تمهيد:

لقد أصبح النقد الأدبي إبّان القرن العشرين علما له أسسه وقوانينه بعد أن كان يعتمد على الذوق السّاذج، والأحكام الاعتباطية، والانفعال والتأثّر، فيما مضى من قرون.

وبهذا فإنّ القرن العشرين يعدّ بحقّ القرن الذهبي للدّراسات النقدية، إذ عرف النقد العربي خلاله مناهج كثيرة منها ما يهتمّ بالظروف الخارجية كالمناهج السياقية (المنهج التاريخي، المنهج الاجتماعي، المنهج النفسي...)، ومنها ما يهتمّ بالنص كالمناهج الحداثية (البنيوية، والأسلوبية، والسيميولوجية، والتفكيكية...)، ومنها ما يهتمّ بالقارئ كنظريات القراءة والتلقّي، لذا فقد عرف هذا القرن بعصر النقد.

لكن هذه المناهج بدخولها إلى الخطاب النقدي العربي قد واجهت مشاكل أعاقت مسيرتها، فالنقاد العرب تهافتوا على ترجمة هذه المناهج من الغرب، مما أدّى إلى ظهور العديد من المؤلّفات والكتب.

والخطاب المغربي جزء من الخطاب العربي، لهذا كان له حظّ مما ساد في هذا العصر، وهذا ما سنتعرّض له.

أوّلا: تعريف النقد

لعلّه من المنطقي أن نتساءل في البداية: «ما هو النقد الأدبي؟» بدلا من أن نتساءل: ما هي اتّجاهاته؟ وبالرغم من أن كلمة نقد- في لغتنا العربية- كلمة تجري بكثرة على أقلام الكتّاب والباحثين، إلّا أنّ المعنى الاشتقاقي لهذه الكلمة غير بادي الوضوح لأنّها تنطوي على دلالة معيارية ترتدّ بها إلى الفعل الثلاثي فنقول: "نقد- نقدا" وقد يكون نقد الشيء في العربية هو "تمييزه" والكلمة تعني الكيفية التي يظهر بها ذلك الشيء، ومن هنا فإنّنا نتحدّث عن نقد الكتب، أي تمييزها، والنظر فيها لنعرف جيّدها من رديئها. [1]

وأمّا في اللغات الأوربية فإنّ كلمة **Critique** مشتقّة من الفعل اللاتيني **Krinem** بمعنى "يفصل" أو يميّز، وحين يميّز الشيء عن شيء آخر، في تلك اللغات فإنّ معنى هذا أنّه يؤكّد وجود شيء يمكن تصنيفه مع نظيره من الأشياء التي لها صفات متشابهة بدرجة قليلة أو كثيرة، وهذا يظهر معنى أوليا لكلمة نقد وهو تمييز شيء عن نظيره. [2]

1- تعريف النقد لغة:

جاء في لسان العرب: "النقد: خلاف النسيئة، والنقد والتنقاد: تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها... وقد نقدها ينقدها نقدا وانتقادا وتنقدها ونقده إياها نقدا: أعطاه فانتقدها أي قبضها... وناقدت فلانا إذا ناقشته في الأمر... وفي حديث أبي الدرداء أنّه قال: إن نقدت النّاس نقدوك وإن تركتهم تركوك؛ معنى نقدتهم أي عبتهم واغتبتهم قابلوك بمثله".[3]

وجاء في المعجم الوسيط: "نقد: الشيء- نقدا: نقره ليختبره، أو ليميّز جيّده من رديئه... ونقد الدراهم والدنانير وغيرهما نقدا وتنقادا: ميّز جيّدها من رديئها... ويقال: نقد النثر،ونقد الشعر: أظهر ما فيها من عيب أو حسن... وفلان ينقد النّاس: يعيبهم ويعتابهم...

---

[1] سمير سعيد حجازي، النقد الأدبي المعاصر- قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008، مج2، ص 315- 316.

(الناقد الفني): كاتب عمله تمييز العمل الفني جيّده من رديئه، وصحيحه من زيفه. (ج) نقاد، ونقدة".[1]

فإذا أمعنّا النّظر في هذه المعاني اللغوية تبيّن لنا المعاني التالية:

1. النقد: اختبار الشيء للإحاطة به ومعرفته، ومنه النقر بالأصبع في الجوز لمعرفته مدى جودتها.
2. والنقد هو التمييز بين الأشياء، ومنه تمييز الدراهم لأن يعرف جيّدها من زائفها.
3. والنقد معناه العطاء العاجل لأنّه ضدّ النسيئة: التأخير والتأجيل.
4. والنقد اختلاس النظر نحو الشيء لتبيينه ومعرفة كنهه.
5. والنقد معناه إظهار العيب والإيذاء، ومنه لدغ الحية. [2]

2- اصطلاحا:

النقد اصطلاحا هو المرآة الصادقة التي تعكس نواحي الجودة والجمال أو الرداءة والقبح في العمل الأدبي. وبالتالي هذه العملية توقفنا على مظاهر الضعف والتخلّف أو القوة والتقدّم فيه. [3]

والنقد ليس محصورا في العمل الأدبي تحديدا، ولا يجوز الوقوف به عند حدّ الأدب، ذلك أنّ رسالة النقد عامة وشاملة، فهو يتناول إلى جانب الأدب العمل العلمي والسياسي والاقتصادي والخلقي والفني لأنّه لا يخلو أيّ عمل من هذه الأعمال من نواحي الجودة أو الرداءة، ومن نواحي الكمال أو النقص. [4]

---

[1] مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط1، 2004، ص944.

[2] حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص24.

[4] المرجع نفسه، ص24.

3- فائدة النقد:

لما كان النقد هو المرآة الصادقة التي نرى فيها أنفسنا والسجلّ الصادق الّذي يرسم لنا أحوال مجتمعنا بغير تزييف ولا خداع، فإنّنا نرى فائدته تتجلّى في التمييز الواعي بين مظاهر القبح ومظاهر الجمال، فهو يفتح الآفاق الرحبة أمام الفرد ليرى بعين بصيرة، وبصيرة وقّادة تزيدها وتنمّيها القراءة الواعية وتصقلها وتغنيها الثقافة المكتسبة، كما يفتح النقد الآفاق الواسعة أمام إصلاح المجتمع ليسير على هدى ويمضي على طريق مستنير في جميع مظاهر الحياة واتجاهاتها، ذلك أنّ النقد هو الحياة متسّع سعتها وشامل لكلّ ما تحوي من نشاطات فكرية وخلقية وثقافية وسياسية واجتماعية وأدبية.[1]

والنقد يفتح الآفاق الرحبة أيضا أمام الأدب، بضربيه الشعر والنثر فيمضي الأدباء بكلّ صدق وموضوعية يتلمّسون أسباب الجودة أو الرداءة في كلّ ما يرشح به خاطر مجتمعهم. [2]

من هنا كان الناقد العين البصيرة التي تحذر بالأخطار المحدقة بالمجتمع من قريب أو بعيد، كما كان باكورة إنذار تبشر بميلاد فجر جديد. [3]

---

[1] المرجع السابق، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص25.

[3] المرجع نفسه، ص25.

ثانيا: إشكالية المنهج

1- تعريف المنهج:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب: "نهج: طريق نهج: بيّن واضح وهو النهج... والجمع نهجات ونهج ونهوج... وسبيل منهج: كنهج... ومنهج الطريق: وضحه، والمنهاج: كالمنهج وفي التنزيل: ﴿ **لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنْكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجاً** ﴾ [سورة المائدة، الآية 48].

وأنهج الطريق: وضح استبان وصار نهجا واضحا بينا، والمنهاج: الطريق الواضح، واستنهج الطريق: صار نهجا، والنهج: الطريق المستقيم.

يقال رجل ينهج أي يربو من السّمن ويلهث، وأنهجت الدابة: صارت كذلك، وضربه حتّى أنهج أي انبسط، وقيل: بكى، ونهج الثوب ونهج، فهو نهج، وأنهج: بلى ولم يتشقّق: وأنهجه البلى فهو منهج".[1]

وجاء في العين: "نهج:طريق نهج: واسع واضح، وطرق نهجة... ونهج الأمر وأنهج- لغتان- أي وضح... ومنهج الطريق: وضحه... والمنهاج: الطريق الواضح... والنهجة: الربو يعلو الإنسان والدابة، ولم أسمع منه فعلا... ويقال للثوب إذا بلى ولم يتشقّق: قد نهج ونهج وأنهج: وأنهجه البلى".[2]

كما جاء في الوسيط: "نهج الطريق- نهجا، ونهوجا: وضح واستبان... ويقال: نهج أمره... والدابة أو الإنسان نهجا، ونهيجا: تتابع نفسه من الإعياء... والثوب نهجا: بلي وأخلق... ويقال: نهج الطريق: بيّنه وسلكه... والمنهاج: الطريق الواضح: ومنه منهاج الدراسة، ومنهاج التعليم ونحوها (ج) مناهج".[3]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج1، ص852.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د ط، د ت، ج3، ص392- 393.

[3] مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، ص957.

وقد أجمعت جلّ المعاجم على أنّ المنهج هو الطريقة أو الأسلوب ويستخدم هذا المصطلح أيضا للدلالة على طريقة البحث عن المعرفة والاستقصاء. [1]

ب- اصطلاحا:

أمّا اصطلاحا فهو بوجه عام: "وسيلة محددة توصل إلى غاية معينة... المنهج العلمي خطّة منظّمة لعدّة عمليات ذهنية أو حسّية بغية الوصول إلى كشف حقيقة أو البرهنة عليها"، ويراد: "بمناهج البحث الطرق التي يسير عليها العلماء في علاج المسائل والتي يصلون بفضلها إلى ما يرمون إليه من أغراض"، ويشار أيضا اصطلاحيا بالمناهج إلى: "الأصول التي تتّبع لدراسة أي جهاز من الأجهزة اللغوية"، ولفظ المنهج في التراث كما هو مبيّن في المعجم الإنجليزي "**Webster's dictionary**" في مقابل لفظ المنهج "**Method**" ينصّ على أنّ اللفظ الإنجليزي يعود إلى اسم في الفرنسية الوسيطة **MF** ويرجع إلى اللفظ اللاتيني **Methodus** المأخوذ من اللفظ اليوناني **Methodos** المركب "**Meta + Hodos**" وأمّا دلالته فما تتمثّل فيه:

- إجراء أو عملية لإحراز موضوع.
- إجراء منظّم أو عملية فنية أو حالة يطبّقها نظام أو فن خاص أو يناسبها.
- خطّة تتّبع في تقديم مادة للتعليم.
- نظام يعالج مبادئ البحث العلمي وفنياته. [2]

2- إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي المعاصر:

في عقد الثمانينيات تزايد الانفتاح الاقتصادي والثقافي على الغرب وظهر في مضمار الفكر النقدي والأدبي اتّجاهات وتحوّلات جديدة بفضل هذا الانفتاح، وبفضل البعثات إلى ثقافة العرب في بداية السبعينيات من القرن العشرين، بدأت تظهر في الواقع الثقافي ثمار

---

[1] نسيمة نابي، مناهج البحث اللغوي عند العرب في ضوء النظريات اللسانية، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، د ط، 2011، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص17- 18.

ذلك، حيث عرفت الحياة الأدبية حركة نقل وترجمة لبعض الاتجاهات النقدية الغربية مثل الاتجاه البنيوي الشكلي والديناميي، أو الاتّجاه التفكيكي الذي ظهر في ستينيات القرن الماضي في فرنسا، واندفع الباحثون في ثقافة الشرق العربي بحماس شديد لتبنّي هذه الاتّجاهات، ومحاولة فهمها واستيعابها بطريقة من الطرق؛ لمحاولة تحديث المفاهيم والأساليب التي يعالجون بها الآثار الأدبية. [1]

فقد عرفت الساحة النقدية تهافتا كبيرا على استيراد المناهج والمذاهب والتيارات المختلفة كتهافتها على استيراد السلع والبضائع دون قيد أو شرط، ودون معرفة دقيقة بهذه المناهج والبيئة أو التربة التي أنبتتها، والظروف التاريخية والمعرفية التي أوجدتها، والملابسات النفسية التي خلقتها، ممّا أوقع النقاد في اضطراب كبير، فالمتأمّل في المحاولات النقدية التي وظّفت المناهج الغربية المستوردة في دراستها للأدب العربي يلحظ ذلك الاضطراب والقلق الّذي يطبع تلك المحاولات فجاءت تطبيقاتهم تتّسم بالنقص وعدم الاكتمال.

فالكثير من النقاد ينظرون للمنهج على أنّه مجرّد أدوات إجرائية في دراسة النّصوص والموضوعات جاهلين أو متغافلين أنّ كلّ مصطلح أو منهج إلّا ويحمل في طيّاته، حتما خلفية فكرية، تلخّص نفسها من خلال المصطلح النقدي والمنهج الّذي يلائمه ويستعمل في إطاره، ويتبادل الخدمة معه، يقول **يوسف وغليسي**: "والواقع أنّ غياب الماهية الواضحة لمفهوم المنهج في أذهان كثير من نقّاد اليوم، وعدم اعتدادهم بجسامة هذا الإجراء، وخوضهم المطلق في مناهج تفتقر إلى كثير من مقوّمات المنهج، هو جزء كبير من الفوضى العارمة التي يتخبّط الخطاب النقدي المعاصر في عشوائها". [2]

---

[1] سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة، د ط، 2004، ص109.

[2] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، د ط، 2002، ص13.

ونخلص إلى أنّه يمكن تلخيص ما قلناه إلى ثلاث إشكاليات هي:

1. غربة المناهج: ونقصد به معنيين أولهما: أنّ هذه المناهج في الأساس ذات مصدر أوربي، غربي، وثانيهما: أنّها غريبة عن البيئة العربية بصورة عامة، والثقافة العربية بصورة خاصة.
2. فهم بعض النقاد أنّ المنهج ما هو إلّا أدوات منسية ذات أبعاد وحجوم ومساحات لا يمكن المساس بها عند التطبيق، وهذا ما جعل المناهج هي التي تسيّرهم.
3. قصور الترجمة :مما أدّى إلى عدم وضوح المناهج، كما أدّى إلى عدم استقرارها.

ثالثا: الخطاب النقدي المغربي

كان النقد في سيرته ومسيرته، فنّا وحركة دينامية وتاريخية داخل النسق الثقافي العام، يبحث عن دعامات تقوية وسبل للتّواصل الذكي مع النّص والمتلقّي رسما لوسائل القراءة والتأويل، وفي هذا السياق كانت هويته تتشكّل وسط كلّ العناصر والتحوّلات، وكذا التأثيرات والأهواء، غير ثابتة، بل مفتوحة باستمرار على كلّ جديد يمكّنها من اكتساب الخصوصية والمناعة، كذلك فهي قابلة للتعديل وتتّخذ مناحي واتجاهات، أحيانا متناقضة، ولكنّها ضرورية لترسيخ قيّم نقدية مدركة لأدواتها القادرة على تحقيق الفهم والتفكيك والتأويل لإنتاج معرفة تستند على المصطلح والمفهوم والتصوّر، مثلما تستند على النّصوص والفضاءات المنفعلة معها وبها. [1]

ولا يحيد الخطاب النقدي المغربي المعاصر عن هذا التوجّه، فقد ارتبط بالنسق العام المحلّي والعالمي، الموسوم بتحوّلات طبعت نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وكانت حافزا مهّد للانتقال من ثقافة تقليدية، فقهية، مهادنة ومغلقة على ذاتها في الأعمّ، إلى ملامح ثقافة تسعى إلى التحرّر ومساءلة الذات والتاريخ والحاضر، وهكذا انفتحت على أشكال تعبيرية جديدة من قبيل القصّة والرّواية والمسرح والمقالة والنقد الأدبي، إنّه تحوّل

[1] شعيب حليفي،الخطاب النقدي المغربي– الهوية والأفق، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر 2006، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص132.

ملموس من ثقافة الحفظ والرّواية (التكرار) إلى ثقافة البحث والاجتهاد (الإبداع) وهو ما أدركه عدد من العلماء والفقهاء المغاربة، وكذلك شأن بعض المشتغلين بالعمل السياسي في تلك الفترة المبكّرة، فاقترن التجديد والتحديث بالفكر الإصلاحي الوطني الّذي كان يمتلك رؤية النهوض بالمجتمع وإخراجه من وضعية الجمود والتخلف والاستعمار إلى النهضة والحرّية. (1)

وقد حاول النقد المغربي- في بداياته الأولى- استدعاء الإرث الثقافي من عصور المرابطين والموحّدين والمرينيّين والسعديين ومن تلاهم من تأثيرات الثقافة الأندلسية إبداعا وملاحظات نقدية لغوية وبلاغية متفرّقة، لكنّ الوعي بالرّاهن ومعطياته أدمج النسق الثقافي- أو جزء منه- في سياق البحث عن التحديث بحافز الدنامية الأدبية التي كانت قد انطلقت في المشرق العربي بإرثها الباذخ، وفي أوربا التي كانت للفلسفة والنقد والإبداع إغراء خاصا وقويا على المجتمع، فمثلما كانت هناك حوافز وعوامل أخرى من بينها ظهور الصحافة وحركة النشر بفعل الحركية السياسية والحس الوطني المثقل- آنذاك- بهواجس الحرية والتحرّر والبحث عن صوت يشيد لهوية تعكس الطموح إلى إثبات الذات.[2]

ويمكن رسم اللحظات الأساسية الثلاث في تشكّل وتطوّر الخطاب النقدي المغربي المعاصر، منذ الثلاثينيات من القرن الماضي، حيث بدت ملامح النضج في الوعي السياسي الوطني عند نخب مثقفة تمارس الإبداع والنقد والسياسة في ساحة ثقافية بمجلّات وجرائد. ورغم عدد من المعوّقات الأساسية: الاستعمار ورقابته ثمّ انتشار الأمية والتّعليم التقليدي المحدود، والفقر، واهتمامات أخرى ثقافية (شفوية، شعبية)، وكانت نخبة محدودة من المثقفين في المدن الكبرى: فاس، مراكش، سلا، الرباط... من علماء وفقهاء وقضاة وسياسيين ممن اشتغلوا بالعمل الثقافي. [3]

---

(1) المرجع السابق، ص133.

(2) المرجع نفسه، ص133.

(3) المرجع السابق، ص133- 134.

وخلال هذه الفترة الأولى التي تمتدّ على مساحة حوالي ثلاثة عقود (تنتهي في أواخر الخمسينيات) كان تشكّل الخطاب النقدي انطباعيا وتعليميا وسجاليا لم يتجاوز المقالات الوصفية والملاحظات القريبة من الوعظ والتوجيه، مرجعيته مرتبطة بخيوط رقيقة تمتدّ إلى الإرث المغربي الأندلسي، وأخرى واضحة تستمدّ أفقها من المشرق العربي. [1]

وتبتدئ المرحلة الثانية بتحوّلات كبرى في المغرب والمشرق وما شهدته الشعوب العربية والإفريقية من استقلالات وسط مد تحرري جارف، وكان لاستقلال المغرب **(1956)** أثر في استكمال بناء الهوية الثقافية، فتأسّست الجامعة المغربية وبداخلها نخبة متنوّرة من المثقّفين والباحثين المتشبّعين بالثقافة العربية والغربية، فضلا عن الدور التقليدي الذي تقوم به كلّية بنيوسف بمراكش وجامعة القرويين بفاس. [2]

كما ستحقّق المثاقفة الفرنكفونية- على الخصوص- بعدا حاسما في التطوّر الثقافي، والنقدي عبر تبنّي رؤى منهجية، وتحديد الدّور الاستراتيجي الّذي ستلعبه الجامعة المغربية في تعميم الفكر النقدي والمناهج الحديثة، إلى جانب الحركة الثقافية العامة والمجسّدة في الحلقات الأدبية والترجمة، والملاحق الثقافية بالجرائد الوطنية ودور بعض المجلّات العربية في المشرق العربي... مع توسّع دائرة التلقّي والإبداع والنقد، وقد صادف العقد الستّيني في هذه المرحلة وفرة النقد البنيوي باتجاهاته ومناقشاته المنهجية إلى جانب التقدّم في أسئلة الفكر والفلسفة والاجتماع، وهكذا كانت هذه المحطة- في النقد المغربي- مرحلة تجاوزت الانطباعات إلى نقد جنيني وتأسيسي- في اتجاه عام- مرتبط أساسا بما هو مجتمعي وإيديولوجي ينظر إلى النّصوص والأفكار باعتبارها أدوات تغيير وأوعية لابد وأن تعكس طموحات وآمال وإخفاقات الإنسان، وبداخل هذا الاتجاه العام كانت هناك مغامرة نقدية بملامح تجديدية تقارب الأبعاد الفنية الاستيتيقية برؤى منهجية أيضا، وهي التي ستمهّد الانتقال إلى المرحلة الراهنة- الثالثة- التي تبدأ من أواخر السبعينيات وتستمرّ حتّى الآن،

---

[1] المرجع نفسه، ص134.

[2] المرجع نفسه، ص134.

حيث أنّ النقد المغربي أصبح متحقّقا ضمن فضاء النقد العربي والحركات النقدية الأوربية وضمن التنظيرات المتجدّدة، ممّا أمكنه من التطوّر الداخلي الحثيث والمتعدّد المنظورات والمسايرة لكافة التحوّلات بموازاة التطوّر في الحقول التعبيرية والعلوم الإنسانية. [1]

لكن أهمّ ما يمكن تسجيله بشأن النقد المغربي في هذه المرحلة الراهنة أنّه لم يقف عند عقدة بناء نظرية أو تيار أو مدرسة، بل ظلّ يشتغل بأدوات متفتّحة تتأثّث باستمرار من التصوّرات والاجتهادات، وتحتكم إلى النّصوص في بناء تحليلات وتأويلات تبرز جماليات النّصوص وأبعادها الفنية والمعرفية. [2]

بهذا لم يقف النقد المغربي عند نتائج محدّدة معلومة أو عند منهج بعينه أو في أسر طريقة، بل ظلّت الرؤى متعدّدة والاتجاهات متباينة في سياق إثراء المرجعيات والأدوات والاجتهادات التي هي شريعة النقد والناقد. [3]

وبتعدّد واختلاف تلقّي المرجعيات النظرية والمفاهيم، تحقّقت الاجتهادات في التأويل عبر مبادئ الملائمة والتطويع والاختبار، إنّه عبور طبيعي عبر تراكمات تنمّي أرصدة الخطاب النقدي المغربي المتميّز بالتنوّع والاختلاف. [4]

لقد أصبح النقد اليوم- والمغربي ضمنه- ينتج معرفة نقدية متفاعلة مع مجمل المنجزات الثقافية والمعرفية في كافة العلوم، تضيء أفقه في التحليل والمنهجية والمفاهيم، وتصقل هويته بما يجعلها حاملة للخصوصية من جهة وللكونية من جهة ثانية. [5]

إنّ هوية الخطاب النقدي المغربي المعاصر تستمدّ وجودها من كافة المراحل السابقة بما عزّز دعامتها من مرجعيات نظرية ونصية، وبما تلتقطه- دوما- من التماعات تشكّل

---

[1] المرجع السابق، ص135.

[2] المرجع نفسه، ص135.

[3] المرجع نفسه، ص135.

[4] المرجع نفسه، ص135.

[5] المرجع السابق، ص136.

خميرة اجتهادات في الرؤية تقوّي وتجذّر تماسك ووضوح الأفق الجمالي، وتأسيسا على هذا، فإنّ التراكم المحصّل في هذا الخطاب قد أنتج منجزا متعدّد النسيج يمتح من الإشكالات النظرية والابستمولوجية ويفرز أسئلته المميّزة لنوعه المنهجي المزاوج بين الاشتغال التنظيري والمقاربات التحليلية والانفتاح على تخصيب الأفق وتحديث الأدوات.[1]

وبموازاة هذا الشّكل النقدي المتقدّم هناك تجلّيات عديدة لأنماط تمارس أدوارا مهمّة في التواصل والتعميم الثقافيين، وتعتبر سبيلا للنقاش النقدي وخزّانا للتطوّر والاستمرارية.[2]

ويعتبر **حميد لحمداني** نموذجا للناقد المغربي الّذي يضطلع بمهام متعدّدة في سلم النقد، فهو يشتغل بالنقد على واجهات مختلفة تفضي إلى تنمية نتيجة واحدة، فقد "شكّلت الكتابات النظرية والدراسات التطبيقية التي أنجزها **حميد لحمداني**، محطّة هامّة في مسار النقد العربي المعاصر؛ من حيث التفاعل الإيجابي في تفعيل محور المثاقفة في ميدان النقد الأدبي عموما".[3]

ونظرا لأهمية ما كتب **حميد لحمداني** ارتأينا أن ندرس في هذا المقام أحد الكتب التي تناول فيها المناهج النقدية، والذي هو بعنوان "الفكر النقدي الأدبي المعاصر– مناهج ونظريات ومواقف".

---

[1] المرجع نفسه، ص136.

[2] المرجع نفسه، ص136.

[3] عمر عيلان، النقد العربي الجديد– مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010 ص205.

بدأ النقد في العالم ساذجا، فطريا وتأثّريا، يقوم على الاستحسان أو الاستهجان، من غير تعليل، لكنّه شرع ينمو ويتطوّر مع صعود الإنسان وتقدّمه في مدارج العلم والحضارة. إذ صار النقد يعرف القواعد والأصول، فيعلّل للأحكام التي يصدرها، ويتّخذ طرقا ومذاهب مختلفة في فهم الأدب وتفسيره وتقويمه، فكان أن ظهرت مناهج نقدية متنوّعة هي نتاج فلسفات وتيارات فكرية عرفتها الإنسانية عبر مسيرتها الطويلة.

هذه المناهج ظهرت بداية عند الغرب وانتقلت فيما بعد إلى العرب عن طريق المثاقفة. فكان للعرب أن ترجموا هذه المناهج وأسقطوها على النصوص العربية، مما أدّى إلى ظهور إشكاليات عرقلت هذه المناهج في مسيرتها العربية، منها إشكالية المصطلح وإشكالية المنهج...

وكتاب "الفكر النقدي الأدبي المعاصر" الذي بين أيدينا لصاحبه الناقد الغربي **حميد لحمداني** يتناول هذه المناهج.فالإشكال المطروح هنا:

- كيف تناول **لحمداني** المناهج النقدية في كتابه؟ هل كان عمله ترجمة حرفية أم أنه محاولة لتأصيل هذه المناهج في النقد العربي؟

وللإجابة على هذه الإشكالية قمنا بتقسيم دراستنا إلى مقدمة، مدخل، فصلين، وخاتمة.

ففي المدخل قدّمنا مفهوم النقد ومفهوم المنهج وإشكالية المنهج بالإضافة إلى واقع النقد المغربي.

وفي الفصل الأول قمنا بقراءة في الكتاب متتبّعين أهمّ العناصر التي تطرّق إليها **لحمداني** في كتابه.

أما الفصل الثاني فعنوناه بـ "القيمة العلمية والمعرفية للكتاب"، قدّمنا فيه دراسة نقدية للكتاب ثم قارنّاه بكتاب **صلاح فضل** "مناهج النقد المعاصر" وبكتابات **عبد الملك مرتاض.** والخاتمة كانت حوصلة لما توصّلنا إليه من نتائج.

وقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي لأن طبيعة الموضوع تقتضي ذلك.

وكان من أسباب اختيارنا لهذا الموضوع الإعجاب بكتابات **حميد لحمداني** وطريقة عرضه ومعالجته للقضايا.

أما هدفنا فكان هو التعرّف على واقع النقد المغربي، وبخاصة كيفية تلقّيه للمناهج الغربية.

وقد واجهتنا صعوبات في دراستنا هذه من أهمّها : صعوبة التحصّل على الكتاب إلّا بعد اتصالنا بالناقد ذاته ليرسل به إلينا عن طريق البريد، إضافة إلى أنّه لا توجد دراسات على هذا الكتاب نظرا لكونه جديد.

هذا وقد اعتمدنا على مجموعة من المراجع :

أولها كتاب **حميد لحمداني** "الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف".

- **سمير سعيد حجازي:** "إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر" و"النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته".
- **نسيمة نابي** "منهاج البحث اللغوي عند العرب في ضوء النظريات اللسانية"
- **عمر عيلان** "النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد"
- **إبراهيم عبد العزيز السّمري** "اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين"
- **صلاح فضل** "مناهج النقد المعاصر"
- **يوسف وغليسي** "في ظلال النصوص تأمّلات نقدية في كتابات جزائرية" و" الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض"

بالإضافة إلى كتب أخرى.

وفي الأخير لا يسعنا سوى أن نتقدّم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذنا الكريم الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته وإرشاداته .

❖ **المؤلفات المنشورة:**

2. من اجل تحليل سوسيوبنائي للرواية (رواية المعلم علي نموذجا)، منشورات الجامعة– البيضاء، **1984.**
3. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة الجديدة، البيضاء، **1985.**
4. في التنظير والممارسة دراسات في الرواية المغربية، منشورات عيون، البيضاء **1986.** (دراسة نقدية).
5. أسلوب الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، **1989.** (دراسة نقدية).
6. سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، البيضاء، **1990.** (دراسة نقدية).
7. النقد الروائي والايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، البيضاء، **1991.** (دراسة نقدية).
8. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، **1991.** (دراسة نقدية).
9. النقد النفسي المعاصر (تطبيقاته في مجال السرد)، منشورات دراسات سال، البيضاء **1991.**
10. كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، البيضاء **1993.**(دراسة نقدية).
11. الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم دراسة نقدية (العصر الجاهلي)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، **1997.**
12. النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، **1999.**
13. القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، البيضاء/ بيروت، **2003.**
14. الترجمة الأدبية التحليلية (ترجمة شعر بودلير نموذجا)، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، **2005.**
15. الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب، بروتارس3، **2009.**

❖ **الأعمال المشتركة:(اشترك الباحث في تأليفها مع مجموعة من الباحثين):**

1. الكتابة النقدية عند حسن المنيعي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، **2005.**
2. الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة، **1999.**
3. محمد الكتاني منظومة جدلية، صدر عن كلية الآداب تطوان، المغرب، **1999.**
4. الحركات النسائية الأسس والتوجهات، منشورات مركز الدراسات النسائية حول المرأة، كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، المغرب، **1999.**
5. المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية، منشورات وحدة النقد الأدبي المعاصر مناهجه وقضاياه، كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، المغرب، **1999.**
6. قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، منشورات كلية الآداب مكناس، وكلية الآداب ظهر المهراز فاس(معهد الدراسات المصطلحية **2000**).
7. محمد حسن عبد الله، رؤى بأقلام نخبة من الكتاب، منشورات جامعة القاهرة، **2001.**
8. 8- النقد الأدبي بالمغرب:مسارات وتحولات، منشورات رابطة أدباء المغرب **2002.**
9. محمد زفزاف الكاتب الكبير، منشورات رابطة أدباء المغرب، مطبعة المعارف الرباط، **2003.**
10. الكتابة الأدبية عند عبد الكريم غلاب، منشورات وحدة التكوين والبحث:الاتجاهات الفنية في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، **2003.**
11. النص الأدبي بين الواقع و المتخيل، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، **2003.**
12. الخليل ابن احمد الفراهيدي، أوراق الندوة الدولية في الموضع، تنظيم ونشر جامعة أل البيت في مجلدين، **2006.**
13. الترجمة في الدول العربية أهميتها ودورها في التواصل الحضاري بين الأمم، في جزئين جامعة تشرين وزارة التعليم العالي، الجمهورية السورية، **2006.**

14. رهانات الكتابة الروائية بالمغرب، أعمال ندوة بنفس العنوان"**2007**"، صدر الكتاب عن كلية الآداب، مكناس، **2008**.
15. قضايا أدبية، نشر عن مختبر اللغة والتواصل وتقنيات التعبير، كلية الآداب سايس طبع عالم الكتب الحديث، الأردن، **2010**.

❖ **الأعمال المترجمة:**

1. كتاب"معايير تحليل الأسلوب"ميخائيل ريفاتير، منشورات دراسات سال، البيضاء **1993** (عن الفرنسية).
2. كتاب "الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة"مارسيلو داسكال، ترجمه بالاشتراك مع مجموعة من الأساتذة، منشورات إفريقيا الشرق، البيضاء، **1987** (عن الفرنسية).
3. كتاب "فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب" فولف غانغ إيزر، ترجمه بالاشتراك مع د.الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، **1995** (عن الانجليزية).
4. كتاب "التخييلي والخيالي"فولف غانغ إيزر، ترجمه بالاشتراك مع د.الجلالي الكدية (عن الانجليزية).

❖ **الأعمال الإبداعية:**

1. دهاليز الحبس القديم(رواية)، ط**1**: **1979**، ط**2**: دار الثقافة، البيضاء، **1985**.
2. صباح جميل في مدينة شرقية (قصة)، مجلة الزمان المغربي، ربيع**81**، عدد**7**،**1981**.
3. رحلة خارج الطريق السيار(رواية حاصلة على جائزة الرواية العربية من عمان– الأردن)، منشورات: مجلة علامات، ط**1**، **2000**.

ملخص الدراسة

تـدور هـذه الدراسـة فـي مجملهـا حـول كتـاب"الفكر النقـدي الأدبـي المعاصـر"للناقد المغربي **حميد لحمداني**، وهو كتاب جديد احتوى على المناهج النقدية التقليدية والحداثية. فهذا الكتاب يندرج ضمن سياق عام أساسه الرغبة في استحضار المناهج النقدية الغربية والعمل على تبيئتها في الفضاء الثقافي والإبداعي العربي والتركيب بينها. هذا النوع من التركيب من شأنه أن يسعف الناقد المغربي بل والعربي بشكل عام، في الانتقال من مستوى التوظيف المباشر للمفاهيم النقدية الغربية إلى مستوى الاستعارة المفاهيمية المنتجة، وذلك من خلال إعادة إنتاج هذه المفاهيم عن طريق نوع من الملائمة المنهجية بين مكونات وعناصرها، لذلك يرى **لحمداني** أنّ التركيب بين العناصر النقدية الغربية هو الإضافة النقدية التي يمكن أن يقدّمها أيّ ناقد يتعامل مع المناهج الغربية.

إنّ الناقد العربي "لا يستطيع أن يؤكّد ذاته إلّا من خلال منظور تركيبي جديد يراه ضروريا لتطويع النقد الغربي من أجل دراسة الأعمال الإبداعية العربية، إنّ التمثّل والتركيب هما قدر الناقد العربي –على الأقلّ في الوقت الراهن – وعليه أن يظهر العبقرية العربية في مسيرة النقد المعاصر (العالمي)".

Resume:

Cette etude porte, dans son ensemble, sur un ouvrage intitule « la reflexion critique litteraire contemporaine » ecrit par le critique marocain hamid lehmaidani. Ce livre recent traite des methodologies critiques traditionnelles et contemporaines.

Cet ouvrage s'insere dans un contexte global qui tend a examiner, par combinaison, les methodologies critiques occidentales pour les rendre adequates a l'espace culturel et creatif arabe. Ce type de combinaison pourrait aider le critique marocain voire le critique arabe a passer de l'usage direct des notions critiques occidentales a l'emprunt conceptuel productif. Cela se fait par la reproduction de ces notions a travers une correspondance methodologique entre ses composantes et ses elements.

de par-la-meme, lehmaidani pense que la combinaison entre les elements critiques occidentaux est l'ajout critique que tout critique qui s'interesse aux methodologies occidentales peut presenter.

le critique arabe « ne peut s'affirmer qu'a travers une nouvelle vision combinatoire qu'il trouve necessaire pour adapter la critique occidentale a l'etude des creations litteraires arabes. L'analogie et la combinaison constituent la destinee du critique arabe -au moins dans le temps actuel- qui est tenu a faire paraitre le genie arabe dans le parcours de la critique contemporaine(universel).

مدخل

أوّلا: تعريف النقد

ثانيا: إشكالية المنهج

ثالثا: الخطاب النقدي المغربي

الفصل الأول

قراءة في كتاب "الفكر النقدي الأدبي المعاصر" لحميد لحمداني

المبحث الأوّل: قضايا أساسية

المبحث الثاني: المناهج السياقية

المبحث الثالث: المناهج النّصية

المبحث الرابع: الأدب والالتزام

الفصل الثاني

القيمة العلمية والمعرفية للكتاب

المبحث الأول : دراسة نقدية للكتاب

المبحث الثاني: مقارنة الكتاب بكتب نقدية أخرى

المبحث الثالث: نتائج المقارنة

مقدمة

فهرس

الموضوعات

الخاتمة

قائمة

المصادر

والمراجع

ملحق

ملخص

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الآراء النقـدية

عند حميد لحمداني

في كتابه: "الفكر النقدي الأدبي المعاصر"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: أدب عربي فرع: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:

إشراف الأستاذ:

- **لوصيف جهيدة** **د/ بن لقريشي عمار**

السنة الجامعية: **2013/2012**

تجسّد التجربة النقدية عند **حميد لحمداني** مثالا واضحا على قدرة الخطاب النقدي العربي على إثراء مقولاته المنهجية، وتجديد مفاهيمه وأدواته الإجرائية، من خلال معانقة الإنجازات المعرفية والنقدية للثقافة الغربية المعاصرة، والاستفادة الواعية والأصيلة منها.

إنّ هذه الممارسة تكشف عن إمكانية تطويع المناهج لتتخلّى قليلا عن طابعها النسقي الصارم الذي يوشك أن يحوّلها إلى أنظمة مغلقة أو إلى فلسفة لموت الإنسان كما يقول **غارودي**.

فحميد لحمداني يسعى إلى استثمار الآليات المنهجية الدخيلة بذوق محلّي أصيل قد يسيء إلى بعض مقوّمات المنهج الغربي، ولكن ما ينبغي له أن يمسّ خصوصية النص العربي بسوء. وبذلك كان **لحمداني** ناقدا غربي المنهج، عربي الطريقة، حداثي المادة، تراثي الروح...

إنّه من أكثر النقاد مؤالفة بين التراث والحداثة، ومقاربة بين الرؤى المتباعدة، ومعايشة بين الثقافات المختلفة، وهو كذلك من أكثرهم توزّعا بين المناهج المختلفة من التاريخية إلى الاجتماعية إلى البنيوية إلى التفكيكية إلى التركيب بين هذه وتلك. كما يعدّ من أبرز النقاد استخداما للبنيوية التكوينية ويظهر ذلك جليا في أغلب كتاباته النقدية.

وفي الأخير نقول أنّنا قد سلّطنا الضوء على علم من أعلام النقد العربي عموما والنقد المغربي على وجه الخصوص، ونرجو أن نكون قد وفّيناه حقه.

إن أصبنا فمن الله وحده وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

المبحث الأوّل: قضايا أساسية

أوّلا: الإقناع والذوق

كان النقد القديم عبارة عن إصدار أحكام شفوية تصدر عن الناقد من خلال تذوقه للعمل الأدبي، دون الاستناد إلى ضوابط أو محددات. لهذا كان النقد شيئا صعبا، ويستشهد هنا الناقد **حميد لحمداني** برأي **آلان روب غرييه Alain Rob Grillet (1922- 2008)** حيث يقول: "النقد شيء صعب، بل هو أصعب من الفن بمعنى من المعاني، فبينما يكتفي الرّوائي مثلا بالاعتماد على إحساسه دون أن يحاول أن يفهم أسباب اختياره لهذا العنصر أو ذاك، وبينما يكتفي القارئ بأن يعرف ما إذا كان هذا الكتاب أو ذاك قد أثر فيه، أو أن يعرف أنّه يحب هذا الكتاب أو لا يحبه أو أنّه قد أفاد منه بجديد أم لا، نجد الناقد ملزما بمعرفة أسباب كلّ هذا: يجب عليه أن يحدد ما أتى به هذا الكتاب وأن يقول لم أحبه وأن يصدر عليه حكما تقييميا...".[1]

وهكذا أصبح من الضروري على كلّ ناقد أن يختار لنفسه منهجا أو أن يستقي من المناهج كلها وأن لا يعتمد على الذوق وحده، لأن كلّ دراسة ليست محكومة برؤية واضحة وتصور شمولي- كما يرى الناقد **حميد لحمداني**- ستبعده دون شك عن أهدافه الأساسية التي من أهمها:

- فهم الظاهرة الأدبية المدروسة واستيعاب عناصرها المسؤولة عن جماليتها أو عدم جماليتها.

- محاولة كشف الدلالات الظاهرة والخفية والمحتملة، بمعنى إغناء النّص بإقامة حوار منتج مع بنياته الدالة.

---

[1] حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر- مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو- برانت 12 شارع القادسية- الليدو، فاس، ط2، 2012، ص11.

– إقناع القرّاء والمهتمين بتقويم الأعمال الأدبية بأن ما توصل إليه الناقد من نتائج وأحكام ودلالات هو شيء قريب من الصواب، لأنّه بذلك سيضمن أكبر عدد ممكن من المؤيدين لنظرته الخاصة ونتائج تحليله. [1]

يرى الناقد أن الأعمال الأدبية ليست مجرد مادة جامدة موضوعة لنحبها أو نرفضها وإنّما تحمل في ذاتها أسباب قبولنا أو رفضنا لها... ذلك أن الحكم النقدي لا يقوم على المعرفة الحدسية واللاشعورية فقط، ولكنه يقوم أيضا على المعرفة الواعية أي على التحصيل والخبرة. [2]

وفي الحديث عن مسألة الإقناع يستند ناقدنا إلى كتاب "مقالة في النقد" لصاحبه **غراهام هو** المترجم من طرف **محي الدين صبحي** حيث يقول: "إنّ المسألة النقدية مفتوحة للنقاش العقلي، ولا نستطيع في العديد منها أن نتوقع بلوغ اليقين، غير أن الأحكام الأدبية لا تقتصر على أن تكون (مسألة ذوق) على نحو ما نفضل الشاي أو القهوة، فنحن نستطيع أن نقدم تعليلا لآرائنا الأدبية، وحيثما نستطيع أن نقدم تعليلا بإمكاننا أن نأمل بأن نقنع ونقتنع...". [3]

ثانيا: الذاتية والموضوعية

الذاتية مصطلح يشير إلى صفة خاصة تعكس خبرة خاصة لدى المبدع، ويستخدم المصطلح أحيانا للدلالة على خبرة المبدع التي لا تسمح بتحقيق الآخرين فيها، ولهذا فهو يعني أيضا كلّ ما هو يتميز في نص أدبي معين ويرتبط بجوانب النفس الشعورية

---

[1] المرجع السابق، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص12.

واللاشعورية لدى الكاتب.[1] والموضوعية في النقد تعني وصف عناصر الأثر بشكل يتفق مع خصائص وجوده في العالم الواقعي والخيالي. [2]

أثار الناقد قضية الذاتية والموضوعية لأنّها قضية ترتبط بالنقاد أنفسهم، فهم الّذين يتحكمون في نوع الدراسة التي سيقدمون عليها.

فيرى الناقد أن العملية النقدية تتدخّل فيها مجموعة من العناصر هي كالتالي: الذات + الموضوع + المعرفة الحدسية المجسدة في الذوق + المعرفة المكتسبة الواعية المجسدة بالفكر. فيقول: "يمكننا أن نلاحظ بأن كلّ قراءة كيفما كان نوعها لابد فيها من حضور ذات وموضوع، غير أنّه إذا ما هيمنت الذات على موضوعها نتج لدينا ما نسميه قراءة ذاتية **Lecture subjective** وإذا ما هيمن الموضوع على الذات كنا أمام قراءة موضوعية **Lecture objective** وما معنى أن يهيمن الموضوع على الذات؟ أي أن تتنازل الذات عن معرفتها الحدسية المباشرة وأن تقترب من موضوعها أكثر وتفحصه باستخدام أكبر قدر من الملكات الفردية وليس الميول والعواطف". [3]

ومنه فإنّ القراءة الذاتية ليست كذلك بشكل مطلق، فهي لا تخلو بصورة نهائية من الموضوعية، كما أن القراءة الموضوعية ليست موضوعية مائة بالمائة، فهي لا تتخلى كليا عن الذاتية، فيخرج ناقدنا بنتيجتين هما:

– كلّ تحليل أو حكم نقدي نصفه بأنّه ذاتي لا يمكن أن يكون كذلك إلا بشكل نسبي، وهو يكون ذاتيا لأنّه يهمل الموضوع لحساب الرأي الشّخصي.

– كلّ تحليل أو حكم نقدي نصفه بأنّه موضوعي لا يمكن أن يكون كذلك إلا بشكل نسبي، وهو يكون موضوعيا لأنّه يهتم بالنص ويتبع طرائق الاستدلال المنطقي. [4]

---

[1] سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص127.

[2] المرجع نفسه، ص99.

[3] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص14.

[4] المرجع نفسه، ص15.

ثالثا: الطريقة والمنهج

غالبا ما يقع خلط لدى دارسي الأدب بين مفهوم المنهج **Méthode** ومفهوم الطريقة **Modalité**. فالمنهج قمنا بتعريفه سابقا، أما عن الطريقة فيقول ناقدنا: "أما طرائق التحليل فهي الخطوات التي يتبعها الناقد في دراسة نص معين، وهذه الخطوات بعضها يفرضه نوع المنهج المتبع، والبعض الآخر يفرضه النوع الأدبي، والبعض الأخير يفرضه مزاج وفكر الناقد.

فمثلا إذا استخدم ناقد ما منهجا نفسيا في تحليل نص أدبي، فإنّ هذا المنهج يفرض عليه عامة تخصيص خطوة في التحليل يتحدث فيها عن العوامل اللاشعورية الفاعلة في النص، مهما كان النوع الأدبي المدروس.

غير أن تحليل قصيدة شعرية من منظور هذا المنهج تفرض عليه خطوات إضافية معنية كالاهتمام بالموسيقى الشعرية، والصور واللوحات، بينما يفرض نوع الرّواية الإشارات الضرورية في إحدى خطوات التحليل للشّخصيات وللأدوات الأساسية الفاعلة في الحدث، أما المسرح فيستدعي الاهتمام في خطوات خاصة بالتشخيص الدرامي وبالديكور، وبردود أفعال الجمهور...الخ".[1]

وبهذا يكون الناقد هو المسؤول عن اختيار الطريقة التي يريدها وعن اختيار خطة العمل النقدي الّذي سيمارسه، فكلما كانت طريقة معالجة الموضوع مضبوطة ومنطقية كلّما كانت للناقد سلطة على القارئ؛ إقناعية وبيداغوجية ومعرفية.

يقول حميد لحمداني: "وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن عددا من النقاد يمكن أن يستخدموا منهجا واحدا لدراسة نص شعري لكنهم ليسوا مجبرين جميعا على إتباع طريقة واحدة، بمعنى أن التزامهم بمنهج واحد لا يلزمهم بإتباع طريقة حرفية واحدة، خصوصا فيما

[1] المرجع السابق، ص18.

يتعلق بما يفرضه النوع وبما يفرضه مزاج وفكر الناقد، أما ما يفرضه المنهج في الطريقة فهو أمر ضروري الحضور في سياق خطة كلّ واحد منهم".[1]

رابعا: الوعي بالمناهج النقدية

ذكرنا فيما سبق أنّ النقد الأدبي القديم كان يعتمد على ملكة الذوق وهي مرحلة سمّاها ناقدنا بالنقد الحسي أو طفولة النقد الأدبي، وبالخبرة التي اكتسبها الناقد القديم أصبح يربط الأدب بالظروف الخارجية سواء كانت تاريخية أو اجتماعية، فأصبح يعرف أسرار العلاقة بين الأدب ووقائع التاريخ فـ"تجلت هذه المعرفة عند الناقد العربي القديم في نقل الأخبار عن الشعراء وبيئاتهم، والصراع الدائر في الوسط الاجتماعي، وتحديد الدور الّذي قام به إنتاجهم الأدبي في ذلك الصراع. لم تكن بين يدي الناقد (التاريخي/الإخباري) علوم إنسانية متطورة تعزز معرفته بالتاريخ نفسه وبالوقائع الأدبية، لذلك كان يستند إلى معرفته النثرية أي إلى موسوعته الثقافية، وعليه كانت الذات (ذات الناقد) هي التي تتولى جميع المهمات : بناء معرفة بالواقع وبناء معرفة بالموضوعات الأدبية المدروسة".[2]

وبظهور البلاغة العربية أصبح هناك اهتمام بالنصوص الأدبية في ذاتها، يقول **حميد لحمداني:** "كان تطبيق البلاغة بكل ما حصل فيها من تطور بفضل الحضور الكثيف للشعر في الحياة الثقافية العربية وقدرة المتذوقين والنقاد على التمييز بين مجموعة متباينة من القيم التعبيرية واللفظية التجميليّة وبفضل استيعاب المنطق اليوناني، قد أدّى إلى اتجاه نقدي عربي يمكن جعله مواجها للاتجاه الذوقي، لأنّه يغلب الجانب الموضوعي في التحليل".[3]

ويضيف قائلا: "ويمكن القول بأننا نجد في تضاعيف مكونات النقد التاريخي الإخباري العربي القديم الّذي نذكرها هنا، بوادر مكونات معظم المناهج التي ظهرت معالمها بارزة في العصر الحديث:

---

[1] المرجع السابق، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص20- 21.

[3] المرجع نفسه، ص20.

- هيمنة الطابع الإخباري.
- حضور التفسير التاريخي الحضاري.
- حضور التفسير المذهبي.
- الشرح اللغوي والدلالي والعروضي والبلاغي.
- التفسير البيئي.
- ملامح التفسير النفسي.
- ذكر أثر العامل البيولوجي والنفسي في الإبداع.
- تأثير المعطيات الفيزيولوجية ونوعية الغذاء.
- الاهتمام بالمؤثرات الأدبية.
- أحكام القيمة الناتجة عن التذوق.
- العوامل الفطرية والذاتية والبيوغرافية.
- وثاقة معرفة الناقد".[1]

ويرى **لحمداني** أنّ المتأمّل في مجموع هذه الاهتمامات في النقد العربي، سيلاحظ أنّها يمكن أن تصنف إلى ثلاثة حقول أساسية:

- الحقل الذاتي: ويشمل كلّ ما له علاقة بالمبدعين، حالاتهم النفسية وأمزجتهم...الخ وهذا يمثل المنهج النفسي.
- الحقل التاريخي/الاجتماعي: ويشتمل كلّ ما له علاقة بالمراحل التاريخية والانتماء إلى القبيلة والوسط الاجتماعي، وهذا يمثل المنهج التاريخي والاجتماعي.
- الحقل اللغوي: ويشتمل على كلّ ما له علاقة بالنصوص سواء من حيث بنيتها اللغوية أو أسلوبها ومظاهرها البلاغية، وهذا يمثل المنهج البنيوي. [2]

والفائدة من دراسة المناهج ومعرفتها تتمثل في:

---

[1] المرجع السابق، ص22.

[2] المرجع السابق، ص23 (بتصرف).

1. أنّه ينبغي علينا أن نعلم أن التقديم يعد قائما على دعامة الذوق وحده كما كان في الماضي ولكنه تجاوز ذلك إلى معرفة منظمة لها قوانينها ومحدداتها تمثلت في المناهج على أنّه لا يمكن الاستغناء عن الذوق بطريقة نهائية.
2. أننا بإخضاعنا النقد الأدبي للمناهج سنحصل على دراسة موضوعية بالإضافة إلى أن الاهتمام بالمناهج النقدية سيقودنا إلى التعرف على مختلف العلوم الإنسانية كعلم التاريخ، علم الاجتماع، علم النفس، اللسانيات، وأيضا المنطق والفلسفة والإعلاميات.[1]

خامسا: النظرية والممارسة في النقد

نستنتج ممّا قلناه سابقا أنّ كلّ المناهج تشترك في دراستها للظاهرة الأدبية لكنّها تختلف في أنّ كلّ منهج يدرسها من جانب معيّن ومن حق الناقد أن يتعرّف على المفاهيم والأدوات التي تخص كلّ منهج.

وفي هذا الصدد يتوجّه **لحمداني** بالنقد اللاذع للمنهج التكاملي، ويرى أنّه مجرّد نقد تلفيقي، فيقول: "لا نريد في هذه الدراسة كما قد يخيّل للبعض أن نعود إلى ما كان يدعي سابقا في النقد العربي الحديث خلال أواسط القرن العشرين بالمنهج التكاملي **Méthode intégrative** الّذي دعا إليه قبل زمن بعيد **كمال نشأت** (الميلاد: **1923**) و**سيد قطب** (**1906– 1966**) وغيرهما فيما بعد، لأنّنا نعرف أنّ هذا التصوّر لم يكن يملك رؤية تاريخية ومعرفية بطبيعة المناهج ولا بالعلاقات التفاعلية القائمة بينها وبين طبيعة الأدب وإنّما كان نقدا تلفيقيا **Critique syncrétique** ينطلق من فكرة إرضاء الجميع وإصلاح ذات البين بينهم، أو مجرّد الرغبة في اختيار الجمع بين المناهج المختلفة".[2]

ويرى أنّ تاريخ النقد الأدبي هو جهاد مستمر شارك فيه جميع النقاد سواء في العالم العربي أم خارجه، كما يرى أنّ الأدب لا يستطيع أن يتخلّى عن المناهج جميعها وأنّ هذه المناهج مرتبطة فيما بينها، فيقول بأنّ: "الأدب لا ينفصل عن وجوهه الثلاثة الأساسية:

---

[1] المرجع نفسه، ص25– 26 (بتصرف).

[2] المرجع السابق، ص27.

الوجه الذاتي والوجه التاريخي الاجتماعي، والوجه اللغوي والتعبيري، وأنّه لا سبيل إلى الفصل التام بين هذه الوجوه إلّا في إطار رؤية اختزالية للنّصوص الأدبية، أو في إطار استخدام الأدب لأغراض براغماتية لا غير".[1]

سادسا: الذوق في النقد الأدبي

1- الذوق في النقد العربي القديم:

كان النقد القديم قائما على الإحساس بأثر الشعر في النفس، وعلى مقدار ما وقع الكلام عند الناقد، فالحكم مرتبط قوة وضعفا بهذا الإحساس، والعربي مرهف الحس، يحسّ أثر الشعر إحساسا فطريا لا تعقيد فيه، ويتذوّقه سليقة وطبعا، وعماده في الحكم الذوق الخاص والسليقة الفطرية، فهما وحدهما يهديانه إلى الجيّد من فنون القول، إذ ليست لديه أصول مقرّرة للكلام الجيد كما عند النقاد المحدثين مثلا، وليست لديه مقاييس محددة يستأنس بها في المفاضلة بين الشعراء سوى ذوقه وطبعه. [2]

نقل لنا **الحمداني** عن **طه أحمد إبراهيم** في كتابه "تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن 4ه " أمثلة نقدية ترتكز على ملكة الذوق، منها:

"أنّ الشاعر **الأعشى** جاء إلى قبّة **النابغة الذبياني** في سوق عكاظ فأنشده شعرا ثمّ أنشده **حسّان بن ثابت (60** ق.ه-**54ه)** وتلاه عدد من الشعراء ثمّ جاءته **الخنساء** فأنشدته قصيدتها في رثاء أخيها **صخر** التي تقول فيها:

وإنّ صخرا لتأتم الهداة به كأنّه علم في رأسه نار

فأعجب بقصيدتها وقال لها: لولا أن أبا بصير- يعني **الأعشى**- أنشدني لقلت: أنّك أشعر الجن والإنس".[3]

ويلاحظ ناقدنا أنّ هذا الحكم النقدي تميّزه الخصائص التالية:

---

[1] المرجع نفسه، ص28.

[2] حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص103.

[3] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص28.

– أنّه حكم مباشر تلقائي لأنّه صدر عن **النابغة** مباشرة بعد انتهاء **الخنساء** من إلقاء قصيدتها.

– إظهار علامات الإعجاب بالقصيدة، ولا شك أنّ ذلك تم التعبير عنه أيضا بانطلاق الأسارير، والترحيب فضلا عن أنّ الحكم نفسه يتضمّن الإعجاب: (أنّك أشعر الجن و الإنس).

– غياب أي ملمح تعليلي يسند الحكم الذوقي.

– اللجوء إلى المفاضلة بين **الخنساء** و**الأعشى، فالخنساء** رغم أنّها كانت موفقة في قصيدتها إلّا أنّها تأتي بعده في المرتبة، وبعد ذلك يأتي الشعراء الآخرون ومنهم **حسان بن ثابت**. [1]

يستدلّ **الحمداني** برأي **محمد مندور** في أنّ النقد الذوقي العربي في العصر الجاهلي يعيبه أمران:

– عدم وجود منهج: وهذا أمر طبيعي في حالة البداوة التي كانت تسيطر على العرب.

– عدم التعليل المفصّل (...) فالتعليل أمر عقلي لا يستطيعه إلّا تفكير مكوّن، وكل تعليل لابد من استناده إلى مبادئ عامة، والعرب لم يكونوا قد وضعوا بعد شيئا من مبادئ العلوم اللغوية المختلفة التي لم تدوّن إلّا في العصر العباسي. [2]

2– الذوق في النقد الرومانسي:

يقول **لحمداني:** "نجد فيما يخصّ النزعة التأثرية التي تعتمد التذوق أنّ تأثيرها امتد إلى النقاد الّذين وضعوا أسسا موضوعية للنقد فيما بعد، إذ وجدنا **لانسون** يدافع عن الذوق باعتباره استجابة فنية وعاطفية تظهر مدى قابلية الناقد للتعرض لتأثير المؤلفات التي يتعامل معها، يقول في هذا الصدد: (... لن نعرف قط نبيذا بتحليله تحليلا كيماويا أو بتقرير الخبراء دون أن نتذوقه بأنفسنا، وكذلك الأمر في الأدب فلا يمكن أن يحلّ شيء محلّ الذوق، وإذا

---

[1] المرجع نفسه، ص29.

[2] المرجع السابق، ص30.

كان من النافع لمؤرخ الفن أن يقف أمام لوحات زيتية مثل لوحة يوم الحساب أو لوحة حلقة الليل، وإذا لم يكن ثمة وصف أو تحليل فني في قائمة المتحف يستطيع أن يحلّ محلّ إحساس العين، فكذلك نحن لا نستطيع أن نتطلّع إلى تعريف أو تقدير لصفات مؤلّف أدبي أو قوته ما لم نعرض أنفسنا أوّلا لتأثيره تعريضا مباشرا، تعريضا ساذجا)". [1]

نلاحظ أنّ الذوق لم يكن يقتصر على العرب القدامى وحدهم، وإنّما هو عند النقاد الرومانسيين الغرب أيضا، وهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على أنّ التذوّق كان يسير في كلّ العصور.

3- الذوق في النقد العربي الحديث:

يرى **لحمداني** أنّ نزعة التذوّق تسيطر على **طه حسين** الّذي يقول: "... فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر أبي نواس إلّا إذا لاءمت نفسي ووافقت عاطفتي وهواي ولم تثقل على طبعي ولم ينفر منها مزاجي الخاص، أنا إذن عالم حين أستكشف لك النّص وأضبطه وأحققه وأفسّره من الواجهة النحوية واللغوية، وأزعم لك أنّ هذا النّص صحيح من هذه الوجهة أو غير صحيح، لكني لست عالما حين أدلّك على مواضع الجمال الفني في هذا النّص، وإذن فليس عليك أن تقبل ما أقوله وليس لك أيضا أن تنكره، وإنّما لك أن تنظر فيه، فإذا وافق هواك فذاك، وإن لم يوافق هواك فلك ذوقك الخاص".[2]

نلاحظ أنّ **طه حسين** متعصب في رأيه، فهو يجعل النّاس سواء، أي بأنّ أيّ شخص يستطيع أن يكون ناقدا، فهو لم يعط للخبرة والتجربة الذوقية مجال وإنّما يربط العملية النقدية بالأهواء.

ويورد **لحمداني** رأيا آخر نستطيع أن نقول أنّه معارض لرأي **طه حسين** وهو رأي **عباس محمود العقاد**، فهو لا ينكر الذوق ولكنه يرفض انفراده وحده بمهمّة النقد الأدبي

---

[1] المرجع نفسه، ص32- 33.

[2] المرجع السابق ، ص34.

فيقول: "فالنقد الأدبي الّذي لا مقياس له غير ذوق صاحبه ولا غاية له إلّا أن يخرج بك من العمل الأدبي بأثر يدّعيه ولا يقبل المحاسبة فيه، إنّما هو ثرثرة لا خير فيها".[1]

ويقول أيضا: "من الّذي لا يؤسفه أن يسمع نقادنا وقراءنا يتسكعون في لطفائهم ورقائقهم الغثة فيعجبهم الهذر، إذا وافق ما يتحرّونه من أصول الرقّة، ويثقل عليهم الكلام الفحل إذا خلا من تلك الأصول التي يتمحلونها ويقولون: هذا مما لا يسيغه الذوق ولا ينبغي أن يخاطب به المحبوب أو يشبّه به، وهذا يزري من لطافة الشعر وحلاوته، وهذا قبيح بالغزل والتشبيب، وهذا كلمة غليظة أو لهجة خشنة إلى غير ذلك، حتّى يخيّل إليك أنّ القوم خلقوا من الشمع الذائب لا من الطّين اللازب".[2]

كما اعتمد **لحمداني** على رأي **محمد مندور** الّذي يمضي في نفس اتجاه **العقاد** وأهم فكرة تبلورت عنده هي: "أنّ الانتقال من التأثّر والذوق إلى النقد المنهجي دليل على نمو ملكة التفكير النقدي عند الإنسان، وكأنه انتقل من المرحلة البدائية إلى مرحلة جديدة يحاكم فيها أحكامه وذوقه وتناقش أسبابه بالاعتماد على قواعد مستنبطة من النّصوص ذاتها ومن مبادئ التفكير المنطقي والحجاج".[3]

لقد ظهرت دعوات تمثّل الذوق البلاغي والأسلوبي الفطري الصحيح للعربية في القرآن الكريم، يعني أن نستفيد من النبع القرآني لأدبنا الحديث، أسوة بتذوّق أدباء أوربا لأناشيد الفطرة في كتابهم المقدس، وقد مثل هذه الدعوات بمصر **سيد قطب**، كما مثلها في سوريا على ما يبدو **سليمان العيسى** و**صباح جهيم** و**نجيب مطر**. [4]

---

[1] المرجع نفسه، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص36.

[3] المرجع السابق، ص36.

[4] عبد الحكيم عبد السلام العبد، تأصيل النقد والتذوق في المناهج والنصوص العربية (مع تركيز من البحوث التربوية في دول الخليج)، مؤسسة شباب الجامعة بالإسكندرية، يناير 1990، ص55.

المبحث الثاني: المناهج السياقية

أوّلا: المنهج التاريخي

1- الأصول العربية للمنهج التاريخي:

يرى **لحمداني** أنّ العرب لم يعرفوا نظرية تاريخية مكتملة، ولكن كانت لديهم إرهاصات ظهرت لدى العديد من النقاد، فقد استخلص أنّ دعائم الممارسة النقدية في كتاب **ابن سلام الجمحي** "طبقات الشعراء" تقوم على ما يلي:

- التفسير التاريخي والبيئي للظواهر الأدبية.
- الاهتمام بالعناصر البيوغرافية.
- الانتباه إلى المعطيات الاجتماعية.
- الذوق.
- المقياس اللغوي.
- المقارنات.
- تحقيق النّصوص. [1]

ويلاحظ أنّ **ابن قتيبة** سار على نفس طريقة **ابن سلام** في تفسير الظواهر الأدبية اعتمادا على معطيات تاريخية وبيئية، ويستخلص من كتابه "الشعر والشعراء" المستويات التالية:

- المستوى الإخباري ويتضمن الخلفية التاريخية وتفسير الظواهر الأدبية.
- المستوى النقدي الأدبي.
- مستوى المؤثرات الأدبية.
- المستوى النظري والفني كالحديث عن أقسام الشعر وطبقاته والوجوه التي يختار الشعر عليها ويستحسنه.

[1] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص40.

– الاهتمام بالعوامل النفسية التي تحدّد طبيعة الإبداع، وهذا تفسير للظواهر الأدبية، لكن ليس بعوامل تاريخية بل بأحوال الذات المبدعة. [1]

وتحدّث ناقدنا عن **ابن المعتز** من خلال كتابه "طبقات الشعراء" فقد أسّس نقدا تاريخيا يركّز فيه على الشّخصية المبدعة، ورأى أنّ عمله شبيه بما قام به الناقد الرومانسي الغربي **سانت بوف**. [2]

كما تحدّث أيضا عن كتاب "الأغاني" **لأبي الفرج الأصفهاني** واعتبره نموذجا متميّزا عن النقد الإخباري التاريخي في الأدب العربي. [3]

2– الأصول الغربية للمنهج التاريخي:

يرى **لحمداني** أنّ حالة النقد الغربي كانت تشبه إلى حدّ كبير حالة النقد الإخباري العربي، إلى أن ظهر اهتمام خاص مع بداية القرن التاسع عشر في فرنسا بإعادة كتابة التاريخ الوطني، وكانت هذه النزعة مدفوعة بتأثير الهيجلية الألمانية... هكذا كتب **جول مشليه Michelet (1798– 1874)** مؤلّفه "تاريخ الثورة الفرنسية" (الّذي صدر بين سنتي **1847– 1853)** ونقل فيه الوقائع التاريخية إلى صور والأشخاص إلى رموز كما أولى أهمية بالغة لدور المؤسسات والعادات والثقافة الفنية والدينية.أمّا الفن فقد أصبح بالنسبة إليه أكثر من وثيقة، إنّه رمز حضاري. لقد تجاوز **مشليه** رسم المظهر الخارجي للحياة وحاول أن ينفذ إلى جوهر هذا المظهر وكأنّه كان يريد أن يبحث عن روحه داخل الكائن واعتبار هذه الروح نفسها رمزا لفترة تاريخية معينة. ولعلّه كان مؤمنا بوجود فكرة مطلقة كامنة وراء التاريخ، وهنا يتجلّى بوضوح أثر الفكر الهيجلي الألماني في تصوره النقدي، كان **مشليه** لا يريد أن يسجّل

---

[1] المرجع السابق ، ص40– 41.

[2] المرجع نفسه، ص41.

[3] المرجع نفسه، ص42 (بتصرف).

الوقائع التاريخية ولكن يريد أن يرسم انطباعاته الخاصة التي تتركها الوقائع والشّخصيات التاريخية. [1]

وعلى العموم فسنجد هذا الميل إلى تفسير التاريخ والوقائع الفنية بجوهر روحي رائجا لدى جميع النقاد المتأثّرين بالنزعة التاريخية الجديدة سواء بشكل خفي أم ظاهر. [2]

- سانت بوف Sainte Beuve (1804- 1869):

يرى **لحمداني** أنّ الحسّ التاريخي عند **سانت بوف** "يتجلّى من خلال اعتبار العمل الأدبي ليس غاية في ذاته، وإنّما هو وسيلة لاكتشاف خصائص الإنسان الّذي يقف وراءه، والحديث عن الخصائص المميزة للشّخص هو وجه من وجوه استقراء التاريخ". [3]

وقد استنتج من أقواله أنّ نقده تجتمع فيه الخصائص التالية:

- استخدام الذوق والتعاطف مع الأعمال الأدبية مما جعله نقدا انطباعيا في كثير من جوانبه وتقويميّا أحيانا.

- الاستفادة من النزعة التاريخية وتسخيرها من أجل استخلاص صورة المبدع من خلال أدبه أوّلا ومن خلال المعلومات المتوفرة عنه خارج أدبه ثانيا، وهذا يسهل إدراك العلاقات القائمة بين النتاج والمبدع والواقع.

- الميل إلى التصنيف واكتشاف الأنماط الذهنية المختلفة انطلاقا من دراسة النتاجات الأدبية، وفي هذا الجانب تأكيد الحضور المبكّر للنزعة العلمية التي سنراها تهيمن بشكل بارز على نقد **تين** و**برونتير**. [4]

---

[1] المرجع السابق، ص42- 43 (بتصرف).

[2] المرجع نفسه، ص43.

[3] المرجع نفسه، ص43

[4] المرجع نفسه، ص46.

- هيبوليت تين Hippolyte taine (1828- 1893):

مع بداية سنة **1855** بدأت النزعة العلمية تهيمن على النقد الأدبي، فرأى **تين** أنّ النّصوص الأدبية عليها أن تخضع للتجريب مثل الظواهر الطبيعية.

يرى **لحمداني** أنّ **تين** قد تعامل مع النّصوص الأدبية على أنّها أنماط عضوية قابلة لأن تخضع للبحث في نموها وتطورها والعلاقات القائمة بينها وظروف وجودها وعوامل ضعفها. [1]

لقد ركّز **تين** على علاقة المبدع بعصره وبني جنسه، وأرجع هذا إلى ثلاثة عوامل هي: الجنس، والبيئة، وتأثير الماضي على الحاضر.

أمّا القاعدة الأولى التي تقوم عليها هذه النظرية في الجنس ويقصد به مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميّز مجموعة من النّاس انحدروا من أصل واحد. [2]

أمّا القاعدة الثانية التي ترتكز عليها نظرية **تين** فهي البيئة ويقصد بذلك المعنى الجغرافي والوسط الاجتماعي والثقافي، فكلّ هذا يؤثّر في إبداع المفكر أو الأديب، ويصبغه بصبغته، أمّا القاعدة الثالثة من قواعد نظرية **تين** في تأثير الماضي على الحاضر ومناصرته له، وبمعنى أوضح إفادة الأجيال المعاصرة من فكر الأجيال السابقة عليها وأدبها. [3]

يورد **لحمداني** قائلا: "والملاحظة الأساسية التي يآخذ بها **تين** بخصوص قوله بالعلاقة بين الأدب والبيئة والجنس، والزمن، هو أنّه لم يقدّم لنا الكيفية التي يحدث بها هذا الارتباط، فقد بقيت فكرة الصلة غامضة وعامة، وهذا ما يعطل استمرارية الفهم العلمي

---

[1] المرجع السابق، ص48.

[2] عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2008، ص13- 14.

[3] المرجع نفسه، ص16- 17- 18.

للظاهرة الفنية والأدبية في نظريته النقدية ويقلّل من الحسّ التاريخي فيها رغم اشتهاره بجعل النتاجات الإبداعية صور ناطقة عن الوسط الاجتماعي والبيئي الّذي صدرت عنه".[1]

نستنتج أنّ **تين** لم يستطع الجمع بين النظرية والتطبيق.

- غوستاف لانسون G. Lansson (1857- 1934):

أخضع **لانسون** النقد الأدبي للدراسة التاريخية، فرأى ناقدنا أن تاريخيته تجلّت في الجوانب التالية:

- دراسة نتاج أدبي في سياق حياة كتاب كبار.
- تميز العصور الأدبية وتحديد الاتجاهات المهيمنة فيها.
- إظهار الطابع التسلسلي للظواهر الأدبية من عصر إلى عصر.
- ربط الحوادث الأدبية بوقائع التاريخ والظواهر الاجتماعية.
- إعادة إحياء النّصوص والمؤلفات القديمة بمحيطها وجميع ملابساتها لكي نحياها كما كانت في القديم. [2]

أمّا بالنسبة للخطوات التي اعتمدها في منهجه فقد استخلصها ناقدنا من كلامه وهي:

- التعرّف إلى النّصوص الأدبية، أي القيام بتحقيقها وتقويمها، وإدراك مضمونها أي المعنى الحرفي للنّص.
- المقاربة بين النّصوص لتمييز الأصيل من التقليدي والفردي من الجماعي.
- تصنيف هذه النّصوص في أنواع ومدارس وحركات.
- تحديد العلاقات بين هذه الأنواع، والمدارس والحركات والحياة العقلية أي الفكرية والأخلاقية والاجتماعية سواء بالنسبة للداخل أم بالنسبة للخارج. [3]

---

[1] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص50.

[2] المرجع نفسه، ص54.

[3] المرجع نفسه، ص57.

ثانيا: المنهج الاجتماعي

1- المادة الجدلية والتاريخية وموقع الفكر:

استشهد ناقدنا برأي **جرار دلفو** و **آن روش** اللذان يريان بأنّ **لانسون** لم يستطع الاستفادة من الفكر المادي الجدلي الّذي كان نتيجة الأبحاث الاقتصادية والفلسفية التي تركها **ماركس** و**انجلز** وهذا الفكر جاء بمعطيات جديدة هي:

أنّ المجتمع ما بعد العشائري لا يمكن اعتباره وحدة متماسكة من الناحية المادية أو الاجتماعية أو الفكرية، وهذا أدّى إلى وجود طبقات، وهذه الطبقات يحدث بينها صراع دائم، ويكون الصراع الفكري واحدا من أهم تجليات الصراع المادي، وعليه فالأدب يدخل في هذا الصراع وبذلك تدافع كلّ طبقة عن مصالحها ويندمج أدبها في مسار هذا الدفاع.[1]

أورد **لحمداني** رأي **ماركس** حيث يقول: "إنّ عالم الإنتاج الخاص بالحياة المادية يهيمن بشكل عام على تطور الحياة الاجتماعية، والسياسية والفكرية، فليس وعي النّاس هو الّذي يحدّد وجودهم بل العكس، فوجودهم الاجتماعي هو الّذي يحدّد وعيهم".[2]

2- تطور النظرية الأدبية الماركسية:

أشار **لحمداني** أنّه تبنّى تقسيما للنظرية الماركسية يختلف عن التقسيم الّذي قدّمه **جرارد لفو** و**آن روش** في كتابهما، فقسّمها إلى ثلاثة مراحل:

- المرحلة الأولى: النظرية الأدبية الانعكاسية

يرى **لحمداني** أنّ هذه النظرية تأسست منذ بداية انتشار الفكر الماركسي عند **فلاديمير إلتش لينين Vladimir Ilitch Lenene** الّذي كتب بحثا بعنوان "ليون تولستوي مرآة الثورة الروسية" وضح فيه أنّ **تولستوي** استطاع أن يحيط بمعظم العوامل والشروط

---

[1] المرجع السابق، ص63- 64 (بتصرف).

[2] المرجع نفسه، ص64.

والتناقضات التي كانت تميّز المجتمع الروسي في تلك الفترة. وهذا بالتحديد ما رسّخ مفهوم الانعكاس الّذي ظلّ مهيمنا على النقد الأدبي الماركسي لمدة طويلة. [1]

- المرحلة الثانية: النظرية الأدبية الإيديولوجية

يرى ناقدنا أنّ **جيورجي بليخانوف (1856- 1918)** قد ركّز على العنصر الدينامي الأساسي وهو صراع الطبقات وما ينتج عنه من صراع للأفكار، فعوض أن يعكس الأديب في عمله صورة المجتمع كما هي حاصلة فإنّه ينخرط في الصراع الاجتماعي ذي المظهر الإيديولوجي. [2]

ومن خلال استقراء **لحمداني** لمقولات **بليخانوف** يستنتج أنّ الأديب الّذي ينتمي إلى طبقة معينة لا يعني أنّه سيعبّر بالضرورة عن أفكارها... بل إنّه يمكن أن يتبنّى إحدى إيديولوجيات الطبقات الأخرى التي لا ينتمي إليها. [3]

وجعل **بليخانوف** دراسة مضمون الأدب من المهمّات الأولى التي ينبغي أن يقوم بها الناقد ثمّ يأتي بعد ذلك الاهتمام بالخصائص الفنية... وقد دافع عن ضرورة الإعلان الواضح عن المواقف الثورية في الأدب... كي يدرج هذا الأدب في نطاق ما يسمى أدبا حقيقيا، وهذا ما يجعل القيمة الأدبية مشروطة بالوظيفة الإيديولوجية. [4]

- المرحلة الثالثة: النظرية الأدبية ورؤية العالم

- الدور الرائد لجورج لوكاش George Luckas (1885-1971):

يرى **لوكاش** في بحث أساسي ضمّه كتابه "التاريخ والوعي الطبقي" أنّ الصراع يكون محتدما في ظلّ المجتمعات الرأسمالية في نمطين من الوعي:

- الوعي الزائف: وهو وعي البرجوازية المهيمنة.

---

[1] المرجع السابق، ص65.

[2] المرجع نفسه، ص66.

[3] المرجع نفسه، ص66- 67 (بتصرف).

[4] المرجع نفسه، ص67- 68 (بتصرف).

- الوعي الصحيح: وهو وعي البروليتارية غير المهيمنة. [1]

ولكي تتغلّب الطبقة المهيمنة على غيرها... يجب أن تضفي على وعيها الزّائف صفة الوعي الكلّي الوحيد في المجتمع، أي يجعل هذا الوعي بمثابة الرؤيا الوحيدة الممكنة في العالم... ويرى أنّه إذا كان دور الطبقة الأولى هو إخفاء طابع المجتمع الطبقي فإنّ الدور الأساسي الّذي ينبغي أن تقوم به الطبقة الثانية هو كشف القناع عن الوعي الزائف وإظهار الفروق الطبقية. [2]

ويرى **لحمداني** أنّ هذا التصوّر هو الّذي مكّن **لوكاش** من تبنّي تصوّر جديد لا يفرض توزيعا ثابتا للإيديولوجيات وأنماط الوعي على الطبقات الاجتماعية، فالأفراد الاستثنائيون قادرون في جميع الأحوال، حتّى وإن كانوا ينتسبون إلى طبقة معيّنة ويؤمنون بأفكارها على التحرّر من أفكارهم المعلنة ذاتها عندما يعبّرون بواسطة الأدب أو الفن، وهذه هي الحالة التي اهتم بها **لوكاش** في كتابه: "بالزاك والواقعية الفرنسية".[3]

- البنيوية التكوينية (غولدمان Goldmann 1913- 1970):

يرى ناقدنا أنّ **لوسيان غولدمان** استفاد من أبحاث **لوكاش** وخاصة ما كتبه عن الوعي الطبقي، كما أنّه استفاد من مفهوم الرؤية للعالم الّذي استمدّه من الفلسفة الهيجيلية، ولكنّه طوّر فهمه للوضعية الخاصة للأدب في ظلّ المجتمعات الطبقية الحديثة، وأضاف بعض المصطلحات الجديدة... وانطلق من الفرضيات التالية:

- لا يمكن تفسير الأعمال الأدبية الكبرى من حيث بنيتها الفكرية العامة والأهداف الموسومة فيها بالرجوع إلى الأفكار المباشرة للكاتب أو إلى حياته الخاصة أو شروطه النفسية فقط، لأنّ الأفراد هم ملتقى مؤثّرات مختلفة تعود أحيانا إلى بنيات ذهنية متعدّدة.

---

[1] المرجع السابق، ص68- 69.

[2] المرجع نفسه، ص69 (بتصرف).

[3] المرجع نفسه، ص69.

– إنّ المبدع الحقيقي لهذه الأعمال هو الفكر الّذي نشأ في حضن الجماعة التي ينتمي إليها الكاتب أو يعبّر ضمنيا عن أفكارها دون أن يكون منتميا إليها بالضرورة.

– دور المبدع حاضر من خلال الصياغة الفنية للعمل الأدبي وهي صياغة تماثل بنية رؤية العالم التي حرّكت المبدع ولكنّها تمتاز عنها لكونها مضامين تلك الرؤية إلى أقصى ما تطمح إليه الجماعة. [1]

ويرى أنّه ميّز بين جانبين هما:

– المدلول: وهو الّذي يرتبط بالرؤية الخاصة بإحدى الجماعات الاجتماعية التي يعبّر عنها المبدع أو يتبنّى أفكارها، ويحيل المدلول هنا إلى مفهوم البناء الفكري أو الذهني الّذي سمّاه رؤية العالم.

– المحتوى: ويشير إلى عالم عناصر البناء التخييلي الّذي كانت صياغة المبدع فيه مباشرة، لأنّه هنا بالذات يستفيد مباشرة من تجاربه الخاصة وقدراته على الانتقاء. [2]

ثالثا: المنهج النفسي

ملامح نفسية في النقد القديم:

يعمل التاريخ والمجتمع واللغة بالتحديد في إنسان من لحم وعظم، ويتكوّن المنهج النفسي من فهم هذا الإنسان. [3]

وفي النقد القديم لم تكن هناك نظرية أو منهج نفسي، ولكن كانت هناك ملامح نفسية منها ما ظهر عند **أرسطو** حيث تفطّن إلى العلاقة القائمة بين الأدب والنفس الإنسانية، ورأى أنّ للمسرحية وظيفة نفسية سمّاها التطهير وقصد به أنّ مشاهدة المأساة تثير عند المتفرّج

---

[1] المرجع السابق، ص70– 71.

[2] المرجع نفسه، ص71– 72.

[3] إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 1991، ص128.

عاطفتي الشفقة والخوف ومن ثمّ يتخلّص منها أو يتطهّر ويحلّ الاعتدال والاتزان محلّ الإسراف والحدّة في عواطفه وانفعالاته. [1]

ويورد ناقدنا أنّ النقد العربي لم يخل تماما من بعض الملاحظات والتعليقات التي تتّخذ من نفسية المبدع أو المتلقي مرجعا لها ومنها ما جمعه **ابن رشيق** عن هذا الموضوع في كتابه "العمدة" وما تحدّث عنه **ابن خلدون**، وما ذكره **ابن قتيبة** حين قال: "وللشعر تيارات (أي فترات) يبعد فيها قريبه ويستصعب فيه ريّضه، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات إلّا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غمّ".

فالحديث عن خاطر الغمّ هو تحديد للحالة السيكولوجية التي يكون عليها المبدع ساعة الإبداع. [2]

ويؤكّد **لحمداني** أنّ القارئ سيجد في النقد الرومانسي كما تبيّن عند **سانت بوف** أنّ للحالة النفسية للأديب دورا حاسما في تكوين أدبه بخصائص محدّدة، فضلا عن دور التعاطف والتأثّر في قيام نقد أكثر ارتباطا بالإنتاجات الأدبية. [3]

يبدو من استقراء جهود القدماء من هذه الناحية، أنّ تناولهم للاتجاه النفسي لم يتجاوز في كثير من الأحيان، حدّ الملاحظة النفسية، أو وصف الظاهرة موضوع الدراسة أو بعض جوانبها ومن ثم، فإنّهم لم يعنوا بتحليل العمل الأدبي والكشف عن أبعاده النفسية أو تحليل شخصية الأديب أو المبدع أو شخصيات العمل الأدبي نفسه على نحو ما نرى بعض الدّراسات النقدية الحديثة التي أفادت من معطيات علم النفس ومناهجه، وخاصة بعد ظهور كتاب تفسير الأحلام **لفرويد**. [4]

---

[1] فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث- منطلقات وتحديات، مديرية دار الكتاب للطباعة والنشر، العراق، ط1، 1989، ص175.

[2] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص84- 85 (بتصرف).

[3] المرجع نفسه، ص86.

[4] عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ص46.

1- التحليل الفرويدي للأدب:

يرى **لحمداني** أنّ نظرية **فرويد** تتركز على فكرة جوهرية وهي أنّ الذات الفردية ليست وحدة متماسكة وواعية كلّ الوعي بنفسها كما كان يعتقد في السابق، بل إنّها تشهد صراعا حادّا بين مجموعة من القوى والمناطق النفسية التي يختصّ كلّ واحد منها بفعاليات نفسية محدّدة. [1]

ورأى أنّه أخذ يتّجه إلى الاهتمام بالعوامل الجنسية باعتبار أنّ لها دورا مركزيا في ظهور الأمراض النفسية... فاكتشف فعالية نفسية تشكّل المحور الجوهري الّذي تأسّس عليه التحليل النفسي، إنّها فعالية الكبت... وأضاف فيما بعد إلى نظريته مصطلحا هامّا يتمّم به تصوّره وهو مفهوم اللاشعور الّذي يشير إلى تلك المنطقة الواقعة في أغوار النفس، حيث تلجأ تلك الرغبات المكبوتة وتبقى هناك قابعة تتحيّن الفرصة السانحة للتعبير عن نفسها في تجلّيات محوّلة، وما العصاب إلّا الإعلان التحويلي للرغبات المحبطة. [2]

وقد أشار **فرويد** إلى أنّ الصراع النموذجي بين الرغبات والقيم الاجتماعية التربوية والخلقية يتجلّى فيما دعاه بعقدة أوديب عند الطفل، وعقدة إلكترا فيما يخصّ البنت. [3]

ومن المجالات التي تتسرّب إليها الرغبات، الفن والأدب، فالأدب باعتباره نتاجا ثقافيا له وظيفة اجتماعية ونفسية، كما أنّ محرّكه الأساسي هو الغرائز التي ينبغي البحث عن جذورها في طفولة المبدعين حسب تصوّر **فرويد**. [4]

يقول **طامر أنوال:** "يرى **فرويد** أنّ الفنّان في الأساس إنسان يتخلّى عن الواقع لأنّه لا يستطيع أن ينسجم مع مطلب التذكّر والإرضاء الغريزي، لأول وهلة، ومن ثمّ يلجأ إلى الحياة الفنطازية التي تسمح له بتمرير رغباته الجنسية الطموحة".[1]

---

[1] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص87.

[2] المرجع نفسه، ص88- 89.

[3] المرجع نفسه، ص89.

[4] المرجع نفسه، ص90.

يقول **لحمداني:** "إنّ موقع الرغبات في البنية النفسية هو ما سمّاه **فرويد** الهو **Le ça** أمّا موقع سلطة الأخلاق والقيم فهو الأنا الأعلى **Le surmoi**.ويبقى الموقع الضابط لحضور الفرد وإدراكه ووعيه وهو ما يسمى الأنا **Le moi**".[2]

يتصدّى المنهج النفسي في النقد الأدبي لطوائف ثلاثة من الأسئلة، تتعلّق أولاها بعملية الخلق الأدبي والتساؤل عن الدوافع الباطنية والخارجية لعملية الخلق هذه، ومدى مطابقة الصور التعبيرية للتجربة الشعورية.

وتتعرّض الطائفة الثانية لصاحب العمل الأدبي عينه وتحاول الإجابة عن أسئلة تربط عمله الأدبي بذاته، وتستفسر عن مدى دلالة نتاجه على نفسيته وكيفية ملاحظتها.

أمّا الطائفة الثالثة فتستكشف أثر وقع العمل الأدبي في ذوات الآخرين، وما مدى تأثّرهم به واشتراكهم مع صاحبه في التجربة الشعورية،[3] وهذا يتّفق مع ما ذكره **لحمداني**.

2- النقد النفساني لدى شارل مورون:

يرى **لحمداني** أنّ **شارل مورون** سار عكس مسار **فرويد**، فقد دعا إلى ضرورة الانطلاق من النّص الأدبي وجعل حياة المبدعين في خدمة نصوصهم الإبداعية، وقد ثار ناقدنا على الانتقادات التي وجّهها **شارل مورون** إلى **فرويد** باعتبارها انتقادات غير مبرّرة، **ففرويد**- على حدّ تعبير **لحمداني**- قد مارس ثلاثة أنماط من النقد أحدها مهتمّ بشخصيات الكتاب والثاني مهتمّ بحالة القرّاء والثالث وهو الأهمّ مهتمّ بعالم النّص لا غير.[4]

أراد **شارل مورون** أن يغيّر معادلة **فرويد** المتّجهة من لا وعي الكاتب إلى التجلّيات اللاواعية في النّص بمعادلة عكسية تتّجه من لا وعي النّص إلى لا وعي الكاتب، فهو يرى

---

(1) طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية- نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار العربي، القدس، د ط، د ت، ص126.

(2) حميد لحمداني، المرجع السابق، ص90.

(3) خالد يوسف، في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص20.

(4) حميد لحمداني، المرجع السابق، ص105 (بتصرف).

أنّه لابد من البحث في المؤلّفات الإبداعية المتعاقبة لكاتب عن تلك الصوّر أو الاستعارات المتكرّرة التي تخلق الطابع المميّز لمجموع تلك الأعمال.لقد سمّى هذه الصور المهيمنة على مجموع أعمال كاتب واحد بالأسطورة الشّخصية، بعد هذه المرحلة يرى الناقد أنّه بالإمكان أن يتّجه البحث نحو الحياة الشّخصية والمعلومات البيوغرافية لتأكيد ما تمّ اكتشافه عن طريق القراءة العفوية للناقد، ويعتقد **مورون** أنّنا في هذه الحالة نضيء النّص بحياة المؤلّف وليس العكس، كما أنّ قراءة النّص من المرحلة الأولى لا ينبغي أن تعتمد إلّا على التداعيات الحرّة، فهي وحدها القادرة على اكتشاف تجلّيات الأسطورة الشّخصية في أعمال الكاتب من خلال الصور والاستعارات المهيمنة فيها، ولهذا فالأساس الّذي تقوم عليه القراءة في المرحلة الأولى هو حدس الناقد، أمّا مفهوم الأسطورة الشّخصية فهو شبيه إلى حدّ كبير في نظر **لحمداني** بمفهوم الملكة الرئيسية عند **هيبوليت تين.** [1]

ويورد لحمداني أنّه من الضروري الإشارة إلى أنّ مفهوم الأسطورة الشّخصية عند **شارل مورون** يتميّز بالدينامية والتطوّر، لأنّه سيستمدّ حركيته من التطوّر الدائم الحاصل في حياة المبدع، لكن انعكاس حياة المبدع في الأسطورة الشّخصية يتم بطريقة رمزية وتمثيلية لأنّ اللاوعي يستدعي بعض الصور والاستبهامات التي قد ترجع إلى طفولة المبدع، مما يدلّ على أن الأسطورة الشّخصية غير خاضعة في نفس الوقت لحرفية السيرة الذاتية للكاتب. [2]

3- البنية اللغوية للاشعور لدى جاك لاكان:

يرى لحمداني أنّ **جاك لاكان** انطلق من مبادئ **فرويد** وبالتحديد على اعتماد **فرويد** على اللّغة والكلام لفهم طبيعة اللاشعور [3] **(ويعني اعتماده على البنيات اللغوية).**

---

[1] المرجع نفسه، ص106.

[2] المرجع السابق، ص106- 107.

[3] المرجع نفسه، ص111- 112.

ومنذ المراحل الأولى لدراسة **لاكان** للعلاج النفسي توجّه بشكل صارم للدفاع عن مفهوم الرغبة باعتبارها الموجّه الأساسي للتحليل النفسي، كما اعتبر أيضا مفهوم اللاشعور حاسما في فهم دور المجتمع في تكوين البنية النفسية للفرد منذ مراحل نشأته الأولى. [1]

أدرك **لاكان** مكانة اللّغة عند **فرويد** باعتبارها تجسّد الصراع المحتدم بين الذات والمجتمع، وبحكم أن اللّغة قائمة قبل الأفراد، فإنّها تفرض عليها سلطانها... لهذا أولاها **لاكان** أهمية بالغة في أبحاثه منذ مراحل دراسته المبكّرة، بالإضافة إلى أنّه كان على اتصال مباشر بالاتجاه البنيوي حين تعرّف على **ليفي ستراوس**... ومعلوم أنّ الاتجاهات البنيوية والشكلانية كانت في الغالب على صلة وثيقة بالأبحاث اللسانية. [2]

وقد اعتبر أنّ اللاشعور ليس شيئا سوى بنية لغوية... من هنا فالرغبات الإنسانية الفعلية لا يمكن أن تعبّر عن نفسها من خلال الدّوال الظاهرة الماثلة في النصوص، وهذه بالذات هي حالة الإبداع الأدبي، فهو خطاب واهم ولكنه يعبّر في نفس الوقت عن رغبة دفينة بطريقة رمزية ملتوية تتحدّى المنطوق السطحي للكلام، إنّ اللّغة من هذا المنظور تتحدّث من خلال قصديتنا عن قصديتها الخاصة التي تتجاوزنا، لذا فنحن قد ننبهر بخطابنا، لأنّنا لم نتوقّع أن تتجاوز إمكانيته التدليلية قصديتنا المرتبطة بلحظة الكتابة أو الكلام. [3]

بمعنى أنّ النّصوص تهرب من مبدعيها حال إتمام إبداعها لذا عليهم دائما إعادة كتابات أخرى تضمن دوام حضورهم أمام الآخر.

---

[1] المرجع نفسه، ص112.

[2] المرجع نفسه، ص112- 113 (بتصرف).

[3] المرجع السابق، ص116.

المبحث الثالث: المناهج النّصية

أوّلا: المنهج الشكلاني والبنيوي

1- المنهج الشكلاني:

لقد وجه الشكلانيون بحوثهم ودراساتهم إلى اللسانيات، وتجاوزوا ما كان سائدا آنذاك، وهي البحوث التي تربط الأدب بالثقافة والتاريخ، فمبادئ الشكلانية تتّفق إلى حدّ كبير مع مبادئ النقد الجديد في العالم الغربي، غير أنّ تأخّر ترجمة النقد الروسي لم يعط فرصة للتواصل بين التيارين.

وقد نشأت الشكلانية الروسية من جهود تجمّعين أدبيّين هما:

أ- حلقة موسكو **1915** وكانت معروفة باتجاهاتها اللغوية، ومن أهمّ الشّخصيات المؤسّسة لها **رومان جاكبسون**.

ب- جماعة الأوبياز (اختصار للعبارة الروسية: جمعية دراسة اللّغة الشعرية) وأهمّ ما ميّز هذه الجماعة اتجاهاتها الأدبية، حيث زاولت نشاطها عام **1916**، وكان **فيكتور شكلوفسكي ويوريس إيخنباوم** أهمّ أعضائها.

وأبرز أعضاء الشكلانية هم مؤرّخو أدب تحوّلوا إلى حقل علم اللّغة متّخذين من الشعر موضوعا أثيرا للدراسة... وعموما فإنّ الشكلانية الروسية تقوم على أطروحتين أساسيتين هما: التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة، والإلحاح على استقلال علم الأدب... وقد سمّى هؤلاء أنفسهم (مورفولوجيين) و(تمييزيين) بينما ألصق بهم أعداؤهم الوصف الشكلي أو الشكلاني (على حدّ تعبير النقاد المغاربة). [1]

[1] إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011، ص198.

كان زعيم هذه المدرسة ورائدها المحنّك العالم اللغوي "**رومان جاكبسون**" والذي يلخّص بعض الباحثين تاريخ نشأة البنيوية وتشكّلاتها المختلفة في شخصيته ومغامراته العلمية. [1]

وقد كان المنطق الّذي انطلقت منه الشكلية الروسية هو أنّ الناقد عليه أن يواجه الآثار نفسها لا ظروفها الخارجية التي أدّت إلى إنتاجها، فالأدب نفسه موضوع علم الأدب، وليس مجرد ذريعة للإفاضة في دراسات جانبية أخرى، ولم يكتف زعماء الشكيلة بذلك بل قصدوا إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية برفض العلوم المجاورة لها على اعتبار أنّها عوائق... وتحدّد منهجهم على لسان **جاكبسون** فيما يلي: "إنّ هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنّما أدبيّته، أي تلك العناصر المحدّدة التي تجعل منه عملا أدبيا".[2]

يرى **لحمداني** أنّه من الموضوعات المركزية في دراسة البنية اللسانية للشعر تناول **جاكبسون** مسألة الخاصية الصواتية، ليس بوصفها معطى ماديا وطبيعيا بل بوصفها قيما قصدية أي باعتبارها مدلولات خاصة بالمنصت إليها. [3]

ويعدّ **جاكبسون** أوّل من تحدّث عن الفونيم، أي الوحدة الصغرى في اللغة، وهو تلك الوحدة غير القابلة للانقسام، أو التحليل، بل هو الوحدة غير القابلة لأن تعوّض بوحدة أخرى، لأنّ بناء كلّ فونيم مختلف ضرورة عن بناء فونيم آخر، ولم يتوقّف **جاكبسون** عند مستوى الوصف الدقيق للأصوات بل تجاوز ذلك إلى الربط بين الصوت والمعنى.

فالشعر عنده منطقة تتحوّل فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية.[4]

---

[1] المرجع السابق، ص199.

[2] المرجع نفسه، ص199.

[3] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص132.

[4] إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص203– 204.

وقد تحدّث **جاكبسون** عن وظائف اللّغة ورأى أن كلّ كلام يجب أن تحضر فيه هذه الوظائف ولكن بنسب متفاوتة.

فالتركيز على (المرسل) يعطي (الوظيفة الانفعالية) التي تعبّر عن عواطفه ومشاعره، والتركيز على (المتلقي) أو المرسل إليه يعطي (الوظيفة الإفهامية) أو الطلبية، أي وظيفة التأثير على المتلقي، والتركيز على (السياق) يعطي (الوظيفة الإحالية)، أو المرجعية، والتركيز على (السنن) أو الشفرة يعطي (الوظيفة لما وراء اللّغة)، والتركيز على (الرسالة) نفسها يعطي (الوظيفة الشعرية) [1] هذا بالإضافة إلى الوظيفة الانتباهية.

يرى **لحمداني** أنّ ما كتبه **ايخنباوم** تحت عنوان "نظرية المنهج الشكلي" **(1925)** هو محاولة لوضع الأسس والمبادئ التي كان يقوم عليها المنهج الشكلي وأهمها:

– أنّ انشغال الشكلانيين كان يهدف دائما إلى تحويل الدراسة الأدبية إلى أداة عملية تشتغل على موضوع ملموس، وموضوعها الأساسي هو الأدب لا الهوامش التي تحيط بالأدب كحياة الأديب أو الوسط الثقافي والاجتماعي.

– ليس من أهداف الشكلانيين أن يحوّلوا استنتاجاتهم النظرية إلى مبادئ أو قواعد ثابتة لتقويم النّصوص الأدبية كما كان الشأن بالنسبة للبلاغة القديمة أو قواعد الكلاسيكية هكذا "كنّا نضع مبادئ ملموسة، ثمّ نتمسّك بها في حدود إمكانية تطبيقها على مادة ما، فإذا اقتضت المادة تعقيدا أو تغييرا لمبادئها فعلنا ذلك مباشرة" وهذا التنبيه مهمّ، لأنّه يبعد عن الشكلانية تهمة كونها بلاغة معيارية أو نموذجا جماليا جديدا ينبغي أن يحتذى، لأنّها لا تريد أن تجعل اكتشافاتها النظرية أداة معيارية لقياس القيمة الإبداعية للنّصوص التي تتكبّ على دراستها: "هدفنا الوحيد هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تحضن الفن الأدبي، بما هو كذلك".[2]

---

[1] المرجع السابق، ص205.

[2] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص147– 148.

- مفهوم البنية الدينامية:

هو مفهوم ظهر عند **يوري تينيانوف**، فقد درج النّاس في رأيه على النظر إلى البنية باعتبارها حضورا قارا وثابتا وأحادي الدلالة، في حين أنّ هذه البنية تتميّز بالحركية، لأنّها مكوّنة من وحدات ترتبط فيما بينها بعلاقات توافق تارة وعدم توافق تارة أخرى. وهكذا فمفهوم الشّخصية الحكائية مثلا ليس ثابتا بل هو دائم التغيّر من وضعية إلى أخرى. [1]

ونجد **توماتشفسكي** قد انطلق من مفهوم الحافز أي الوحدة المعنوية التي لا تقبل الانقسام وانطلق أيضا من التمييز الضروري بين الأغراض التي ليس لها مبنى والأغراض التي لها مبنى... فالأولى لا يشترط أن تكون عناصرها مترابطة سببيا ولا مرتّبة زمنيا، وتلك في نظره هي الأشعار الوصفية والغنائية والرحلات، والثانية يشترط فيها أن تكون خاضعة للترابط السببي والتتابع الزمني في آن واحد، وتلك هي القصص والروايات والملاحم، شعرية كانت أم نثرية. [2]

- الحوافز القارّة والحوافز الدينامية:

يرى **لحمداني** أنّه من المهمّ أن نميّز كما فعل **توماتشفسكي** بين الحوافز القارّة والحوافز الدينامية، فجميع الحوافز الحرّة هي حوافز قارّة، لأنّها مرتبطة- كما قلنا- بالحالات والأوصاف وليس الأفعال، لكن ليست كلّ الحوافز القارّة هي حوافز حرّة، فقد نجد حافزا قارّا من بين الحوافز المشتركة، والمقصود بقارّ أنّه لا يغيّر الوضعية لكنّه قد يكون ممهّدا لتغيير الوضعية، أمّا الحوافز الدينامية فهي المسؤولة المباشرة عن تغيير الوضعية في الحكي. [3]

- من الوظائف إلى العوامل:

---

[1] المرجع السابق، ص148- 149.

[2] المرجع نفسه، ص149- 150.

[3] المرجع نفسه، ص156- 157.

لاحظ **بروب** عند تحليل عينة من مائة حكاية روسية عجيبة أنّ ما يكون فيها ثابتا هو الأعمال التي تقوم بها الشّخصيات، أمّا ما يتغيّر على الدوام من قضية إلى أخرى فهو الشّخصيات نفسها والوسائل المستخدمة لإنجاز تلك الأفعال التي تتركّز في مجموع الحكايات. [1]

قام **غريماس** بتعديل النموذج الوظيفي **لبروب** فتحصّل على نموذجه الخاص وسمّاه "النموذج العامليّ ويتكوّن من ستة عوامل مقسّمة إلى ثلاثة علاقات هي على التوالي:

- علاقة الرغبة: وتمثّلها العلاقة القائمة بين الذات والموضوع المرغوب فيه.
- علاقة التواصل: وتمثّلها العلاقة القائمة بين المرسل والمرسل إليه.
- علاقة الصراع: وتمثّلها العلاقة القائمة بين المساعد والمعارض. [2]

2- البنيوية:

لقد عملت مدرسة براغ على صوغ النظرية الأدبية الشكلية ضمن إطار دراسات لغوية تتفق مع **دي سوسير** في معظم مبادئه الأساسية، وبذلك نحتت مصطلح البنية وتكون بذلك هي المدرسة السباقة لوضع هذا المفهوم، بالرغم من أنّ **دي سوسير** يعتبر رائد الدراسات اللغوية فإنّه لم يستعمل هذا المصطلح، بل كان يستعمل مفهوم النظام والنسق.[3]

وبهذا يكون مفهوم البنية قد حلّ محلّ النظام عند **دي سوسير** والشكل والأداة عند الشكليين، حيث تتضمّن البنية كلّ أوجه النّص. [4]

ويتمثّل المنهج البنيوي كمنهج لغوي في اكتشاف البنى أوّلا وتحليلها ثانيا بالتدرّج من البنية السطحية من خلال المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية إلى البنية الدلالية العميقة، فالبنية ليست مجرّد شكل وإنّما مضمون أيضا، هي جوهر اللّغة الشعرية. [5]

---

[1] المرجع السابق، ص157- 158.

[2] المرجع نفسه، ص159- 160.

[3] إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص204.

[4] المرجع نفسه، ص204.

[5] فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، د ط، د ت، ص67.

يقول **روجيه غارودي:** "إنّ المقولة الأساسية من المنظور البنيوي ليست هي مقولة الكينونة بل مقولة العلاقة والأطروحة المركزية للبنيوية هي توليد أسبقية العلاقة على الكينونة، وأولوية الكلّ على الجزء".[1]

والبنية لابد أن تتّصف بالشموليّة والتحوّل وذاتيّة الانضباط، والشمولية تعني اتّساق وتناسق البنية داخليا، أي أنّ وحدات البنية تتّسم بالكمال الذاتي وليست مجرّد وحدات مستقلّة جمعت معا قسرا وتعسّفا، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدّد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها، أمّا التحوّل فيعني أنّ البنية ليست وجودا قارّا ومستقرّا وإنّما هي متحرّكة دائما، إذ أنّ قوانينها لا تعمل فقط كقوانين بناء وتكوين سلبي، وإنّما هذه القوانين بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلية تسهم بدورها في التكوين في البناء وفي تحديد القوانين ذاتها، أما ذاتية الانضباط فتتعلّق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير وتعليل عملياتها وإجراءاتها التحويلية. [2]

ثانيا: جمالية التلقي

- تاريخ جديد للأدب في ضوء تعاقب القراءة (ياوس):

أراد **ياوس** تجاوز ما كان سائدا وهو تجاوز المناهج التي كانت في عصره والتي اهتمت بالظروف الخارجية للنّص أو بنيته الداخلية ليجعل القارئ هو جوهر الدراسة النقدية فيقول **لحمداني:** "أمام هذه الوضعية فكّر **ياوس** في تجاوز كلّ التيارات النقدية التي حادت في نظره عن الجانب الأساسي في الأدب وهو وضعيته التاريخية وشروط تلقّيه، وقد تبيّن له أنّ تقويم الأدب من قبل القرّاء يعدّ المؤشّر الرئيسي على الدور التاريخي الّذي يقوم به في

---

[1] روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ص13- نقلا عن خالد يوسف، في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب، ص23.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص70- 71.

الواقع العملي لحياة المجتمعات المتعاقبة، وهكذا فضّل توجيه الاهتمام إلى موضوع تمّ إغفاله سابقا في النقد الأدبي، وهو موضوع العلاقة الجدلية بين الإنتاج الأدبي والتلقّي".[1]

ومن أهمّ المصطلحات التي ركّز عليها **ياوس** في نظريته مفهوم أفق التوقّع حيث يقول في كتابه "نحو جمالية للتوقع": "فالنص الجديد يثير في القارئ (أو المستمع) طائفة من التوقّعات يمكنها مع توالي القراءات أن تخضع للتعليل أو يتمّ فقط الاقتصار على إعادة إنتاجها".[2]

ويشرح لنا **لحمداني** هذا المفهوم فيقول: "وعلى العموم يشير أفق التوقّعات إلى ما يمكن أن تنفتح عليه التجربة الجمالية والفكرية لدى القرّاء بتحريض من النّصوص الجديدة، ويكون ذلك بتأثير ثلاثة عوامل أساسية ركّز **ياوس** على دورها الرئيسي في هذه العملية وهي:

- المعايير الراسخة لدى القراء عن الجنس الأدبي الّذي ينتمي إليه النّص.
- مدى ما يعكسه النّص من آثار معروفة سابقا لدى القرّاء وما يتضمّنه من جديد.
- مسألة التعارض بين الواقع والخيال أو بين ما هو شعري (أدبي) وما هو عملي".[3]

وعلى العموم فالأساسي أيضا في نظرية التلقّي عند **ياوس**، هو الانتقال من فهم علاقة القرّاء بالنصوص إلى اعتبار أنّ سلسلة القراءات المتعاقبة في التاريخ هو جوهر ما يشكّل التاريخ الحقيقي للأدب، ونظرية التلقّي بذلك تجعل للأدب، بوصفه بنية فكرية، دورا مباشرا في تشكيل الفكر البشري وتغيير تصوّرات القرّاء بدل أن يكون تابعا للتحولات الاقتصادية والاجتماعية في مجتمع ما".[4]

---

[1] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص165.

[2] المرجع نفسه، ص166.

[3] المرجع نفسه، ص167.

[4] المرجع نفسه، ص167.

وعلى هذا الأساس تتمّ صياغة تاريخ الآداب من خلال عملية انصهار آفاق القرّاء المتعاقبين لكلّ ما يتبع ذلك من تداخل القيم الأدبية التقليدية والمعاصرة والمحتملة. [1]

يفهم من كلّ ما سبق أنّ التقويم الجمالي الّذي يقوم به القارئ مرتبط إلى حدّ كبير بما يختزنه القارئ نفسه من قيم فنية وبما يولده لديه النّص الجديد من حفر نحو استشراق قيم جمالية مبتكرة، وبهذا يكون للمخزون الثقافي دور أساسي في التقويم الجمالي للنّصوص. [2]

ونشير في آخر الكلام عن نظرية التلقّي التاريخية عند **ياوس** إلى المكانة المتميّزة التي يمثّلها مصطلح العدول الجمالي في مجهوده النظري، باعتبار أنّه يجسّد التحوّل من أفق إلى أفق جديد أي المسافة الفاصلة بين التوقّع المهيمن على مجموعة من القرّاء في فترة معيّنة ولحظة حدوث تغيير أفق الانتظار التي ينشئها لديهم عمل جديد متميّز". [3]

2- جمالية التجاوب (نموذج فولفغانغ إيزر):

يرى **لحمداني** أنّ **إيزر** قد "انشغل بوصف الفعاليات الذهنية والنفسية (بالمعنى العقلي) لتجاوب القراء مع النّصوص وتتبّع المراحل التي يقطعونها ذهنيا لبلوغ اللحظة التامة لتجاوبهم وذلك بإغلاق القراء على ما سمّاه التأويل المتّسق الّذي يكون كلّ قارئ قد توصّل إليه عند إتمام القراءة". [4]

يشير **إيزر** بالخصوص إلى أهمية ظهور مفهوم "القراءة باعتبارها مشاركة" في أفكار **ستورن** وكتابات **جان بول سارتر**، فالكتابة لديهما تشمل ضمنيا عملية القراءة وهما مرتبطتان ضرورة لإظهار الموضوع الجمالي إلى الوجود، فالفن يوجد من أجل ومن خلال الآخرين". [5]

---

[1] المرجع السابق ، ص167.

[2] المرجع نفسه، ص168.

[3] المرجع نفسه، ص168- 169.

[4] المرجع نفسه، ص169.

[5] المرجع السابق، ص169- 170.

وأهمّ مصطلح ظهر عند **إيزر** هو مفهوم "وجهة النظر الجوالة" فهو يرى أنّ النّص "لا يمكن أبدا أن يدرك دفعة واحدة (...) أنّنا دائما نقف خارج الموضوع المعطى، في حين أنّنا نحتلّ موقعا داخل النّص الأدبي، وبالتالي فالعلاقة بين النّص والقارئ تختلف تماما عن العلاقة بين الموضوع والملاحظة، فبدل علاقة بين الذات والموضوع هناك وجهة نظر متحرّكة تتجوّل داخل ذلك الّذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة، وهذه الطريقة لفهم موضوع ما تكون خاصة بالأدب".[1]

ويرى **لحمداني** أنّه يتجاذب وجهة النظر الجوالة في مسار القراءة قطبان أساسيان هما: التوقّع والتذكّر، فالتوقّع هو ترقّب ما سيحدث من تغيّرات في مسار تمثّل النص، والتذكّر هو العودة إلى تلك العناصر المنسية التي لم يتمّ الانتباه الكافي إليها أو أنّها تؤخذ بعين الاعتبار في الإدراك السابق لما قد قرئ من النّص، وهذا يؤدّي إلى تغيّرات متعاقبة في كلّ لحظة من لحظات القراءة تعاد فيها هيكلة كلّ ما سبق تمثّله بصورة جديدة إلى أن يستقلّ التمثّل في شكله النهائي عند إتمام عملية القراءة. [2]

بهذا انتقل المعنى من النّص إلى القارئ بل هو حسب **إيزر**"أثر يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده... إنّ العمل الأدبي ليس نصا تماما، وليس ذاتية القارئ تماما، لكنّه يشملهما مجتمعين أو مندمجين، ولعلّ هذا ما جعل **إيزر** ينادي بما أسماه (القارئ الضمني) الّذي يتفاعل مع أنساق النّص للإنتاج الدلالة إنّه يجسّد (إرادة القوة) التي دعا إليها **نيتشه**، بالرغم من أنّ هذا القارئ يولد من النص، وليس ذلك القارئ الّذي يمسك النّص بيده".[3]

- مسائل أساسية في قراءة الأدب وتأويله:

1- المقصدية وقراءة النّص الأدبي:

---

[1] المرجع نفسه، ص170.

[2] المرجع نفسه، ص170- 171.

[3] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2005، ص103.

يرى **لحمداني** أنّه هناك مفارقة تقوم على تعايش نمطين من القراءة في ظلّ هيمنة نظرية واحدة لا تمثّل في واقع الأمر إلّا نمطا واحدا.

الشقّ الأول من المفارقة: يرى أنّ قراءة النّصوص الأدبية هي بكلّ بساطة عملية استخراج المدلولات، أي المعاني الكامنة في النّصوص، ولا ينفصل هذا عن تبنّي فكرة المقصدية، وعندما يقال المقصدية لابد من الحديث عن الشّخص القاصد أي المتكلّم صاحب النّص.

الشقّ الثاني من المفارقة: يرى أنّ النّصوص تؤوّل بحسب القدرة على الفهم (أي مستويات الاستيعاب عند القراء)، وبحسب النوايا والمقاصد الخاصة بهؤلاء، وهذا يترتّب عنه الحديث عن درجة الفهم ومدى عمق الإدراك أو مستوى التحريف أو البعد عن المدلول الفعلي للنص. ومع ذلك تبقى فكرة أحقيّة تداول النّصوص وشرحها وتأويلها واستعمالها أمرا مسلّما به في كلّ زمان، وهنا تكمن المفارقة بالذات".[1]

هكذا يصبح الشقّ الثاني المتعلّق بقراءة مجرّد حدث عرضي في إنتاج النّصوص وتداولها، لأنّ الأصل هو الشقّ الأوّل القائل بضرورة استخراج المدلولات "الحقيقية" الموجودة في النّصوص. [2]

---

[1] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص175.

[2] المرجع نفسه، ص175.

2- ارتباط القراءة بدائرة الخبر:

يؤكّد **لحمداني** أنّ نظرية الخبر كانت تهيمن على جلّ الأبحاث البلاغية والنقدية العربية، وهي ترى أيضا أنّ التعبير المجازي عامة هو دائما خبر في مظهر غير خبري، وأنّ المتلقّي يجب عليه أن يصل بفضل ملكات الفهم إلى محتواه الكامن وراء الاستعارات وأشكال الكناية والمجاز، وإذا لم يتمكّن من بلوغه فمعنى ذلك أنّه قاصر الفهم وعليه أن يستعين بمن لهم معرفة ودربة باستخراج المعاني الكامنة في النّصوص. [1]

3- القراءة وأنواع الخطاب:

تتعدّد الخطابات وتتعدّد القراءات، فهناك خطاب أدبي، وخطاب علمي، وخطاب إقناعي...، ولكن ما يهمّنا دائما هو الخطاب الأدبي الّذي فيه تتعدّد القراءات، يقول **لحمداني:** "لذلك يظلّ من المتعذّر دائما إيقاف الحوار حول النّصوص بدعوى أنّ قارئا ما وصل إلى حقيقتها النهائية لأنّه ليس في وسعنا دائما أن نعرف النوايا. هكذا نرى أنّه حتى في إطار نظرية القراءة القديمة كانت القراءات دائمة التمرّد على ما اتّفق معظم نقاد النّصوص أو قرّاؤها على أنّه هو حقائق النصوص، بمعنى أنّهم كانوا يمارسون القراءات والتأويلات ويدرجون فهمهم للنّصوص في سياق حاجاتهم اليومية المتضاربة وأغراضهم وأهوائهم، دون أن يتخلّوا عن مرجعية الصواب والحقيقة، والمطلق في الآن نفسه، ودون أن يعترفوا بأنّ مقاصدهم وأهوائهم هي التي تجعلهم أحيانا يفهمون من النّصوص ما اعتبروه الحقيقة الثابتة لها".[2]

4- القراءة ودور السؤال:

يرى **سقراط** أنّ الأسئلة تكون مدعاة لتوليد الأجوبة المتعدّدة،[3] وهذا ما جعل **ميشال ميار** يرجع إليه من أجل بناء نظرية معاصرة للمساءلة تشكّك في الحقيقة وتحتفظ بالسؤال،

---

[1] المرجع السابق، ص176- 177.

[2] المرجع نفسه، ص177.

[3] المرجع نفسه، ص178.

ففي نظره أنّ التّفكير الأساسي لدى الإنسان كامن في طرح السؤال: "... الصورة البلاغية إذا ما طرحت في الخطاب، فذلك يعني أنّ سؤالا طرح فيه والسؤال يستدعي بالضرورة جوابا (إشكاليا) يستفهم السامع ويدعوه إلى الإجابة عن السؤال المطروح وتتأتّى الإجابة بتجاوز ظاهر اللفظ الحامل، فالجواب سؤال في ذاته لأنّه يحدّد وجها واحدا من الجواب، وتبقى بقية للوجوه متعلّقة بأسئلة جديدة تطرح".[1]

أمّا عن المجاز عموما فقد ذكر **ميار** أنّه يمثل الفكر في جوهر حركته الاستفهامية ولكنّه من جهة ثانية يتيح لكلّ فرد أو يوقف مفعول السؤال متى شاء وذلك عن طريق تقديم جواب محدد للصورة المجازية. [2]

هكذا فشرح الصور الاستعارية والكنائية والمجازية عموما هو توقيف لمفعول السؤال لكن المعروف أنّ الصور تبقى متّصلة على الدوام بحضور السؤال ما دامت محتفظة باستقلالها المادي في النّصوص عن جميع قرائها، على أنّه في نظر **ميار** يمكن تحويل كلّ إجابة إلى سؤال أو أسئلة جديدة".[3]

5- بين المقصدية والمحصلة:

إنّ التصوّر الّذي كان سائدا في الفكر النقدي العربي وفي الفكر النقدي الغربي على السواء يعتبر العناصر التخييلية من مجاز واستعارة وكناية مجرّد آليات تختفي وراءها آراء وتصوّرات عن حقائق واقعية وهي تصوّرات المتكلّم، ويكفي أن نفكّك تلك الوسائل التخييلية لكي نمتلك معرفة تامة. [4] وهذه الآراء والتصوّرات هي المقصدية التامة.

---

[1] المرجع السابق، ص179- 180.

[2] المرجع نفسه، ص180.

[3] المرجع نفسه، ص180.

[4] المرجع نفسه، ص181.

الأدب من هذا المنظور لا يفيد صاحبه ولا يضيف إليه شيئا جديدا بل المتكلّم هو الّذي يفيد به غيره من النّاس الّذين عليهم أن يكتشفوا ما أراد قوله فيه وكيف تمّ له قوله بالوسائل التخييلية التي استخدمها. [1]

أما إذا عدنا إلى التحليل النفسي الّذي يقرّ بوجود اللاشعور فإنّ "النتيجة الأساسية هي أنّ الأدب لا يفيد به الأديب غيره فحسب وإنّما يفيد به نفسه أوّلا وقبل كلّ شيء".[2]

يرى **بليسنر** أنّ الإنسان يصبح مندمجا بلعبة الأقنعة المتعدّدة لأنّها تحرّره من كلّ دور يتخذه على حده، وإذا كان الإنسان عامة لا يجادل في وجوده، فإنّه دائم الإحساس بأنّ وجوده يفر منه، لذا يظلّ دائم البحث عنه في الأدوار المتعدّدة، ويعتبر الأدب أحد الوسائل المهمة التي تساعد الإنسان على البحث عن وجود جديد لنفسه، "...لأنّ التخييلية الأدبية تدلّ على أنّ الكائنات البشرية لا يمكن أن تكون حاضرة من أجل ذواتها، فإنّها تتضمّن شرط كوننا مبدعين إلى حدود غايات أحلامنا دون أن يسمح لنا أبدا بالتّطابق مع ذواتنا من خلال ما نبدعه، فما نبدعه فعلا هو قابلية تصوّر هذا الاستعداد الأساسي، وبما أنّ هذا ينفلت من إدراكنا، فإنّ التخييلية تتحوّل إلى حكم تصدره الكائنات حول ذاتها".[3]

أهمّ شيء في هذا التصور هي أنّ حكم الذات حول نفسها هو بالضرورة تجاوز لذاتها لذا فالأدب لا يصوّر الذوات وإنّما يصدر أحكاما حول وضعها ويبحث لوجودها عن أشياء جديدة. [4]

هنا يصبح الحديث عن المقصدية بالمفهوم المتداول متجاوزا، حتّى أنّنا من الأولى أن نتحدّث بخصوص الأدب عن المحصّلة لا عن المقصدية، فالأدب لا يتحرك فيه فعل التخييل بالدرجة الأولى بدافع المقاصد بل بالانجذاب نحو ذلك الشيء الّذي عجزنا عن جعله

---

[1] المرجع السابق، ص181.

[2] المرجع نفسه، ص182.

[3] المرجع نفسه، ص183.

[4] المرجع نفسه، ص183.

مقصدا واضحا، فعوض أن نجذبه نحونا نشعر بأنّه هو الّذي يجذبنا نحوه من خلال فعل التخييل والرغبة في الاندماج فيه. [1]

المحصّلة إذن هي نتاج التفاعل بين العناصر النّصية المتضمّنة بالضرورة لما سمّاه **إيكو** إستراتيجية النص، وراءها الذات المبدعة التي تلعب دورا أساسيا في رسم معالم هذه الإستراتيجية، وبين ذات القارئ بحمولتها الثقافية والنفسية، وقدراتها على التمثّل. وتشمل المحصّلة جانبين: الأوّل يتمثّل في خبرة جمالية مصحوبة بنوع من "اللاذات" والثاني يتمثّل في خبرات دلالية ومعرفية تساهم في إحداث تغيير ما في وعي القارئ بدرجات متفاوتة في الشدّة حسب طبيعة التجربة. [2]

---

[1] المرجع السابق، ص184.

[2] المرجع نفسه، ص190.

ثالثا: المنهج التفكيكي

- خلفيات ومصادر الاتجاه التفكيكي:

يعتبر **لحمداني** التفكيكية آلية لتعرية المركزية الأوربية في صميم مبادئها الميتافيزيقية والعقلانية والعرقية، وإذا كان الغرب ولا يزال متحصّنا في فرادة وجوده وعقلانيته، لا ينفعل إلّا بذاته ولا يشعر أنّه بحاجة إلى ما هو خارج عن كيانه الخاص. [1]

يعدّ **جاك دريدا** المؤسّس الحقيقي للتفكيكية، ومن أشهر كتبه التي تناولت فكره النقدي كتاب: "في الكتابة"، و"الكتابة والاختلاف"، و"الكلام والظواهر".[2]

وبغضّ النظر عن أنّ القراءة التي قام بها **دريدا** للفكر الغربي كانت انتقادية، فإنّ فينومنولوجيا **هوسرل** ساهمت وسمحت مع ذلك ببعض الآليات المعتمدة في التفكيكية، فقد استفاد **دريدا** في صياغة مفهوم الاختلاف وهو أحد أهمّ مصطلحاتها، كما استفاد من جملة من الفلاسفة والباحثين وعلى رأسهم **هايدغر** و**فوكو وجيل دولوز**. [3]

اعترف **دريدا** أنّه استفاد أيضا كثيرا من **هايدغر**، إذ رأى أنّه لم يكن في وسعه أن يجعل مشروعه ممكنا لولا اهتمامه بما كان يطلق عليه **هايدغر** "المغايرة بين الكائن والكينونة"أي بين ما هو وجودي وما هو لاهوتي. [4]

كما ناقش أيضا الاتجاهات الأدبية والمناهج المختلفة وخاصة التحليل النفسي والبنيوية، فقد نظر **دريدا** إلى البنيوية التي اكتسحت جميع مجالات البحث باعتبارها مغامرة متقدّمة في دراسة اللّغة من حيث زاوية النظر وطبيعة وضع الأسئلة بالنسبة لجميع الموضوعات ومن ضمنها "هذا الشيء البالغ الغرابة" وهو الأدب. [5]

---

[1] المرجع السابق، ص193.

[2] عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ص168.

[3] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص194.

[4] المرجع نفسه، ص195.

[5] المرجع نفسه، ص195.

وفي نهاية المطاف نجد **دريدا** يجمع بين البنيوية والفلسفات التي حاولت انتقاد مبدأ اللوغوس دون أن تكفّ بالضرورة عن الوقوع في "فخّه" أي أنّها جميعا خاضعة في خلفياتها العميقة لمنطلقات ميتافيزيقية. [1]

هكذا نرى كيف استطاع **دريدا** رغم انتقاداته السابقة للبنيوية أن ينطلق من المبدأ البنيوي والسيميائي ثمّ مبدأ التنامي لكي ينتقل بعد ذلك إلى مشارف المبدأ التفكيكي في محاولته لتعريف الخطاب الشفوي والكتابي على السواء. وهذه في الواقع من الحالات النادرة التي يلجأ فيها **دريدا** إلى خطاب على قدر كاف من الوضوح لتأسيس تصوّر ما عن التفكيك الّذي لا ينفصل كليا في نظرنا عن التصوّرات السّيميائية والبنيوية والتناصية لتعريف النصوص، كما أنّه ليس بعيدا كما سنرى عن حركات التأويل والقراءة التي ازدهرت في النقد الحديث والمعاصر. [2]

- غموض التصوّر التفكيكي:

اتّسمت تفكيكية **دريدا** بالغموض وهذا ما ذكره العديد من الفلاسفة والباحثين وخاصة من قاموا بترجمة كتبه.

ويرجع ناقدنا إلى كتاباته الشعرية، فيقول: "لعلّ الطابع الشعري لكتابته يمثّل أحد العوامل الأساسية لغموض أفكاره، وقد اعتبر **دريدا** اللّغة الشعرية وسيلة أساسية لممارسة التفكيك والتعبير عن أفكاره".[3]

ويميل **دريدا** إلى القول بأنّ جميع نصوصه التحليلية لا تنتمي لا إلى السجلّ الفلسفي ولا إلى السجلّ الأدبي، وإنّما تميل إلى قطيعة معهما وإلى إستراتيجية أو لعبة من لعب المناورة، ومن الواضح أنّ لعبة التناور دائما تكون على قدر كبير من الالتباس والغموض، في هذا السياق أشار **دريدا** بنفسه إلى اعتنائه بممارسة التفكيك كان أكثر بروزا من

---

[1] المرجع السابق، ص197.

[2] المرجع نفسه، ص197- 198.

[3] المرجع نفسه، ص199.

تخصيص الحديث عنه، بمعنى أنّ التنظير للتفكيك لم يكن من أولوياته، بل كان يريد أن تكون ممارسته أكثر هيمنة في معظم مؤلفاته.والجانب الأساسي في هذه الممارسة كان هو إتقان الإنصات للغة أخرى أي إلى فكر آخر وتعرية طبقات هذا الفكر ومفرداته وتراثه وبيان أصالته ومسارات نشأته. [1]

- **خصائص التفكيك:**

إذا كان **دريدا** يتمظهر بأنّه مخلص أشدّ الإخلاص للنّصوص التي يقوم "بقراءتها" فإنّه لا يلبث أن يتحوّل إلى ممارسة العنف ضدّها. [2]

نرى مثلا أنّ مناقشة **دريدا** لرسالة **روسو** في أصل اللغات تستخدم نفس الطريقة التي استخدمها النقاد الموضوعاتيون المتأثّرون **بهوسرل**، فهو يناقش الموضوعات وتشعّباتها والعلاقات القائمة بينها والوحدات الفكرية التي تؤول إليها، وإلى جانب ذلك يقلب وجوه التفكير على جميع جوانبه بما يضاهي التحليل الفلسفي ويستخدم لعبة مزدوجة ماكرة تجمع بين التماهي مع مضمون الرسالة وتقويضها في الآن ذاته، إنّه كان قادرا على أن يجمع بأعجوبة محيّرة بين نقد التماهي والمعالجة السّيميائية الموضوعاتية والتأويلية، وهذا ما جعله يبدو أحيانا لا هو مع الرفض ولا هو مع التبنّي أو الحياد، إنّه مع البعثرة والتشتّت. [3]

يصف **دريدا** ممارسته التفكيكية بأنّها مجرّد "عملية نصية" وحيدة وذات طابع "اختلافي" لا يوجد لها منطق إطلاقي. [4]

ويستخدم التفكيك أحيانا أسلوب التلخيص الشارح. [5]

---

[1] المرجع السابق، ص200.

[2] المرجع نفسه، ص201.

[3] المرجع نفسه، ص201.

[4] المرجع نفسه، ص201.

[5] المرجع نفسه، ص202.

لم يكن **دريدا** يلجأ إلى التفسير وإنّما يقوم بتأويل الأعمال واستخراج مدلولاتها "العميقة" التي عادة ما تكون معاكسة لما يعلن عنها خطابها في الظاهر. [1]

يبدو أنّ **دريدا** شديد الإعجاب بفكر **روسو** وعمق فهمه للخلفيات النفسية للغة، لكنّه عندما يشير إلى المتعارضات الكامنة فيها وخاصة التعارض بين معطيات الطبيعة والعقل الأوّل "اللوغوس" والمكمّلات الضرورية وغير الضرورية، نراه يوجّه نقدا لاذعا لهذه الخلفية الميتافيزيقية لفلسفة الكاتب وخلق التباس من هذا الصنف هو ما جعل خصوم التفكيكية يشككون في النوايا الحقيقية الكامنة وراء اتجاه يحلل النزعة للمركزية الأوربية الماثلة في فكر **روسو** وغيره من الفلاسفة والأدباء بمتعة واندماج نادرين، وينتقدها دون أن يقدّم بدائلها الممكنة، والأغرب من ذلك حينا آخر إلى الاعتراف بصعوبة الانفكاك من الميتافيزيقا. [2]

و**دريدا** يشير في غير موضع إلى أنّ منهجه ظل على الدوام متربصا بكل أنماط التصور الميتافيزيقي للتاريخ. [3]

---

[1] المرجع السابق، ص203.

[2] المرجع نفسه، ص203- 204.

[3] المرجع نفسه، ص204.

- أهم مصطلحات التفكيكية:

1- التفكيك Déconstruction:

هو التعبير اللاتيني المستخدم من قبل **دريدا** للدلالة على نوع من القراءة تشتغل من داخل النّصوص الفلسفية أو الأدبية على خلخلة أبنيتها المعتمدة على الثنائيات الضدية، وبيان أنّ هذه الثنائيات ذات علاقة تجاذبية قائمة بين قطبيها وهو ما يلغي مركزية أحدهما وهامشية الآخر ويضع القطبين معا في وضعية حاجة أحدهما للآخر، أي في وضعية مغايرة لذاتها. [1]

ويعرّفه **عبد الله إبراهيم** فيقول: "إنّ الدلالة الاصطلاحية للتفكيك تختلف عن دلالته اللغوية التي تحيل على التخريب والتهديم والتقويض، وينهض التفكيك على منهجية التعارض بين المكونات التي تشكل كيان الخطاب، وتركها تعمّق اختلافاتها وتكشف تناقضاتها الداخلية... ومنها التفكيك هو التبسيط والاختزال". [2]

2- التشتّت Dissémination:

يقول **دريدا** في مفهوم التشتّت: "إنّ التشتّت لا يعني في نهاية المطاف شيئا ولا يمكن جمعه ضمن تعريف واضح... وإذا كنّا لا نستطيع أن نلخّص التشتيت أي المغايرة الذرية... فذلك لأنّ قوة وشكل ظهوره تفقأ الأفق الدلالي"، كما يرى أنّ التشتيت هو تعدّد توليدي غير قابل لإجراء أي اختزال، إنّه شغب يعمل على إجراء شروخات في النّص ويقف دون انغلاقه أو إضفاء أي شكلنة تامة عليه. [3]

---

[1] المرجع السابق، ص204.

[2] عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص631.

[3] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص206.

والهدف الأساسي دائما من البعثرة هو إظهار الطبيعة المشتّتة للنّص رغم مزاعم القصدية وانسجام الخطاب وقيامه على المعنى الواحد، وهي مزاعم ظلّت سائدة في نظره زمنا طويلا. [1]

3- الاختلاف Différence:

يذهب مترجم كتاب "الكتابة والاختلاف" **لجاك دريدا** أنّ هذا المصطلح ينبغي أن يرسم بناء بين قوسين هكذا: "الاخ(ت)لاف" محاكاة للمصطلح الفرنسي الّذي كتبه **دريدا** بحرف **O** بدل حرف **E** ليفهم منه حسب تأويل المترجم دائما معنى "خلاف" الهوية موعدها مع ذاتها وإحالتها إلى "الآخر" باستمرار".[2]

ويورد **عبد العزيز حمودة** في كتابه المرايا المحدبة تعريفا **لمحمد عناني**، فيقول: "والواقع أنّ عناني يقدّم تعريفا لكلّ من الكلمة الفرنسية والكلمة الإنجليزية على غير ما سارت عليه التعريفات الأخرى التي تتحدّث عن الكلمتين باعتبارهما مصطلحا واحدا، يبدأ **محمد عناني** بالكلمة الفرنسية **Différance** ويترجمها إلى الاختلاف والإرجاء، ثمّ يعرّفها في إيجاز ووضوح بعيدا كلّ البعد عن مراوغة **دريدا:** "مصدر المصطلح هو نظرية في كتابه مواقف **Positions (1981)** التي تزعم عدم وجود معانٍ محدّدة للكلمات، وأن أقصى ما نستطيع إدراكه هو الاختلاف فيما بينها وإرجاء المعنى إلى أجل غير مسمى، وهو يرادف بين ذلك المصطلح وبين مصطلح آخر هو **Gram** (أي الكتابة)" أمّا الكلمة الإنجليزية **Difference** وترجمتها: الاختلاف، فيعرّفها على النحو التالي: "مصدر المصطلح هو مذهب **سوسير** القائل بأنّ أهمّ سمة لغوية هي الاختلاف الدلالي، وهو يجعل ذلك ينسحب على الاختلاف النحوي والنظام الصوتي كذلك،وهذا هو الأصل الذي بنى عليه **دريدا** مفهوم الاختلاف

---

[1] المرجع السابق، ص207.

[2] المرجع نفسه، ص208.

لديه، وبنى عليه **جون إليس** معارضته الشديد **لدريدا** و**تشومسكي** ودفاعه عن ضرورة ربط علم دلالة الألفاظ بالنحو".[1]

3- الأثر Trace:

يرتبط مفهوم الأثر الّذي استعمله **دريدا** في سياق شرح طبيعة الاختلاف أيضا بما يتركه كلّ طرف من تلك الثنائيات المذكورة سلفا في الطرف المقابل له من تغيير سالب ومانح في نفس الوقت ويتحدث **دريدا** عن الأثر كما يلي: "إنّ كلّ عنصر يتأسّس انطلاقا من الأثر الّذي تتركه فيه العناصر الأخرى في السلسلة أو النسق".[2]

- إستراتيجية التفكيك:

ذهب **جون سورل** إلى أنّ التفكيك يعرّف: بأنّه مجموعة من الاستراتيجيات تعمل على تقويض ميولنا النابعة من مركزية اللوغوس.أولها :حصر مجمل الثنائيات المتعارضة التي شكلت جوهر التفكير الغربي، ومنها على سبيل المثال: الكلام- الكتابة، الذكر- الأنثى، الحقيقة- الخيال، الحقيقي- المجازي، المدلول- الدال، الجوهر- الظاهر، علما بأنّ الطرف الأوّل الموجود على اليمين يعطي الخطوة دائما في هذا التفكير، فهو في منزلة أسمى من منزلة الطرق الأيسر الّذي يعتبر مجرّد تعقيد أو نفي أو تجلّي للطرف الأوّل... وعليه سيكون الهدف الأساسي من التفكيك هو العمل على تقويض هذه المتعارضات بغاية تحطيم مركزية اللوغوس... أمّا الإستراتيجية الثانية فمهمّتها اكتشاف الكلمات المفاتيح التي تكون لها خاصية التعارض مع المدلولات المباشرة للنّص بحيث تعمل على تقويضها وتأتي بعد ذلك الإستراتيجية الثالثة وهي الاهتمام بهوامش النّص وبعض الاستعارات الدالة أيضا على ما يخون مدلولات النّص. [3]

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص328.

[2] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص209.

[3] المرجع نفسه، ص209- 210.

- التفكيكية في العالم العربي:

من الضروري في نهاية الحديث عن التفكيكية أن نشير إلى طبيعة استقلال هذا الاتجاه في الحقل الثقافي العربي، مع الإشارة إلى أنّه لقي حتّى الآن اهتماما واسع النطاق، غير أنّ المواقف نحوه متباينة، منها ما يعارض التفكيك، ومنها ما يدافع عنه ويتبنّاه ومنها ما يقف بين التبنّي والانتقاد، أمّا تأثير التفكيكية الفعلي في الرؤية الفكرية العربية والنقد الأدبي تنظيرا وممارسة فيبقى في نظرنا محدودا رغم وجود من يدافع ويميل أو ينبهر به في أبحاثه ويطبقه كما الحال عند **عبد الكبير الخطيبي** و**محمد أركون** و**مطاع صفدي** و**عبد الله الغذامي**.[1]

ولعلّ الباحث المغربي **بن عبد الله العالي** في كتابه "أسس الفكر الفلسفي المعاصر- مجاوزة الميتافيزيقيا" يعتبر من القلائل الّذين قدّموا بصورة علمية ومنهجية وتبنّوا التصوّر الاختلافي الغربي.[2]

ويصل الانبهار حدّه عند الباحث الجزائري **بختي بن عودة** الّذي زاوج بين العرض النظري والإنجاز التطبيقي. [3]

وتجدر الإشارة إلى الدراسة التي نشرها الباحث **محمد أحمد البنكي** عن موضوع طبيعة حضور التفكيكية في الحقل الثقافي العربي وذلك في كتابه "دريدا عربيا قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي" وهي في الواقع أهمّ قراءة تقويمية كتبت عن التفكيك في العالم العربي حتّى الآن. [4]

ونجد **عبد العزيز حمودة** و**كمال أبو ديب** ممّن يرفضون التفكيكية. [5]

---

[1] المرجع السابق، ص225- 226.

[2] المرجع نفسه، ص226.

[3] المرجع نفسه، ص226.

[4] المرجع نفسه، ص227.

[5] أنظر: المرجع نفسه، ص228- 229.

المبحث الرابع: الأدب والالتزام

أوّلا: الخلفية الفلسفية لمفهوم الالتزام

من أهمّ الكتب التي شرح فيها **جان بول سارتر** العلاقة بين الفلسفة الوجودية ومفهوم الالتزام كتيبه الصغير "الوجودية مذهب إنساني" **(1968)** الّذي ردّ فيه على عتاة خصوم الوجودية بخصوص انتقادهم لها واعتبارها فلسفة فردية وأنّها مذهب يحمل نزعة تشاؤمية، كما أنّها لا تبرز إلى النواحي السيئة في الطبيعة الإنسانية ولا ترى في أعمال النّاس إلّا العبث...الخ. [1]

ولذا تجنّد **سارتر** للدفاع عن مذهبه محاولا إثبات أنّ الوجودية هي على العكس من ذلك، فلسفة متفائلة وغير فردية بشكل مطلق... وقد أثار مسألة الالتزام عند الفرد الوجودي وعند المبدع والكاتب وعلاقته بالالتزام الجماعي الاختياري. [2]

ويرى **سارتر** أنّ الوجود سابق على الماهية فيقول: "والآن ماذا نعني عندما نقول أن الوجود سابق على الماهية؟ إنّنا نعني أنّ الإنسان موجود أوّلا ثمّ يتعرّف إلى نفسه ويحتكّ بالعالم الخارجي، فتكون له صفاته، ويختار بنفسه الأشياء التي تحدّده، فإذا لم يكن للإنسان في بداية حياته صفات محدّدة، فذلك لأنّه بدأ من الصفر، بدأ ولم يكن شيئا، وهو لن يكون شيئا إلّا بعد ذلك (...) فالإنسان مشروع يمتلك حياة ذاتية بدلا من أن يكون شيئا كالطحلب".[3]

وبناء الماهية الذاتية متلازم مع حرية الاختيار، وتعني حرية الذات أنّ الذات قادرة على إصدار قرارات حاسمة خلال مجموع حياتها، وستكون دائما مسؤولة أمام نفسها وأمام الآخرين عن جميع اختياراتها،[4] وأساس الالتزام إقرار حرية الكاتب ومسؤوليته معا. [1]

---

[1] المرجع السابق، ص117.

[2] المرجع نفسه، ص117.

[3] المرجع نفسه، ص118.

[4] المرجع السابق، ص118- 119.

إذن ليس الاختيار الفردي كما يرى **سارتر** هو اختيار للذات وحدها بل للذوات الأخرى التي ترى فيه نموذجا يحتذى لأنّ احتذاء نموذج هو أيضا اختيار: "عندما نقول إنّ الإنسان يختار لنفسه، لا يعني أنّ كلّا منّا يجب أن يختار لنفسه، بل نحن نعني أنّه يختار لنفسه، وإذ يختار لنفسه، يختار لكلّ النّاس (...) إنّ اختيارنا لنمط معين من أنماط الوجود هو تأكيد لقيمة ما نختار وإعلاء لشأنه، وكأنّنا نقول لكلّ النّاس اختاروا مثلما اخترنا، فنحن لا يمكن أن نختار الشر لأنفسنا، وما نختاره دائما خير لنا، ومن ثمّ فهو خير لكلّ النّاس".[2]

هذا هو مفهوم الالتزام الوجودي، إنّه يتعدّى التزام الشّخص إلى تحريك التزام الأغيار وهكذا نرى كيف حاول **سارتر** أن يخرج الفلسفة الوجودية من الدائرة الفردية الضيقة، التي اقتضاها منطلقها الأساسي الأوّل وهو مواجهة الوجود الذاتي وتحمّل مسؤولية الحرية الفردية في اختيار الماهية التي نرضى عنها. [3]

ثانيا: الالتزام في الأدب لدى سارتر

في اعتقاد **سارتر** أنّ الرسم والنحت والموسيقى والشعر فنون تعبيرية لا تقبل أن يسند إليها مفهوم الالتزام، لأنّ لها طبيعة مختلفة عن بعض الفنون النثرية وخاصة الفنون القصصية التي من الضروري أن تكون لها دلالات محدّدة تتضمن موقف للكاتب أو للشّخصيات المرسومة. [4]

فالغاية الكبرى الأولى من الكتابة إذن في نظر **سارتر** هي أن يستثير الكاتب بعمله فعل الحرية لدى القراء فيجعلهم مهيئين أكثر من أي لحظة أخرى لأنّ يختاروا بمحض إرادتهم ما كان قد صعب عليهم اختياره أثناء ممارسة حياتهم العادية، وهكذا اعتبر **سارتر** أنّ

---

(1) محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، د ط، د ت، ص147.

(2) حميد لحمداني، المرجع السابق، ص119.

(3) المرجع نفسه، ص120.

(4) المرجع السابق، ص121.

الخاصية الجوهرية للكتابة هي أنّها مجرّد اقتراحات وأنّ القرّاء هم الّذين يقرّرون أثناء ممارسة حياتهم أثناء القراءة ما هي المشاغل والمقترحات التي حازت على رضاهم. [1]

وتظهر النزعة الوجودية ذات الطابع الإنساني من خلال ربط الأدب بالدفاع عن القيم الإيجابية شرط ألّا يتم التعبير عن ذلك في شكل مواعظ أو خطاب مباشر بل بواسطة التعبير الفني والاقتراح دون أي توجيه مقصود. [2]

والأدب الوجودي نوع من المعاناة أكثر من كونه متعة أو حكما قبليا على الشّخصيات، لأنّه يدخل القراء إلى العالم المرسوم ويحمّلهم المسؤولية ويدفعهم إلى التساؤل ويحثهم أيضا على الانخراط في تغيير العالم المحيط بهم، أي عالم الواقع، لذا لم يتوقّف **سارتر** عن تأكيد الطابع العلمي للكتابة باعتبارها التزاما نحو القراء والعالم على السواء. [3]

انتقد **سارتر** نظرية الفن للفن التي دعمتها فلسفة **إيمانويل كانط** لأنّها جعلت الإنسان مجرّد مستهلك للجمال، ولم تنقله إلى حيّز الإحساس بالمسؤولية والتفكير وإطلاق حرية الاختيار واتخاذ المواقف الضرورية للبرهنة على كينونته الفاعلة أي إلى حيّز اختيار كيفية وجوده والتأثير باختياراته في وجود الآخرين. [4]

وكان من الطبيعي أيضا أن ينتقد مفهوم اللاشعور الفرويدي، لأنّه يسحب من الإنسان حريته في خلق كيفية وجوده، ويجعله تابعا لا إراديا إلى قوة داخلية لا يعلم عنها شيئا، والفلسفة الوجودية هي فلسفة الأنا الواعية بنفسها، وهي لذلك تلتقي مع الفلسفة الديكارتية في القول بأنّ الحقيقة تنطلق من الوعي بوجود الذات: "أنا أفكر إذن أنا موجود". [5]

---

[1] المرجع نفسه، ص122- 123.

[2] المرجع نفسه، ص124.

[3] المرجع نفسه، ص126- 127.

[4] المرجع السابق، ص127- 128.

[5] المرجع نفسه، ص128.

المبحث الأول: دراسة نقدية للكتاب

تندرج الكتابات النقدية المتعدّدة **لحميد لحمداني** ضمن سياق عام أساسه الرغبة في استحضار المناهج المعاصرة والعمل على تبيئتها في الفضاء الثقافي والإبداعي العربي.[1]

فقد شكّلت الكتابات النظرية والدراسات التطبيقية التي أنجزها **حميد لحمداني** محطة هامة في مسار النقد العربي المعاصر، من حيث التفاعل الإيجابي في تفعيل محور المثاقفة في ميدان النقد الأدبي عموما.[2] والنقد الغربي على وجه الخصوص.

ولعلّ الخصوصية الأساسية التي يمكن أن ندرج ضمنها كتابات **حميد لحمداني** هي خصوصية الجمع والتركيب بين المناهج في إطار منظور نقدي يستوعب – في الوقت نفسه – البنيوية واتجاهات ما بعد البنيوية هذه الخصوصية حاضرة في أغلب كتاباته، بل كثيرا ما نظر إليها **لحمداني** وبرّر مسوّغاتها. [3]

تندرج عملية التركيب هذه ضمن ما يمكن أن نسمّيه ب"التأصيل النظري" للممارسة النقدية العربية، هذا ما يمكن أن نفهمه من كلام **لحمداني** وهو يقول:

"إنّ أيّ ممارسة نقدية جادة – وأقول جادة – في العالم العربي لابد أن تراعي خصوصيات الكتابة الإبداعية العربية، لذلك يجد الناقد العربي نفسه دوما أمام قدر واحد، هو تركيب العناصر النقدية الغربية قياسا على مستوى وطبيعة إدراكه للعالم وقياسا على تصوّره لطبيعة الإبداع ووظيفته".[4]

يمكن القول هنا أنّ هذا النوع من التركيب من شأنه أن يسعف الناقد المغربي بل والغربي بشكل عام، في الانتقال من مستوى التوظيف المباشر للمفاهيم النقدية الغربية إلى

---

[1] عبد الوهاب شعلان،من سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيا النص–قراءة في تجربة الناقد المغربي حميد لحمداني مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر 2006، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص76.

[2] عمر عيلان، النقد العربي الجديد مقارنة في نقد النقد، ص 205.

[3] محمد مريني، خطاب ما بعد البنيوية في النقد الغربي الحديث، مجلة عالم الفكر، الكويت، 2007، العدد 4، المجلد 35، ص 147.

[4] المرجع نفسه، ص 148.

مستوى الاستعارة المفاهيمية المنتجة، وذلك من خلال إعادة إنتاج هذه المفاهيم عن طريق نوع من الملائمة المنهجية بين مكوّناتها وعناصرها، لذلك يرى **لحمداني** أنّ التركيب بين العناصر النقدية الغربية هو الإضافة النقدية التي يمكن أن يقدّمها أيّ ناقد يتعامل مع المناهج الغربية.

إنّ الناقد العربي "لا يستطيع أن يؤكّد ذاته إلّا من خلال منظور تركيبي جديد يراه ضروريا لتطويع النقد الغربي من أجل دراسة الأعمال الإبداعية العربية، إنّ التمثّل والتركيب هما قدر النقاد العربي –على الأقلّ في الوقت الراهن– وعليه أن يظهر العبقرية العربية في مسيرة النقد المعاصر (العالمي)". [1]

وفي الكتاب الذي سيقوم بدارسته والذي هو بعنوان "الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف" وهو كتاب جديد صدرت طبعته الأولى سنة **2009** أمّا الطبعة الثانية فقد صدرت في سنة **2012.**

قام فيه **لحمداني** بعرض تاريخي للمناهج النقدية ومحاولة إيجاد أصول لها في الثقافة العربية أو الثقافة اليونانية فهو يقول في مقدمة الكتاب: "... لن يشعر قارئ هذا الكتاب بأنّ هناك حدود صارمة فاصلة بين الثقافتين العربية والثقافات الأخرى، كما سيلاحظ أنّه تمّ اعتبار جميع مظاهر التطور الحاصلة في مسار النقد الغربي الحديث استمرارا طبيعيا لرصيد النقد الأدبي ومناهجه وللنظرية الأدبية التي كانت قد بدأت في التشكّل خلال العصور السابقة في الثقافتين اليونانية والعربية على السواء".[2]

ويقول أيضا: "فقد آن الأوان للقول بأنّ المعرفة المعاصرة ليست غربية بشكل مطلق وأنّ الإرث العربي الإسلامي وثقافات جميع حضارات الأمم السالفة تشكّل فيها مكوّنا أساسيا".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 148.

[2] حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 4.

[3] المرجع نفسه، ص 4.

كما أورد أنّه لن يميل إلى أيّ منهج من المناهج أي أنّه سيقوم بعرضها أو دراستها بطريقة موضوعية فيقول: "كان من الضروري ونحن نتناول موضوعا له بعد ابستيمولوجي أن نبتعد عن الاندماج مع كل منهج من المناهج التي بسطنا القول فيها في هذا الكتاب. ونقصد بالاندماج أن نتبنّى منهجا واحدا على حساب المناهج الأخرى المعروضة في الكتاب، فمن شأن ذلك أن يغيّب التحليل الموضوعي".[1]

وقام أيضا ناقدنا برصد أهمّ المحدّدات الابستمولوجية التي جعلها مقياسا في كل منهج مبيّنا إياها عبر عناصر.

ويقول متحدّثا عن كتابه: "... إنّه بحث يجمع بكلّ بساطة بين دراسة المناهج المختلفة وبين تحليل النظريات الأدبية التي توازيها أو تتقاطع معها...". [2]

كلّ هذا وذاك تحدّث عنه **لحمداني** في مقدمة الكتاب فقد شرح ما سيقوم به داخل الكتاب من خطوات أو بالأحرى شرح المنهجية التي سيتبعها.

في لبّ الكتاب عرض لنا **لحمداني** قضايا رأى بأنّها أساسية قبل الشروع في عرض المناهج، ثم تطرّق للمناهج السياقية ومن ثمّ المناهج النصية مع إعطاء أمثلة تطبيقية لبعض المناهج.

ففي المنهج الاجتماعي قدم لنا تحليل **غولدمان** لمسرحية "أندروماك لراسين" أمّا في المنهج النفسي فقد قدّم لنا تحليل **فرويد** لرواية "غراديفا"، وفي المنهج الشكلاني أورد لنا مقطع من قصيدة الشاعر المغربي **محمد الطوبي** من ديوانه: "تجربة الإكليل في كمنجات الخريف"، وعنوانها "و لليل رباب النهار"، وأورد أيضا نموذج من القصة القصيرة جدّا في المغرب بعنوان "قناع" للقصّاص **فوزي بوخريص**.

---

[1] المرجع السابق، ص 7.

[2] المرجع نفسه، ص 9.

وفي جمالية التلقّي قدّم لنا نموذج من ديوان **محمد الطوبي** "في وقتك الليلكي هذا انخطافي"، والقصيدة بعنوان "احتفالية الخروج من الخريف"، ونموذج **لنزار قباني** من ديوانه "تنويعات نزارية على مقام العشق" في قصيدة بعنوان "لا ثقافة لرجل لا يعشق".

وما يمكن أن يآخذ على **لحمداني** أنّه لم يتطرّق لجميع المناهج كالمنهج السيميائي والمنهج الأسلوبي بالإضافة إلى أنّه لم يوظّف تطبيقات في كلّ منهج هذا من جهة، ومن جهة أخرى هو لم يفصل بين المنهج الشكلي والمنهج البنيوي، فقد جعلهما كمنهج واحد لكنه في المحتوى لم يتحدّث عن المنهج البنيوي.

المبحث الثاني: مقارنة الكتاب بكتب نقدية أخرى

أولا: مناهج النقد المعاصر لصلاح فضل

حاول **صلاح فضل** أن يقدّم لنا دراسة للمناهج النقدية المعاصرة، متضمّنة المنهج التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والبنيوي، والتفكيكي، وهذا أمر على جانب كبير من الأهمية، لأنّ مشكلة الباحثين في الآداب في الثقافة النامية هي في الحقيقة مشكلة منهجية، فالدّراسات المترجمة عن المناهج النقدية والأدبية أغلبها غامض وغير مفهوم، وحين يتناول هذه المسألة أستاذ من كبار الأساتذة في ثقافة الشرق العربي، فلابد أن يكون حديثه مهمّا ومفيدا للباحثين بعامة والباحثين في الآداب بخاصة".[1]

إنّ دراسة **فضل** عن مناهج النقد المعاصر التي ظهرت عام **1997** كان يمكن أن تكون واحدة من الدراسات المهمة في هذا المضمار، والتي تسدّ ثغرة في المكتبة العربية، لكن عدم تعرّض **فضل** للحديث عن المنهج الشكلي والجانب التطبيقي وسيطرة الغموض على بعض أجزاء الدّراسة، فضلا عن عدم تحديد مدلول المصطلحات التي وردت فيها حال دون تحقيق الهدف الذي كان ينشده من الدّراسة هذا بجانب الخلط بين المبادئ النظرية وبين الخطوات المنهجية. [2]

فهو لم يتحدّث عن المنهج الشكلي إلّا عندما أشار إليه بأنّه رافد من الروافد التي شكّلت المنهج البنيوي وذلك بعدما تحدّث عن **دي سوسير** فيقول: "هناك مدارس أخرى أسهمت إلى درجة كبيرة في تشكيل الفكر البنيوي من أهمّها مدرسة الشكليين الروس التي تبلورت في روسيا في العشرينيات من هذا القرن".[3]

أضف إلى ذلك هناك خلط بين النقد النفسي وبين التحليل النفسي للأدب، وعنوان الدّراسة النقد النفسي ومن هذا العنوان يتوقّع القارئ أن يحدّثنا **فضل** عن النقد النفسي وليس

---

[1] سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 180.

[2] المرجع نفسه، ص 180.

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، د ط، د ت، ص 83.

التحليل النفسي للأدب الذي قام به **فرويد** هو وأتباعه وتلاميذه. والنقد النفسي للأدب هو دراسة العمل الأدبي على ضوء الجمع بين مبادئ علم النفس ومبادئ النقد الأدبي، والتحليل النفسي يدرس مضمون العمل الأدبي وعلاقته بالعقد أو بعالم الشعور أو اللاشعور عند المبدع، ويعتبر العمل الأدبي وثيقة معرفية في حين أنّ النقد النفسي يدرس العمل الأدبي باعتباره عملا فنيا يدرس بناءه الفني، وعلاقة هذا البناء بالمركب أو العقد عند الفرد المبدع، ورائد النقد النفسي هو **شارل مورون** وليس **فرويد** أو أتباعه. [1]

أراد **فضل** أن يلقي الضوء على مناهج النقد المعاصر فقصد في ذلك عرض المبادئ النظرية لاتجاهات النقد، وترك جانبا الحديث عن القواعد المنهجية لكلّ اتجاه تحت اسم "مناهج النقد المعاصر"، فلم يقصد منذ البداية الاقتصار على النظر في الحديث على الخطوات المنهجية في كلّ منهج من المناهج. وقد كان من أثر ذلك ما نلمحه من خلط واضح وشطحات تجاوزت الحديث عن المنهج. الأمر الذي جعل القارئ يتساءل: إذا كان حقّا أمام دراسة نظرية تتحدّث عن اتجاهات النقد المعاصر؟

وكان من أثر ذلك أن تشتّت ذهن القارئ، الأمر الذي جعله يقف حائرا أمام مسألة الحدود الفاصلة بين مبادئ اتجاهات النقد وبين مناهج النقد. [2]

وقد يقبل هذا الخلط من جانب باحث ناشئ، أمّا من جانب باحث أستاذ وناقد له شهرة واسعة، فأمر غير مقبول إذ كان من الضروري أن يحدّد للقارئ إذا كان هو يريد الحديث عن اتجاهات النقد المعاصر، وهنا عليه أن يتحدّث عن المبادئ والمفاهيم العامة لكلّ اتجاه نقدي، فإذا لم يرد الحديث عن هذا الميدان، وأراد الحديث عن مناهج النقد، فإنه حتما يخصّ بالذّكر الخطوات العملية التي يتّخذها الباحث في معالجة العمل الأدبي في ظلّ عدد من المفاهيم أو المسلّمات أو المبادئ التي يحدّدها المنهج الذي يتحدّث عنه، ولكن يظهر أنّ هذا الخلط عند الباحث كان يسيطر على دراسته، الأمر الذي جعل المجالين عنده

---

[1] سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 180 – 181.

[2] المرجع نفسه، ص 181.

متشابهين بحيث يمكن معرفة مناهج النقد المعاصر بمجرّد معرفة مبادئ اتجاهات النقد المعاصر. [1]

هذا الاتّجاه نحو الخلط بين المبادئ النظرية، والخطوات الفعلية في النقد المعاصر، هو الذي حدّد **لفضل** أن يقسّم دراسته على النحو التالي:

1. مفهوم المنهج.
2. المنهج التاريخي
3. المنهج الاجتماعي.
4. المنهج النفسي الأثربولوجي.
5. المنهج البنيوي.
6. الأسلوبية.
7. السيميولوجيا.
8. التفكيكية.
9. القراءة والتأويل.
10. علم النص. [2]

في ضوء هذا التقسيم تناول **فضل** موضوعات المناهج النقدية المعاصرة، ولننظر بشيء من التدقيق، ماذا فعل عندما أراد أن يتحدّث عن المنهج الاجتماعي دون الحديث عن باقي الموضوعات؟ وفي ذلك مثال كاف للدّلالة على خلطه ومفهومه للمنهج النقدي ومفهومه لمبادئ الاتجاه النقدي، وقد جاءت خطواته في حديثه عن المنهج الاجتماعي على النحو التالي:

1. حديث عن الاتجاه الاجتماعي وعلاقته بالاتجاه التاريخي.
2. حديث عن إسهام نظرية الانعكاس في الاتجاه الاجتماعي.

---

(1) المرجع السابق، ص 181.

(2) المرجع نفسه، ص 181 – 182.

3. حديث عن دور الماركسية في النقد الاجتماعي.

4. نشوء علم اجتماع الأدب في منتصف القرن العشرين.

5. تيار علم اجتماع الأدب التجريبي.

6. تيار علم الأدب عند كل من **لوكاتش** و**جولدمان**.

7. الحديث عن بعض مبادئ **جولدمان**.

8. ذكر مراجع النقد الاجتماعي. [1]

تلك هي الخطوات التي تناولها **فضل** في حديثه عن منهج النقد الاجتماعي للأدب ونلاحظ على هذه الخطوات أنّه لم يحدّد مكانا للخطوات المنهجية. بمعنى أنّه لم يتحدّث عن المنهج، فإذا أردنا أن نحدّد خصائص حديثه عن المنهج الاجتماعي، قلنا إنّه عرض للخطوط العامة لمبادئ هذا المضمار، ويبدو ذلك في مظاهر متعدّدة أهمّها حديثه عن نشأة المنهج الاجتماعي في ظلّ المنهج التاريخي، وحديثه عن إسهام نظرية الانعكاس في هذه النشأة، وحديثه عن دور الماركسية ونشأة علم الاجتماع الأدب، ومفاهيم وأسس **جولدمان** النظرية، أمّا حديثه عن الخطوات للنقد الاجتماعي أو لعلم اجتماع الأدب عند **جولدمان** مثلا، فلا يجده القارئ يحتلّ مكانا في هذا الحديث. [2]

إنّ الفكرة العامة التي جعلته يهتمّ أكثر الاهتمام بالمبادئ النظرية لكلّ اتجاه نقدي، هي التي توجّه دراسته وتصبغه بصبغة معلوماتية وصفية عن هذه المبادئ وهذا يعني أنّه لم يحاول أن يتناول المسألة المنهجية، مع أنّه وعد بالحديث عنها. [3]

و إذا ما انتقلنا إلى حديثه عن المنهج البنيوي والتفكيكي، فلا نجد اختلافا كثيرا في منهجه عن الحديث عن المنهج الاجتماعي، فهو يعرض لنا في حديثه عن المنهج البنيوي آراء **دي سوسير** والمدارس التي أسهمت في تشكيل الفكر البنيوي ودور **جاك لاكان** في

---

[1] المرجع السابق، ص 182.

[2] المرجع نفسه، ص 182 – 183.

[3] المرجع نفسه، ص 183.

التحليل النفسي البنيوي و**جاكبسون** في تطوير النقد البنيوي. وهدف البنيوية والعيوب الموجّهة إليها، فإذا أضفنا إلى هذا التصوّر الخاطئ عن المنهج، عيبا آخر في منهجه ألا وهو عدم تحديد مدلول المصطلح في سياق النص أو في هامشه، أو وضع قاموس خاص بهذا الشأن في نهاية الدراسة التي كان أغلب نصوصها يميل إلى الغموض. [1]

ثانيا: كتابات عبد المالك مرتاض

إنّ **مرتاض** الناقد لا يمكن أن ينأى عن **مرتاض** المبدع[2]، فقد ألّف لنا العديد من الكتب التي أثرت المكتبة الجزائرية.

هذا الناقد قد استعمل مصطلحا جديدا لم يسبق إليه مما أدّى إلى الفهم الخاطئ لهذا المصطلح من قبل الكثير من الباحثين، إنّه مصطلح اللّامنهج.

فاللّامنهج في أبسط صوره إذن، يقتضي الدخول المحايد إلى النص، والتجرّد – قدر المتاح– من الآليات المنهجية الصارمة (التي لا ريب أنّها مفصّلة على مقاس نصي مغاير)، لمواجهة مرنة، تتظاهر بأدوات منهجية قابلة للتطويع بما يعمّق عطائيّته، ويتركه فضاء بكرا قابلا لممارسات قرائية لاحقة متغايرة... [3]

يجب ألّا ننسى – لحظة واحدة– أنّ انتهاء **مرتاض** إلى اعتناق فلسفة (اللّامنهج) قد كان تتويجا لانشغال عميق بمسألة المنهج في دراسة النص ونقده، هذا الانشغال الذي جعله يتمثّل الهاجس المنهجي في هيئة كابوس أو (جاثوم) على حدّ تعبيره: "سيظلّ المنهج الجاثوم المزعج الذي يساور سبيل كل الباحثين".[4]

---

[1] المرجع السابق، ص 185.

[2] عبد الرحيم عزاب، بنية اللغة في رواية "صوت الكهف" قراءة في آليات الخطاب السردي عند عبد المالك مرتاض– مقاربة جمالية، مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة– الجزائر، أفريل 2008، العدد 4، ص 89.

[3] يوسف وغليبي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2009، ص 307.

[4] المرجع نفسه، ص 307.

لقد ردّد **مرتاض،** في كلّ حال ومقام من أحوال ممارساته النقدية ومقاماته التنظيرية، اشمئزازه القاتل من التعصّب المنهجي، لأنّ التعصّب للمنهج الواحد الأحد – في نظره– سذاجة ومغالطة ومكابرة وادّعاء... [1]

إذ دعا إلى نبذ التعصّب المنهجي والتزام الحيطة واختيار الدروب المنهجية المفتوحة وحتى – في حالة التعلّق بالمنهج الواحد – فإنّ انفتاح المنهج الواحد على حالات تحقّق تطبيقي كثيرة مختلفة هو قناعة منهجية لا ريب فيها لدى **مرتاض** لاقتناعه بأنّ "المنهج الأدبي لا ينبغي له أن يشبّه بمسألة رياضياتية (...) يجب حلّها بطريقة واحدة ووحيدة ومن خرج عنها عدّ مخطئا".[2]

يرفض **مرتاض** التقليد المنهجي بأشكاله المختلفة سواء تعلّق الأمر بأجدادنا القدماء أو المحدثين الغربيين، سالكا بينهما سبيلا: "... أمّا ما نودّ نحن، فهو أن نفيد من النظريات الغربية القائم كثير منها على العلم، كما نفيد من بعض التراثيات، ونهضم هذه وتلك، ثم نحاول عجن هذه مع تلك عجنا مكينا، ثم من بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلّة مستقبلية".[3]

من هنا كان رفض **عبد الملك مرتاض** لاجترار للنظريات النقدية الغربية والاستشهاد بها "على أساس أنّها قول من أقوال حذام التي لا يسع الناقد العربي إلّا تصديقها والإعجاب بها" لأنّ ذلك التقليد وتلك المحاكاة لا يفضيان "إلّا إلى الاجترار وإلّا إلى الضحالة والعقم".[4]

ومن هنا كانت دعوته إلى "إرساء أصول مدرسة عربية تقوم على قراءة النص الشعري العربي من منظور إذا اتخذ بعض الأدوات المستجلبة من مناهج الغرب الحداثية،

---

(1) المرجع السابق، ص 307.

(2) المرجع نفسه، ص 308.

(3) المرجع نفسه، ص 308.

(4) المرجع نفسه، ص 309.

فإنّه يظلّ – في الوقت نفسه – وفي أساسه عربي الذوق، عربي الصق، عربي المظهر، عربي الإشراقة".[1]

لقد كتب **عبد المالك مرتاض** في جميع المناهج لكنّنا نراه يتأرجح بين منهج وآخر، فهو لا يستقرّ على منهج واحد فعندما يجد قصورا في منهج يتّجه إلى المنهج الآخر فبعد كتابة في المناهج التقليدية نراه يسقط من قيمتها ويسلك طريق المناهج النصانية.

فنجد الانطباعية لم تستغرق من **عبد المالك مرتاض** إلّا حيّزا نقديا محدودا قبل أن يهتدي إلى المنهج التاريخي الذي تزامن مع انشغالاته الأكاديمية".[2]

لقد دخل **مرتاض** النقد التاريخي، في نهاية الستينيات بكتابه (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر) الذي ارتآه أن يكون لغاية تاريخية بحتة. [3]

بعد هذا الكتاب ألّف **عبد المالك مرتاض** كتابا ضخما يتجاوز خمسمائة صفحة بعنوان (فن المقامات في الأدب العربي)، وهو في أصله رسالة جامعية تقدّم بها إلى جامعة الجزائر سنة **1970** لنيل شهادة الماجستير، وغايته أن "يعالج فن المقامات بوجه عام من يوم بزوغه إلى يوم أفوله، بالإضافة إلى البحث في خصائصه الفنية والخوض في اعتوره من تطوّرات خلال عصور تاريخ الأدب العربي" فكان له ذلك، حيث بحث تطوّر فن المقامات في الأدب العربي على امتداد عشرة قرون كاملة. [4]

وقد عزّز الناقد إطاره المنهجي التاريخي بكتاب ثالث (فنون النثر الأدبي في الجزائر)، وهو في أصله رسالة دكتوراه نوقشت بجامعة السربون سنة **1983**، كان قمّة عهده بالمنهج التاريخي وآخره في الآن نفسه، وقد ألفينا باحثا مصريا كبيرا يسدي إطراء جمّا لهذا الكتاب، مشبّها إياه "بالبناء الأدبي الشامخ" الذي أقام **مرتاض** صرحه "على أساس المنهج

---

[1] المرجع السابق، ص 309.

[2] يوسف وغليي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص 37.

[3] المرجع نفسه، ص 39.

[4] المرجع نفسه، ص 40.

التاريخي، التحليلي، المرتكز على حسّ نقدي مرهف يتمتّع به المؤلّف في معالجته لكلّ جزئية من جزئيات بحثه".(1)

أمّا بالنسبة للمنهج الاجتماعي فإنّ مرتاض قد استقصى القصص التي لها كبير العناية بالقضايا الاجتماعية مستندا على المنهج الإحصائي. (2)

فقد حاول استقصاء القصص التي عالجت مواضيع الفقر ة الهجرة والأرض والسكن، متتبّعا في ذلك مدى تصوير الكتّاب لهذه المضامين الاجتماعية وباعتماده على المنهجية الإحصائية وجد أربعا وعشرين قصّة عالجت موضوع الفقر، لأنّ هذه الظاهرة في نظره "هي الهمّ المشترك بين جميع الكتّاب الجزائريين الذين تناولوا كتابة القصّة".(3)

أمّا موضوع الهجرة – فيما يرى النقاد – فإنّه عولج في أربع من قصص **ابن هدوقة**، وفي اثنين من قصص **مصطفى فاسي**، وفي قصّة واحدة من قصص **أحمد منور**، وفي قصّة واحدة وبصورة غير مباشرة من قصص **الحبيب السائح**. (4)

ويسير الناقد على نفس المنهجية في تتبّعه لموضوع الأرض، عبر قصص الكتّاب الذين اختارهم في البداية، غير أنّ ترتيبه للكتّاب الذين تناولوا موضوع الأرض يختلف عنه في ترتيبه لهم في تناولهم لموضوع الهجرة. (5)

وممّا سبق يلاحظ الدّارس أنّ **عبد الملك مرتاض** قد قدّم إضاءات حول الذين كتبوا في موضوعات الهجرة والأرض والسكن وهي ظواهر اجتماعية أراد الناقد تحليلها وتبينها كمشاكل كانت تعيشها الجزائر في حقبة زمنية معينة وما يلفت الانتباه في ذلك انشغال الناقد في البحث عن تلك الموضوعات الاجتماعية في القصص التي اختارها، فاستحال بحثه إلى دراسة مضمونية سطحية لا تبحث في عمق النص الأدبي، فآلت القصّة لديه إلى وثيقة

---

(1) المرجع السابق، ص 42.

(2) حميدات مسكجوب، اتجاهات نقد القصة القصيرة في الجزائر، دار هومه، الجزائر، د ط، د ت، ص 55.

(3) المرجع نفسه، ص 55.

(4) المرجع نفسه، ص 56.

(5) المرجع نفسه، ص 58.

اجتماعية تصلح للاستعانة بها في البحوث العلمية في ضوء على الاجتماع، لذلك لا يمكن أبدا فصل المضمون عن الشكل ، لأنّ هذا الأخير هو الطريق الذي يبعث بالدارس إلى فهم النص واستنباط مضمونه، كما أنّ "الأدب ليس مجرّد فكرة مطروحة داخل النص ولكنّه أكثر من ذلك"، إذ هو صفة فنية لمضمون اجتماعي متكيّف مع الواقع المعيش. [1]

و مما لاشك فيه أنّ **عبد الملك مرتاض** الذي تحصّل على درجة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة السوربون بباريس سنة **1983**، وبإشراف **أندريه ميكائيل**، يعدّ رائد الاتجاهات الجديدة في النقد الأدبي بالجزائر من بنيوية وسيميائية وتفكيكية، وما إلى ذلك حيث أخذ مع نهاية السبعينيات وأوائل الثمانينيات في التخلّص من المناهج التقليدية والاتجاه نحو المناهج المعاصرة. وفي مقدمتها البنيوية التي يصرّح في مقدمة كتابه "الألغاز الشعبية الجزائرية" أنّه وظّف المنهج البنيوي أو عناصر من أصوله على الأقلّ، في القسم الثاني الذي ينصبّ على دراسته نصوص الألغاز الشعبية لغة وأسلوبا، ثم تكرّر استعماله لهذا المنهج في دراسات أخرى مثل "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ الذي آخذ فيه النقاد على انعدام التركيز في دراساتهم على النص الأدبي، واهتمامهم عوضا عن ذلك بالدراسات التقليدية التي تعنى بالمؤلف وبيئته وزمانه، ثم الظروف السياسية والاقتصادية والثقافية المؤثّرة في فئة أكثر مما تعنى بالنص الأدبي الذي أفرزه في لحظه الحزم، ومن ثم جوهر قائم بذاته وأنّه لا شيء في الحقيقة أقرب إلى طبيعة الأدب، ولا ألصق بخصائصه ولا أولى بوظيفته من أن ننطلق في عملية النقد من ذات النص أو من النص ذاته. [2]

فالنص في البنيوية هو المنطلق وهو المنتهى، ولكن ذلك لا يعني بأيّ وجه التفريط في المدلول الذي هو الحد الأدنى، أو الجزء الأصغر للمضمون، وكلّ ما في الأمر أنّ البنيويين يتّخذون من النص منطلقهم للاهتداء إلى مسار المضمون وخفاياه، والعثور على

---

(1) المرجع السابق، ص 60.

(2) عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر وقضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوي، قسنطينة، د ط، 2000 – 2001، ص 176 – 177.

مفتاحه الضائع، وهو في ذلك يؤكّد أنّ محاولة الفصل بين الدّال ومدلوله عبث ما فوقه عبث. (1)

ومثلما فعل الدكتور **عبد المالك مرتاض** مع المناهج التقليدية أثناء تبنّيه للمنهج البنيوي، حيث شنّ حربا عليها، نجده بعد تجربته مع البنيوية يكتشف عجز هذا المنهج كغيره من المناهج التي سبقته، لذلك نجده يثور عليها بقوة، قبل أن تأخذ تلك الثورة في الخفوت – نوعا ما– ليصل في النهاية إلى المطالبة بالمزاوجة بين المناهج القديمة والحديثة والأخذ بايجابيتها من خلال ما سمّاه ب"المنهج الشمولي" لعلّنا بذلك نستطيع الاقتراب من حقيقة النص، فهو يتساءل عن المنهج الذي يستطيع استيعاب هذا العالم المعقّد، المتشعّب والمتغيّر، والعجيب معا... ولعلّ هذا ما دفعه إلى الاهتمام بالنصوص الأدبية القديمة ودراستها بالمناهج الحديثة وهو ما أعطى لدراساته سمة مميّزة تكشف عن مدى استيعابه للنظريات النقدية الحديثة وإلمامه بالتراث العربي، لذلك نجده في أغلب دراساته الحديثة يميل إلى التركيب المنهجي، ففي كتابه "أ– ي" دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" **لمحمد العيد آل خليفة** الصادرة سنة **1992** يبدو واضحا هذا المزج المنهجي الذي واصله في كتب أخرى مثل: "ألف ليلة وليلة" تحليل سيميائي لحكاية حمال بغداد الصادر سنة **1993** بالجزائر، مما جعله يخصّص مدخلا نظريا في كلّ دراسة يشرح فيها أسس منهجه وهو في كلّ ذلك يركّز على النص في ذاته مستكشفا أدبيته. (2)

المبحث الثالث: نتائج المقارنة

---

(1) المرجع السابق، ص178.

(2) المرجع نفسه، ص 184–185.

أولا: بين حميد لحمداني وصلاح فضل

إنّ كلّا من الناقدين مأجور على العمل الذي قام به فهو مفخرة لنا وإثراء للمكتبات العربية ولكنّ إجراء مقارنة بين علمين شهيرين أمر صعب فنحن عندما نقارن بين كتاب **حميد لحمداني** وكتاب **صلاح فضل** علينا أن نراعي سنة صدور الكتاب فكتاب **صلاح فضل** ظهر قبل كتاب **حميد لحمداني** لهذا كان كتاب **لحمداني** أكثر نضجا وأعمق بعدا.

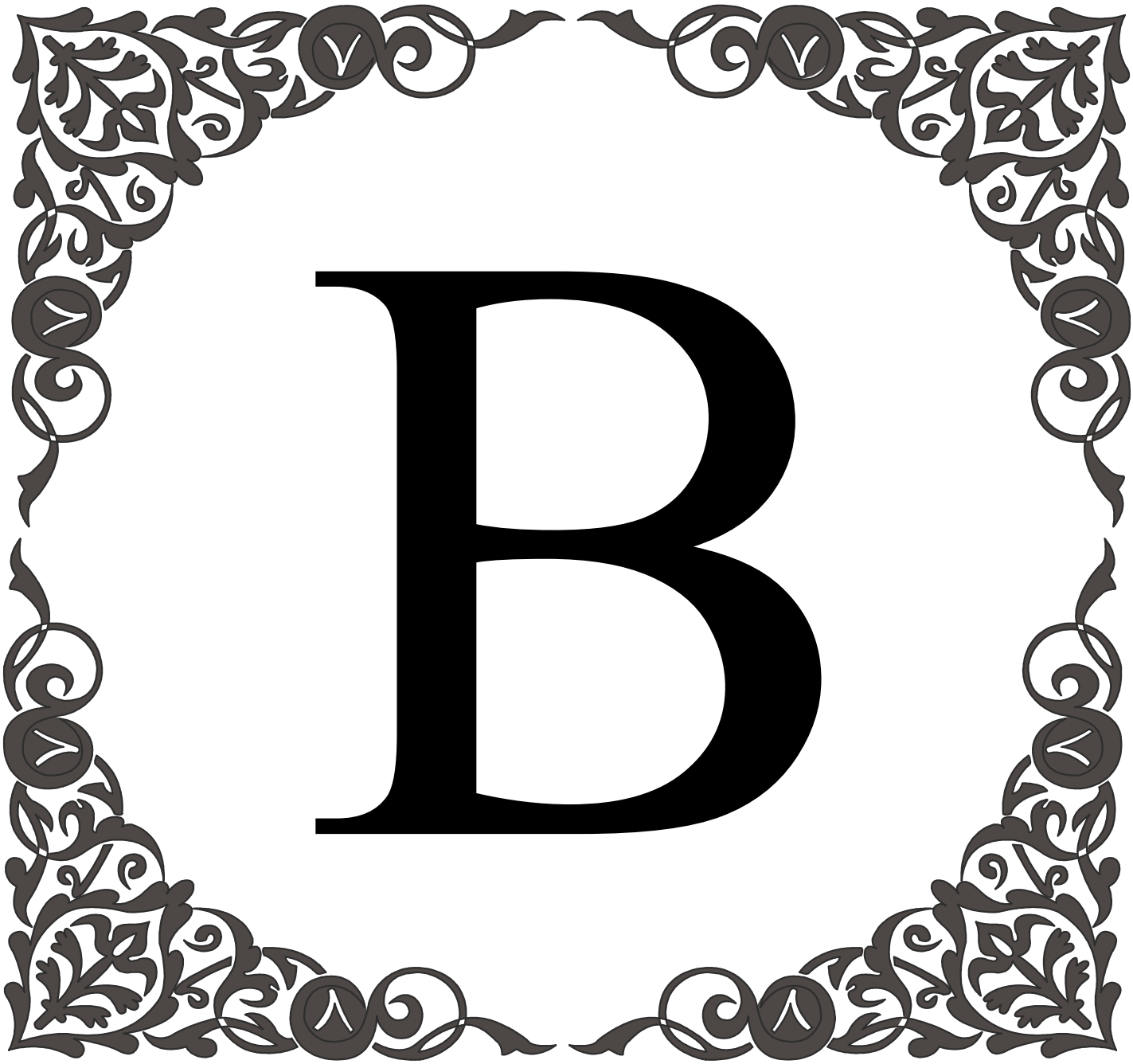
- **حميد لحمداني** كتب عن المنهج الشكلي ولم يهتمّ للبنيوية أمّا **صلاح فضل** فقد كتب عن المنهج البنيوي وأهمل المنهج الشكلي.
- **لحمداني** وظّف لنا نماذج تطبيقية أمّا فضل فلم يفعل ذلك.
- **لحمداني** جمع بين المناهج النقدية وبين النظريات الأدبية التي تتقاطع معها أمّا **فضل** فقد خلط بينهما.
- ترتيب المناهج كان ترتيبا زمنيا لدى كلّ منهما.

ثانيا: بين حميد لحمداني وعبد المالك مرتاض

علينا هنا أن نبيّن أنّ كتاب **حميد لحمداني** يعتبر دراسته نظرية أمّا كتابات **عبد الملك مرتاض** فهي دراسات تطبيقية وهنا تكمن صعوبة المقارنة.

- وجدنا أنّ **لحمداني** يجمع بين المناهج بطريقة موضوعية وقد بيّن ذلك مسبقا، أمّا **مرتاض** فهو يتأرجح بين المناهج فعندما يكتب في منهج ويجد فيه قصورا سرعان ما ينقلب عليه ليجد بديلا أحسن منه وهكذا دواليك فهو لا يثبت على نظرية أو منهج واحد.
- إنّ كلّا من **لحمداني** و**مرتاض** يرفض المنهج التكاملي.

بسم الله الرحمن الرحيم


B

فهرس الموضوعات

مقدمة	
مدخل	
تمهيد	**04**
أوّلا: تعريف النقد	**05**
ثانيا: إشكالية المنهج	**08**
ثالثا: الخطاب النقدي المغربي	**11**
الفصل الأوّل: قراءة في كتاب "الفكر النقدي الأدبي المعاصر" لحميد لحمداني	
المبحث الأوّل: قضايا أساسية	**18**
أوّلا: الإقناع والذوق	**18**
ثانيا: الذاتية والموضوعية	**19**
ثالثا: الطريقة والمنهج	**21**
رابعا: الوعي بالمناهج النقدية	**22**
خامسا: النظرية والممارسة في النقد الأدبي	**24**
سادسا: الذوق في النقد الأدبي	**25**
المبحث الثاني: المناهج السياقية	**30**
أوّلا: المنهج التاريخي	**30**
ثانيا: المنهج الاجتماعي	**35**
ثالثا: المنهج النفسي	**38**
المبحث الثالث: المناهج النّصية	**45**
أوّلا: المنهج الشكلاني والبنيوي	**45**
ثانيا: جمالية التلقي	**50**
ثالثا: المنهج التفكيكية	**59**

المبحث الرابع: الأدب والالتزام	**67**
أوّلا: الخلفية الفلسفية للالتزام	**67**
ثانيا: الالتزام لدى سارتر	**68**
الفصل الثاني: القيمة العلمية والمعرفية للكتاب	
المبحث الأول : دراسة نقدية للكتاب	**72**
المبحث الثاني: مقارنة الكتاب بكتب نقدية أخرى	**76**
أولا: مناهج النقد المعاصر لصلاح فضل	**76**
ثانيا: كتابات عبد الملك مرتاض	**80**
المبحث الثالث: نتائج المقارنة	**86**
أولا: بين حميد لحمداني وصلاح فضل	**86**
ثانيا: بين حميد لحمداني وعبد الملك مرتاض	**86**
الخاتمة	**88**
ملحق	
قائمة المصادر والمراجع	
فهرس الموضوعات	
ملخص الدراسة	

❖ **القران الكريم، برواية ورش عن نافع.**

1-حميد لحمداني،الفكر النقدي الأدبي المعاصر(مناهج ونظريات ومواقف)، مطبعة أنفو-برانت**12** شارع القادسية الليدو- فاس، ط**2**، **2012**.

2- إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط**1**،**2011**.

3-أنريك أندرسون إمبرت،مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب القاهرة، دط، **1991**.

4-حميدات مسكجوب،اتجاهات نقد القصة القصيرة في الجزائر،دار هومه الجزائر، دط دت.

5-حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط**1**، **1996**.

6-خالد يوسف، في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، دط، دت.

7- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، دط، دت، ج**3**.

8-طامر أنوال،المسرح والمناهج النقدية الحداثية(نماذج من المسرح الجزائري والعالمي) دار العربي، القدس، دط، دت.

9- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط**1**، **2004**.

10- محمد مريني، خطاب ما بعد البنيوية في النقد المغربي الحديث، مجلة عالم الفكر الكويت، **2007**، ع**4**، مج **35**.

11- محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة- القاهرة، دط، دت.

12- ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط**1** **2008**، مج**1**، مج**2**.

13- ميجان الرويلي وسعد البازعي،دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط**4**، **2005**.

14- نسيمة نابي، مناهج النقد اللغوي عند العرب في ضوء النظريات اللسانية، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، الجزائر، د ط، **2011**.

15- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، دط، دت.

16- عبد الحكيم عبد السلام العبد، تأصيل النقد والتذوق في المناهج والنصوص العربية (مع تركيز من البحوث التربوية في دول الخليج) ،مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية دط، **1990**.

17- عبد الرحيم عزاب، بنية اللغة في رواية "صوت الكهف" قراءة في آليات الخطاب السردي عند عبد الملك مرتاض (مقاربة جمالية)، مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة- الجزائر، **2008**،ع**4**.

18- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف (بحث في نقد المركزيات الثقافية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط**1**، **2004**.

19- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، دط **1958**.

20- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، **2005**.

21- عبد الوهاب شعلان، من سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيا النص: قراءة في تجربة الناقد المغربي حميد لحمداني،مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر **2006**، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط**1**، **2008**.

22- عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، دط، **2008**.

23- عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، **2000-2001**.

24- عمر عيلان، النقد العربي الجديد (مقاربة في نقد النقد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط**1**، **2010**.

25- فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات) مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، العراق، ط**1**، **1989**.

26- فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دط، دت.

27- سمير سعيد حجازي، النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية القاهرة، ط**1**، **2001**.

28- سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية القاهرة، ط**1**، **2001**.

29- سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة، دط، **2004**.

30- شعيب حليفي، الخطاب النقدي المغربي (الهوية والأفق)، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر **2006**، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث الأردن، ط**1**، **2008**.

31- يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، **2002**.

32- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر،ط**1**، **2009**.