، وتتبين ايديولوجية حمودة في رفضه للحداثة بوصفها ثقافة لا تتوافق مع ثقافتنا لذلك جاءت أعمال الحداثيين العرب لتكون كلها عمليات اقتباس ونقل وترقيع وتوفيق لا ترتبط بواقع ثقافي أصيل بحسب قوله.

لقد انطلق عبد العزيزة حمودة في خصومته مع النقاد العرب من محاولة تفكيك أسس الحداثة النقدية في الغرب اولا ليتسنى له الانقضاض على أسسها أولا لذلك استثمر أدوات الحرب النقدية المستعرة بين أنصار النقد الجديد وأصحاب الحداثة في الغرب ذاته، ويمكن بيان ذلك بسهولة فالرجل يعتمد بالأساس في معاداته للحداثة على افكار مناهضة لها في الغرب ذاته تنطلق من مواقف ايديولوجية أيضا لنقاد مثل : (بيف، بيرمان ، ريتشاردز ، بروكس ، ابرامز ، جون اليس) لكنه لم يناقشها.

والخطاب العربي بدأ يتخطّى سمة التحوّل الثقافية بعد حرب 1967، إذ أخذ يلامس مستوى الفاعلية الإيديولوجية في الواقع التاريخي المخصوص الذي أضحت الأمة العربية تحيا فيه[3].

وحينما اعتقد حمودة بأنه زحزح أصول الحداثة النقدية في الغرب توجه إلى النقاد العرب موظفا تلك العدة اللغوية والثقافية الهائلة لتقويض أعمالهم مستعملا التكرار ، والسخرية ، والانتقائية ، وتعميم الأحكام ما اثأر حفيظة معاصريه لاسيما جابر عصفور الذي وصف حمودة بأن : عقليته غير قادرة على فهم المدارس الجديدة ، ثم ان جابر اتهم حمودة بأنه كتب كتابه بعد ان انتهت البنيوية وكأنه ذهب إلى الحج والناس عائدون , ويرى ـ الباحث ـ ان عبد العزيز حمودة يمتلك من البراعة الكتابية والخبرة في أسلوب إثارة الآخر ما لم يمتلكه إلا القليل من النقاد , فانطلاقا من العنوان (المرايا المحدبة) يحاول حمودة استفزاز النقاد جميعاً فهم ـ بمعنى من المعاني ، مجموعة أقزام يحاولون ان يرووا أنفسهم كباراً من خلال مرايا محدبة وبذلك وجد هؤلاء النقاد ان حمودة حكم عليهم قبل ان يحاورهم، ما فعلوه عبارة عن عمليات نقل وترجمة غير دقيقة، لذلك

[3]-أنظر، سهيل حبيب، خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ص26-27.

فتحوا الطريق للتبعية الغربية وكرسوها.

والمتأمل في كتابي عبد العزيز حمودة يرى بسهولة بروز الجانب الايديولوجي على حساب الموضوعية في طرحه، ويرى الباحث ان البحث العلمي والموضوعي يفترض ان يبتعد عن أساليب السخرية والتهكم وتسقيط الآخرين بتتبع الثغرات ، والتصرف بالنصوص تصرفا قد يبعدها عن معانيها.

وفضلا على ما تقدم فان عبد العزيز حمودة يقع في المنزلق ذاته الذي طالما هاجمه وحذر منه , وذلك باعتماده المرتكزات الغربية أساسا في البحث والمقارنة في التراث النقدي العربي , ولاسيما مقارباته لأفكار الجرجاني ونظرية التناص ومنافحته على أصولها العربية , وهو أمر يوحي بالإحساس بالنقص. على حد تعبير د. إبراهيم خليل لان نقادنا لم يسبقوا كرستيفا وديريدا او هارتمان لتناول هذا المفهوم الذي هو أكثر عمومية وشمولاً من الحديث المجرد عن السرقة الأدبية او عن الأخذ او الاختلاس ، لذلك فان المؤلف لو شاء الموضوعية والنظرة الشمولية لتحدث عما يعرف بنظرية اللفظ والمعنى ، ونظرية التشبيه ، وملائمة المستعار للمستعار له ، وشرف المعنى وصحته ومبادئ مثل : التناسب والتآزر بين معاني القصيدة وعن حسن التخلص ، وعن أركان أخرى ، لكن حمودة. والكلام لإبراهيم خليل. تجاهل عن كل ذلك بسبب اكتفائه بالنموذج الغربي , ويبدو ان الذي دفع حمودة الى تلك المماحكات هو تمسكه بلغة الخطاب النقدي العربي المعاصر التي تميل الى الطابع التهجمي لذلك بدا التكلف واضحا حتى في مقام إظهار التواضع يقول : ((وما أكثر ما اتهمت نفسي بنقص الذكاء الفطري والمكتسب على سواء)) , لذلك يتساءل احد النقاد المغاربة. الدكتور احمد يوسف. عن سبب سكوت عبد العزيز عن سلبيات النقد الجديد واكتفاءه بالتشهير بالبنيوية والتفكيك والتلقي ، وكل الأفكار الحداثية المأخوذة عن الغرب ؟ , فضلا على ان ايديولوجية عبد العزيز حمودة قد او قعته في كثير من الأخطاء مثل : ربطه فلسفة سارتر الوجودية بالبنيوية , وتصنيف لوكاش في خانة البنيويين , وجعل شتراوس وبارت ولاكان وفوكو والتوسير ودريدا جميعهم علماء لغة.

لذلك يمكن القول ان القارئ لكتابي عبد العزيز حمودة لابد ان يتمنى لذلك الجهد الضخم لوكان ابتعد عن تلك السلبيات.

ويشدد النقد الإيديولوجي على أهمية التشكيل الفني وصياغة المادة، ولذلك لا يعد الشكل مجرد هيكل خارجي يوظّف لخدمة الموضوع، وعلى هذا لا يكون العنصر الجمالي موسوماً بالمثالية والإطلاق، وإنما هو ينظم العناصر المادية وينسّقها، بحيث يخدم الهدف، وبدونه لا يمكن للشيء أن يحقق وظيفته المنشودة .وبهذا

تكون الصورة ذات أثر بالغ في تأدية المضمون للإيديولوجيا المتوخاة، فالقيمة المضافة تنبع من التشكيل النوعي الخاص لعناصر الموضوع، بما يعطيها مضموناً معيناً[4]

ومهما يكن من أمر فان النزعة الايديولوجية كثيرا ما قادت النقاد العرب إلى إبراز العيوب ومحاولة تضخيمها والسكوت عن الايجابيات ، ويتجلى ذلك واضحا في استقبال النقاد العرب للبنيوية الذي اتصف بالسلبية في الغالب . حتى عن النقاد الذين يصنفون على إنهم بنيويون ، فالبنيوية لم تلق الحماس واتهمت بأنها صرعة او موضة وهي مجرد شعار استنفذ كل مقوماته وهي طريقة في التحليل يغلب عليه الادعاء واللجاج ، وهي ضيف غريب لا يخلو من النشاز ، وهي . اي البنيوية . أحادية الفهم والتفسير.

وقد عدت البنيوية منهجا غريبا عن الثقافة العربية، ومن شانه أن يقطع الأوشاج بيننا وبين حضارتنا وتاريخنا، وهي تدمير للإنسان تحت أنغام لعبة تكنولوجية عظيمة وصمت بمغامرة العقل الأولى، والبنيوية وليدة حضارية غريبة فقدت اليقين والإيمان، كما انها متهمة بموقفها ضد الدين فقد سعت إلى أن تحل محله، وهي حينما آمنت باستقلال البنية وتكاملها قد ألغت فكرة السبب والمسبب، وفكرة الخالق المدبر.

وقد وجد عبد الجبار داود البصري في مقولة موت المؤلف ، ومقولة النقد من الداخل والخارج ، والأسلوبية وغيرها من مقولات النقد المعاصر مجموعة خرافات أدبية بحاجة الى نبي يكسرها وثن بعد وثن , والأمر ذاته نجده عند سامي مهدي الذي يرى أن التفكيك غير صالح للتحليل النقدي الرصين لكثرة عيوبه وهشاشته ثم ان ما جاء به دريدا لا يمكن ان يكون فلسفة او منهجا او تحليلا او نقدا.

وفضلا على ما تقدم وبدافع النظرة الايديولوجية أيضا انبرى عدد من النقاد في تخصيص مؤلفات كاملة تتبنى أفكارا معدة سلفا ووجهات نظر متباينة , فهي اما مع او ضد , ويمكن الاستشهاد على ذلك في ما كتبه الدكتور وليد قصاب في كتابه (مناهج النقد الأدبي الحديث ، رؤية إسلامية) فالكتاب ابتداء من عنوانه محكوم بنظرة محددة لا يجيد عنها وهي النظرة الإسلامية ، ولعل القارئ يتساءل عن وجه العلة في الاحتكام إلى الشرع الإسلامي على قضية يفترض ان تكون بعيدة ومنفصلة عن الدين , لاسيما وان تاريخنا النقدي حافل بالصور التي تؤكد على ضرورة فصل الدين عن الشعر والنقد ، وعلى الفصل بين الأخلاق

[4] - محمد منذور، ثورة الأدب وأدب الثورة، ص 10.

والشعر والنقد ، انطلاقا من مبدأ خصوصية العمل الإبداعي , لذلك فان الباحث يرى ان محاولة الدكتور وليد قصاب لا يمكن ان تفسر ظهور المناهج النقدية وعملها وبيان ايجابياتها وسلبياتها ، ولا يمكن للقارئ ان يطمئن لتلك المحاولة لأحكامها المسبقة والمؤكدة على تعارض مقولات تلك المناهج النقدية مع مبادئ الإسلام بطريقة معدة سلفا , فالبنيوية ـ بحسب تلك النظرة ـ لا تتفق مع التصور الإسلامي للأدب ، لأنها أسقطت أهمية الفكر. اما التفكيك فانه يتعارض مع الإسلام لأنه اسقط الحرمة عن كل الأشياء فلا حرمة لشيء ولا قداسة لنص مهما كان مصدره ، ولأن التفكيك أمات المرجعيات كلها (موت المؤلف ، مؤت الإنسان ، موت اللغة) فلا غرابة ان يقول التفكيكيون أيضا بموت الله ـ والعياذ بالله , والأمر ذاته ينطبق على نظرية التلقي اذ انها فتحت الأبواب على مصاريعها أمام فوضى التأويلات.

وفضلا على ما تقدم فإن من الكتاب العرب من نظر إلى الحداثة برمتها وإلى الحداثة الأدبية خاصة ، نظرة تؤطرها أحكاما مسبقة، فقد كتب الدكتور عدنان علي رضا النحوي كتابه (تقويم نظرية الحداثة ، وموقف الأدب الإسلامي منها) اورد فيه مقارنات كثيرة لدلالات عدد من مقولات الحداثة التي يستعملها الحداثيون العرب، وتوصل الى ان تلك المقولات مقطوعة الجذور من تراثنا العربي ، ومن الأمثلة التي يذكرها مصطلح (الاستعمار) ذي الدلالة السلبية في حين نجد جذر هذا المصطلح في العربية يدل على أمور ايجابية وقد ورد في القران بصيغة (يعمركم) هود بمعنى يفعل بكم خيراً , ثم يحاول الكاتب ربط الحداثة، بعد ذلك يستعرض أثرها السلبي على الواقع الغربي .واذا كان الدكتور النحوي اكتفى بذلك فان الدكتور عوض بن محمد القرني في كتابه (الحداثة في ميزان الإسلام ، نظرات إسلامية في أدب الحداثة)، شن حملة صاخبة على أفكار الحداثة والحداثيين الأجانب والعرب ، ووصفهم بالقائمة الخبيثة ، وان أفكارهم من نبات مزابل الحي اللاتيني في باريس ، عليها شعارات الشاذين من أدباء الغرب الذي يكتبون أفكارهم في أحضان المومسات.

وتبعا لما تقدم يمكن القول ان هذه الافكار تجافي الموضوعية ليس لأنها اتخذت موقفا مسبقا من المقولات النقدية المعاصرة يتسم بالعداء والتشنج انما ابتعدت عن الموضوعية بسبب مقايسة تلك المقولات بما هو غير نقدي.

مقياس النقد الأدبي المعاصر

الفية المستهدفة: السنة الثانية ل.م.د

محاضرة: الحداثة والمعاصرة

1- **مفهوم الحداثة :** عانى مفهوم الحداثة من غموض كبير في بيئة الفكر الغربي التي كانت الأساس في إيجاده، ويظهر هذا الغموض بشكل أكثر وضوحًا في نطاق الثقافة العربية، ويرتبط مفهوم الحداثة بكل ما هو جديد، فلم ينحصر في مجال معين[1]. وعليه فالمعنى الاصطلاحي للحداثة يكمن في أنّها عبارة عن نمط في الحياة، والأفكار، والآراء، وذلك من قبيل المنهج التغيري أو الانقلابي غير الثابت، الذي يدعو إلى التجديد باستمرار، ويرفض الانصياع لكلّ ما هو قديم، ويدعو إلى التطور والتجديد، وإعادة بناء الإنسان من جديد على نحو أفضل مما كان عليه في السابق. أمّا الحداثة عند الغرب فقد بدأت في أواخر القرن التاسع عشر على يد الشاعر الفرنسي بودلير، صاحب ديوان (أزهار الشر)، فقد رأى الكثير من الأدباء الغربيّين أنّ الحداثة هي عبارة عن التعصب للحاضر ضد الماضي، فهي لا تميل إلى السلطة القديمة أو إلى كل ما ينتمي إلى الحقبة الماضية، بقدر ما تُمجّد الحاضر وتسعى إلى الانفتاح على كل جديد مُقبل[2]، أمّا الحداثة عند العرب فلم يتبلور هذا المفهوم إلا بعد الحرب العالمية الثانية، خاصة عند ظهور جماعة الفن والحرية، التي رفعت شعار تحرير الفن من الدين والوطن والجنس، أما مفهومها عند العرب فهي إبداع وخروج عمّا سلف، وهي لا ترتبط بزمن معين أو باتباع أشكال تعبيرية شعرية معينة، بل هي اتخاذ موقف معين

[1] -أنظر، كلثوم درقاوي، مفهوم الحداثة عند العرب والغرب، ص2.

[2] - أنظر، المرجع نفسه، ص 3.

تجاه الحياة بشكل عام، وتجاه الشعر بشكل خاص[3].- فيديو قد يعجبك :سمات الحداثة في الشعر العربي يبدو من مفهوم الحداثة في الشعر العربي الذي أوردناه سابقًا أنّ للحداثة العديد من السمات، ومنها ما يأتي الحداثة تقابل التقليد، الارتباط بالتاريخ الأوروبي . العالمي، الفقد الذاتي، الشمولية .

2-**الحداثة في الشعر العربي المعاصر:** تأثّر الشعر العربي بكلّ ما تمخض عن الحداثة وما رافقها من ظهور وعي جديد بأهمية التطور والتجديد، ولعل هذا الأمر بدا واضحًا من خلال بروز موقف نقدي جديد يقوم على أسس جديدة في فهم الشعر العربي، وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا الوعي النقدي كان قد رافق النهضة الشعرية الجديدة التي امتدت من نهاية القرن التاسع عشر. وقد ضمت النهضة الشعرية الجديدة عددًا من المراحل التطورية المتلاحقة شكلت في مجملها مجموعة الإرهاصات الفكرية لمشروع الحداثة، الذي أخذ يتبلور بشكل واضح مع منتصف القرن العشرين؛ إذ شكلت مرحلة الإحياء أو الكلاسيكية الحديثة نقطة انطلاق أوليّة باتجاه الشعر الحديث، والتي بدأت مع الشاعر محمود سامي البارودي، وشهدت اكتمالها مع الشاعر أحمد شوقي[4]. تجدر الإشارة إلى أنّ الحداثة الشعرية بظهورها في منتصف القرن العشرين أثارت حراكًا نقديًا واسعًا بين الأدباء والمفكرين، هو نقد ونقاش وصل إلى مرحلة الرفض والنبذ من رجال المؤسسة التقليدية، وهؤلاء كانوا أشد الناس حرصًا على استمرار الماضي بكلّ ما فيه من صور وتجليات قد لا تلائم الواقع الراهن، في حين ظهر تيار كبير من مناصري الحداثة الذين اعتبروها جزءًا من التاريخ، فأوغلوا في تجاوز التراث الشعري والقطيعة مع الماضي؛ فهم يرون أنه متى ما طرأ تغير على الحياة تكيّف الإنسان معه، وتبدّلت نظرته للأشياء، وبالتالي فإن الشعر يُسارع إلى التعبير عن ذلك التكيف بطرق خارجة عن كل ما هو تقليدي ومألوف. الإنجازات التي شهدها الشعر

[3]-سهيل عبد اللطيف الفيتاني، الحداثة عند يوسف الخال، ص30.

[4] - إبراهيم محمد عبد الرحمن، الحداثة الشعرية العربية روية موضوعية، ص51.

العربي في مرحلة الحداثة لعل من أبرز الإنجازات التي شهدها واقع الشعر العربي في هذه المرحلة ما يأتي إعادة توهّج الشعر العربي وحيويته، التي كانت قد بدأت تخفت في المرحلة السابقة على مرحلة الحداثة .انبعاث الروح الكلاسيكية الأصيلة في الشعر العربي .انتهاء السطحية والتكلف اللذين سادا في الشعر العربي في العصور السابقة .استبدال الموضوعات التقليدية للشعر العربي بمواضيع جديدة ذات صلة بالحياة المعاصرة .إدخال مفهوم الرومانسية كخيار شعري كبير ضمّ مجموعة من الشعراء العرب في مختلف العالم العربي .

مظاهر الحداثة في الشعر العربي المعاصر لا شك أنّ الحداثة في مفهومها العام مثلت الكثير من التحديات، فهي أحدثت تحولًا جذريًّا وزعزت الكثير من المفاهيم في البنية الشعرية التي كانت سائدة في عصر ما قبل الحداثة. وقد جسّدت الحداثة نضال الكثير من الأدباء والمبدعين نحو تشكيل طرق جديدة في التعبير وخوض أفاق تجريبية في الكتابة تستجيب للمطالب الحضارية وتلبي احتياجات جمالية لم تكن موجودة سابق في المجتمع، لذلك ظل شكل القصيدة العربية على مر العصور الأدبية يتحكم في المضمون، ولكن تجدُّد الشكل الفني ظل هاجسًا لكثير من الشعراء المحدثين.

3- **مظاهر الحداثة في الشعر العربي المعاصر:** من حيث الشكل يُمكن تحديد مظاهر الحداثة فيما يتعلق بالشكل الخاص بالشعر العربي وخاصة الإيقاع؛ حيث يعدّ من أبرز مظاهر التجديد في القصيدة العربية من حيث الشكل؛ وذلك بسبب خروج القصيدة عن إطار البيت والقافية الواحدة. وأيضًا يشكّل الإيقاع في القصيدة العربية أمرًا مهمًّا، فالألفاظ لا تنحصر قيمتها في مدلولاتها فقط، ولكنها تتميز بحضور ذاتي من خلال أبيات القصيدة، مظاهر الحداثة من حيث المضمون يُمكن تحديد مظاهر الحداثة فيما يتعلق بمضمون الشعر العربي والبنية اللغوية التي أصبحت تعتمد البساطة في الألفاظ، فهي في الغالب مبنية على تفاصيل الحياة المختلفة مثل الأفراح والأحزان والأحداث الاجتماعية وغيرها من أمور الحياة[5]. فضلًا عن

[5] - أنظر، سعدون محمد، الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب، ص 116-117.

أنها أصبحت تحمل بعضًا من الغموض والرمزية، كما ألغت الحداثة جميع الحدود بين الأجناس الأدبية التي لطالما فصلت بينها الكثير من الحدود ضمن الشعر التقليدي الذي ساد في مرحلة ما قبل الحداثة. أهم الرواد العرب في الحداثة الشعرية هناك العديد من الرواد العرب الذين اتخذوا الحداثة الشعرية منهج لهم في شعرهم منهم :محمود درويش وهو أحد شعراء مدرسة الحداثة في الشعر العربي، وقد أوجد له طريقة خاصة في الشعر الحداثي، فشعره غالبًا ما يكون محملًا بحمولة كبيرة من الأفكار والرؤى يتلقى المتلقي فتتلاشى في نفسه تلك الأفكار والمعاني والعبارات، ليصبح شعره عبارة عن أسطورة بين عالمين من الحقيقة والخيال اللامتناهي. أدونيس وهو أحد شعراء مدرسة الحداثة في الشعر العربي، وقد ابتكر أدونيس لغة شعرية خاصة به، واستطاع بلورة منهج جديد في الشعر العربي يقوم على توظيف اللغة على نحو فيه قدر كبير من الصور الفنية الإبداعية والتجريبية. يوسف الخال وهو أحد شعراء مدرسة الحداثة في الشعر العربي، ويعدّ من الشعراء الذين اتسمت تجربتهم الشعرية بالتغيير الفكري والوعي؛ لذلك كانت نصوصه الشعرية تتميز بالكثير من رائحة التغير، والخروج عن نموذج الشعر العمودي الذي بات لا يناسب لغة العصر. نازك الملائكة وهي من رموز الشعر الحر والمدرسة الحداثة في الشعر؛ إذ تقاسمت الريادة في هذا الأمر مع الشاعر بدر شاكر السياب، وكانت أول من وضع قصيدة بطريقة الشعر الحر عام 1947م (الكوليرا) وتعد من أوائل الشعراء الذين أخذوا بتيار الحداثة في الشعر العربي. بدر شاكر السياب وهو من أوائل الشعراء الذين نظموا الشعر الحر؛ إذ تبنّى السياب أوجه الحداثة وربطها بالمكان على نحو خاص على المستوى الاستدلالي، وهي كانت تعد بمثابة فارقة في تكوينه الأدبي وملامح شعرية مميزة عن مراحله الأولى في الشعر. جدلية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ظهر في الأدب العربي اتجاهان متعارضان بخصوص الحداثة في الشعر العربي، الأول مؤيد كامل لها، والآخر رافض لها جملة وتفصيلًا، ولكل منهما مبرراته الخاصة به، وهناك اتجاه صغير ثالث توسط بين هذين الاتجاهين لا يرفض الحداثة ولا يقبلها بالكامل، الآراء المؤيدة للحداثة في الشعر العربي المعاصر ينظر أصحاب هذا الرأي إلى الحداثة بوصفها تيارًا لتحرير الإنسان وأنها موقف مضاد للشمولية الفكرية ودعوة إلى الأنساق الفكرية المفتوحة، ولعل من أهم مبررات هذا الاتجاه ما يأتي: تتحدى الحداثة الأشكال الأكثر تقليدية في الفن والفكر .تتميز بتنوعها الكبير في

المناهج والتوجهات، فهناك أكثر من مدرسة حداثية منها السلفية والأدبية والقديمة والجديدة .تتسم بالعقلانية وتقاطع كل ما هو تقليدي، وهي في الوقت ذاته تتطور من حيث المفاهيم .تجدد الأفكار؛ إذ يستطيع الإنسان من خلالها تطوير إدراكه للأشياء .تمتلك الرؤية؛ أي النظرة للعالم والحياة والتأكيد على الذات؛ حيث تجسد الحداثة الداخل والزمن الأفقي والعمودي .الآراء المعارِضة للحداثة في الشعر العربي المعاصر يرفض أصحاب هذا الرأي فكرة الحداثة في الشعر العربي فكريًّا وفنيًّا، فهم يرون أنها تنطوي على توجهات فكرية وأيدولوجية، للتقليل من جميع الثوابت، والقيم، والموروثات، كما تنطوي على الكثير من الغموض وتحطيم للثوابت اللغوية والفنية في القصيدة العربية، ولعل من أهم مبرراتهم ما يأتي الحداثة ما هي إلا انفصال من الناحية الواقعية عن معناها الموضح في المعاجم بعد أن حددته العديد من الحركات الأدبية والفكرية والفلسفية .الحداثة باتجاهاتها وتياراتها الفكرية كافة ليست إلا تيارًا تحرريًا من كل قيمة، ولا يضع في اعتباره قيمة التقديس لأي أمر، كما أنها تسعى إلى تحقيق الذات الفردية فقط .الحداثة بمفهومها الواسع ليس فيها قيم أو معايير أو ضوابط .الحداثة ليست عربية الأصل، بل هي غربية الأصل، والنشأة، والتوجه، والأهداف، كان مصدرها الأول شعراء العراق، ومنه انتقلت إلى مختلف الدول العربية .الحداثة أجرت تغييرًا خارجيًّا للشعر، مما أضفى كثيرًا من الغموض عليه، كما أنّها أنتجت قوالب فكرية تحتوي على معانٍ هزيلة وأفكار هابطة للقضاء على الحق، والدين، والفضيلة .الحداثة ما هي إلا وسيلة علمانية وتنكر للدين ولقيمه الخالدة .نماذج من شعر الحداثة العربي المعاصر هناك الكثير من الشعراء العرب الذين نظموا أروع أشعار الحداثة، ومن هؤلاء ما يأتي :قالت نازك الملائكة في قصيدة البحث عن السعادة قد بَحثنا عن السعادة لكن ما عَثرنا بِكوخها المسحور أبدًا نسألُ الليالي عنها وهي سرّ الدنيا ولغز الدّهور طالما حدّثوا فؤادي عنها في ليالي طفولتي وصبايا طالما صوّروا لعينيّ لقيا ها وألقوا أنباءها في روايا قال بدر شاكر السياب في قصيدته أنشودة المطر عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحر أو شُرفتانِ راح ينأى عنهما القمر عيناكِ حين تبسِمان تورِقُ الكُروم وترقصُ الأضواء كالأقمارِ في نهر يرجُّه المجداف وهنًا ساعة السَّحر كأنما تنبضُ في غوريهما النّجوم قال محمود درويش في قصيدته موهبة الأمل كلما فكَّر بالأمل أنكه

التعب والملل، واخترع سرابًا، وقال: بأيّ ميزانٍ أَزِنُ سرابي؟، بحث في أدراجه عمَّن كأنه قبل هذا السؤال، فلم يعثر على مُسَوَّداتٍ كان فيها القلبُ سريعَ العطب والطيش .

مقياس النقد الأدبي المعاصر

الفئة المستهدفة السنة الثانية ل.م.د

محاضرة: قضية الالتزام في الأدب

تمهيد:

جاء في تعريف " جبور عبد النور " في معجمه أن الالتزام: حزم الأمور على الوقوف بجانب قضية سياسية أو اجتماعية أو فنية، وانتقال التأييد الداخلي إلى التعبير الخارجي عن هذا الموقف، بما ينتجه الأديب أو الفنان من آثار، وتكون هذه الآثار محصلا لمعاناة صاحبها ولإحساسه العميق بواجب الكفاح والمشاركة الفعلية في تحقيق الغاية من الالتزام"[1].

-وعرفه أحمد أبو حاقة بقوله : " أن الالتزام يقوم في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكر أو الأديب أو الفنان, وهذا الموقف يقتضي صراحة ووضوحا وإخلاصا وصدقا واستعدادا من المفكر الملتزم لأن يحافظ على التزامه دائما... فالالتزام يعني حرية الاختيار، وهو يقوم على المبادرة الإيجابية الحرة من ذات صاحبه,مستجيبا لدوافع وجدانية نابعة من أعماق نفسه وقلبه ".

- وعرفه "محمد علي الهاشمي ": " الالتزام أن تفيض نفس الأديب بما يؤمن به ، ويندفع بنصرته وتأييده والتضحية في سبيله ".

[1] - جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين، لبنان، 1984، ص 66.

- فالالتزام لا يعني أن يتحول الأدب إلى مواعظ ومنظومات في الأخلاق, وإنما هو إطارعام يتحرك الأديب ضمن حدوده الواسعة, فلا يدعو مثلا إلى انحراف فكري ولا يصبح أداة هدم لمقومات الأمة, ولا يخدش الحياء, ولا يحارب الثوابت الراسخة, بعد ذلك فلأديب أن ينطلق حرا طليقا مبدعا.

1- الالتزام في الشعر العربي الحديث والمعاصر:

إن الشاعر الملتزم هو صاحب موقف واضح نلتمسه في شعره حيث يرتبط فكريا وشعوريا بشيء خارج عنه فيشارك المجتمع والناس في قضاياه المختلفة، ويعرف" حامد حسن "الشاعر الملتزم بأنه " الشاعر الذي ينفعل بالحوادث التي تجري على أرض الواقع يعاينها ويعيشها بدمه، بحسه، بأعصابه، بتطلعه بكل ما في نفس الإنسان العربي المثقف، الشاعر ، الثائر، الذي يتميز بصدق العاطفة وعمق المعاناة و الذي يشد القارئ نغمه في المأساة، ثم لا يلبث أن ينتزعه من جحيمها، ليضعه أمام عظمة الفداء والكبرياء والنصر "[2].

فالالتزام في الشعر العربي إذا كان نتيجة الظروف الصعبة التي عاشها العالم العربي لذا اتخذ الشعراء الملتزمون موقفا أمام قضايا وطنهم بصفة خاصة وقضايا الوطن العربي عامة، فنجد " **محمود درويش** "ينظم عن بلده فيقول:

حالة الاحتضار الطويلة أرجعتني

أرجعتني إلى شاعر في ضواحي الطفولة

أدخلتني بيوتا

منحتني هوية

جعلتني قضية

حالة الاحتضار الطويلة

[2] - حامد حسن، الشعر بنية وتشريحا ، مؤسسة الوحدة، دمشق، 1987، ص38.

دفنوا جثتي في الملفات والانقلابات وابتعدوا

فالشاعر يشعر بحالة احتضار لما يحدث في وطنه فلسطين والمأساة التي يعانيها الشعب الفلسطيني.

- ومن الشعراء الملتزمين بقضايا الوطن الشاعر العراقي "بدر شاكر السياب"، حيث عبر عن حبه عن وطنه العراق والتزامه بالدفاع عن حقوق الشعب العراقي الذي عانى من ويلات الاستعمار وجبروته فيقول في قصيدته:

- حنين في روما –

من جوع صغارك يا وطني، أشبعت الغرب وغربانه

صحراء من الدم تعوي، ترتجف مقرورة

ومرابط خيل مهجورة، ومنازل تلهث أواها

ومقابر ينشج موتاها

يظهر هنا حب بدر شاكر السياب لشعبه الذي أنهكه الذل والقهر والجوع، فيظهر في شعره النضال والالتزام بقضايا وطنه الضائع وشعبه المحروم، وإذا كانت ظروف القهر السياسي الذي تعرضت له كثير من البلاد العربية قد فجرت لزمن روح الإصرار على حرية الإنسان وكرامته في بلده، فإن الشعر كان الطاقة الروحية التي تدفع ركب الحرية ليخترق سدود التحكم والسيطرة التي دامت زمنا طويلا.

وهناك نماذج كثيرة من الشعراء الملتزمين من الوطن العربي "كنزار قباني" و"صلاح عبد الصبور" و"أحمد عبد المعطي حجازي" و"البياتي" وغيرهم كثيرون، حيث ترتبط كل قصيدة من قصائدهم بلحظة معاناة تتصل جذورها بالواقع النفسي للشاعر.

2- الالتزام في الشعر الجزائري:

لقد كان الالتزام في الشعر الجزائري مصاحبا للثورة التحريرية فالثورة هي التي دفعت الشعراء إلى إثبات الذات في الساحة الفكرية والسياسية وهي التي أفرزت جيلا من الشعراء.

التزم بقضية الثورة ودافع عنها بكل ما أوتي من قوة الفكر وقريحة الشعر وفي ذلك تنافس الشعراء: "محمد العيد"، "مفدي زكريا"، "صالح خرفي"، "صالح بوية"، "أحمد سحنون" و"محمد لخضر السائحي".

و الأشعار التي جاءت أثناء الثورة المسلحة كانت منفعلة بالواقع الثوري ذلك أن الشعراء عايشوا الثورة والأوضاع المأساوية الداخلية التي أوجدها الاستعمار، وأصبح الأدباء ألسنة لهذا الشعب يعبرون عن نفسه أكثر مما يعبرون عن أنفسهم، ويصورون حياته أكثر مما يصورون حياتهم فأضحوا مرآة الشعب، فنلاحظ أن أدبنا اليوم واقعي ... والأدب متصل دائما بالحياة الواقعية.

ومن هنا فالالتزام هو: اعتناق الأديب شاعرا كان أم كاتبا بموضوعات وطنية أو إنسانية أو مذهبية عن اختيار، فالالتزام هو قبل كل شيء اختيار شخص دونما ضغط خارجي، فالأديب الملتزم يختار موضوعه وطريقه وتعبيره بحرية كاملة لأنهما يوافقان مذهبه في الحياة ويلبيا نزعة عميقة في نفسه (محمد مصايف- فصول في النقد الجزائري الحديث).

ومن الشعراء الملتزمين في الجزائر نذكر الشهيد "الربيع بوشامة" الذي كان شعره صادقا يعبر عما يعانيه أبناء وطنه في قصيدته " حي في الأبطال ":

حي في الأبطال فتيان الفداء وأخصص عميروش منهم بالثناء

بطل الثـورة يبلـي أبدا في جهاد المعتدي خير البلاء

ويرد الصــاع صاعين له يقتال مستميت ودهاء

ويشيع الرعب في أعماقه وبدنياه أنواع الشقا

والشاعر هنا يحيي البطل عميروش ويخصه بالمدح والثناء فهو لا يخشى الموت ولا يستسلم للمعتدي.

من الشعراء الذين عايشوا الوضع في الجزائر محمد العيد آل خليفة الذي يقول في قصيدة " صوت جيش التحرير "

شهداء الأوطان شهب دجاها وشهود الفداء والاستبسال

هذه ثورة عليها اجتمعنا وارتفعنا لقمة الأبطال

لا تقلي أنا وأنت فيها كلنا قومها على كل حال

كلنا إخوة في الدين والأرض اشتركنا في أشرف الأعمال

كلنا شعب وحدة واعتصام وليس نرضى في أرضنا بإنفصال.

ومن الشعراء الملتزمين نذكر "محمد بلقاسم خمار" وبرز التزامه في قصيدته " منطق الرشاش " التي تزامنت مع أحداث الثورة فيقول:

لا تفكر لا تفكر ...

يا لهيب الحرب زمجر ثم دمر ...

في ذرى السماء من أرض الجزائر لا تفكر ...

مزق الأحياء ... أشلاء .. وبعثر ...

حطم الطغيان كسر ...

وأنشر الإرهاب والنيران أكثر ....

ثم أكثر ...

سوف تظفر ...

قوة المدفع ... والرشاش ... أكبر

ونجد أيضا "مفدي زكريا" يلتزم بالقضايا الوطني حتى لقب بشاعرة الثورة لأنه أحس بالثورة قبل أن ينتبهوا إليها، ودعا إليها قبل أن تشب نارها فيقول:

دعا التاريخ ليلك فاستجابا نوفمبر هل وفيت لنا النصابا؟

وهل سمع المجيب نداء شعب فكانت ليلة القدر الجوابا؟

تبارك ليلك الميمون نجما وجل جلا له هتك الحجابا

فالشاعر هنا يبارك ليلة الفاتح من نوفمبر التي انطلقت فيها الثورة وشعره يرتكز على اللفظة القوية والكلمة الهادفة.

ويقول في قصيدة " وتعطلت لغة الكلام "

نطفق الرصاص فما يباح كلام وجرى القصاص فما يتاح ملام

وقضى الزمان فلا مرد لحكمه وجرى القضاء وتمت الأحكام

السيف أصدق لهجة من أحرف كتبت فكان بيانها الإلهام

والنار أصدق حجة فأكتب بها ما شئت تصعق عندها الأحلام.

إن الالتزام ظاهرة أدبية حفلت بها دواوين الشعراء وقد برزت إلى الوجود للتعبير عن الآلام التي تعيشها الشعوب وقد كانت كل الظروف مهيأة لظهورها على الساحة الأدبية ساعدها تباين المجتمعات واختلاف الأنظمة والاتجاهات، وقد ألح النقاد في العصر الحديث على وظيفة الأدب ودوره.

3- الفرق بين الالتزام والإلزام:

الالتزام هو ابن الاختيار والإلزام هو ابن الإجبار.

فالأول ثمرة من ثمرات الوعي والإدراك والمسؤولية والثاني ثمرة من ثمرات التغييب والإملاء والتسيير.

فكل أديب ملتزم هو أديب حر شريف، وكل أديب ملزم هو أديب مسيس مستعبد، والأديب الملتزم كالطائر السابح المنطلق لا قيد يمسكه ولا غل يلتف حول يديه أو جناحيه أو عنقه، ولكن الأديب الملزم هو كالطائر الحبيس.

مقياس النقد الأدبي المعاصر

الفئة المستهدفة: السنة الثانية ل .م .د

محاضرة: الغموض في الشعر

تمهيد:

تعريف الغموض في الشعر العربي المعاصر للغموض في الفكر الشعري، خاصية مميزة إذ أنه ينبع مما يتمتع به الشاعر من أمانة وموضوعية، وغالبًا ما يكون الغموض في طبيعة تفكيره، قبل أن يتجسد في أبيات قصيدته الشعرية، إذ ينطلق الغموض في الشعر المعاصر من محور أولي هو اللغة، بخاصة عندما يكلفها الشاعر أكثر مما تتحمل؛ فيفرض عليها مسؤولية كبيرة أكثر مما تحمل[1]. ويبدو أن الهدف من وراء استخدام الغموض في الشعر المعاصر هو البحث عن العناصر الإيحائية وإثارة غريزة القارئ، أو المتلقي للبحث عن حقيقة ما وراء النص الشعري وما قصده الشاعر فيه، وعليه يبدو أن الغموض أحد لوازم الشعر المهمة والسبب في ذلك؛ يعود إلى رؤيا وتفكير شعري، وثقافي عميق، كما أنه عنصر إلى جانب: اللغة والصورة، التي تتكون منها القصيدة المعاصرة[2].

2- أسباب الغموض في الشعر العربي المعاصر:

إن الغموض في القصيدة الشعرية المعاصرة، أخذ يكبر وقد أصبح يتجاوز الكثير من الإدراك، ولم يعد يخضع للواقعية أو العقلانية، ويبدو أن أسباب الغموض ليست واحدة، بل هي متعددة منها ما يتعلق

[1] - بو حمار فوزية وعامر زهيرة، الغموض في الشعر العربي المعاصر نموذج أدونيس، ص10.

[2] - سماح أحمد حلمي سليم، الغموض في الشعر الفلسطيني بعد عام 1987، ص 37.

بالشاعر نفسه، ومنها ما يتعلق بالنص، وقد يتعلق الغموض بالمتلقي ذاته، الذي يقرأ أو يستمع للشعر[3]، وهذه الأسباب تتمثل في الآتي :فيديو قد يعجبك :أسباب متعلقة بالشاعر يبدو أن الغموض الذي يكتنف القصائد المعاصرة، قد يعود أساسًا إلى أن الشاعر يعتمد على ثقافته الخاصة، ولغته أكثر مما يعتمد على تجربته في الحياة .وهذه الثقافة غالبا، ما تؤثر على ما ينظمه من الشعر، كما تلعب دورًا رئيسيًا وأساسيًا في إكساب النص الشعري، حالة من الغموض الممتع والمؤثر[4]، عادة يلجأ الشاعر إلى فكرة الغموض في قصيدته؛ طلبا للتجديد؛ إذ إنه يرى أنّ عليه أن يساير كل ما يطرأ على الحياة من تغير، إضافةً إلى رغبته في أن يكون سباقًا في هذا المجال. في حين أنه يبدو أن طبيعة هذا التحدي، قد تخالف ما اعتاد عليه الناس، وتفاجئهم بما قد لا يعرفونه؛ فينعكس هذا بالسلب على القيمة، التي يتمتع بها النص الشعري في كثير من الأحيان، فيقول الشاعر محمود درويش، في محاولة لإضفاء الغموض على نفسه وشعره، طُوبَى لِشَيْءٍ غَامِضٍ طُوبَى لِشَيْءٍ لَمْ يَصِلْ وكذلك يقول في موضع آخر :لَنْ تَفْهَمُونِي دُونَ مُعْجِزَةٍ لِأَنَّ لُغَاتِكُمْ مَفْهُومَةٌ إِنَّ الوُضُوحَ جَرِيمَةٌ أسباب متعلقة بالنص لطالما كانت لغة الشعر تختلف تماما عن لغة النثر؛ إذ إنها تتمتع بخصوصية تعرف بالانحراف أو الانزياح اللغوي في الشعر[5]، إذ تبتعد عن المعنى العادي للكلمة، وتعتبر مشكلة الغموض في النص الشعر من أولى المشاكل أو الصعاب التي تواجه المتلقي أو الناقد، وهو الأمر الذي يراه بعضهم أنه من الطبيعي أن يكون الشعر في بعض من مواضيعه غير مفهوم؛ فهي بالتالي سمة أساسية من سمات الشعر. كما أصبح الغموض من لوازم الشعر المعاصر؛ إذ يبدو أن الغموض في الشعر، هو الذي ينتج عنه معان قيمة وعميقة ومؤثرة في الوقت نفسه، وليس فقط مجرد الإيهام، أو التعقيد اللغوي، الذي لا طائل من ورائه، وعليه تتجلى مظاهر غموض الشعر في خمسة أمور أساسية: هي غموض الألفاظ، وغموض التراكيب، والمعنى والصورة، والموسيقى. فيقول الشاعر أدونيس: حَيْثُ الغُمُوضُ أَنْ تَحْيَا حَيْثُ الوُضُوحُ أَنْ تَمُوتْ أسباب متعلقة بالمتلقي إن الشعر في الأساس يقوم على فكرة الغموض، التي تتمثل في كونه متعدد الدلالات والإيحاءات، وكذلك الصور الشعرية، -وهي أمور

[3] - أنظر: سماح أحمد حلمي سليم، الغموض في الشعر الفلسطيني بعد عام 1987، ص 44.

[4] - مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، ص 228.

[5] - أنظر: حميش نورية، ظاهرة الغموض في شعر فدوى طوقان، ص 42-43.

جميعها ناتجة عن كثافة وحدة الشعر النابعة، من أساليب البلاغة الشعرية، لا سيما أسلوب الاتساع أو العدول، المتمثل في تجاوز اللغة الشعرية للوصف المباشر والتعبير عن الحقيقة، بمختلف الدلالات، التي تشكل جوهر النص الشعري[6]. فالمتلقي هنا، سيكون دوره إعادة تحليل، وتفكيك هذا النص، وإنتاجه مرة أخرى، وفقا لقراءته وتحليله هو، وهي في حقيقتها قد تحتمل أكثر من تفسير وتأويل لذات النص الشعري. كما ذهب الشاعر أبي تمام في قوله: أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم مراحل تطور الغموض في الشعر العربي المعاصر الغموض في الشعر المعاصر على قسمين: الأول هو الغموض المتواصل مع الغموض الذي كان سائدًا في العصور الأدبية السابقة، والثاني كان وليد الحضارة الحديثة، الذي نتجت في الغالب عن التواصل بين: الأدب العربي والغربي، وعليه، فإن مراحل الغموض، كانت على النحو الآتي :مرحلة إسقاط الأحداث القديمة على الأحداث المعاصرة يبدو أن الغموض في الشعر المعاصر كان قد تطور، بحسب التكوين والتفكير الفلسفي، الذي ظهر منه الرمز التشبيهي الذي رمز لفكرة الحرية للمرأة، أو الذي رمز للوطن بالفتاة الشابة، فضلًا عن الرموز التراثية المتعددة، التي تتناقلها الأجيال، وهذا الأسلوب الشعري ازدهر بعد أن شاع استخدام الغرب للرموز، بشكل ملحوظ. ونتيجة لذلك؛ ما كان من الشعراء العرب إلا أن عمدوا إلى الأسلوب ذاته، في كتابتهم للشعر؛ نظرًا لعدم قدرتهم في كثير من الأحيان على المكاشفة والمصارحة؛ الأمر الذي دفعهم إلى نظم قصائد فيها الكثير من الغموض، وأغلب هؤلاء الشعراء كانوا متمكنين من اللغة وأدواتها وصورها الفنية، كما أنه لهم مخزون كبير من الثقافة الغربية. فيقول الشاعر محمد بن علي السنوسي: وانتحت(هند) وقد طافت بها نشوة الذكرى وأضناها السهود أي حلم رف في أجفانها من خيال زار والمنأى بعيد مرحلة الإيحاء وهذه المرحلة تتمثل في مرحلة الغموض الإيحائي بالمضمون للشعر، الذي تمثل في الشعر الذي نظمه شعراء المهجر، الذي كان أغلب أبياته تدور حول الطبيعة ومظاهرها الخلابة، فراحوا يتأملون كل جزء فيها، منذ بدء تكوينها وازدهارها حتى زوالها، ومن ثم يسقطونها على الإنسان، في مختلف مراحل حياته[7]. كقول الشاعر إيليا بو

[6] - بوحمار فوزية وعامر زهيرة، الغموض في الشعر العربي المعاصر نموذج أدونيس، ص 58.

[7] - بسمة رقول، ظاهرة الغموض عند أدونيس ديوان أوراق في الريح، ص 103.

ماضي: وَقَعَت نَحلَةٌ عَلى الأُقحُوانِ فَإِذا في القَفيرِ شُهدُ وَمَشَت بَعدَها عَلى الأَغصانِ دودَةٌ فَالغُصونُ جُردُ مرحلة إخفاء الفكرة وهي مرحلة عمد فيها الشعراء، إلى إخفاء فكرة النص الشعري الرئيسية؛ إذ سيجد كل من يقرأ النص الشعري، أن هنالك الكثير من الأفكار التي تثور في عقله ونفسه؛ فتارة يراها أنها أفكار وجدانية جديرة بالخفاء. وتارة أخرى يرى أنها نتاج إبداع فكري يتنفس من خلالها الشاعر نسائم الحرية، وغالبا ما تكون القصيدة في هذه الأحوال، متكاملة التراكيب، واضحة اللفظ والمضمون. كقول الشاعر محمد الفهد العيسى: لفني الظلام بعد أن مضى الرفاق ...ضعت في الأزقة ..في ليلة الرحيل امطرتها ادمعي ألوب كالسليم العلاقة بين الرمز والغموض في الشعر العربي المعاصر يبدو أن فلسفة الرمز كانت تمثل الأساس الذي قامت عليه فكرة الغموض في الشعر العربي فقد كان الشعر ذو المضمون الرمزي في حقيقته، غالبًا ما يحمل في مضمونه كثيرًا من التأويلات والتفسيرات، وهو الحال ذاته في الشعر العربي المعاصر، الذي راح يكتنفه الكثير من الغموض والإبهام. إن استخدام الرمز في الشعر والأدب، كان وما يزال مظهرًا من مظاهر اللغة، ووسيلة مؤثرة، يستخدمها الشعراء في التعبير عما هو كامن في صدورهم، ويبدو أن من أسباب غموض الشعر المعاصر، هو أّ الشعر غالبا ما يوظف هذه الرموز؛ لخدمة فكرته الأساسية. ولكن يختلف استخدام الرمز وتوظيفه في الشعر المعاصر، عن تلك الرموز، التي تم استخدامها قديما، والتي كانت شائعة ومتعارف عليها، فالليل كان رمزًا يشير إلى كثرة الهموم، في حين أن استخدام رمز البدر أو القمر، يدل على الكمال والجمال، وهو أمر اختلف في الشعر المعاصر؛ إذ أصبح استخدام الرمز وتوظيفه في إضفاء الغموض على القصيدة، مرهون بثقافة المتلقي ذاته، وما يضعه هو: من التأويلات والتفسيرات. أيضًا تختلف الرموز عن فكرة الغموض من حيث المصدر، فهي في الغالب يكون مصدرها الدين، أو التاريخ، أو حتى العلوم المختلفة، بعكس الغموض فهو عبارة عن خاصية وميزة تنبع من أمانة وموضوعية الشاعر نفسه، وتفكيره الفردي لا دخل لغيره فيه.

3- الآراء عن النقدية عن الغموض في الشعر العربي المعاصر:

كان موقف النقاد متباينا، بين موافق على استخدام الغموض في الشعر، وبين معارض لها، ومن هؤلاء ما يأتي: أبو بكر الصولي فقد ذهب في مؤلفه(أخبار أبي تمام) أنّ شيوع ظاهرة الغموض في الشعر، كانت من الأمور الجيدة، كما وقد أستحسن ما رآه من، غموض و إبهام[8] .الآمدي أيضًا من النقاد الذين استحسنوا فكرة الغموض في الشعر العربي، لكنه فضل ما رآه في شعر البحتري، على أبي تمام :من حيث أنه رأى أن البحتري كان، أدق في المعنى، من أبي تمام .أبو إسحاق إبراهيم بن هلال الصابي هو من أبرز المدافعين عن فكرة الغموض في الشعر العربي، لكنه كان لا يرى له ضرورة في النثر؛ فهو يرى بوجوب قصر الغموض، على الشعر فقط، دون غيره من الأدب .ابن سنان الخفاجي هو من النقاد الذيم لم يفضلوا استخدام الغموض في الشعر بل كان يرى أن الشعر ينبغي أن يكون فيه الكثير من الوضوح والتيسير على القارئ أو المتلقي، فلا جدوى من استخدام الغموض سوى أنه يثقل كاهل القارئ أو المتلقي دون أدنى جدوى تذكر .أبرز شعراء الغموض العرب لعل من أبرز الشعراء العرب الذين شاع استخدامهم لأسلوب الغموض في أشعارهم التالية أسماؤهم :الشاعر أدونيس(1930) اسمه الحقيقي: علي أحمد سعيد السبر، شاعر ومفكر وناقد سوري، ولد في قرية قصابين، وتلقى تعليمه الأولي على يد والده، الذي كان صوفيًا محبا للشعر، وقد نشرت أول قصيدة له عام 1948م. الشاعر محمود درويش(1942_ 2008) شاعر فلسطيني من أهم شعراء القرن العشرين، الذي ارتبط اسمه؛ بنضال أبناء وطنه وثورتهم، ولد في قرية البروة في فلسطين، وكان أبرز من أدخل الرمزية إلى الشعر العربي. الشاعر محمد عفيفي مطر (1935-2010) شاعر مصري، ولد في محافظة المنوفية، في جمهورية مصر العربية، درس في كلية الآداب قسم الفلسفة، وحصل على العديد من الجوائز الفنية، وكان من أبرز الشعراء في مصر، خلال ستينيات القرن الماضي.

4- كتب عن الغموض في الشعر العربي المعاصر:

[8] - سماح أحمد حلمي سليم، الغموض في الشعر الفلسطيني بعد عام 1987، ص09.

هناك العديد من المؤلفات العربية، التي تناولت ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر، ولعل من أهمها ما يأتي :كتاب الغموض في الشعر العربي للكاتب مسعد بن عيد العطوي، الذي تناول فيه بالشرح ،مراحل الغموض في الشعر العربي، منذ العصر الجاهلي حتى الوقت الراهن كما تناول ماهية الغموض في الشعر السعودي. كتاب الغموض في الشعر الفلسطيني بعد عام 1987م للمؤلفة سماح أحمد حلمي سليم وفيه تناولت مفهوم الغموض ودواعي شيوعه في الشعر العربي وأسبابه وأنواعه، وطرق توظيف الغموض في الشعر الفلسطيني، بعد انتفاضة عام 1987م. كتاب ظاهرة الغموض عند أدونيس ديوان أوراق في الريح للمؤلفة بسمة رقول: وفيه تناولت أصول ظاهرة الغموض في الشعر العربي، وتعريفها وأسبابها والبواعث النفسية والاجتماعية التي دفعت إلى انتشارها في الشعر العربي. نماذج عن الغموض في الشعر العربي المعاصر هناك العديد من النماذج الشعرية عن الغموض في الشعر العربي المعاصر، ولعل من بينها ما يأتي :قال الشاعر أدونيس في قصيدة الفراغ: حُطامُ الفراغ على جبهتي يمد المدى ويهيل الترابا يُغلْغِلُ في خطواتي ظلامًا ويمتد في ناظري سرابا قال الشاعر محمود درويش في قصيدته أحب الخريف وظل المعاني: أحبُّ الخريفَ وظلَّ المعاني، ويُعْجِبُني في الخريف غموضٌ خفيفٌ شفيفُ المناديل، كالشعر غِبَّ ولادته إذ "يُزِغلُهُ "وَهَجُ الليل أو عتمةُ الضوء، يحبو ولا يجد الاسم للشيء قال الشاعر محمد عفيفي مطر في قصيدته رفع القمع عن فراشة الدمع: كان انتظارها الطالع في العينين فراشتين أو أنها ألقت على يديه صدرها المبتل بالندى وبالمطر أو ضمدت أوسمة الموت بنهدها العريان أو مسحت جراحه الخثراء والسيف الذي انكسر بثوبها الظمآن"[9].

↑

.

[9] - حميش نورية، ظاهرة الغموض في شعر فدوى طوقان، ص 36_ 37.

مقياس النقد الأدبي المعاصر

الفئة المستهدفة: السنة الثانية ل.م.د

محاضرة: الصورة الشعرية

1- مفهوم الشعر:

الشعر هو لفظ مُؤلَّف مُختار، ويكون موزوناً وله قافية، ويدلُّ على معنى مُعيَّن، ويتميَّز باعتماده على الخيال؛ ممّا يؤثِّر في نفس المتلقِّي ويحقِّق المتعة لديه؛ حيث ينتج من مشاعر وانفعالات، يحوِّلها الشاعر إلى معانٍ وكلمات تحمل إيقاعاً موسيقيّاً، وعواطف، وصوراً فنيّة خياليّة وواقعيّة. وتُعَدُّ الصورة الشعريّة عنصراً مهمّاً؛ للتأثير في القارئ وإبراز المعنى[1]، الصورة الشعريّة قديماً حَظِيَت الصورة الشعريّة عند القدماء بالاهتمام والتحليل، وقد أكَّد الناقد إحسان عباس أنَّ الشعراء قد استخدموا الصورة الشعريّة منذ القِدَم، إذ قال: "وليست الصورة شيئاً جديداً، فإنَّ الشعر قائم على الصورة منذ أن وُجد إلى اليوم، لكنَّ استخدام الصورة يختلف من شاعر إلى آخر، كما أنَّ الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصُّور"، وقد درسها العديد من النُّقاد العرب، كعبد القاهر الجرجاني، إذ يقول: "ومَعلوم أنَّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصِّياغة، وأنَّ سبيل المعنى الذي يعبِّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصَّوغ فيه"، وللجاحظ أيضاً قول في هذا، إذ قال: "الشعر فنٌّ تصويريٌّ يقوم جانب كبير من جماله على الصورة الشعريّة، وحسن التعبير"[2]، الصورة الشعريّة حديثاً لقد بدأ هذا المصطلح بالظهور في أواخر القرن التاسع عشر، وانتشر بمُسمَّيات عديدة كالصورة الفنيّة، أو التصوير في الشعر، أو الصورة الأدبيّة. والصورة الشعرية هي عمليّة تفاعل متبادل بين الشاعر والمتلقِّي للأفكار والحواس، من خلال قدرة الشاعر

[1] - محمود درابسة، مفاهيم الشعرية، دار جرير، الأردن، ط1، 2010، ص 28.

[2] - طانية حطاب، الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، جسور المعرفة، 2017، ص 191.

على التعبير عن هذا التفاعل بلغة شعريّة تستند مثلاً إلى المجاز، والاستعارة، والتشبيه؛ بهدف استثارة إحساس المتلقِّي واستجابته، وفي ما يأتي بيان ذلك[3].

2-عناصر الصورة الشعريّة :

إنَّ العناصر التي تتكوّن منها الصورة الشعريّة تتمثّل في اللغة، والموسيقى، وما تشتمل عليه من وزن، وقافية، وإيقاع، وإيحاء، وتتمثَّل كذلك في الخواطر، والأحاسيس، والعواطف[4].

3-الصورة الشعرية والخيال:

لا بدّ من الإشارة إلى أنَّ الصورة الشعريّة مُرتبِطة بالخيال؛ فهي وليدة خيال الشاعر وأفكاره؛ إذ يتيح الخيال للشاعر الدخول خلف الأشياء واستخراج أبعاد المعنى؛ لأنَّها طريقته لإخراج ما في قلبه وعقله إلى المحيط الخارجيّ ليشارك فكرته مع المتلقّي؛ لذلك ينبغي أن يكون الشاعر صاحب خيال واسع؛ لكي يتمكّن من تفجير أفكاره وإيصالها إلى المتلقِّي[5]، طرق استخدام الصورة الشعريّة تأتي الصورة الشعريّة أو الفنّية -كما اصطُلِح عليها حديثاً- بعدّة أشكال، وتُؤدِّي وظيفتها في إيصال المعنى المقصود بعدّة طُرُق منها: الرمز، والاستعارة، والتشبيه، والمجاز، والكناية، وفي ما يأتي توضيح لكلٍّ منها :

-الرمز أو الإيحاء:

هو لفظ قليل يشير إلى معانٍ كثيرة أو عميقة، وهو استخدام إشارة أو صور محددة؛ للتعبير عن عواطف وأفكار مجرّدة، أي أنّ هناك تبادلاً بين الكلمة وما ترمز إليه، كقول محمود درويش: "يطير الحمام"؛ ليرمز إلى السلام المفقود في وطنه[6].

- الاستعارة:

وهي استعمال الكلمة في غير معناها الحقيقيّ، وأصل الاستعارة تشبيه حُذِف أحد طرفَيه، ووجه الشبه، وأداة التشبيه، كأن يُقال بأنَّ الله تعالى أخرج الناس من الظُّلُمات إلى النور، فهنا استُعِير لفظ

---

[3] - أنظر، علي الخرابشة، وظيفة الصورة الشعرية، مجلة الآداب ، العدد10، 2014، ص 188.

[4] - أنظر، علي خرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، العدد 110، ص 97-99.

[5] - أنظر ، علي خرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الاداب، العدد 109، 2014، ص 109-110.

[6] - المرجع نفسه، ص 109.

الظُّلمة للدلالة على الضلال، ولفظ النور للدلالة على الهداية. وكقول الشاعر" :فأمطرت لؤلؤاً مِن نرجسٍ وسقت.. ورداً، وعضَّت على العُنّاب بالبَرَد ."فقد استعار الشاعر مثلاً اللؤلؤ للدموع، وهي استعارة مُصرَّحة[7].

- التشبيه:

هو إلحاق أمر ما بأمر آخر لوصفه باستخدام أداة للتشبيه، كأن يُقال: البنت كالقمر في الجمال. وأركان التشبيه في هذه الجملة هي :المشبَّه وهو البنت، والمشبَّه به وهو القمر، ووجه الشبه الجمال، والكاف أداة التشبيه. وقد يُحذَف ركنٌ أو أكثر من أركان التشبيه كما في قول الشاعر: "كأنّك شمسٌ والملوك كواكبُ.. إذا طلعت لم يَبْدُ منهنّ كوكبُ "فقد حُذف وجه الشبه هنا، وهو واضح من المضمون؛ حيث إنَّ هذا الملك يشبه الملوك في الشجاعة، وفي الكرم، وفي السماحة مثلاً.[8]

- المجاز:

هو اللفظ المستعمَل في غير ما وُضِع له عادة، كالقول بين الناس بأنَّ فلاناً يتكلَّم بالدُّرَر، فكلمة الدُّرَر هي اللآلئ، ولكنَّها استُعمِلت هنا في غير موضعها؛ لوصف الكلام الفصيح؛ لتشابه الكلام والدُّرَر في الحُسن، وكقول الشاعر: شكا إليَّ جملي طول السّرى، والحقيقة أنَّ الجمل لا يشكو، وإنَّما عبَّر الشاعر عن كثرة أسفاره؛ ممّا أتعب الجمل، وقضى عليه، ولو كان الجمل يتكلم لاشتكى التعب.

- الكناية:

هي لفظ يُراد به المعنى الحقيقيّ أو الأصليّ ليدلّ على صفة مُعيَّنة، كأن يُوصَف فلانٌ بأنَّه كثير الرَّماد كناية عن الكرم، كما يقول الشاعر: طويل النِّجادِ، رفيع العِماد.. كثيرُ الرَّماد إذا ما شتا فالمعنى الحقيقي أنَّه يُشعل النار كثيراً للطبخ، وهذا كناية عن صفة الكرم لديه. أهمية الصورة الشعريّة إنَّ الصورة الشعريّة ليست إضافة يلجأ إليها الشاعر لتجميل شعره، بل هي لبّ العمل الشعريّ الذي يجب أن يتّسم بالرقّة،

---

[7] - أحمد بدير شعبان، الرمز الشعري والاغتراب، مجلة الآداب، العدد 110، 2009، ص106-107.

[8] - حفني ناصف، اللغة في المنظور الصوفي، diwanalarab.

والصدق، والجمال، وتُعدّ عنصراً من عناصر الإبداع في الشعر، وجزءاً من الموقف الذي يمرّ به الشاعر خلال تجاربه.

وقد استطاع الشاعر من خلال استخدامه للصور الشعريّة أن يخرجَ عن المألوف، ولا شكّ في أن للصورة الشعريّة وظيفتها وأهميّتها في العمليّة الشعريّة، ومن أهمّ ما يوضِّح ذلك ما يأتي[9]، تمثّل الصورة الشعريّة فِكْر الشاعر؛ إذ إنَّ اختيار الشاعر لألفاظه يدلُّ على براعة الشاعر، وقدرته على انتقاء الألفاظ المناسبة التي تعبِّر عن الفكرة .تمثّل الصورة الشعريّة واحدة من المعايير التي يُحكَم بها على أصالة التجربة الشعريّة، وعلى قدرة الشاعر على التأثير في نفس كلٍّ من المتلقّي، والناقد والمبدِع .يعبِّر الشاعر بالصورة الشعريّة عن حالات لا يمكن تفهُّمها أو تجسيدها بدون الصورة .تعبِّر الصورة الشعريّة أيضاً عن عواطف الشاعر ومشاعره، فتصبح الصورة هي الشعور، والشعور هو الصورة .تتيح الصورة الشعريّة للشاعر الخروج عن الكلام المألوف، كأن يجمع الشاعر بين الألفاظ المتنافِرة أي غير المنسجِمة للصورة الشعريّة دورٌ في تحقيق المتعة لدى المتلقّي، والتأثير فيه، من خلال نقل الفكرة بصورة أوضح، وشرح المعنى وتوضيحه مما يُؤثّر في المتلقّي أكثر.

[9] - سلطان محمد، محمد دياب، واخرون، دروس في البلاغة ، مكتبة أهل الأثر، ط1، 2004، ص 123-125.

مقياس النقد الأدبي المعاصر

السنة الثانية ليسانس ل م د

محاضرة: التناص

مفهوم التناص :بعد انطلاق من المحاولات بتعريف مفهوم النص وبعد تناول النقاد للنص بمفهومه الجديد كان لابد أن يظهر مفهوم جديد يتصل بالنص وهو "التناص" .

ترد كلمة التناص فط لسان العرب بمعني الاتصال "يقال هذه الفلاة تناص أرض كذا وتواصيها أي يتصل بها"[1].

وهذا المعني يقترب من المفهوم التناص بصيغته الحديثة فتداخل النصوص قريب جداً من ازدحامها في نص ما في الواقع في هذا المفهوم نلاحظ احتواء مادة "التناص" علي "المفاعلة" بين الطرف وأطراف آخر تقابله يتقاطع معها ويتمايز أؤ تتمايز هي في بعض الأحيان.

[1] - ابن منظور ، لسان العرب، مادة "نص".

التناص اصطلاحا:

إن التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة لمصطلح الفرنسي «intertext» حيث تعني كلمة «inter»

في الفرنسية: التبادل، بينما كلمة «text»: النص وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني «textere» وهو متعد ويعني "نسج" وبذلک يصبح معني «intertext» التبادل الفني وقد ترجم الي العربية: بالتناص الديني يعني: تعالق النصوص بعضها ببعض.

وصيغته التناصيص مصدر الفعل علي زنة "تفاعيل" تأتي علي اثنين أو أكثر وهو تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب طلباً لتقوية الأثر.

كما يرد مصطلح «intertextuel» وقد ترجم الي التناصي أو المتناص وهو مايفيد العملية الوصفية في التناص ومصطلح «intertextualite» وقد ترجمه النقاد العرب «التناصية أو النصوصية» وهذه الترجمة جاءت علي غرار ترجمة مصطلح «structuralisme» بالبنائية أو البنيوية.

ويورد سعيد علوش في كتابه: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بعض التعريفات لمصطلح التناص بدء من جولياكريستيفا وإنتها برولان بارت.

1. يعتبر التناص عند "كريستيفا" أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل علي نصوص أخري سابقة عنها معاصرة لها"[2].

2. يري "سوليرس" التناص فط كل نص يتموضع في ملتقي نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة تشديداً وتكثيفاً.

3. ويظهر "التناص" مع التحليلات التحويلية عند "كريستيفا " في النص الروائي.

4. ويري "فوكو" بأنه لا وجود لتعبير لايفترض تعبيراً آخر ولا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ومن توزيع وظائف الادوار.

5. التناص عملية وراثية للنصوص والنص المتناص يكاد يحمل بعض صفات الأصول "ولقد عاني مصطلح التناص فط النقد العربي الحديث من تعدديه فط الصياغة والتشكيل فقد ظهر هذا المصطلح في حقل النقل العربي الحديث بعد صياغات وترجمات عدة منها:

– التناص أو التناصية

– النصوصية

[2] - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص 215

– تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة

– النص الغائب

– النصوص المهاجرة

– تضافر النصوص

– النصوص الحالة والمزاحة

– تفاعل النصوص

– التداخل النصي

– التعدي النصي

– عبر النصصية

– البينصوصية وهو وجود نص في نص آخر

– التنصيص

"كما وشهد التناص خلطا وتداخلاً واسعين بينه وبين بعض المفاهيم الأخري، مثل "الأدب المقارن" و"المثاقفة" و"الدراسات المصادر" و"السرقات الأدبية" نتيجة لاقتراب بين هذا المفهوم وتلك المفاهيم فيما يخص الاتجاه العام بينها في التواصل والتأثير إلا أن مفهوم التناص يختلف عن هذه المفاهيم علي صعيد المعالجة النقدية لما يمتلكه من آليات نقدية حديثة وأنظمة إشارية ومستويات مختلفة تجعله بعيداً في الفعل الإجرائي عن تلك المفاهيم ومنفرداً فط العملية التحليلية والتركيبية إثناء إجراء التطبيق."[3]

[3] - أحمد ناهم ، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية، العراق، 2004 ، ص21.

خلاصة القول: إن النص محكوم حتما بالتناص "أي بالتداخل مع نصوص أخري» أو كما يقول محمد مفتاح: «فسيفساء من نصوص أخري أدمجت فيه بتقنيات مختلفة."[4]

وتوالد عن نصوص أخري «أي إن المرجعية الوحيدة للنص هي النصوص» وهو حين ينبثق أو يتداخل أو يتعالق مع نصوص أخري فإن هذا لايعني الإعتماد عليها أو محاكاتها بل إن التناص يتجسد من خلال صراع النص مع نصوص أخري ولا يتداخل مع نصوص قديمة فقط، بل قد يتم ذلک من خلال نص يتضمن ما يجعله قادراً علي التداخل أو التناص مع نصوص آنية أي مع نصوص مستقبلية.

ويمكن توضيح بذلک بالقول بأن اليوم الأول من حياتنا هو اليوم الأول في الإتجاه الي الموت في آنٍ واحدٍ.

وهذا ما يفسر مقولة "جاک دريدا" في البدء.كان الإختلاف وبهذا المعني فإن التناص لايرادف – بحال- فكرة السرقات الأدبية وهو لايأخذ من نصوص سابقة بل يأخذ ويعطي في آنٍ واحدٍ وبالتالي فإن النص الآتي قد يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة ويظهرها بحلة جديدة كانت خافية أؤ لم يكن من الممكن رؤيتها لو لا التناص.

[4] - محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص28.

التناص في النقد الغربي الحديث

كما جاء في الصفحات السابقة وفي تعريفات للتناص إن الجذور الأولى لهذا المفهوم كانت في الغرب، ومن أبرز النقاد الذين تحدثوا عنه ونظروا له ابتداءً من "جوليا كريستيفا" وإنتهاء "بجيرار جينيت"، الجذر الأساس لمصطلح التناص الذي قام حديثاً مع "الشكلين الروس إنطلاقاً من شكلوفسكي الذي فتق الفكرة إذ يقول: إن العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخري والاستشهاد الي الترابطات التي تقيمها فيما بينها ولكن باختين كان أول من صاغ نظرية بأتمّ معني لكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة.

أما "باختين" فلم يستعمل كلمة "التناص" بل هو استعمل كلمة التداخل مثل "التداخل السيميائي"، "التداخل اللفظي" فالكاتب من وجهة نظر "ميخائيل باختين" يتطور في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقة لايلتقي فكرة إلا بالكلمات تسكنها أصوات أخري.

ولهذا فكل خطاب" يتكون أساسياً من خطابات أخري سابقة ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية فلا وجود لخطاب خال من آخر ويؤكد باختين هذه الحقيقة ويطرح نظرية الحوارية"[5].

«ولهذا النظرية الحوارية "الصوت المتعدد" هي النظرية التي أسسها باختين تُعد مقدمة أساسية وجذرية لمفهوم التناص الذي تبلور علي يد الباحثة "جوليا كريستيفا" في أبحاث لها عدة كتبت بين "1996-

[5] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت. محمد برادة، دار الفكر للجراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1ن 1987، ص 54-53 .

1967" وصدرت في مجلتي "تيل كيل" و"كرتيک" وأعيد نشرها في كتابيها "سيموتيک" و"نص الرواية".

ثم نفت كريستيفا وجود نص خال من مدخلات نصوص أخري وقالت عن ذلک: «إن كل نص هو عبارة عن "لوحة فسيفسائية" من الاقتباسات وكل نص هو تشّرب وتحويل لنصوص أخري.»فالتناص عند كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل علي نصوص أخري سابقة عنها أو معاصرة لها.

أما التناص في رؤية "بارت" بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخري ووتتحد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد "المتناص" ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلي قوانين "التشكل" أو البناء وقوانين "التفكک" أي الإحالة إلي مرجعية أو إلي نصوص أخري.

التناص في النقد العربي الحديث:

جاء التوظيف النقدي بمصطلح التناص في النقد العربي الحديث متأخرا ما يقارب ربع قرن بعد ظهوره في الأدب الغربي، ويطرح الدكتور صبري حافظ العديد من القضايا التي تطرحها "علاقة النصوص بعضها بالبعض الآخر من جهة، وعلاقتها بالعالم وبالمؤلف الذي يكتبها من جهة أخرى، كما يطرح موضوع العناصر الداخلة في عملية تلقيننا لأي نص وفهمنا له، وهو موضوع يشير بالتالي إلى أغلوطة استقلالية النص الأدبي التي تتبناها بعض المدارس النقدية، والتي انطوت بدورها على

تصور إمكانية أن يصبح النص عالما متكاملا في ذاته، مغلقا عليها في الوقت نفسه وهي إمكانية معدومة إذا ما أدخلنا المجال التناصي في الاعتبار، وإذا ما اعتبرناه مجالا حواريا في الوقت نفسه"[6].

إن هذا الطرح يجعل مفهوم النص يتجاوز علاقات التناص التي تتشكل على أساسها النصوص الجديدة، بغض النظر عن درجات وأشكال هذا التناص إلى دور الواقع الخارجي، أو العلاقة بين العالم والمؤلف الذي يكتب النص في إطار الرؤية التي يقدمها العمل الأدبي إلى الذات واللغة والعالم في هذا النص، وهو هنا يحاول الرد على أصحاب النظرية البنيوية التي تعتبر النص بنية مغلقة على ذاتها، ومكتفية بذاته. ويشمل التناص عند الدكتور حافظ كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة والأنظمة الإشارية والشفرات الأدبية والمواصفات التي فقدت أصولها وغير ذلك من العناصر التي تساهم في إرهاف حدة العملية الإشارية التي لا تجعل قراءة النص ممكنة، ولكنها تؤدي إلى بلورة أفقه الدلالي والرمزي أيضا.

وينطلق الدكتور شكري عزيز ماضي في كتابه (من إشكاليات النقد العربي الجديد) في دراسته للتناص، من مفهوم النص الذي تؤكد الدراسات على أنه يفتقد لوجود مركز للبنية التي لا تعرف الانغلاق. يقول:

"إن النص في ضوء مفهوم التناص بلا حدود فهو ديناميكي متجدد، متغير، من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى، وتوالده من خلالها ثم يعرِّف النص بأنه النص الذي لا يأخذ من نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه، بل هو يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة، أو يقدمها بشكل جديد. ويحدد آليات التناص بآلية الاستدعاء والتحويل ما يتطلب النظر إلى اللغة، باعتبارها لغة إنتاجية

[6] - صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي ، دار الشرقيات، القاهرة، 1996، ص58.

منفتحة على مرجعيات مختلفة، وليس كلغة تواصل."[7] ثم يشير إلى وظيفة أخرى للنص الذي لا يكتفي بالأخذ من نصوص سابقة عليه، وهي منح النصوص القديمة تفسيرات جديدة، وهذا يذكّرنا بمفهوم الإنتاجية الذي تشترط كريستيفا تحققه في النص الجديد. من جهته يؤكد الدكتور أحمد الزعبي في كتابه (التناص نظريا وتطبيقيا) "أن موضوع التناص ليس جديدا تماما في الدراسات النقدية المعاصرة، وأن جذوره تعود في الدراسات الشرقية والغربية إلى تسميات ومصطلحات أخرى، كالاقتباس والتضمين والاستشهاد والقرينة والتشبيه والمجاز والمعنى وما شابه ذلك في النقد العربي القديم، فهي مصطلحات أو مسائل تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة، لكنه يؤشر إلى مسألة هامة تتمثل في التفاوت الحاصل في رسم حدود المصطلح وتحديد موضوعاته. ولعل هذه الإشكالية المنهجية تتجاوز مفهوم التناص إلى غيره من النظريات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية نظرا لتعدد الاتجاهات والتيارات النقدية التي تنشأ داخل كل نظرية من تلك النظريات." [8]

والحقيقة أن هناك العديد النقاد العرب المعاصرين الذين تناولوا التناص بالدراسة نظريا وتطبيقيا. ويعتبر الناقد الدكتور محمد مفتاح أكثرهم عملا على تطوير وإغناء هذا المفهوم . فقد حاول "محمد مفتاح" في كتابه "تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص" أن يعرض مفهوم التناص إعتماداً علي طروحات "كريستيفا وبارت" وفي تعريفه للتناص عرض تعريفات هؤلاء النقاد وغيرهم ثم خلص إلي تعريف جامع للتناص "هو تعالق الدخول في علاقة مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[9].

[7] - شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الحديث، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، الأردن2008، ص 34.

[8] - أحمد الزعبي، التناص، نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمان للنشر، عمان، 2000، ص19.

[9] - محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008، ص 121.

أيضا هو في كتابه الآخر "دينامية النص" يعود ليعطي التناص تسمية جديدة هي "الحوارية" ويحاول أن يستخدم هذا المفهوم في إطار منهج يستمدّ في البايولوجيا أغلب مصطلحاته ومفاهيمه.في كتابه الآخر "المفاهيم معالم" الذي حدَّد فيه ست درجات للتناص، مخالفا بذلك كريستيفا وجيني اللذين قدما ثلاث درجات له، وذلك بعد أن عرَّف التناص: "باعتباره نصوصا جديدة تنفي مضامين النصوص السابقة، وتؤسس مضامين جديدة خاصة بها يستخلصها مؤول بقراءة إبداعية مستكشفة وغير قائمة على استقراء أو استنباط"[10]، والدرجات الست التي يحددها هي:

1. **التطابق:** ويتحقق في النصوص المستنسخة.

2. **التفاعل:** فأي نص هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى، تنتمي إلى آفاق ثقافية مختلفة، تكون درجات وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده.

3. **التداخل:** ويقصد به تداخل النصوص المتعددة، بعضها في بعض في فضاء نصي عام. وهذا التداخل أو الدخول أو المداخلة، لم يحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، وهي تظل دخيلة تحتل حيزا من النص المركزي، وإن شبيها إلى نفسه وهذا التشارك يوجد صلات معينة بينها.
4. **التحاذي:** وهو المجاورة أو الموازاة في فضاء مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته.

[10] - محمد مفتاح المفاهيم معالم ،ص 41.

5. **التباعد:** وهو التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي، وقد يتحول إلى تباعد شكلي ومعنوي وفضائي.

6. **التقاصي:** ويقوم على التقابل بين النصوص الدينية والنصوص الفاجرة السخيفة على سبيل المثال[11].

[11] - أنظر المرجع السابق، ص47.