جامعة المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

السداسي الثالث LMD

السنة الثانية ليسانس دراسات أدبية

مطبوعة بيداغوجية (محاضرات)في مقياس النقدالعربى المعاصر

إعداد :د.هشام مداقين

السنة الجامعية 2023/2022

مقدمة

هذه محاضرات في مقياس النقد العربي المعاصر موجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس دراسات أدبية، وقد جمعت مادتها من مختلف المقاييس والمواد التي درستها من قبل، والتي تدخل جميعها تحت تخصص النقد الأدبي الحديث والمعاصر، حيث درّست من قبل مقياس مناهج النقد المعاصر، والأسلوبية، والسيميائية، واللسانيات ومناهج النقد، كما ضمنتها أيضا بعض بحوثي السابقة التي تدور معظمها حول قضايا النقد الأدبي واتجاهاته.

وقد التزمت فيها بالمفردات المقررة مع إضافة بعض المفاهيم التي رأيت بأنها تخدم الموضوع، مثل النقد التاريخي الذي يعد فاتحة المناهج السياقية ومنه تفرع النفسي والاجتماعي، والنقد التفكيكي المابعد الحداثي الذي يفصل بين المناهج الحداثية وما بعدها ويعد دليلا لفهم النقد الثقافي، وقد أعدت ترتيب مفردات المقياس بما يخدم اتجاهات النقد الأدبي ومضامينه وترتيبها زمنيا، حيث فصلت بين المناهج السياقية والنسقية والما بعدحاثية، وأدرجت بعض المفاهيم تحت بعض مثل نسبة النقد الأيديولوجي والالتزام إلى النقد الاجتماعي، ووضع الحداثة والمعاصرة، والغموض والصورة الشعرية تحت عنصر واحد.

وقد حاولت قدر الإمكان عرض مفاهيم وأفكار النقد المعاصر بأسلوب بسيط ومباشر إلى حد ما – رغم أن النقد المعاصر أقرب إلى التعقيد منه إلى أي شيء آخر- كما أكثرت من الإحالات والاقتباسات، رغبة مني في صرف الطالب إلى مضان المصادر والمراجع التي هي أهمم من هذه الورقات، أما إشكاليات واتجاهات النقد المعاصر باعتباره مقياسا مفتوحا على عدة ميادين ومعارف فإن المحاضرة الشفهية كافية في معالجة مالم يذكر في هذا المكتوب، والله من وراء القصد.

مفردات مقياس النقد العربي المعاصر سنة ثانية ليسانس دراسات أدبية

1- إرهاصات النقد العربي المعاصر
2- النقد الجديد
3- النقد الأسلوبي
4- النقد البنيوي
5- النقد السيميائي
6- النقد الاجتماعي
7- النقد الثقافي
8- النقد النفسي
9- النقد الأيديولوجي
10- الحداثة والمعاصرة
11- الالتزام في الأدب
12- الغموض في الشعر
13- الصورة الشعرية
14- التناص

فهرس الموضوعات

- **أوّلا: مدخل حول إرهاصات النقد المعاصر وظهور النقد الحداثي**.....04
- **ثانيا: في مفهوم النقد الأدبي**.....13
1- مفهوم النقد الأدبي.....13
2- ماهية النقد وغايته.....16
3- النقد والعلوم الأخرى.....16
- **ثالثا : المناهج السياقية**.....17
1- النقد التاريخي.....18
2- النقد النفسي.....22
3- النقد الاجتماعي 26
1.3.علاقة الأدب بالمجتمع.....28
2.3.النقد الأيديولوجي.....30
3.3.الالتزام في الأدب.....32

- **رابعا: المناهج النسقية والنقد الحداثي**.....33

1- النقد الجديد.....34
2- النقد البنيوي.....37
3- النقد الأسلوبي.....43
4- النقد السيميائي.....67
- **خامسا: مناهج ما بعد الحداثة**.....80
1- التفكيكية.....81
2- النقد الثقافي.....88
- **سادسا: الحداثة والمعاصرة**.....95
1- الحداثة الشعرية.....96
2- الغموض في الشعر.....97
3- الصورة الشعرية.....98
- **سابعا: مفهوم التناص**.....99
1- التناص الديني.....104
2- التناص الأسطوري.....105
3- التناص الأدبي.....106
4- التناص التاريخي.....107
- **قائمة المصادر والمراجع**.....109

محاضرات في النقد العربي المعاصر

أوّلا : مدخل حول إرهاصات النقد العربي المعاصر وظهور النقد الحداثي

لقد نشأ النقد العربي منذ بوادر النهضة وهو يحاول تلمس طريقه نحو استكشاف الظاهرة الأدبية والفنية ، وتتبع أحوالها وتغيراتها قديما وحديثا ، بما يواكب حالة اليقظة أو الصحوة التي شهدها الأدب والفكر خاصة عندما دوت مدافع نابليون في القاهرة معلنة عن عصر جديد لم يكن للعرب في ذلك الوقت عهد به ، ولذلك استعملت مصطلحات من قبيل النهضة والصحوة واليقظة تعبيرا عما كان يقابلها من قعود وسبات وغفلة عن المتغيرات الحاصلة في العالم وعن حالة الجمود والتخلف التي كان يعيشها العربي ، فما كان من الفكر والأدب في هذه الحالة إلا أن يعود إلى الوراء مستأنسا بحضارته الماضية وقد ساعدته في ذلك ظروف عصره التي كانت في أمس الحاجة إلى معرفة التراث بتحقيق أهم المخطوطات وانتشار الطباعة وتشييد معاهد العلم والدراسة، لمواجهة حضارة اليوم في حالة من التحسر أو التعويض النفسي الذي سرعان ما غير وجهته إلى مصطلحات أخرى من قبيل التجديد والتحديث حيث كانت تهدف إلى تجاوز التبعية التراثية والعودة إلى الماضي محاولة تأسيس شرعية الحاضر ، الذي هو حاضر الآخر وحضوره هنا ، و بين العودة إلى الماضي والتطلع إلى الآخر المتجلي في الحاضر والمعاصر والآن ، لم تكن الأرض ثابتة تحت أقدام العربي الذي كان يعاني حالة من الاغتراب الزمني ، والشعور المزمن بحجم الإشكالية وصعوبة تفسير تناقضات الحاضر ، وليس من السهل زمنيا تحديد فترة محددة تعبر عما يمكن أن نسميه النقد المعاصر أو الحداثي ، الذي أراد أن يتجاوز منطلقات النقد التي سبقته ، في الرؤيا والمنهج والأدوات ، وقد اختلف الدارسون حول البداية الفعلية للنقد المعاصر ، فجابر عصفور يرى أن البداية الحقيقية لما يسمى بالنقد المعاصر أو نقد الحداثة كانت على يد شكري عياد سنة 1952 حين وضع كتاب أرسطو في الشعر والجديد في طرح عياد هو المنهج الذي ارتضاه في تفسير التاريخ والذي كان مختلفا تماما عن نهج سابقيه "ذلك ما

فعلته قراءة شكري عياد لأثر كتاب أرسطو في التراث النقدي (1952) ، حيث كانت هذه القراءة أول بداية حاسمة عن نمط القراءة السابق ، من خلال موقفها المنهجي الذي يؤكد تاريخية القراءة ...هذا الموقف الوضعي كان نفيا للنزعة الانطباعية اللاعقلية التي كانت تسبح فيها قراءة مندور وأستاذه طه إبراهيم.."[1].

لقد كان كتاب شكري عياد فيصلا بين مرحلتين ، مرحلة الرواد التي تمثلها نظرية التعبير ، عند كل من طه حسين ، العقاد ، شوقي ضيف ، محمد مندور ..حيث الذوق والأحكام الأخلاقية والتاريخية ، ومرحلة ما بعد كتاب أثر أرسطو في التراث النقدي حيث تمثل هذه المرحلة العلم والعقل والوضعية ، وقد تكون نكسة 67 هي البداية الرمزية لهذه المرحلة حين تزعزع اليقين بالتراث واتجه إلى الجهة الأخرى حيث المعاصر والآخر ، وقد تأسست هذه البداية كما يرى جابر عصفور على عدة عناوين أساسية ، أولها كتابي مصطفى ناصف: الصورة الأدبية (1958) ، ونظرية المعنى في النقد الأدبي الحديث(1965) ، ثم كتاب إحسان عباس (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) سنة 1971 ، ثم البداية الثورية لهذا التوجه على يد أدونيس في كتابه الثابت والمتحول الذي أعاد رسم خريطة التراث على خلاف ما كان سائدا عند أصحاب الإحياء والرواد ، حيث فرق بين التراث الرسمي التقليدي والتراث المنسي أو الهامشي المجهول ، ليرفض الأول الذي يمثل الثبات ويؤسس للثاني حيث التحول والإبداع " اليوم تنطلق الحداثة وهي امتداد لما سميته بالتحول ، من افتراض نقص أو غياب معرفي في الماضي ، ويعوض عن هذا النقص وعن هذا الغياب إما بنقل ما لفكر ما أو معرفة ما، من هذه اللغة الأجنبية أو تلك ، وإما بالابتكار والإبداع ، والحداثة إذن هي

1 – جابر عصفور : قراءة التراث النقدي ، عيبال للدراسات والنشر ، ط01 ، 1991 ، ص30.

قول ما لم يعرفه موروثنا ، أو هي قول المجهول ، من جهة ، وقبول بلانهائية المعرفة ، من جهة ثانية "[1] .

أصبحت الحداثة عند أدونيس قرينة لتجاوز التراث الرسمي ، الذي هو قرين النقص أو الغياب ، إما بالنقل من غيره أي التراث الغربي لا محالة ، أو الابتكار والإبداع خارج دائرة التراث الرسمي بما يناسب لا نهائية المعرفة التي تفترض لانهائية الاجتهاد مما يسمح بالإبداع .

وبالتالي أصبحت الحداثة تمثل تبعية للآخر أو أصولية غربية في مقابل الأصولية التراثية ، ومن هذا المنطلق يرى عبد العزيز حمودة أن مفهوم الحداثة العربية نشأ تحت شعار (القطيعة مع التراث) الذي تبدأ مقدماته في وقت مبكر مع كتاب الغربال لميخائيل نعيمة والديوان للعقاد (1921) ، ثم سرعان ما تشتد هذه النبرة بعد 1967، لتصبح الحداثة صراحة تبني للمشروع الغربي على حساب التراث الذي قرن بهزيمة النكسة التي هي هزيمة للعقل العربي وهزيمة للماضي ، واعتراف ضمني بتفوق الغرب الأوربي والأمريكي الذي لم يكن من بد في الارتماء في أحضانه تعبيرا عن حالة من اليأس والتنكر للذات في صورة الاستسلام الذي أعقب النكسة " هل تختلف نغمة السنوات المبكرة من القرن العشرين عن نغمة السنوات المتأخرة منه؟ الاختلاف الوحيد الذي تؤكده متابعة بسيطة لحركة الثقافة العربية في ربع القرن الأخير ، هو أن الحداثي العربي كان أكثر انبهارا بمنجزات العقل الغربي وأكثر احتقارا لمنجزات العقل العربي ، ربما تكون هزيمة أو نكسة 67 مبررا مقبولا لتلك المبالغة عند طرفي الثنائية ،..-ك- رد فعل طبيعيا لانهيار الحلم في لحظات دفعت المثقف العربي إلى تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي ."[2] .

---

1 – أدونيس : الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)، بيروت ، دار الساقي ، ط07 ، 1994 ، الجزء الأول ، ص18،19 .

2 – عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) ، الكويت ، عالم المعرفة ، إبريل 1998 . ص35.

في حين يرى مصطفى شميعة أن نشأة الحداثة العربية تقترن ببدايتين جذريتين ، البداية الأولى على يد طه حسين (في الشعر الجاهلي) ، حيث زعزع ثقافة اليقين في التراث التي استمرت لقرون ليفتتح عهدا جديدا للقراءة يختلف عن القراءة الوثوقية والنمطية السابقة ، وقد كانت هذه الخطوة الجريئة – رغم ما صاحبها من ضجيج – كافية لظهور قراءات أخرى مشابهة أهمها قراءة أدونيس التي تعد البداية الجذرية الثانية وهي بداية فعلية للحداثة حيث تعد أكثر ثورية من رؤية طه حسين وأكثر نضجا من حيث منطلقاتها وآلياتها التي بلورها أدونيس في كتابيه (ديوان الشعر العربي ، الثابت والمتحول)[1] .

وإن كان الموقف من الحداثة الغربية هو أول ما يعزى إلى نشأة الحداثة العربية إلا أن هناك أصواتا أخرى تعزو النشأة إلى عوامل داخلية تنتمي إلى الحاجة الاجتماعية أو شعور نفسي عميق يتجه نحو التغيير ، حيث إن الذين يؤرخون لحداثة النقد يتناسون الظروف الاجتماعية التي صبغت هذه النشأة وما اكتنفها من صراع سياسي وأيديولوجي وتغير اقتصادي رافق حركات التحرر وطموحات الدول الناشئة العربية حديثة الاستقلال أو الحاجة النفسية الملحة إلى الذوق المعاصر الذي لم يعد يتلاءم مع كل ما هو قديم[2] ، ولكن التفسير الاجتماعي والنفسي لم يكن مستقلا عن مظاهر التحديث التي غزت الواقع العربي والتي تدل صراحة على تبعية اقتصادية وتكنلوجية لا مفر منها ، وما رافقها من تبعية ثقافية وفكرية تشهد على استسلام كلي للمشروع الغربي الحضاري .

ولعل ما يميز المرحلة الجديدة في النقد هو طابعها العلمي والموضوعي الذي كان مندور وأقرانه يناهض هذا التوجه معتبرا الذوق المحرك الأساسي في عملية النقد ، لذلك فالاتجاه نحو العقلانية والتاريخية كبدائل منهجية في قراءة التراث ودرس الأدب كان كرد فعل طبيعي لحالة الانسداد التي وصل إليها الواقع العربي قبل أن يصل إلى الفكر والأدب ، ويمكن رد

1 – مصطفى شميعة : القراءة التأويلية للنص الشعري القديم بين أفق التعارض وأفق الاندماج ، إربد ، الأردن، عالم الكتب الحديث ط01 ، 2013 ، ص104.

2 – سعد الدين كليب : وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية) ، اتحاد كتاب العرب ، 1997 ، ص07.

هذا الطرح "لفترة تاريخية حملته على قراءة الموروث قراءة محايدة ، قوامها الوصف إدراكا لمعالم التخلف عن الآخر ، قراءة تستدعي نقيضها من داخلها ، آخذة بأساليب العلم الحديث.."[1] .

وبالتالي فإن القراءة الكلاسيكية بالمفهوم الجديد هي قراءة لاتاريخية يؤكد الجابري ذلك بقوله " القراءة السلفية للتراث قراءة لاتاريخية ، وبالتالي فهي لا يمكن أن تنتج سوى نوع واحد من فهم التراث ، وهو الفهم التراثي للتراث ، التراث يحتويها وهي لا تستطيع أن تحتويه ، لأنها التراث يكرر نفسه ."[2].

هذا الموقف من التراث أنتج موقفا معاكسا وهو الموقف اللبرالي الذي يرى نفسه في الآخر المتحضر بدل الماضي الذي فقد شرعيته ، لكن هذه القراءة بحسب الجابري لا تختلف كثيرا عن القراءة الأولى ، والسبب في ذلك أن العقل المشتغل في القراءة الأولى أو الثانية هو عقل قياسي ، لا يستطيع أن يفكر إلا في حضور نموذج مكتمل أو ناضج تتشكل الحقيقة من خلاله ، النموذج في القراءة الأولى يكون في التراث ، والنموذج بالنسبة للقراءة الثانية يتجلى في الغرب المتحضر ، ولا يتبقى من شيء في فاعلية العقل إلا قياس الشاهد على الغائب[3]، وإن كان القياس منهجية إسلامية أصيلة أثبتت فاعليتها في كثير من العلوم كعلوم اللغة وأصول الفقه والكلام ، إلا أنها أصبحت الآلية الوحيدة التي تدل صراحة على عجز العقل العربي في التفكير خارج ذهنية القياس ، وأصبح الحاضر والمستقبل من قبيل الغائب الذي يحتاج إلى أصل وشاهد يعود إليه ويقيس عليه وهو الماضي أو الحاضر المتجلي في الآخر، لم يكن من سبيل عند الجابري وغيره من الحداثيين العرب في تجاوز الفهم التراثي للتراث إلا الدعوة إلى قراءة جديدة تحقق شروط العلمية والموضوعية والتاريخية خارج أدوات الماضي أو إسقاطات الحاضر ، "لأن القارئ العربي المعاصر مؤطر بتراثه مثقل

1 – أحمد كرماني عبد الحميد : قراءة في الفكر النقدي عند مصطفى ناصف ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، 2015، ص31.

2 – محمد عابد الجابري : نحن والتراث ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ط06 ، 1993 ، ص13 .

3 – المرجع نفسه ، ص17.

بحاضره"[1]، وبالتالي يجب فصل الذات عن الموضوع عن طريق إقامة حدود منهجية وعلمية تحقق الحد الأدنى من الموضوعية وتستبعد كل الأحكام المسبقة والخلفيات الأديولوجية التي تختبئ وراء الذات القارئة ، وقد كان الحل بالنسبة للجابري وغيره في الفتوحات الألسنية المعاصرة بمعنى الاهتمام بالنص من ذات النص ، وهو التحول الفعلي للنقد الأدبي الحداثي، الذي كان مبنيا على أساس نظرية التعبير أو المحاكاة ليتجه إلى دراسة النص من داخل النص باستبعاد كل ما يحيط به وهي السمة المشتركة بين المناهج الحداثية .

لا شك أن الاحتكاك الأول بمناهج الحداثة كان من المغرب العربي ولبنان قبل أن يصل إلى مصر ويصير واقع النقد الذي لا فكاك منه ، لكن هذا الاحتكاك تأسس على صدور مجلتين رئيسيتين ، المجلة الأولى هي مجلة شعر 1957التي دعت إلى الثورة على القوالب الجامدة والتمرد على التقاليد الموروثة التي طبعت الشعر العربي، حيث بدأت فعلا قبل الخمسينات بما يعرف بشعر التفعيلة وقصيدة النثر التي حققت على يد ثلة من الشعراء تجاوزوا فعليا لشكل القصيدة العمودية وكسروا نمطية الإبداع الشعري الذي استمر لقرون ، ولكن حداثة النقد حملت شعارها مجلة فصول النقدية التي كانت نشأتها سنة 1980 بداية الانفتاح على المناهج النقدية الغربية التي أضحت واقع النقد العربي إلى اليوم ، ومجلة فصول تعكس الطابع الأكاديمي النخبوي لمسار النقد المعاصر ، الذي هو نقد علمي احترافي تميز بالعلمية والموضوعية المنهجية أو بالأحرى التقنية الجديدة في النقد التي تعتمد على آليات وإجراءات النقد الغربي إما بالترجمة أو العرض النظري أو التطبيق على النص العربي ، ولكن توجه فصول النقدي لم يحقق قطيعة مع التراث النقدي العربي فقط بل حقق قطيعة كلية مع الواقع والحاضر العربي وساهم في إنتاج أزمة النقد المعاصر الذي هو نقد النخبة للنخبة خارج متطلبات الواقع وحاجات العصر وخارج أي تصور لنظرية نقدية عربية ، لأن الحديث أصبح مقصورا على مناهج ومصطلحات وآليات ليس للناقد العربي فيها إلا النقل أو سبق الترجمة

1 – محمد عابد الجابري : نحن والتراث ، ص 22.

أو أولوية التطبيق مما أنتج أزمة منهج وأزمة مصطلح وأزمة رؤية ، هذا ما يراه سيد البحراوي " عبر هذه الآليات جميعها أبعدت (فصول)نفسها على أن تكون مجلة بالمعنى الدقيق للمصطلح ، فعزلت نفسها عن الواقع الثقافي والأدبي وهمومه الحقيقية ، التي لم تكن تجرؤ أو يسمح لها بأن تقترب منها ، وفرضت عليها هموما هي هموم (التكنوقراط) النقدي ، وكرست الإحساس التقليدي بالانبهار بالغرب والتبعية له .. وفي النهاية زيفت الوعي بأزمة النقد وحولتها إلى أزمة تقنية ، وقدمت لها من ثم حلا كرسها ولم يكن يمكنه أن يقدم لها حلا حقيقيا ."[1] .

وبالتالي تسربت المناهج الحداثية من بوابة الدراسات الأكاديمية التي أصبحت بضاعة مدرسية منذ السبعينات وتكرست في الثمانينيات حيت احتوت كل الرؤى التي كانت سائدة فتحولت الانطباعية والجمالية إلى البنيوية والشكلانية والاتجاه النفسي وجد ضالته في الأسلوبية والواقعية والاشتراكية أصبحت بنيوية تكوينية أو توليدية ، " وما يجمعها على صعيد واحد، هجومها الشرس على المناهج التقليدية، ومحاولة طي صفحة الماضي النقدي لتطرح نفسها بديلاً حاسماً مسلحاً بالعلمية والموضوعية، هدفه الأساسي وصف الأثر الأدبي والكشف عن مكوناته من خلال آنين: آن تحليلي، ينحو المنهج اللغوي، وآن تركيبي يسعى إلى إعادة بناء الأثر من خلال نص جديد، يكون بمثابة القراءة الناقدة الملتزمة العلمانية. كل ذلك وهي تضع نصب أعينها النموذج الغربي وشعبة التيار ومقولاته، وكأن التيار اللغوي الذي كان سائداً من قبل، جدد الثوب فكان إما شكلانياً أو أسلوبياً، وتحول النقد الماركسي إلى بنيوي توليدي..."[2].

هل كان النقد الحداثي يعي خطورة هذا المسلك وآثاره الكارثية على النقد والفكر معا؟ هل كان من الممكن تجنب حالة الاغتراب التي يعيشها النقد والناقد العربي لحظة استسلامه

---

1 – سيد البحراوي : البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث ، القاهرة ، دار الشوقيات ، ط01، 1993، ص108.

2 – حبيب مونسي : القراءة والحداثة ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، 2000، ص 154.

لتيار الحداثة الجارف ، ماذا يمكن أن تكون عليه حالة النقد العربي خارج المناهج الغربية؟ أسئلة وأخرى لا تستطيع أن تغير الواقع المحتوم ، لكن بوسعها أن تبين مسارات النقد في مواجهة حداثته ، إذ أن الموقف من حداثة النقد لم يكن موقفا واحدا ، رغم بعض الأصوات التي رفضت المنحى المنهجي الغربي جملة ودعت إلى أصالة الأدب العربي وخصوصيته كما هو الحال عند أنور الجندي الذي رأى في الدين والأخلاق والجمال[1] بديلا منهجيا للنقد العربي ضد العلم والوضعية والحرية ، لكن كتاب الجندي يبدوا استمرارا للمعارك الأدبية منذ طه حسين والتي تبين حالة الانقسام الحاد بين دعاة التجديد أو اللبرالية وبين الأديولوجيا الإسلامية أو الأصولية التي تفتقد لأدنى شروط الموضوعية والمنهجية مما يدل على ضعف الاتجاه الأصولي الذي ظل يجتر نفسه خارج فاعلية النقد ومقتضيات العصر ، وعد نقده مجرد اتهام وتخوين لكل جديد باسم القومية وحماية الدين[2]، وهذا ما سمح بتكريس النقد الحداثي ، رغم الأصوات الرافضة له ، وحتى محاولات التوفيق أو الانفتاح على هذه المناهج في حدود إمكانات الماضي أو داخل دائرة التراث بنوع من التثاقف الذي لا تذوب فيه الأنا في الآخر ، كانت مجرد شعارات سرعان ما ينفيها الواقع لأنها تسقط أخيرا في أحضان الآخر كنتيجة حتمية ، لأن المثاقفة هنا لم تكن مشروطة بشروط الواقع ولا نابعة من حاجاته ولم يراعى فيها خصوصية الناقل والمنقول عنه "..لأن الوعي بهذه المناهج لم يتعد حدود كونها مجرد أدوات ، ولم ينظر إليها باعتبارها إنتاجا ذهنيا معقدا على علاقة وثيقة بالبنية الذهنية والفكرية والاجتماعية المنتجة له ، وهذا التعامل مع هذه المناهج كان طبيعيا في ظل عدم القدرة على معرفة الأسئلة العميقة للتطور الاجتماعي... فوقف نقادنا عند الأسئلة والاحتياجات السطحية أو الظاهرية للتطور الاجتماعي الفوقي ، ولم يعرفوا

---

1 – أنور الجندي : خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث ، دار الكتاب اللبناني ، ط02 ، 1985 ، ص90.

2 – عبد السلام صحراوي : مولد الحداثة العربية في الشعر المعاصر ، قسنطينة ، مجلة العلوم الإسلامية ، عدد 20 ديسمبر ، 2003 ، ص192.

عمق أسئلة الواقع واحتياجاته ، لأنهم كانوا معزولين عنه وينظرون إلى الشمال كمثل أعلى طوال الوقت ."[1] .

وربما كان الوعي بخطورة هذا المسلك مبكرا ، رغم أن المثاقفة والاتصال بالآخر كان حاضرا منذ النهضة إلا أنه كان أكثر حذرا وأقل حضورا إذا قورن بفترة الثمانينيات ، لذلك حذر العقاد الذي لم يخف استفادته من الأدب الانجليزي وتأثره بكتابات ريتشاردز من الانزلاق في الآخر دون وعي عميق بأسباب ذلك :

"ومن الخير أن تدرس المذاهب الفكرية بل الأزياء الفكرية كلما شاع منها في أوربة مذهب جديد. ولكن من الشر أن تدرس بعناوينها وظواهرها دون ما وراءها من عوامل المصادفة العارضة والتدبير المقصود."[2]

وكذلك كان كتاب في الثقافة المصرية رغم ما أثاره من جدل في الخمسينيات موجها ضد الانطباعية والجمالية السائدة محاولا ربط الأدب بحركة المجتمع وتفاعلاته المختلفة دون إهمال الطاقة التعبيرية التي تتميز بها اللغة " ولعل هذا المفهوم الذي قدمناه عام 1954 أكثر نضجا وديناميةمن مفهوم البنية الثابتة الساكنة في المذهب البنيوي [أو الهيكلي كما سماه محمود أمين العالم في نقده له سنة 1966]"[3] ، ورغم المواضيع المهمة التي أثارها الكتاب والتي تعد أكثر تجديدا وطلائعية مما كان سائدا إبان العقاد وطه حسين ، إلا أن الحساسية الأديولوجية التي طبعت الردود والمناقشات قد غطت على الجوانب العلمية التي حفل بها الكتاب ، لتكون عزلة النقد هي القدر المحتوم الذي فرضه أدعياء الحداثة حتى بداية التسعينات ، حيث تحول النقد من الحداثة إلى ما بعد الحداثة وحيث بدأت مراجعة

---

1 – سيد البحراوي : البحث عن المنهج في النقد الحديث ، ص113.

2 – عباس محمود العقاد : بين الكتب والناس ، المجموعة الكاملة ، المجلد السادس والعشرون ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني، ط01، 1984ص20.

3 – عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم : في الثقافة المصرية ، دار الثقافة الجديدة ، ط03 ، 1989 ، ص20.

التوجه البنيوي الذي هيمن على الساحة النقدية العربية إلى آفاق أخرى كالتأويل والقراءة والتوجه الثقافي .

ثانيا: في مفهوم النقد وأبعاده :

1.مفهوم النقد الأدبي

ترد مادة نقد في لسان العرب بعدة معان منها:

من نقد الدراهم أي **ميز** صحيحها من زائفها، ونقدها له نقدا أي **أعطاه** إياها، و**أخذها** الانتقاد، وناقدت فلانا أي **ناقشته،** ونقد **ضرب،** وفي حديث أبي الدرداء {إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك – أي **عبتهم واغتبتهم** –}..(لسان العرب، ابن منظور).

من خلال هذا النص يمكن حصر معاني نقد فيما يلي:

– التمييز – العطاء – الأخذ – المناقشة – الضرب – ذكر العيب، ويتضح من ذلك أن المعنى الأول للكلمة مستمد من (نقد الدراهم) الذي تتم فيه العمليتان:الأخذ والعطاء وعن عمليتي الأخذ و العطاء نشأ تمييز ما يعطى وما يؤخذ، واختباره، و تصويب النظر إليه، وعن عملية التمييز نشأ إصدار حكم عن الشيء المميز إما بالجيد أو الرديء في حركة مناقشة دائمة، غير أن الكلمة في إطار إصدار الحكم اكتسبت مفهوما سلبيا يتصل بذكر المساوئ أكثر من المحاسن، في نقد الناس أي ذكر عيوبهم .

ولو نقلنا هذه الكلمة من حقلها المادي إلى الحقل المعنوي في مجال الأدب لوجدنا أنها تحافظ على أهم معانيها التي كانت عليها في الأصل اللغوي، وذلك بتمييز الجيد من الرديء في العمل الأدبي، ومنا قشة أهم ما يقوم عليه من قيم فنية، ولعل ابن سلام من الأوائل الذين رؤوا باستحداث علم ينظر في الشعر باعتباره صناعة كباقي الصناعات(**..وللشعر صناعة، وثقافة يعرفه أهل العلم بها كسائر أصناف العلم و الصناعات..**) (طبقات فحول الشعراء،

ابن سلام الجمحي) ولم تكتسب الكلمة معناها الاصطلاحي إلا في أواخر القرن الثالث وبداية القرن الرابع خصوصا عند قدامة بن جعفر (337هـ) الذي يعتبر كتابه (نقد الشعر) أول كتاب يحمل كلمة نقد، بالمفهوم الذي أصبح شائعا في النقد القديم وهو تمييز الحسن والرديء من الأدب وفي ذلك يقول قدامة **(..ولم أجد أحدا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا..)** (نقد الشعر، قدامة بن جعفر)ولعل قدامة يقصد بالسبق عنوان الكتاب ومضمونه ذي التوجه اليوناني حيث أعاد ترتيب أجناس الشعر العربي وفق نظرية أرسطو .

أما حديثا فلا يمكن تحديد مفهوم دقيق أو تام للنقد الأدبي كمصطلح علمي له حدوده وإجراءاته وذلك لتعقد الظاهرة الأدبية شأنه في ذلك شأن العلوم الإنسانية وما تواجهه من مشاكل في سبيل تحقيق علميتها وتحديد مناهجها في مقابل العلوم التجريبية، وعلى غرار ذلك يمكن تعريف النقد الأدبي باعتباره فعالية فكرية ذوقية، نستطيع من خلاله فهم المسائل الأدبية وتفسيرها من أجل إصدار الأحكام المناسبة بشأنها، أو هو نشاط موضوعي وذاتي في آن واحد يجمع ما بين الشرح والتحليل والتعليل.. من أجل فهم الأجناس الأدبية وتحديد قيمتها الفنية والأدبية والمعرفية .

– فقولنا فعالية **فكرية** : تعني الشرح، التعليل، التحليل، لتفسير.. كونها عمليات فكرية ذهنية. – – **ذوقية** : تعني وعي طبيعة الظاهرة المدروسة (العمل الأدبي) التي تحتاج إلى التذوق قبل التعقل.

– نشاط **موضوعي** : أي يحتكم إلى أقيسة وقوانين متواضع عليها في تحديد القيمة المرجوة.

– – **ذاتي** : لا يخلو من تدخل الناقد وفق رؤيته النقدية وهو ما يقابل التذوق .

– **الحكم:** وهو النتائج التي يتوصل إليها الناقد والتي تضفي قيمة ما على العمل الأدبي المنقود – **العمل الأدبي** : موضوع النقد ومجاله وهو **(التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية)**

– **المنهج:** مجموعة الأسس النظرية والتطبيقية المتشكلة من تفاعل العناصر السابقة – وفق قالب معين – التي يتبعها الناقد للوصول إلى حقيقة العمل الأدبي، باعتبار النقد **(ضرب من القراءة الواعية للنص)**

وقد تختلف النظرة إلى النقد حسب الرؤية الفكرية للناقد، ولهذا نجد دكتور إحسان عباس يعرف النقد بقوله(النقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو إلى الشعر خاصة يبدأ بالتذوق أي القدرة على التميز، ويعبر منها إلى التفسير والتحليل والتعليل والتقييم – خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى وهي متدرجة على هذا النسق، كي يتخذ الموقف نهجا واضحا، مؤصلا على قواعد جزئية أو عامة مؤيدا بقوة الملكة بعد قوة التمييز..)(تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس)

ويركز محمد غنيمي هلال على الجانب العلمي في النقد كونه علما من العلوم الإنسانية يخضع لما تخضع له هذه العلوم من تأطير وتأسيس ينهض بعلميتها، قوامه التحليل والتعليل والأسس الموضوعية (النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال)

أما محمد مندور فيركز على الجانب الفني والتذوقي في النقد أكثر من الجانب العلمي، إذ النقد هو فن دراسة الأدب(في الأدب والنقد، محمد مندور)

والنقد ليس محصورا في العمل الأدبي فحسب ذلك أن رسالة النقد عامة وشاملة لا تنفك تنفصل عن أي نظر أو عمل كان فلسفيا، علميا، اقتصاديا، سياسيا، اجتماعيا، أخلاقيا...بل إن النقد هو أساس تقدم العلم على المستوى النظري وأي مراوحة أو جمود في النقد يتبعه جمود في الميدان الذي يشتغل عليه، والنقد لا يسلم حتى من نفسه، فهو يراجع

نفسه رغم اشتغاله بمراجعة ما يحيط به من أفكار وعلوم ومعارف، ولذلك ظهر مصطلح **نقد النقد**، ولا يمكن لشيء أن يتمنع عن النقد، وإلا فقد حيويته وفني في ذاته .

2.ماهية النقد وغايته(مالحاجة إلى النقد)

لا يمكن لأي إبداع أن يظهر إلا إذا رافقه النقد فهو الذي يجلي كنهه ويكشف حقيقته ويقطف ثمرته، وهو عبارة عن تفاعل دائم ومستمر بين الإبداع والناقد من جهة وبين القارئ من جهة أخرى، إن النقد هو بحث موصول نحو الجمال ونحو الحقيقة المنشودة من خلال الأدب، وهو حوار خلاق ينتج معرفة جديدة، كما هو تفاعل إيجابي يسعى لما يجب أن يكون وليس تكريسا لما هو كائن، إنه تهذيب دائم ومتواصل يرقى ويسمو بالعمل الأدبي والفني إلى درجة أكبر يمكن أن تسع أفراح الإنسانية وعذاباتها وطموحاتها..

لا يمكن للأدب أن يسبح وحيدا في عوالم لا حدود لها وغايات لا مقاصد تحدها دون أن تكون هناك عين بصيرة نافذة وحس مدرب ومثقف يدرك ما لا يدركه الأدب من نفسه، إنه النقد وليس غير النقد، تلك الدفة التي تقود سفينة الأدب إلى مرساة الحقيقة، وشواطئ جديدة لم تكن لتخطر على البال إلا بمسبار النقد .

3.النقد والعلوم الأخرى

النقد علم من العلوم الإنسانية يفيد منها ويؤثر فيها، ذلك أن أي طفرة في علم من العلوم قد يكون لها تبعاتها على سائر العلوم الأخرى لارتباط بعضها ببعض وقد يصعب الفصل بين هذه العلوم أو دراسة بعضها بمعزل عن بعض، وهذا من صميم مشكلات العلوم الإنسانية في صعوبة تحديد مجال دراستها ومناهجها والأطر والأدوات التي تحكمها، وهذه المشكلة تتعقد أكثر إذا تعلقت بنشأة النقد العربي القديم وعلاقته بالعلوم الأخرى فلا يمكن فصل النقد الأدبي عن علوم اللغة من بلاغة ونحو وصرف وعروض..كما لا يمكن فصل النقد عن الأدب وتاريخه وعن الفقه وأصوله أو القرآن وعلومه أو الفلسفة واتجاهاتها، وذلك لطبيعة ثقافة العصور التي نشأت من خلالها وهي الثقافة الموسوعية والجمعية، أما حديثا فرغم

انفصال العلوم واستقلالها موضوعيا ومنهجيا إلا أنها تفيد من بعضها وتتفاعل فيما بينها، فالنقد يفيد من النظريات الاجتماعية ويوظفها في قراءة المنتج الأدبي اجتماعيا كما يستثمر مناهج علم النفس في كشف خبايا النفس البشرية لدى الأديب باعتبار أن الأدب شديد الاتصال بالنفس الإنسانية وهو في ذلك لا ينفصل عن علم التاريخ ومنجزاته وعلم الأناسة ومباحثها ولا عن الفلسفة وروحها الناقدة والتأملية في تفكيك العمل الأدبي إلى أصوله الأنطولوجية والأيدولوجية في حفر دائم نحو الجمال والحقيقة، ورغم انفتاح النقد على العلوم الأخرى فإن ذلك لا ينقص من قيمته الذاتية بل يثري حقله المعرفي والثقافي دون أن يذوب في الوافد من المناهج والأدوات على حساب الأدب وقيمته الفنية والإنسانية..

ثالثا: المناهج السياقية:

ينطلق النقد في مقاربة النص الأدبي من عدة مداخل واتجاهات تشكل الخلفية المعرفية التي تجمع بين الناقد و ظروف نشأة النص وتشكله وفق رؤية خاصة تخضع النص لزمنيته ودوافع إبداعه ، خارج حدود النص اللغوية ومكوناته التركيبية، اعتقادا منها أن النص تتحكم فيه ظروف أخرى تكون لها لأولية والأسبقية في تفسيره ونقده دونما اعتبار لكونه لغة مفارقة ومتعالية على ملابسات تكونها ، وهذا الاتجاه يسمى عادة بالمنهج السياقي في مقابل النسقي النصي ، أو المناهج الخارجية في مقابل الداخلية ، أو المناهج التاريخية باعتبار ارتباطها بزمنية النص ونشأته ، وكذلك تسمى بالمناهج الاجتماعية على أساس وظيفة الإبداع ونظريته المرتبطة بالانعكاس والتعبير عن قضايا الإنسان والمجتمع ، وتحت المناهج الاجتماعية يدخل النفسي والتاريخي والانطباعي من باب إطلاق الجزء على الكل .

ويقصد بالسياقي : السياق العام الخارجي للنص وليس السياق النصي الداخلي . والسياق العام يشمل الجانب التاريخي أو السياق الزمني لنشأة وتطور النص و مبدعه وملابساتهما ، والسياق الذاتي المعبر عن التذوق الشخصي في منحى تأثري انطباعي ، والسياق الاجتماعي الذي يرتد إلى مدى ارتباط النص بظروف مجتمعه في حقبة محددة ، وكذلك السياق النفسي المرتبط بشخصية المبدع وأثرها في الإبداع.

وبالتالي نحن أمام سياقات واتجاهات متعددة ومختلفة يتداخل فيها الإنساني بالأيديولوجي والتاريخي بالنفسي ، يجمع بينها الاهتمام المنصب حول النص وظروفه ، وتفرقها المواقف من اللغة والوجود والفن خاصة بعدما أصبحت النظرية النقدية منفتحة على العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، والفلسفة .

1.النقد التاريخي :

تعتمد المناهج السياقية على الظروف والملابسات المحيطة بالنص وكل ما يدور حوله من مؤثرات تاريخية ونفسية واجتماعية ساهمت في ظهور النص كنتيجة حتمية لهذه الظروف، ولعل السبب المباشر في نشأة هذه المناهج يعود إلى تأثرها بالعلوم الإنسانية والمنحى العلمي الذي نهجته، وكذلك لبعض الصيحات العلمية والفلسفية التي كان لها بالغ الأثر في مختلف العلوم والمعارف على غرار النقد، ويمكن في البداية الحديث عن المنهج التاريخي كأحد أهم المناهج السياقية التي ظهرت مبكرا في الغرب وارتبطت بظهور النقد كعلم قائم بذاته، فما هو مفهوم المنهج التاريخي؟ وما هي خلفياته المعرفية؟

1.1.مفهوم المنهج التاريخي:

المنهج التاريخي هو منهج يتخذ من التاريخ وسيلة لتفسير الأدب لارتباط المؤلف بظروفه التاريخية، وهو يرتبط أيضا بتشكل الأنواع الأدبية وفق المراحل التاريخية والحقب الزمنية، ومن هنا ينظر إلى الأدب بشكل تطوري تعمل فيه المؤثرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي تنتمي جميعا إلى السياق الزمني كعامل مهم في تشكل الظاهرة الأدبية.

والملاحظ أن المنهج التاريخي هو أول المناهج النقدية ظهورا إذ يعكس التطور الطبيعي للفكر البشري من مرحلة إلى أخرى ومن العصور الوسطى إلى العصر الحديث، كما أن التاريخ منهج مهم في أي دراسة تهدف إلى رصد ظاهرة ما بتتبع نشأتها وتطورها وخصائصها في السياق الزمني وذلك بصورة شاملة تتضمن التوثيق والترتيب والتصنيف قبل

الانتقال إلى منهج آخر أو وجهة أخرى من الدراسة، ويمكن القول أن ظهور المنهج التاريخي قد بدأ في أوربا من القرن التاسع عشر إلى بداية القرن العشرين على يدي ثلة من النقاد خاصة الفرنسيين منهم وهم سانت بيف وهيبوليت تين وفيرديناند برونتيير وغوستاف لانسون..

- **سانت بيف "1869"**[1]

وهو ناقد فرنسي اشتهر بتطبيق المنهج التاريخي على الدراسات الأدبية حيث اهتم بشكل مطلق بالأديب وعلاقته بأسرته ومجتمعه وتكوينه النفسي والجسمي والثقافي وأثر ذلك على أدبه، لقد اعتبر بيف الأديب صورة عن مجتمعه لا يتجاوزها واهتم بالصفات الجسمية والعقلية والشخصية للأديب وطبائعه الوراثية التي تكون نوعا خاصا من الفكر تتحكم فيه الظروف الاجتماعية والتاريخية، مما حذا به إلى تقسيم الأدباء إلى طبقات، وقام بدراستها دراسة علمية دقيقة غاص فيها في تفاصيل حياة الأدباء وأسرارهم الشخصية، التي تسري عليها قوانين الطبيعة بشكل حتمي يظهر أثر التكوين الطبي الذي زاوله بيف قبل أن ينتقل للنقد.

- **هيبوليت تين"1898"**

يعد تين تلميذ بيف حيث تأثر تأثرا مباشرا بمنهجه وكان أكثر صرامة من أستاذه في حتمية الأثر الذي تلعبه الظروف المحيطة، وقد عبر تين عن هذا الأثر في نظريته حول العرق والبيئة والجنس، مما جعله يستثني تماما القدرة الفردية للأديب، وهذا ما نجده في كتابه "تاريخ الأدب الإنجليزي" حيث رفع من قيمة الأدب الأنجلوسكسوني معتبرا تفوق الجنس الآري على الجنس السامي، بالإضافة إلى العوامل الاجتماعية والثقافية والسياسية المرتبطة بمفهوم "البيئة"، وتفاعل العوامل الداخلية المعبر عنها

1 - ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر، القاهرة، ط2002،01،ص35 وما بعدها.

بالعرق والعوامل الخارجية في البيئة ينتج عنه عامل الزمن، وهو خصائص الأدب في فترة زمنية محددة.

- **غوستاف لانسون 1934**

يعد غوستاف لانسون هو المرجع الحقيقي للمنهج التاريخي، حيث أصبح هذا المنهج واضح المعالم بعد تين وبيف وبرونتيار، وقد جمع لانسون أشتات هذا المنهج في مقالته المشهورة "منهج تاريخ الأدب"، ومن الناحية العربية فإن النقاد العرب تأثروا بالمنهج التاريخي عن طريق غوستاف لانسون، ولذلك يطلق أيضا على المنهج التاريخي باللانسونية، وقد ترجم محمد مندور مقالة لانوسن حول المنهج التاريخي وضمنها في كتابه التفكير المنهجي عند العرب، كما تأثر من النقاد العرب بالمنهج التاريخي: طه حسين والعقاد وأحمد ضيف وأبو القاسم سعد الله وغيرهم.

والمنهج التاريخي منهج ممتاز لمعرفية الخلفية الفكرية والتاريخية والثقافية للأدب وعصر الأديب ولكنه يهمل العبقرية الذاتية للأديب كما يهمل النص والأبعاد الجمالية للأدب، ونستطيع القول انه من المنهج التاريخي انبثقت المناهج الاجتماعية والنفسية، ومن معارضة المنهج التاريخي ظهرت المناهج البنيوية وما بعد البنيوية.

2.1.دور المنهج التاريخي:

- كتابة تاريخ الأدب وترتيب العصور الأدبية وبيان خصائصها ومقوماتها، بداية من النشأة والتطور والازدهار وتصنيف الأدباء ومراحل الأدب التي تعين الباحث والدراس على الإحاطة بالظاهرة الأدبية .
- تحديد الأجناس الأدبية وخصائصها وأنواعها ونشأتها وازدهارها من عصر إلى آخر مع ذكر روادها وأعلامها، والظروف المؤثرة في الشعر والنثر والمسرحية في السرد وفي مختلف الانتاجات الأدبية...
- كتابة السيرة الذاتية للأديب في التراجم والأعلام التي تعين على تفسير الأدب انطلاقا من الحياة الشخصية لأديب.

- أعان المنهج التاريخي على تتبع العلوم اللغوية والأدبية وتاريخ النقد الأدبي خاصة في التراث العربي وارتبط بالأدب والنقد وحتى العلوم الأخرى مما ساهم في تقديم أرضية معرفية معتبرة لدراسة التراث، كما يعد المنهج التاريخي مدخل ممتاز في الرسائل الأكاديمية والجامعية في تتبع الظاهرة الأدبية والبحث الأدبي.

3.1.الخلفية المعرفية للمنهج التاريخي:

ظهر المنهج التاريخي في دراسة الأدب في سياق تاريخي ومعرفي معين ساهم في تشكل عناصره الأساسية، لعل أبرزها ازدهار العلوم الطبيعية وتأثر العلوم الإنسانية بالمنحى الوضعي للعلوم الطبيعية خاصة الفلسفة الوضعية.

- ***التأثر بالعلوم التجريبية:***

نتيجة للطفرة المعرفية والعلمية التي شهدتها أوربا بعد عصر الأنوار وظهور ثمارها في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين خاصة في العلوم التجريبية والطبيعية، وجدت العلوم الإنسانية نفسها تحت سطوة العلوم التجريبية ونتائجها اليقينية وقوانينها الصارمة مما أدى إلى ظهور علم التاريخ وعلم الاجتماع واستخدام مبادئ العلوم التجريبية في ميادين العلوم الإنسانية في الإحصاء والتشريح والمقارنة..

لقد تأثرت العلوم الإنسانية والمنهج التاريخ خاصة بكتابين مهمين : كتاب مبادئ الجيولوجيا لتشالز لايل1834، الذي كان له أثر على المنهج التاريخي خاصة في تتبع المراحل الأدبية والطبقات الأدبية وتحديد خصائصها وأنواعها، وكتاب تشارلز دارون أصل الأنواع 1859، الذي أثر تأثيرا مباشرا في الدراسات النقدية وفي المنهج التاريخ حيث استثمره فرديناند برونتيار في تحديد الأجناس الأدبية على اعتبار أن الأجناس الأدبية مثل النبات أو الكائنات الحية تنشأ تنمو وتكبر ثم تموت.

- **الفلسفة الوضعية**[1]

تعد الفلسفة الوضعية Positivismأو النزعة الوضعية أحد أهم مظاهر تأثر العلوم الإنسانية بالعلوم الطبيعية، وقد استثمرها أوغست كونت في تأسيس علم الاجتماع، حيث لا تعترف الفلسفة الوضعية إلا بالمعرفة المبنية على الواقع والتجربة مستثنية بذلك التفسير اللاهوتي أو الميتافيزيقي الذي يقوم على السببية المتعالية، ويمكن اعتبار العلوم التجريبية هي المثل الأعلى لليقين، ومن هنا أصبح التفسير الوضعي المبني على القانون هو الأساس الذي تبنى عليه العلوم منها أيضا العلوم الإنسانية، وبذلك أصبح الاهتمام بالواقع المعيش وبحياة الأديب وعصره باعتبارها وقائع ملموسة تسمح بتفسير الأدب غاية المنهج التاريخي عند تين وبيف وغوستاف لانسون، وبذلك استثنى هذا المنهج المعايير القديمة كالتذوق الشخصي والانطباع والمعيارية باعتبار أنها ليست علمية وذاتية واعتدوا أكثر بالقوانين التي تحكم الظاهرة، فرأوا بأن الأنواع الأدبية تحكمها قوانين ثابتة وحتمية أفرزتها الظروف الاجتماعية والتاريخة، وقد امتد أثر الوضعية إلى اللسانيات والبنيوية فيما بعد، وقد اشتهرت الوضعية – بالإضافة إلى أوغست كونت– عند توماس مور وبرتراند راسل وفيتغنشتاين Wittgenstein فيما يعرف بالوضعية المنطقية أو الوضعية الجديدة خاصة ما بين الحربين العالميتين.

2.النقد النفسي:

النقد النفسي أو المنهج النفسي ،وهو الذي يفسر الإبداع انطلاقا من شخصية صاحبه ، ذلك أن العمل الأدبي ما هو إلا صفحة عاكسة لنفسية صاحبه تعبيرا عن حالة مرضية متأزمة يختلط فيها الوعي باللاوعي ، ليصبح الإبداع تعويضا عن حالات الحرمان أو الكبت ، أو هو ميدان خصب لأنواع من العقد والأزمات النفسية القابلة للتفسير من وجهة نظر علم النفس.

1 - ينظر:إبراهيم السعافين، إبراهيم الشيخ، مناهج النقد الأدبي، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط01، 1997، ص35.

أما النقد العربي فقد وجد في التحليلي النفسي مجالا خصبا في تفسير الرمزية التي أصبح فيها العمل الأدبي وعاء وصدى لنفسية صاحبة ، وأصبح من السهل تحليل وتأويل الإبداع الفني انطلاقا من عرض هذا الإبداع على نظريات واتجاهات علم النفس التي يتم إسقاطها على شخصية المبدع وحياته النفسية ، والتي تعبر عن حالة من القلق والعقد المتراكمة اللاشعورية، وليس على الناقد سوى اكتشاف هذا العالم السري والمظلم الملغز من خلال ربط النص الأدبي بنفسية منشئه وتفسيره انطلاقا من منتجات علم النفس وآلياته .

وقد كان لنظريات علم النفس منذ فرويد ويونغ وآدلر وحتى لاكان ، أثر كبير في ميدان النقد الأدبي ، حيث قدمت أدوات جاهزة لتفسير العمل الأدبي ، ونقلته من ميدان التذوق والأحكام المعيارية إلى التحليل والتفسير والتأويل المعلل ، الذي أضفى على الدراسات الأدبية طابع المنهجية والعلم .

لقد ارتبط ظهور المنهج النفسي في النقد الأدبي بما حققه علم النفس من ازدهار في وسائله وأدواته خاصة بعد اكتشاف اللاوعي عند سيغموند فرويد، وتحديد معالم الشخصية البشرية بين الأنا والهو والأنا الأعلى أو الضمير الاجتماعي، مما فتح المجال أمام علم النفس في تفسير العديد من الأعراض النفسية التي كانت عصية التفسير قبل فرويد، ويعد التحليل النفسي والليبيدو والأوديبية واللاشعور مفاهيم ثورية في علم النفس، ونستطيع القول بأن أول من ربط الأدب أو الفن عموما بنفسية صاحبه هو فرويد، حيث استخرج فرويد معظم مفاهيمه ومصطلحاته النفسية من الأدب والفن مثل عقدة أوديب التي استمدها فرويد من أسطورة أوديب الاغريقية، وذلك في التعلق المرضي بالأم بالنسبة للأولاد وعقدة الكترا من أسطورة الكترا اليونانية، ، أو تعلق البنات بالأب وكره الأم...واعتبر فرويد أن الأدب أو الفن حالة مرضية عصابية تتجلى بشكل مباشر في الأعمال الفنية سواء لوحة رسم أو قصيدة أو سنفونية موسيقية وأن الإبداع والإلهام هو حالة انفجار للمكبوتات التي لم تكن لتظهر بشكل عادي في الوعي، ولم يكن فرويد وحيدا في مجاله فقد توسعت مدرسة التحليل النفسي على

يد تلاميذ فرويد من بعده وكان الاختلاف مع فرويد في العديد من القضايا إيذانا بظهور نظريات جديدة في علم النفس عند كل من آدلر في عقدة النقص وغوستاف يونغ في اللاوعي الجمعي، حيث أثر هذا الأخير في ظهور النقد الأسطوري والانثروبولوجي.

1.2.المنهج النفسي عند النقاد العرب

وقد كان للدراسات النقدية النفسية جاذبية خاصة لدى النقاد والقراء أفسحت المجال للنقاد العرب في اقتحام هذا المجل ، خاصة وأنه امتداد للنقد التذوقي والتاريخي الذي يربط العمل الأدبي بحياة صاحبه ، في محاولة لتجاوز الانطباعية إلى معايير أخرى أكثر علمية وأكثر قبولا لدى القراء ، تستلهم من نظريات علم النفس آراء جاهزة في احتواء العملية الإبداعية ، وقد اختلفت تطبيقات وآراء النقاد العرب إلى اتجاهات مختلفة[1] : فمنهم من ركز على شخصية المبدع أمثال العقاد ، محمد النويهي ، محمد كامل حسن...ومنهم من حاول دراسة عملية الإبداع خاصة عند (مصطفى سويف) في كتابه الأسس النفسية في الإبداع الفني ، واتجاه آخر ربط القضايا النفسية بالعمل الأدبي عند أمين الخولي ، وأحمد خلف الله ، وعز الدين إسماعيل .

ويبدو أن جميع هذه الدراسات لم تكن نهجا واحدا لاختلافها بين النظرية والتطبيق واختلاف الخلفيات النفسية التي يغرف منها النقاد ، وكذلك اختلاط الآراء الذاتية بالأفكار النفسية التي تدل على حجم الإشكالية المنطوية على علاقة النقد بعلم النفس.

1 – زين الدين المختاري : المدخل إلى نظرية النقد النفسي(سيكلوجيا الصورة الشعرية في نقد العقاد) ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، 1998 ، ص06.

وليس من مفر في مناقشة هذه العلاقة التي تربط الدراسات الأدبية بالدراسات النفسية لأنها طبعت النقد العربي لفترة زمنية ليست بالقصيرة خاصة في النصف الأول من القرن الماضي، لتنحسر بعده تاركة المجال لاتجاهات أخرى كالجمالية والاجتماعية[1].

2.2خصائص المنهج النفسي

- التركيز على شخصية المبدع والأديب
- سيرة الأديب النفسية هي الدليل الوحيد لتفسير العمل الأدبي
- يؤخذ من سيرة الأديب ما له علاقة بعلم النفس أو العقد النفسية
- تعتبر العقد النفسية من قبيل عقدة أوديب والكترا والنرجسية والانفصام.. وغيرها مفاتيح لفهم العمل الأدبي.
- النص الأدبي هو صورة مباشرة للاشعور صاحبه

ليس من مفر في مناقشة هذه العلاقة التي تربط الدراسات الأدبية بالدراسات النفسية لأنها طبعت النقد العربي لفترة زمنية ليست بالقصيرة خاصة في النصف الأول من القرن الماضي، لسبب وجيه وهو إهمال النص الأدبي والانصراف إلى حياة صاحبه وأحواله النفسية ، ذلك أن للعمل الأدبي معاني متعددة ، أما تمييز الوعي من اللاوعي المرتبط بالمبدع في النص ، فهو أمر لا يمكن إثباته.

3.2.عيوب المنهج النفسي

لقد افتتن علم النفس بفكرة الرمز والإخفاء وتقسيم العالم إلى وجود ظاهر وآخر كامن، كما أصبح من اليسير لديه تفسير الظواهر الغامضة المرتبطة بالسلوك البشري ، التي أصبحت من قبيل الألغاز ، وقد كان لاكتشاف اللاوعي والرغبات الدفينة في عمق النفس الإنسانية مبررا كافيا لتأويل كل ما يصدر عن الإنسان ، لاشك أن كشوفات فرويد وعلم النفس أعطت

1 – زين الدين المختاري : المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، ص86.

أبعادا مضاعفة للمعنى أكثر عمقا وكثافة خاصة فيما يتعلق بالإبداع الفني ، يمكن لها أن تذهب بعيدا في تنوير أفكار وتصورات الشعراء، لكن هوس التحليل النفسي بالرمز وبالمعاني الباطنة والمتوارية البعيدة عزز في أنفس الدارسين أن الانحراف هو الأصل وأن كل تعبير مباشر وصريح قد ينطوي على خدعة أو يبدو على غير ما هو عليه ، لقد غاب الاهتمام بالوعي وبالظاهر في غمرة الانغماس في اللاوعي والغريب والغامض ، لقد أصبح الفن من وجهة التحليل النفسي صورة رديئة لإشباع الحاجات الجنسية الشاذة والمرضية وملء فراغات في النفس وتعويض حالات الحرمان والكبت ، والتفريق بين رغبات مشبعة وأخرى ممنوعة.

الفن أكبر من أن يعبر عن رغبة شخصية ، ما يحرك الفن هو رغبة ملحة تنطلق من الإبداع ذاته[1] ، تتجاوز بها حدود الرغبة الذاتية والفردية المتمظرة في شخص الفنان ، لتعبر إلى أفق أرحب وأوسع هو أفق الفن وما يهم الإنسان ، وهذا لا يعني خلو الفن من أي باعث شخصي ، أو اعتباره عملا منفصلا تماما عن صاحبه ، ولكن يجب وعي المسافة التي تربط بين الباعث على الإبداع وبين تكوينية هذا الأخير وامتيازها عن صاحبها يوضح ناصف :" ولكن ليس معنى هذا كله أن من غير المشروع أن يشرح العمل الفني على أنه محاولة فنان أن يعبر عن نفسه ..ولكن بعض العناصر الأخرى لا يمكن استيعابها تماما إذا فصلت عن الحقائق التي منها نبعت ، وهذه الحقائق لا تفسر في نفسها عناصر العمل الفني من حيث هي قيم ، وإن أمكن أن تؤدي بطريق غير مباشر إلى تنويرها. "[2].

1 – زين الدين المختاري : المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، ص63.

2 – مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص148.

3.النقد الاجتماعي

ولم يكن المنطلق الأستيطيقي أو استقلالية الفن وامتيازه النقد الوحيد الموجه للاتجاه النفسي، فقد كان هناك توجه آخر ينكر على الفن ربطه بنفسية صاحبه ، ليس من مبدأ فصله عن الفن ، ولكن من وجهة عزلته عن المجتمع وعدم اضطلاعه بقضاياه وتعبيره عن الواقع الذي يستلهم منه الفنان موضوعاته وإبداعه ، كون الظاهرة الفنية أو الأدبية هي ظاهرة اجتماعية وتاريخية تتأثر بكل مظاهر التغير والتطور والصراع الاجتماعي ، وقد برز هذا الاتجاه خاصة بعد الثورة الفرنسية ، وكانت لآراء شاتوبريان ومدام دستال ودونالد دفعا حقيقيا نحو هذا التوجه ولا ننسى أن دونالد 1806، هو صاحب المقولة الشهيرة (الأدب تعبير عن المجتمع)[1].

لقد كان للماركسية أثرها الدائم والمحتوم الذي جعل من كل قراءة نقدية للنص تبحث عما هو تاريخي واجتماعي و أديولوجي أو ثقافي ، فأنا المبدع هي أنا اجتماعي ، تنتج وتستهلك داخل المجتمع من قبل قرائه ، وتخضع لحتمية النظام الاجتماعي ، الذي يشكل فيه التناقض والصراع وتداخل السياسي بالاقتصادي ، والأديولوجي بالثقافي سمة بارزة لا مهرب من تفكيكها أو تأويلها ، بما يجعل من الأدب موضوعا ممتازا لتمظهر قضايا الواقع وتجلي مشكلاته وتعقيداته، وبهذا فقد أثر النضال الاشتراكي الثوري والرغبة في تغيير المجتمع على ظهور أدب المقاومة والأدب السياسي وأدب الالتزام...وجعل من الفن أداة استراتيجية لتحقيق الأهداف الأديولوجية والاجتماعية، وقد ارتبطت الرواية الغربية والعربية في ظهورها بالواقعية كنتاج حتمي للتغيرات الاجتماعية الكبرى التي عرفها العالم منذ القرن الثامن عشر، وأثر الواقعية بمختلف اتجاهاتها الطبيعية والنقدية والاشتراكية واضح المعالم في الأدب وفي الرواية العربية على وجه الخصوص عند كل من نجيب محفوظ وجمال الغيطاني وعبد الرحمن منيف والطاهر وطار وغيرهم.

---

1 – بيار باربيريس : النقد الاجتماعي ، ضمن كتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص139.

1.3.العلاقة بين الأدب والمجتمع:

العلاقة بين الأدب والمجتمع هي قضية قديمة قدم الأدب ذاته ، رغم الزخم الذي عرفته في منتصف القرن العشرين نتيجة نضج الدراسات الاجتماعية وكذلك التحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى التي عصفت بالعالم، والتي جعلت من الأدباء والشعراء جزء من هذا الواقع المأزوم ، الذي لا مفر من مناقشته ، وجعلت من الواقعية تيارا قائما بذاته .

ولكن هل يمكن ربط العمل الفني بقضايا المجتمع على نحو العلاقة بين النتيجة والسبب ، أو التي تجعل من الأدب صورة مطابقة لقضايا المجتمع ، وأثر هذا الأخير يستولي على عملية الإبداع ويحتويها بشكل مباشر، و لكن يمكن اعتبار تأثير الباعث الاجتماعي غير مباشر في الأدب حيث يساهم في عملية الإبداع على شكل (حافز) وليس سببا.

وبهذا يمكن اعتبار الأثر الاجتماعي حافزا أو باعثا ، سرعان ما يسلم نفسه إلى حقيقة الفن وسياقه الممتاز من السياق الاجتماعي الذي ينطلق منه ، ذلك أن عمل الفنان ليس محكوما بعلة خارجية ، وقد تكون منبت هذه العلاقة وليدة الصراع والجدل بين روح الفن وظروفه ، التي يعلو فيها صوت الفن.

لا جرم أن الخلط بين الظروف الاجتماعية والإبداع الأدبي كانت موجودة منذ القدم ، لكن مفهوم النقد الاجتماعي قد عرف تطورا كبيرا في التنظير وفي التطبيق خاصة بعد منتصف القرن العشرين ، إذ أصبح هذا التيار يحترم مفهوم النص الأدبي وكيانه المستقل ، وينطلق في بحثه عن الإحالات الاجتماعية من بنية النص، وهو ما عبرت عنه البنيوية التكوينية التي تقوم على مبدأين متلازمين، يتحدد الأول من خلال رؤية نصية داخلية، ويتميز الثاني برؤية سياقية يفضي الجمع بينهما إلى الحقيقة النصية التي لا تهمل الطابع الجمالي والفني للأثر الأدبي. ذلك ما جعل هذه القراءة أكثر حيوية وأكثر عطائية، من الشكلانية المغلقة ،

أو الاجتماعية التي تجعل من النص منخرطا في النظام الاجتماعي ، ولا يحمل أي قيمة فنية في ذاته .

ومن هنا يجب التفريق بين السياق الفني والسياق الاجتماعي ، والاعتراف بفرادة السياق الفني واستقلاله عن كل ما يحيط به من مؤثرات وبواعث ، قد تكون عارضة في نشأة الفن، لكنها لا تصنع جوهره أو تحدد معناه ، فعالم الفن عالم خليق بالاحترام والتقدير الذي يتجاوز البعد الاجتماعي والتاريخي ليتصل بأفق الفن الجمالي والمعنوي وهو أفق أرحب وأوسع يسع طموحات الإنسان وما ينشده من آمال وأحلام، أو ما يجب أن يكون خارج حتمية الزمني والواقعي ، لذلك كان من الأولى البحث عن مؤثرات الأدب في المجتمع وليس العكس[1].

ثم إن الأدب ينطوي على كثافة معنوية ودلالية ، غالبا ما يتجاهلها أصحاب التيار الاجتماعي الذين يهمهم من الأدب ما كان واضحا وشفافا في إحالته على الواقع وارتباطه به، أما الغامض والخلاق فيتركونه لأهل الفن والنقاد ، لعجز المفاهيم الاجتماعية على احتواء الإبداع المركب الذي لا يعقله إلا نقاد الفن .

وهذا لأن الاجتماعيين يفرقون بين الشكل والمضمون في الأدب ، فيهملون الأول ويحتفون بالثاني اعتقادا منهم أن قيمة الفن تكمن في مدى تعبيره عن الواقع دون اعتبار لتركيبه الشكلي ، وهو إدراك قاصر لحقيقة الخلق الفني وتركيبه الممتاز الذي تتداخل فيه مكوناته على وجه من التفاعل والتكامل حيث يغدوا " الشكل هو قوة المضمون ووحدته وتركيبه ، وليس قالبه أو وعاءه الذي يحفظ فيه ...الشكل يحمل من المعنى والقيمة ما لا يستطاع كشفه من خلال مظهر آخر من مظاهر النشاط ."[2] .

وهذه الرؤيا الاجتماعية قد شوهت كثيرا من تراثنا الشعري ، حيث تخلط دائما بين حياة الشاعر وشعره ، وتربط القصيدة بظاهرة التكسب ، أو تحصرها في مدى وفائها بالغرض

---

1 – مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، 99.

2 – مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص102 ، 103.

الذي انطلقت منه ، وهو ما أنكره طه حسين حينما فرق بين المدح الذي هو باعث وبين القصيدة التي هي فن ، حيث ذهب المادح والممدوح وبقي هذا الفن الرائع[1].

2.3.النقد الأديولوجي:

يعد النقد الأديولوجي امتداد للنقد الاجتماعي أو الواقعي أو الجدلي، فالأديولوجيا مصطلح خصب في الدراسات الاجتماعية، وقد مضى بنا مصطلح رؤيا العالم عند لوسيان غولدمان وتجلي الصراع الطبقي في الإبداع الأدبي، ولا غرابة أن تعني الأديولوجيا أو الأدلوجة أو العقائدية والذهنية مجموع الأفكار والقيم والأخلاق التي تشكل رؤيتنا للكون والمجتمع والفرد والتي يندرج تحتها كل المواقف والأحكام، ولذلك كانت الماركسية تبحث عن الأسباب التي جعلت الفكر الإنساني في كل أدواره يرى الأشياء طبقا لدعواه هو لا كما هي في الواقع[2]، وليس الفن والأدب عموما إلا مجالا خصبا لتجلي الأديولوجيا كون الأدب بعكس المجالات الأخرى يعرض للأيديولوجيا بشكل أعمق كما أنه يحسن إخفائها وتوريتها لما تمتلكه اللغة من طاقة ايحائية وجمالية، وإن مهمة النقد الأديولوجي في هذه الحالة هو الكشف عن حدود العلاقة التي تربط الأدب بالأديولوجيا، حيث يتعين على الناقد أن يعرض النص بصورة تظهر بشكل جلي تلك الشروط التي ساهمت في صنع النص والتي يجتهد النص في إخفائها وتمويهها[3] .

وقد تبلور النقد الأديولوجي على يد العديد من الأعلام منهم لوسيان غولدمان وجورج لوكاتش وميخائيل باختين ولوي التوسير وماشيري.. وغيرهم، ليتجه النقد إلى بحث العلاقة الملتبسة بين الأدب والمجتمع متمظهرة في مجمل الأفكار والعقائد التي توجه الصراع الطبقي في المجتمع وهو ما عبر عنه غولدمان برؤيا العالم التي تتشكل من تجانس البنى العقلية

---

1 – المرجع نفسه ، ص 106.

2 – عبد الله العروي،مفهوم الأيديولوجيا، لمركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط08، 2012، ص10.

3 – تيري انجلتون، النقد والأيديولوجيا، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، 1992،ص15.

لطبقات المجتمع مع البنى الأدبية مما ينفي الحرية الفردية للأديب[1]، وتصبح الأديولوجيا عند غولدمان هي بحث الظروف الاجتماعية والفكرية التي أدت إلى ولادة الأعمال الأدبية[2].

وميخائيل باختين عندما يتحدث عن الحوارية فإنه لا ينفي الأيديولوجيا بقدر ما يثبت حضورها و تعددها وتداخلها في العمل الأدبي حيث أن الوعي الإنساني يحي ويتطور في وسط أيديولوجي وليس هذا الوسط سوى اللغة والممارسة الكلامية، بحيث يتطابق مفهوم العلامة اللغوية مع مفهوم العلامة الأيديولوجية، ومن هنا(فإن الأيديولوجيا بحسب باختين تولد في ممارسة الكلام، وهي ليست نتاجا للحياة الاجتماعية فقط، بل إنها تقوم بإنتاج العلاقات الاجتماعية المعيشة، وتعيد إنتاج هذه العلاقات، وهي تولد من اصطدام العلامة بالعلامة والفكرة بالفكرة، في عملية التفاعل الحواري الذي ينشئ وسطا أيديولوجيا يقيم حول الإنسان غلافا صلبا لا يستطيع الفكاك منه.)[3] .

ويرى بيير ماشيري أن الأيديولوجيا تتكون من ثلاث عناصر أساسية: المرآة . الانعكاس. التعبير ويركز ماشيري على مصطلح المرآة حيث يرى أن الناقد لا يبحث في النص عن صورة الواقع بل عن صورة الواقع كما تم تمثيلها في المرآة عن طريق التحليل لتصبح الأيديولوجيا هنا بمثابة المكون الأولي للنص لأنه لا يمكن بناء نص روائي إلا من خلال هذه المكونات الأولية لكنها عندما تدخل النص تتحول إلى شكل آخر أكثر تعقيدا[4]. ويمكن اعتبار النص الروائي أكثر نص أدبي تتجلى فيه الأيديولوجيا لتصبح فيها الرواية كأديولوجيا ترتبط برؤية الروائي وكيفية تمثيلها في النص.

---

1 – لوسين غولدمان، الإله الخفي، تر، زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010،ص13،12.

2 – المرجع نفسه، ص15.

3 - ينظر، تيزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 1992،ط02،ص09.

4 - حميد لحميداني، النقد الروائي والـأديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1990،01،ص26.

3.3.الالتزام في الأدب

يمكن اعتبار مفهوم الالتزام محصلا لضرورة ربط الأدب بالمجتمع بعكس مقولة الفن للفن، ومن هنا صح لنا الحديث عن الأدب الاجتماعي والأدب السياسي وأدب المقاومة وأدب الثورة والأدب الإسلامي والأدب القومي.. وغيرها حيث ينخرط الأدب في الدعاية ويصبح مطية لها إذ لا يصبح الأدب غاية في ذاته بقدر ما يصبح وسيلة لتحقيق أهداف أسمى تسمو بالقضية التي يدعو لها كما تسمو بالأدب نفسه، ولم يكن الأدب منذ نشأ بعيدا عن هموم الإنسان وقضايا مجتمعه، فالأدب العربي الجاهلي كان يحتفل بقيم القبيلة والشجاعة والبطولة والفروسية...وفي العصر الإسلامي تحول الشعر إلى وسيلة لنصرة الدين الجديد، وقد كانت النهضة الأدبية مرتبطة في ظهورها بنزعة قومية وإسلامية تحاول مواجهة الاستعمار والتخلف وسؤال الأصالة والمعاصرة، إلا أن الأدب الملتزم يبقى يعاني من إشكالية مزمنة تتعلق بمدى تماهيه مع القضية بحيث يفقد الأدب أدبيته أم أن الالتزام لا يؤثر في القيمة الفنية والجمالية للعمل الأدبي.

والأمر يتعلق أساسا بعلاقة الأدب بالمجتمع، فإذا فصلنا بين الأدب والمجتمع فنحن نتحدث عن التيار الجمالي والأدبي أصحاب مقولة الفن للفن، أما إذا فتحنا الأدب على المجتمع كما في التيار الاجتماعي والواقعي والأيديولوجي فهنا يمكننا التحدث عن الالتزام، والحقيقة ان الفصل بين الأدب والمجتمع أمر يكاد يكون غير ممكن تاريخيا واجتماعيا وذلك للعلاقة المعقدة والملتبسة بين الأدب والمجتمع التي تعكس علاقة الفرد الأديب المبدع بمجتمعه، ومنه يمكن عد (الكاتب الملتزم هو الذي اضطلع، علانية بسلسلة من الالتزامات تجاه الجماعة وارتبط بها..)[1] أو هو (فعل أو موقف للمثقف أو الفنان الذي بوعيه لانتمائه إلى مجتمع وعالم زمنه، يتخلى عن وضعية المتفرج ويضع فكره آو فنه في خدمة قضية ما)[2]، وقد ظهرت فكرة الالتزام في الأدب في الغرب بين الحربين خاصة بعد ثورة 1917 في

1 - بونو بودي، الأدب والالتزام، تر، محمد برادة، المشروع القومي للترجمة ، ط2005،01،ص35.
2 - المرجع نفسه،ص37.

روسيا كحدث مؤسس أثر في كل المجالات بما فيها الأدب، ولكن نستطيع القول بأن الحركة الوجودية خاصة عند سارتر قد احتضنت فكرة الالتزام في الأدب كموقف فلسفي ووجودي للإنسان والأديب من كل قضايا المجتمع باعتبارها موقفا مفكر فيه ووعي متيقظ لكاتب ينتمي إلى العالم ويريد تغييره[1] ، وربما كانت البنيوية والحداثة في الغرب تنكرا لكل أفكار الالتزام حيث تدعو إلى تحرير الأدب من كل العوالق الاجتماعية باعتباره بنية مستقلة ودراسته دراسة محايثة.

ومهما يكن تبقى قضية الالتزام إشكالية مصاحبة للأدب والنقد معا، مادامت علاقة الأدب بالمجتمع لن تنفك كإشكالية فلسفية ونقدية وحقيقة واقعية، وإن كان للأدب مجاله وفضاؤه الممتاز كإبداع إنساني خلاق فإن الإشكالية لا تتمحور حول العلاقة بين الأدب والمجتمع بقدر ما تتعلق بقدرة الأديب في صهر الأفكار الاجتماعية في جوهر الأدب كبنية ممتازة والنهوض بها إلى مستوى آخر يتجاوز صورتها الواقعية إلى صورة فنية وأدبية خيالية مبتكرة تثير التساؤل والقراءة في كل مرة.

رابعا: المناهج النسقية والنقد الحداثي

يطلق مصطلح المناهج النسقية على المناهج التي تركز على نسق النص أو على النظام الذي يحكم النص بمعزل عن الظروف الخارجية والملابسات المحيطة، والمناهج النسقية تشمل البنيوية والأسلوبية والسيميائية وتسمى أيضا بالمناهج الشكلية أو مناهج الحداثة، حيث تهتم حصرا بالبنية الشكلية للنص المتمظهرة في التراكيب اللسانية واللغوية في علاقاتها الخلافية ومن هنا تقوم البنيوية على تتابع منظم من العمليات العقلية التي تخضع النص إلى عمليتي التفكيك ثم الربط ، أو تحليل عناصر النص إلى وحداته الأولية تمهيدا لإعادة تركيب الموضوع على نحو يكشف به عن الدلالة العلائقية للعناصر وأبعادها الوظيفية (جابر عصفور : نظريات معاصرة).

1 - المرجع نفسه،ص43.

وتبدأ المناهج النسقية بإلغاء المؤلف وملابسات نشأة النص وكل ما يحيط به، وإلغاء حتى الذات القارئة فلا يبقى إلا النص وليس غير النص، ثم يبدأ تحليل النص من مبدأ المحايثة الذي يقارب النص بمكوناته اللغوية واللسانية التي لا تحيل إلا إلى داخل النص وفضائه اللغوي البنيوي أو الأسلوبي أو العلاماتي.

وهناك مناهج مابعد الحداثة بداية بالتفكيكية التي ثارت على سلطة النص في الدراسات البنيوية والشكلية، ونظرية القراءة التي تركز على القارئ وتفاعله في تلقي النص الأدبي، والتأويل الأدبي الذي يفتح النص على إمكانات دلالية متعددة تتجاوز المعنى الواحد والحصري في الدراسة البنيوية، ونظريات النقد الثقافي التي تركز على الأنساق المضمرة في النص فيما بعد الكلونيالية والنسوية والإمبريالية والسلطة والهيمنة والتقنية والميديا...

1.النقد الجديد:

ظهر النقد الجديد كمصطلح في مقابل النقد القديم أو النقد الذي كان سائدا، وهو النقد التاريخي أو النقد الجمالي وذلك عندما نتحدث عن مرحلة ما قبل الستينيات في فرنسا أو منتصف القرن العشرين في المجال الانجلوسكسوني، وعندما نتحدث عن النقد الجديد فإنما نتحدث عن تيار ثوري في النقد الأدبي مخالف تماما للمسلمات النقدية التي كانت سائدة في أمريكا أو فرنسا على وجه التحديد، وبالتالي فإن النقد الجديد فيصل بين مرحلتين تاريخيتين في النقد، النقد القديم الذي كان يتسم بالتاريخية والمعيارية والجمالية أو النقد المدرسي، ونقد جديد كليا بدأ يعتمد مقولات التحليل النفسي والاجتماعي ومنجزات الفلسفة باعتبار العمل الأدبي لا يسبح وحده في فراغ كما يرى رواد المدرسة الكلاسيكية، وإنما يدخل العمل الأدبي في السياق الاجتماعي والتاريخي والنفسي ويتأثر ويؤثر في التغيرات الفكرية والثقافية التي تطرأ على المجتمع ومن هنا بدأ الصراع حول الحدود التي تربط بين الأدب والمجتمع وبين الأدب ككيان جمالي وفني مستقل، ويمكن اعتبار الدراسات النقدية التي ظهرت حول أعمال

الأديب الفرنسي جان راسين بداية لظهور هذا التيار من النقد خاصة دراسة مارسيل بلوم عن الشاعر راسين 1962 ودراسة رولان بارت عن راسين 1963([1]) .

لكن مصطلح النقد الجديد ترسخ أكثر اثر المعركة النقدية التي قادها أستاذ السربون ريمون بيكار ضد رواد هذه المدرسة خاصة رولان بارت في كتاب له سماه بـ:(نقد جديد أم خدعة جديدة) تعرض فيه بالنقد والمناقشة لأطروحات بارت وبلوم وغيرهم، وقد ذكر بعض عيوب هذه المدرسة نوجزها في النقاط التالية:([2])

- عد الاهتمام بالأدب والتركيز على المصطلحات النفسية والاجتماعية الدخيلة
- اعتبار النتائج المتوصل إليها يقينية
- التركيز على جزئيات في سيرة الأديب وتعميمها على العمل الأدبي
- تفتيت العمل الأدبي ما يتناقض مع مقولة الوحدة التي يدعو لها النقد الجديد
- اعتبار العمل الأدبي علامات لا نهاية لها

لكن هذه العيوب لم تكن لتثني عجلة النقد الجديد التي بدأت تترسخ بأعمال وأعلام أخرى في ميدان النقد الفلسفي والاجتماعي على يد رينيه جرار وموريس بلانشو ولوسيان غولدمان خاصة في كتاب هذا الأخير (الإله الخفي)[3] حيث ناقش فيه أعمال باسكال وراسين من وجهة نظر الفلسفة الاجتماعية مما أعاد للواجهة مسأله العلاقة بين البنى الاجتماعية والصراع الطبقي وبين البنى الأدبية في العمل الأدبي تحت مصطلح رؤيا العالم بمقاربة أكثر منهجية ومعقولية جعلت النقد الجديد يتسلح بالأدوات المنهجية والمعرفية المنجزة في ميادين أخرى متجاوزا بذلك الرؤية النقدية الكلاسيكية التي تكتفي بأبعاد الجمالية وفق تصور مدرسي محدود.

1 - السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي القاهرة،ص25.
2 - السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب ، ص29.
3 - المرجع نفسه، ص36،34.

وفي الضفة الأخرى من النقد الأنجلوأمريكي ظهر النقد الجديد كرد فعل على الاتجاه الانطباعي والتوثيقي التاريخي الذي كان يطبع النقد القديم على يد العديد من الأسماء والمدارس والتكتلات التي قفزت بالنقد إلى مستوى العلم القائم بذاته بعيدا عن الأحكام الذاتية أو الذوق وبعيدا أيضا عن السياقات الاجتماعية والتاريخية التي نشأ من خلالها العمل الأدبي على عكس المدرسة الفرنسية كما ذكرنا آنفا، ونذكر من بين الأسماء توماس اليوت وألان تيت وبلاكمور وريتشاردز وغيرهم[1]، ويمكن ايجاز خصاصئص النقد الجديد الأنجلوأمريكي في النقاط التالية[2]:

- التحليل العلمي للنص الأدبي ونبذ الأحكام الذاتية والتذوقية وذلك بالتحليل الموضوعي المعلل
- اعتبار النص ذو وحدة عضوية متجانسة يحكمها المنطق الداخلي للنص
- عزل النص عن السياقات الخارجية النفسية والاجتماعية واعتباره كيانا قائما بذاته
- رفض استخدام الأدب كأداة للدعاية الاجتماعية أو السياسية

الملاحظ في هذه الخصائص أنها أقرب إلى البنيوية منها إلى النقد الفرنسي الجديد رغم أن هذه الأخيرة تحافظ على الطرح العلمي للنقد وتنبذ الذاتية والانطباعية إلا انها تنفتح أكثر على الجوانب النفسية والاجتماعية بصورة منهجية وعلمية، ولكن سرعان ما ارتمى النقد الفرنسي في أحضان البنيوية على يد نفس الأعلام خاصة رولان بارت مما ربط حركة النقد الجديد بالاتجاه النصي في مقابل الاتجاهات السياقية، لكن مصطلح النقد الجديد تجاوزته الحركات الجديدة في النقد كالبنيوية والسيميائية ونقد الحداثة وما بعدها، وأصبح الحديث ليس عن نقد جديد وآخر قديم وإنما عن نقد نصي بنيوي نسقي ونقداسياقي جتماعي وتاريخي، ونقد حداثي وآخر مابعد حداثي، ونقد يقوم على تفاعل الذات القارئة مع النص في التأويلية

1 - يوسف وغليسي مناهج النقد الأدبي، جسور لنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2007، ص50،51.
2 - المرجع نفسه، ص54،55.

والتلقي وآخر علمي وضعي لساني يستبعد الذات، ونقد ظاهر تركيبي بنيوي وآخر نسقي ثقافي يقوم على الاحتجاب والتخفي والالتباس.

2. النقد البنيوي

لقد كانت البنيوية ملء العالم وصداه ، إذ كانت ظاهرة كونية عابرة للحدود والقارات ، حملت عهدا جديدا أو بشارة العلوم الإنسانية التي آن لها أن تنازع العلوم الطبيعية ، بمعايير أكثر عقلانية لا تقل دقة عن العلوم الرياضية ، ومثّل هذا العهد قطيعة كلية مع النزعة التاريخية والوجودية[1] التي سادت العالم بعد الحرب العالمية الثانية، وكان الفتح البنيوي بمثابة الخلاص للإنسانية من الحيرة والقلق الحذر الذي تفننت الوجودية في تصويره " هذا الجانب القدري من البنيوية يجتذب إليه العقول التي تستريح إلى الأنظمة التي تحتويها وتشعرها بالأمان داخل النسق، فتحميها من الوجود الخطر القلق الذي تتداعى فيه الأشياء بما يشعر الإنسان أنه وحيد في مواجهة العدم. هذا العدم نفسه، خاصة في دلالته الوجودية، هو ما تنفيه البنيوية . حين ترد المعنى إلى العالم، وتفهم العالم بوصفه أنساقا وراء أنساق من الأبنية الدالة، التي تنتظر الكشف عن مغزاها ووظائفها، فالعالم بنية كبرى دالة، لها وجودها الآني الذي يجاوز التاريخ المتعاقب ..."[2].

ولم تكن البنيوية نقيضا للوجودية وفلسفة التاريخ كتيارات فكرية سائدة ورائجة ، وإنما كانت نقيضا للفكر الفلسفي ذاته الذي يجعل من الأنا والميتافيزيقا والإنسان موضوعا لها ، وانقلابا كليا على الأديولوجيا ، أو كل تصور يجعل من الذات منطلقا لفكره ، معلنة بذلك عن موت الإنسان وموت الفلسفة وموت التاريخ..، إيذانا بميلاد البنية ، أو عصر البنيوية التي أضحت مفتاح كل العلوم ولسانها الذي يمكنها من تحقيق معرفة أقرب إلى اليقين بكل الموجودات بما في ذلك الإنسان باعتبار كل شيء بنية قائمة بذاتها ومستقلة عن كل ما

---

1 – جابر عصفور : نظريات معاصرة ، القاهرة ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998 . ص209.

2 – جابر عصفور : نظريات معاصرة ، ص216.

سواها و " لفظ البنية يحمل في تضاعيفه تحقيق الحلم البشري الذي طالما حاول وضع اليد على الموضوع، من أجل احتباسه في شباك نظامه العقلي ، وكأن البنية نفسها هي تلك الوحدة الجديدة ، التي تضمن للعقل فهم الواقع والسيطرة عليه من جهة ، وإشباع حنينه إلى النظام الأولي المفقود من جهة أخرى.."[1] ، وتهدف البنيوية إلى رد كل شيء إلى نظام كامن ومكتف بذاته يوازي نظام العقل في شكل تعارض بين محسوس السطح الظاهري ، ومعقول النظام الخفي ، الذي هو أقرب إلى العلمية أو العقلانية البنيوية[2] .

وقد غزت البنيوية مختلف الميادين المعرفية انطلاقا من الألسنية عند دي سوسير وياكبسون إلى الأنثروبولوجيا عند كلود ليفي ستراوش مرورا بعلم النفس عند جاك لاكان وميشال فوكو، وعلم الاجتماع عند ألتوسير وغيرهم...[3] ، فضلا عن النقد الأدبي عند رولان بارت ، فلا عجب أن تنتقل حمى البنيوية إلى العالم العربي بكل ما تحمله من آمال وطموحات وما تنطوي عليه من مشكلات وعثرات ، ولابد أن انتقال الأفكار من مكان إلى مكان آخر يمر بعدة مراحل تبدأ حذرة في مرحلة المقاربة والتعرف ثم سرعان ما تستسلم إلى زخم هذا الوافد الأجنبي المختلف والمغاير عن الموجود والقديم ، مع إغفال ما يشتمل عليه من إشكالات ربما يتم طمسها في ظل الحماسة الزائدة لنشر هذه الأفكار الجديدة وتبنيها ، وقد قسم حسن حنفي هذا الانتقال قديما إلى ثلاث مراحل : بدء بالنقل الحرفي أو الصوتي ثم يستتبع بالشروح والتعليقات والحواشي التي تستوعب المنقول انتهاء بتجاوزه عن طريق النقد والإبداع، لكن حسن حنفي يرى أن هذه الفاعلية لم تتجاوز المرحلة الأولى[4] في التثاقف الحديث ، ولذلك غلبت لغة الترويج والإشهار في نقل هذه الأفكار دون العرض أو الجدل الذي يدل على حجم الاستلاب ، يقول كمال أبو ديب عن البنيوية " بصرامتها وإصرارها على الاكتناه

---

1 – زكريا إبراهيم : مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ، مكتبة مصر ، 1990 ، ص08.

2 – المرجع نفسه ، ص09.

3 – جان بياجيه : البنيوية ، تر: عارف منينة ، بشير أوبري ، بيروت ، باريس ، منشورات عويدات ، ط04 ، 1985 ، ص05.

4 – حسن حنفي : من النقل إلى الإبداع (المجلد الأول : النقل) ، القاهرة ، دار قباء ، 2000 ، ص 25.

المتعمق ، والإدراك متعدد الأبعاد ، والغوص على المكونات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات ، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متسائل ، قلق ، متوثب ، مكنته ، متقص ، فكر جدلي ، شمولي في رهافة الفكر الخالق ، وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع ."[1] ، وهذا ما يقدمه أبو ديب في حماسة بالغة واصفا عمله بالثورية والتأسيس الذي هو نقيض كل ما كان قبله[2] ، وإن كان حقا سبق أبي ديب في التأسيس للمنهج البنيوي في النقد العربي بعمل متكامل من حيث التطبيق في تعدد نماذجه وتنوعها من الشعر العربي ، إلا أنه عند غيره[3] قد باء بوزر مرحلة نقدية طغى عليها الشرخ والاستلاب والتهافت نحو التطبيقات الكمية التي تعكس المستوى الشكلي أو البنيوي في صورة تجاوزها النقد الغربي إلى آفاق أخرى تعكس حركية واقعه ومتطلباته ، وذلك لأن حركية الغرب في النقل والإبداع أسرع من معدل العرب في النقل والترجمة، وكلما استفرغنا جهدنا في وعي المنقول إلا واتسعت الهوة بيننا ، فنضل نلعب دور التابع[4] ، وبالتالي تنفصل علاقتنا بالواقع وبالتراث لننشغل بدور اللحاق بكل جديد هناك " التابع لا يدرك المتبوع أبدا فيما هو تابع له فيه وإلا ما عاد تابعا"[5]، لكن الجابري يرى عكس ذلك أن تلحق خير من أن تتكفئ على نفسك وتنعزل وتنغلق ، وتجاوز الغرب للمعرفة المشروطة بتاريخيتها وظروفها لا يلغي هذه المعرفة ولا يمنع من التعرف عليها باعتبارها منتجات إنسانية متاحة للجميع ، فلا يوجد تاريخ للعلم وإنما "تاريخ أخطاء العلم"[6].

---

1 – كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، بيروت : دار العلم للملايين ، ط03 ، 1983 ، ص07.

2 – المرجع نفسه ، ص08.

3 – عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص46.

4 – حسن حنفي : من النقل إلى الإبداع ، ص21 ، 22.

5 – ينظر : فيصل جلول : نحو أفق للنقد والحوار ، ضمن كتاب : حوار المشرق والمغرب (الجابري ، حسن حنفي)، ص29.

6 – محمد عابد الجابري : الحداثة والتقليد ، حوار المشرق والمغرب ، ص120.

و يرى صلاح فضل أحد أعلام البنيوية في النقد العربي ، أن المنهج الجديد مستوى آخر من النظر لم يألفه القارئ العربي إذ هو "أصعب المناهج الحديثة وأدقها وأكثرها جفافا وأبعدها عن التصورات التقليدية... لأنه يلتزم بمستوى نظري تجريدي عال يقتضي منه العزوف عن التطبيقات المبتسرة المبسطة في محاولة لاستيعاب النظرية أولا وموقعتها في إطارها الثقافي الشامل ثانيا."[1] ، ويشير صلاح فضل إلى أهم الأعمال التأسيسية للمنهج البنيوي في النقد العربي ، التي يرجعها إلى ثلاث أعلام أساسية وهم عبد السلام المسدي في (الأسلوب والأسلوبية)، وكمال أبو ديب في (جدلية الخفاء والتجلي) وزكريا إبراهيم في (مشكلة البنية)[2] ، التي اختلفت بين الجانب التنظيري والتطبيقي ، معتبرا عمله حلقة مهمة في استكمال التعريف بالبنيوية وخلفياتها ، والأسس التي قامت عليها باعتبارها إجراء ومنهجا أكثر من كونها فلسفة أو مذهبا .

1.2.سمات البنيوية

وتقوم البنيوية على أربعة أركان أساسية ألا وهي[3] :

- التركيز على البنية التحتية اللاواعية لكل ظاهرة في مستواها العلائقي المحايث .
- لا معنى لأي عنصر من العناصر في الظاهرة بوصفه كيانا مستقلا ، وإنما بوصفه عنصرا لا دلالة له إلا بعلاقته بغيره .
- هذه العناصر لا ينظر لها كمجموع أجزاء متجاورة ، وإنما كمجموع متفاعل من العلاقات التي تعبر عن رؤية شاملة هي محصلة النسق أو البنية .
- الكشف عن القوانين الكلية التي تنطوي عليها الظواهر بالاستدلال والاستنباط الذي يؤكد وحدة العقل في مقابل وحدة القوانين التي يعمل بموجبها .

---

1 – صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، القاهرة : دار الشروق ، ط01 ، 1998 ، ص12.

2 – المرجع نفسه : ص 07 وما بعدها .

3 – جابر عصفور : نظريات معاصرة ، ص 231 ، 214.

ومن هنا تقوم البنيوية على تتابع منظم من العمليات العقلية التي تخضع النص إلى عمليتي التفكيك ثم الربط ، أو تحليل عناصر النص إلى وحداته الأولية تمهيدا لإعادة تركيب الموضوع على نحو يكشف به عن الدلالة العلائقية للعناصر وأبعادها الوظيفية[1].وأهم ما تقوم عليه البنيوية هو مصطلح المحايثة والقيم الخلافية.

2.2 **مفهوم المحايثة** immanence :

يرتبط مفهوم المحايثة بالنص باعتباره مكتفيا بذاته ومستقلا عن المعطيات الخارجية حيث تسعى البنائية إلى دراسة التجليات الدلالية من الداخل مرتكزة في ذلك على مبدأ المحايثة التي تخضع فيه الدلالة لقوانين داخلية خاصة مستقلة عن المعطيات الخارجية[2] .

ويعود هذا المصطلح في اشتغاله إلى البحث اللساني السوسوري حيث ركز دي سوسير على دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذتها وضرورة استبعاد المعطيات غير اللسانية.

ويدخل هذا المفهوم في إطار علمية اللسانيات والنظر إليها كعلم مستقل في مناهجه وآلياته عن العلوم الأخرى فاللسانيات المحايثة في جوهرها تكون عبارة عن نظام تحليلي مستقل عن الظواهر غير اللغوية والمتحررة من كل المعطيات ولذلك تنضم إلى اللغة باعتبارها شكلا وإلى الخطاب باعتباره كتلة مادية [3].

3.2. القيم الخلافية :

إن النظر إلى اللغة باعتبارها نظاما ونسقا يجعلنا نميز بين اللفظة كمفهوم مجرد وبين الكلام كقيمة فاعلة في النظام بمعنى أن أهمية الكلمة لا يمكن تحديدها إلا بوضعها كقيمة مقابلة لغيرها في النظام فدلالة الكلمة لا تتحقق إلا في صورة من المكونات

---

1 – جابر عصفور : نظريات معاصرة ، ص214.

2 – رشيد بن مالك ،مقدمة في السيميائية السردية،ص09.

3 – أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط2 ،2005، ص165.

المشابهة التي تجعلها في حالة تعارض أو اختلاف وقد مثل ديسوبير لذلك بقطعة نقدية «حيث ذهب إلى أن قطعة خمس فرنكات لا يتم تحديدها إلا بمعرفة أنه يمكن تبديلها , بقيمة محددة من شيء آخر كالخبز مثلا أو مقارنتها بقيمة مماثلة لها في النظام ذاته كقطعة فرنك واحدة أو بقطع نقود من نظام آخر كدولار واحد مثلا »[1].

ويبدو أن هذه الطبيعة المنهجية المحكمة قد أغرت الكثير من النقاد العرب في محاولة تجريبها على النص العربي القديم والحديث في بحث دؤوب عن البنى والعناصر الكلية التي تعيد دراسة النصوص دراسة علمية ومنهجية تمكنها من السيطرة على الموضوع والقبض على المعنى في إطار النسق و البنية أو الخصائص المشتركة بين النصوص التي ربما أصابت الناقد العربي بنشوة الانتصار وإمكانية السيطرة على حركية الإبداع ، وهذا ما عبرت عنه الكثير من الدراسات البنيوية للشعر والنثر العربي على غرار ما سبق ، نذكر ما أشادت به يمنى العيد بالبنيوية في كتابها (في معرفة النص) ، وفدوى مالطي دوغلاس في (بناء النص التراثي)[2]، ومحمد الواسطي في (أسرار النص) ، وما قامت به مجلة فصول المصرية في الترويج لهذا المنهج بداية الثمانينيات ، ولكن هذا الاكتساح العميق للبنيوية لم يخف قلقا خفيا أو معلنا تنطوي عليه مشكلات هذه النظرية في مستوى الإجراء والنظر ، وهذا ما عبر عنه أحد أقطابها وهو عبد السلام المسدي قائلا " إن عملية النقد البنيوي وما آلت إليه من بحث عن نظم العلاقات بين الدوال والرموز أضحت تجري في حلقة ضيقة لا تتعدى حدود الباحثين المختصين... إن عملية الإحصاء وما يجري مجراها من ضبط لرسوم بيانية وأشكال هندسية ، غدت مجرد بحث تجريدي مقصود لذاته، دون أن يحقق النتائج المرجوة في الكشف عن أدبية النص ، وإن لم ينكر فضلها في نحت لغة ثانية تفيد النقد وتسهم في

---

1 – المرجع نفسه، ص129.

2 – ينظر :محمد الناصر العجيمي : النقد الأدبي الحديث ومداس النقد الغربية ، صفاقس ، دار محمد علي الحامي ، ط01 ، 1998، ص374.

ترويضه على المهارات التواصلية المختلفة.."[1] ، ودون التعرض للآراء التي تنطلق من موقف أديولوجي في نقدها للبنيوية أو من موقف مسبق من المناهج الغربية، فإن ما كان من آراء نقدية تدور على ألسنة النقاد والدارسين والتي تبدي امتعاضها من تطبيقات البنيوية وما صاحبها من ضجيج نظري ، لم تكن لتوقف قطار البنيوية الذي عزم على التقدم دون الالتفات إلى الوراء ، ربما لضعف هذه الأصوات الناقدة أو قلتها في حضرة سلطان البنية ، وهذا ما عبرت عنه فدوى المالطي عندما ناقشت كل الاعتراضات على البنيوية – التي كانت سائدة – والرد عليها في مفتتح دراستها حول بناء النص التراثي، ومجمل ردها يقوم على أساس صلاحية البنيوية باعتبارها منهجا ولو بعد ظهور التفكيكية التي هي صورة معدلة من البنيوية ، وكذلك التفريق بين وظيفة الناقد العلمية التي تقوم على التحليل ووظيفة المتلقي الجمالي الفني ، كما أن البنيوية لا تلغي السياق الاجتماعي أو المؤلف بقدر ما تعتبر النص كأولوية ، و أن الإحالات الاجتماعية والسياسية يمكن التعرف عليها داخل بنى النص وليس إسقاطها على النص من الخارج[2] .

3.النقد الأسلوبي

ترد مادة أسلوب في لسان العرب لابن منظور بمعان عدة منها:

« يقال للسطر من النخيل أسلوب وكل طريق منتد فهو أسلوب..قال والأسلوب الطريق والوجه والمذهب.. يقال أنتم في أسلوب سوء..ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب بالضم: الفن. يقال أخذ فلان في أساليب من القول, أي أفانين منه »[3].

يلاحظ من هذا التعريف أن المفهوم اللغوي للأسلوب يأخذ معنى ا(لطريق، الوجه ،المذهب، أو الفن) مما يحتمل معنى الاختلاف، التعدد والاختيار، اختلاف الطرق، الأوجه،

---

1 – محمد الناصر العجيمي : النقد الأدبي الحديث ، ص371 ،372.

2 – فدوى المالطي دوغلاس : بناء النص التراثي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985، ص 14 وما بعدها.

3 - ابن منظور : لسان العرب ، تح:عبد الله علي الكبير وآخرون ، بيروت ، القاهرة ، دار المعارف ، ط03 ، مادة سلب .ص2058.

الأفانين.. وتعددها، وأن الأسلوب هو اختيار أحدها، كما تدل العبارة الأخيرة على قرب معنى الأسلوب بما يراد به في حقل الأدب، من ذلك اعتبار الأسلوب الفن من القول وربط هذا الأسلوب (بفلان)، أي تصرف صاحب الفن أو الأسلوب بأفانين من القول .

ولا جرم أن البحث عن معنى الأسلوب في التراث العربي هو عمل ليس سهلا على الإطلاق، وذلك لتشعب الميادين المعرفية التي وردت فيه من مباحث لغوية وأدبية ومباحث دينية عقدية أو فلسفية..وكذلك تنوع الدلالات المعبر عنها من خلال هذا المفهوم أو من خلال غيره، كون هذه المعاني تبقى جزئية ومتفرقة، ولكنها رغما عن ذلك لا تفتقد إلى الأصالة والامتياز، بل إن تتبع هذا المعنى وغيره في التراث هو أكثر إلحاحا من ذي قبل، ورغم المحاولات الموجودة إلا أنها تبقى قاصرة عن درك الاشتغال العربي الأول في محاولة نحت مفاهيم لغوية ونقدية والعمل على التأسيس لها وفق ماهو متاح فكريا ومعرفيا، لذلك نجد أن النظر العربي الأول كان مشغولا بتحديد الأسلوب الصحيح في اللغة لتجاوز معضلة اللحن وما يترتب عنها من أخطار فيما سمي بعلم النحو، ثم تجاوز الأسلوب الصحيح إلى الأسلوب الأصح والأجمل فيما أطلق عليه علم البلاغة، وقد كان القرآن الكريم أسلوبا منفردا فأسس لدراسات عديدة حاولت فهم هذا الأسلوب وتحديد معالمه في مقابل الشعر الذي يعد أسلوبا خاصا من أساليب القول، وكان النقاد قديما يميزون بين الشعر الجيد والرديء، وبين الجاهلي والإسلامي والعباسي، وبين القديم والمولد، وبين المطبوع والمصنوع وبين الأصيل والمنحول..وفي كل ذلك ما يتصل بمعنى الأسلوب الذي هو ضرب من القول، وطريقة في التعبير، وجنس من التصوير على نحو خاص، وقد ذكر الأسلوب بلفظه وبمعناه في التراث كما يشار إليه باصطلاحات أخرى من قبيل النظم أو المنوال كما سيأتي، ولعل النماذج التراثية عديدة ومتنوعة إلا أننا سنشير إلى ثلاثة نماذج لا يمكن تجاوزها إذا ما ذكر الأسلوب في التراث.

رغم تأخر عبد الرحمن ابن خلدون إلا أنه استطاع أن يحيط بما توقف عنده من جهود لغوية ونقدية ليعطي قيما أكثرا نضجا عن الأسلوب وما يقوم به في سياق حديثه عن الشعر

يقول ابن خلدون : « فسلوك الأسلوب عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب (أي النحو) ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب في الشعر الذي هو وظيفة العروض.. إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب منتظمة كليا باعتبار انطباقها على تركيب خاص, وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال ثم **ينتقي** التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها فيه رصًّا... »[1] .

– ومن خلال هذا القول "لابن خلدون" تبدو معالم الأسلوب واضحة جدا فقد ميز ابن خلدون بين الكلام العادي وبين الكلام الإبداعي، وبين أن النحو البلاغة والعروض هي قواعد عامة تنتمي إلى اللسان العربي، بينما الأسلوب هو انتقاء (اختيار) واع يتم في ذهن المتكلم على تركيب خاص، وبالرغم من هذا التصور الممتاز للأسلوب عند ابن خلدون إلا أنه غير كاف لتحديد معالم نظرية عربية حول الأسلوب، وحديث ابن خلدون عن الأسلوب جاء في خضم التأريخ للعلوم والأفكار الذي هو من صميم مهمة كتاب العبر وهو ما يلبي حاجة العصر الذي نشأت فيه هذه الأفكار.

لقد اعتنى العرب القدامى بمفهوم الأسلوب عناية خاصة باعتباره مدخلا للكشف عن القيم الجمالية الموجودة داخل النصوص ولعل أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني صاحب منهاج البلغاء وسراج الأدباء من الذين حاولوا رسم معالم معتبرة للأسلوب العربي من خلال بحثه في أسس الشعر انطلاقا من مزجه بين التصور الفلسفي اليوناني مجسدا في فكر أرسطو وبين التصور العربي الذي يمثله عبد القاهر الجرجاني، لذلك وضع حازم مصطلح الأسلوب مقابل مصطلح النظم عند عبد القاهر لكنه ربط الأسلوب بالمعنى معتبرا أن النظم

1 - ينظر : ابن خلدون : المقدمة ، تح: علي عبد الواحد وافي ، القاهرة ، مطبعة لجنة البيان العربي ، ط01 ، 1962، ص1291.

مرتبط بالألفاظ، فالأسلوب عنده هو طريقة الضم والتأليف للموضوعات الصغيرة داخل الغرض الشعري وبعبارة أدق يقول حازم : «إن الأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية وأن النظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية وأن الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ ... ».[1]

والملاحظ أن نظرة " القرطاجني" إلى الأسلوب اقتصرت على الشعر دون غيره من الأنواع الأدبية المعروفة لدى العرب, ويمكن القول أن مفهوم النظم هو أدق وأوسع من مفهوم الأسلوب الذي وضعه حازم كما أن هذه النظرة لم تتعد مرحلة الإشارة والتنبيه إلى مرحلة التأسيس والتجريب.

أما ما يمكن أن يعبر بحق عن تصور ممتاز لمفهوم الأسلوب في التراث العربي هو عبد القاهر الجرجاني في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، حيث عبر عنه بمصطلح النظم الذي يتجاوز اللفظ والمعنى إلى التأليف حيث يتكئ على ما يقتضيه علم النحو ليس في شرطه الإعرابي برفع ما حقه الرفع ونصب ما يستوجب النصب ولكن في إفادة النحو لتمام المعنى «.. واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو **وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها** ، وذلك إنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك (زيد منطلق) و(زيد ينطلق) و(ينطلق زيد) و(منطلق زيد) و(زيد المنطلق) و(المنطلق زيد) و(زيد هو المنطلق) و(زيد هو منطلق)... »[2]، وكأن عبد القاهر يقول أن النحو لا يفرض على المتكلم الالتزام بالقواعد أو بمقياس الصحة والخطأ بقدر ما يقدم اختيارات غير محدودة لإخراج الكلام على أحسن صورة، وهذا ما دفع بعبد القاهر إلى التمييز بين مستويات الكلام

1 - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة ، بيروت ، دار الغرب الإسلامي ، 1986 ، ص363.

2 - ينظر : عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تح: محمد عبده ومحمد محمود التركزي، وراجعه رشيد رضا ، بيروت، دار المعرفة ص21.

في إطار تفسيره لإعجازية القرآن الكريم برده إلى حسن النظم رغم أن المعين واحد وهو اللغة العربية كون القرآن بلسان عربي مبين، لذلك حدد عبد القاهر سلما للتمييز بين الكلام العادي والكلام الإبداعي(الشعر) والكلام الإعجازي (القرآن) وأن لا سبيل إلى التفريق بين هذه المستويات إلا سبيل النظم.

وعلى ضوء ذلك استطاع عبد القاهر أن يحدد أهم ما يقوم عليه الأسلوب العربي بصورة أكثر شمولا من سابقيه وأكثر عمقا من لا حقيه حيث ربط الأسلوب باللغة في صحة التركيب (النحو) وفي حسن التعبير (البلاغة) بالإبداع (الشعر) في كلام العبقري وصولا إلى المستوى المفارق المعجز (كلام النبي) وذلك بجعل النظم مرجعية تأويلية يمكن لها أن تستوعب تعدد الأساليب وتفاوتها، وهذا ما جعل للدرس الأسلوبي الحديث شرعية في الحقل العربي كون الأسلوبية تتوفر على مرجعية عربية سابقة قبل أن تكون علما حديثا وافدا من الغرب، وهو ما حمس الباحثين العرب وجعل البحث الأسلوبي من أكثر الدراسات تداولا في الحقل العربي.

و لا يخرج الدرس الأسلوبي الحديث عند العرب عن كونه إما امتدادا للتراث القديم أو تأثرا بالدرس الأسلوبي الغربي على حسب اختلاف ثقافة الدارسين العرب بين عربية تراثية أو غربية حداثية أو محاولة البعض الآخر تجاوز هذه الثنائية إلى رسم تصور جديد ومختلف فيه شيء من التطوير، ولكن هذا التصور لا يجاوز التحديدات القديمة التي نشأت في ظل البلاغة والإنشاء والنقد الأدبي، أو أنها استثمار مباشر للمفاهيم الغربية حول الأسلوبية كعلم غربي حديث، رغم وجود محاولات لتأصيل هذا العلم عربيا، وإعطائه شرعية وجودية مستقلة، وقد شاع في العصر الحديث استعمال مصطلح الأسلوب بين الدارسين والكتاب بمفاهيم متعددة منها: الأسلوب العلمي، والأسلوب الأدبي، الأسلوب البسيط، والأسلوب الغامض، أسلوب عميق، أسلوب مباشر.. وقد يرتبط الأسلوب بعصر أو زمن كأسلوب عصر الضعف، وأسلوب العصر العباسي كما يتعلق الأسلوب بالجنس الأدبي كأسلوب الكتاب في

مقابل أسلوب الشعر أو أنه اتصل بالكتاب كالتمييز بين أسلوب طه حسين والرافعي، وأسلوب العقاد ..وقد اضطلع بدراسة الأسلوب العديد من الباحثين من بينهم أمين الخولي، أحمد الشايب، سعد مصلوح، بدوي طبانة، عبد السلام المسدي، مصطفى ناصف ، صلاح فضل، أحمد الطرابلسي، فايز الداية.. إلا أنهم اختلفوا في تحديد مفهوم الأسلوب فمحمد الكواز يعرفه على أنه (تحديد معاني الألفاظ المفردة وتحديد القوانين النحوية العامة التي تجعل الكلام ممكنا)[1] ومنذر عياشي يرى بأن الأسلوب حدث يمكن ملاحظته في أثره اللغوي والنفسي والاجتماعي[2] ، فيما يرى آخرون أنه الرجل نفسه أو الكاتب ، ومنهم من يختزله في مفهوم الانزياح والخروج عن المألوف في الإبداع ، وربما عملية حصر مفاهيم الأسلوب أمر بالغ الصعوبة فضلا على محاولة إعطاء تعريف إجرائي جامع لأبعاد ومناح هذا المفهوم وفيما يلي بعض التعريفات الشائعة للأسلوب :

_الأسلوب هو طريقة ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتراكيب .

_الأسلوب هو اختيار من جانب الكاتب بين بديلين في التعبير.

_طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير.

_هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو هو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال بواسطة العبارات اللفظية المنسِّقة وفق تسلسل خاص .

_الأسلوب اختيار, أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معيّن .

_ الأسلوب انحراف، اختيار، إضافة..

1 - محمد كريم الكواز : علم الأسلوب ، بنغازي ليبيا ، منشورات السابع من أبريل ، ط01 ، 1426 هـ، ص29 .
2 - ينظر : منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ط01 ، 1999 ، ص02.

1.3.نشأة علم الأسلوب عند الغرب:

يعبر عن الأسلوب في اللغة الأجنبية بمصطلح (Style) الذي يعود في أصله إلى الاشتقاق اللاتيني للجذر(Stylus) حيث يشير إلى (مرقم الشمع) وهي عصا مدببة للكتابة على ألواح الشمع، ويراد بها أداة الكتابة كالريشة أو القلم ثم انتقل الأصل بطريق المجاز إلى مفاهيم تتعلق بطريق الكتابة ثم أطلق على التعبير الأدبي الذي ظل سائدا حتى وقتنا الحالي[1] .

أما في المعنى الاصطلاحي فقد ورد مصطلح الأسلوب مرتبطا بالبلاغة القديمة (rétorèque) حيث كان الأسلوب إحدى وسائل إقناع الجمهور عند أرسطو في الفلسفة اليونانية وهو الذي قسم الأسلوب إلى أسلوب صحيح، واضح، ودقيق، في سياق حديثه عن الخطابة، ثم عرض علماء اللغة الأوربيون في العصور الوسطى للأسلوب عبر ثلاثة أقسام أسلوب متدني أسلوب وسيط، أسلوب سامي متخذين من أعمال فريجيل في الانياذة نموذجا وهذا التقسيم كان على أساس الطبقة الاجتماعية بين الفلاحين، المزارعين، والطبقة البرجوازية[2] ، ثم قفز مفهوم الأسلوب قفزة نوعية عند **بيفون** عندما رفض التقسيم الطبقي له معتبرا أن الأسلوب هو الكاتب وليس الطبقة « الأسلوب هو الرجل نفسه ... فالأسلوب لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله »3 , « إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة, وقد تنتقل من شخص لآخر, ويكتسبها من هم أعلى مهارة, فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه, فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير»[4].

ولا يمكن الحديث عن ظهور علم ينظر في الأسلوب كموضوع قابل للدراسة إلا بعد الجهود الممتازة التي قدمها العالم السويسري فرديناند دي سوسير في إطار تأسيسه لعلم اللسانيات

---

1 - ينظر : the general basic english dictionary . CK. Ogden Great Britain. P366. عن محمد الكواز : علم الأسلوب ، ص53.

2 ينظر : مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ط02 ، 1984 ، ص34.

3 - ينظر محمد الكواز : علم الأسلوب ، ص67.

4 - المرجع نفسه والصفحة.

ووضع مبادئه العامة التي مهدت لعلم الأسلوب كعلم مرتبط وجوديا بظهور اللسانيات حيث أن أهم المبادئ التي قامت عليها اللسانيات وكانت مرجعا لعلم الأسلوب هي فكرة التمييز بين اللغة والكلام، فاللغة نظام عام وثابت مفروض على الفرد، بينما الكلام فردي، عابر، متغير، يخضع لمزاج الفرد وتصرفه حسب المواقف والانفعالات وهذا ما دفع بشارل بالي تلميذ دي سوسير إلى محاولة تأسيس علم يرصد الاختلافات الحاصلة في استعمال اللغة عند الأفراد و رصد الأسباب المتحكمة في ذلك أو كما يسميها بالي بأنماط التعبير[1]، وأهم ما يمكن أن تشتمل عليه الأسلوبية هي المبادئ التالية:

– إن (علم الأسلوب) علم يُعنى بكل ما يتعلق بالأسلوب، ويكشف عن الخصائص المميزة (الأسلوبية) للتعبير المكتوب والمنطوق وأن الأسلوب مصطلح ذو مدلول إنساني، ذاتي نسبي، أما علم الأسلوب أصبح جسرا يربط علوم اللسان (اللسانيات) بالإبداع الفني الأدبي.

– إن أهم مبدأ يعتمد عليه علم الأسلوب هو ثنائية اللغة والكلام التي تقوم بتحليل الظاهرة اللسانية إلى اللغة وهي نظام عام مجرّد جماعي غير مقصود وأن الكلام هو استعمال فردي شخصي لذلك النظام.

– إن أية نظرية في الأسلوب تقوم على أساس فرضية منهجية قوامها أن المدلول الواحد يمكن التعبير عنه بدوال مختلفة، مما يؤدي إلى تعدد الأشكال التعبيرية، على الرغم من وحدة الصورة الذهنية، وإن المقارنة الأسلوبية هي الوسيلة الوحيدة لكشف الخصائص المميزة لكل شكل تعبيري أو استعمال لغوي .

ويمكن القول أن الأسلوبية قد تطورت كثيرا بعد بالي واتسعت آفاق بحثها وتعددت اتجاهاتها حتى أضحت من أهم التيارات المؤثرة في الأدب في القرن العشرين، فقد ظهر بعد بالي العديد من لأبحاث المهمة التي أضافت لعلم الأسلوب منها محاولات ليو سبتزر 1911 في التمهيد للأسلوبيات الأدبية القائمة على إبراز العناصر الأسلوبية وعلاقتها بنفسية الكاتب

1 - ينظر : باتريك شارودو ودومينيك منغو : معجم تحليل الخطاب ، تر:عبد القادر لمهيري وحمادي صمود ، تونس ، دار سيناترا، ص534.

وكذلك جهود جيل ماروزو[1] سنة 1931 في توجيه الدراسات الأسلوبية إلى الاهتمام بالصناعة الأدبية والحدث الجمالي، وتجاوز البحث الوضعي الجاف الذي أرساه بالي وأتباعه، ثم توالت الأبحاث والدراسات حتى حاول كل من أوستن وارين ورينيه وليك تأسيس نظرية للأدب تعتبر الأسلوبية من أهم مباحثها، وحينما ترجم تودوروف أعمال الشكلانيين الروس إلى الفرنسية 1965تعززت مكانة الأسلوبية ثم توالت الأبحاث التي تربط الأسلوبية بالأدب واللسانيات والنقد عند كل من ليو سبزر، وياكبسون، وستيفن أولمن، بيار جيرو .. وعند ميشال ريفاتير أخذت الأسلوبية منحى آخر عندما ركزت على الخصائص النوعية للرسالة لأن الأسلوب أثر يحدد المضمون الإخباري للرسالة أو هو كل كتابة تجذب انتباهنا بصياغتها وشكلها باعتبار كل كتابة ذات طابع أثري[2] .

2.3. تلقي علم الأسلوب عند العرب:

انتقلت فكرة علم الأسلوب عند العرب في العصر الحديث عن طريق محاولة تجديد علم البلاغة، وربطها بالأسلوب وقد كانت هناك محاولات مبكرة أخذت على عاتقها النظر إلى الأسلوب نظرة معاصرة لكنها تتكئ على المنجزات التراثية المحققة في هذا المجال، ثم طم الوادي على القرى عندما انفتحت هذه الدراسات على ما هو حادث في الغرب من تطور تقني و منهجي لعلم الأسلوب بمختلف اتجاهاته ومجالاته مما حفز الدارس العربي إلى استثمار هذا التطور الذي كانت له تقاطعات ممتازة مع التراث البلاغي العربي وفيما يلي سرد لأهم الكتب المعبرة عن هذا التأثير والتأثر مرتبة ترتيبا زمنيا حسب النشأة والتطور:

_ يعد كتاب أحمد الشايب الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية1939 أول كتاب يحمل عنوان الأسلوب في العصر الحديث حيث حاول فيه الكاتب رد الاعتبار للبلاغة العربية عن طريق إعادة توظيفها في الحقل الأدبي وبيان أهميتها بالنسبة للغوي والأديب والناقد وحتى المؤرخ.

---

1 - ينظر : معجم تحليل الخطاب ، ص535.

2 - ينظر : صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، القاهرة ، دار الشروق ، ط01 ، 1998 ، ص110.

_ المحاولة الثانية كانت سنة 1947عندما أصدر أمين الخولي كتاب فن القول ثم استبدله بعنوان البلاغة حول فيه المزج بين البلاغة عند العرب والأسلوبيات عند الايطاليين في أعمال باريني .

_ وفي سنة 1977اصدر عبد السلام المسدي كتابه الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب وهو أول كتاب عرّف القارئ العربي بأهم المباحث الأسلوبية الغربية من حيث المصطلح والموضوع والأسس والأشكال والبناء.. التي تدل على حسن فهم واستيعاب، كتبت لهذا الكتاب القبول في الساحة الفكرية العربية.

_ نتيجة لنجاح المسدي في طرحه الأسلوبي الحديث، قدم الباحث عدنان بن ذيل سنة 1980كتابا بعنوان اللغة والأسلوب حاول فيه محاكاة المسدي في طرحه العلمي للأسلوبيات.

_ كما أصدر سعد مصلوح دراسته الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، أبدى فيه رغبته في الدعوة على المنهج الإحصائي.

_ وفي سنة 1981قدم محمد الهادي طرابلسي دراسته القيمة خصائص الأسلوب في الشوقيات الذي يعد أول كتاب في الأسلوبيات التطبيقية على غرار كتاب المسدي الذي يعد أول كتاب في الأسلوبية النظرية .

_ لتتوالى الأبحاث والدراسات التي من أهمها:البلاغة والأسلوب محمد عبد المطلب، الأسلوبيات مجلة فصول النقدية اتجاهات البحث الأسلوبي شكري محمد عياد 1985، علم الأسلوب مفاهيم وإجراءات صلاح فضل، جماليات الأسلوب فايز الداية ،سعد مصلوح الأسلوب 1992..

إلى غير ذلك من الأبحاث التي توسعت لتشمل جميع الخطابات السائدة سواء فيما تعلق بالشعر أو الرواية ومختلف الأجناس الأدبية القديمة والحديثة، وأصبحت الأسلوبية شبه موضة في الدراسات الأكاديمية رغم انصرافها إلى اتجاهات أخرى .

3.3. مفهوم علم الأسلوب:

نشأ علم الأسلوب متزامنا مع نشأة العديد من العلوم الإنسانية على غرار علم الاجتماع وعلم اللسان وقد أخذت العلوم الإنسانية منحى العلوم التجريبية في الخروج من التصورات والأحكام المبنية على التخمين والذاتية إلى التجريب عن طريق التعليل والفرض والاستنتاج، وبالتالي فإن علم الأسلوب يعني الدراسة **العلمية** للأسلوب القائمة على التمييز بين الدراسات القديمة للغة والبلاغة التي تعتمد على الانطباعات الذاتية المعيارية وبين الدرس الحديث ذو المنزع الوضعي والتجريبي . _اعتماد المنهج الوصفي القائم على التحليل والتفسير المعلل الذي يوصل إلى نتائج يمكن التحقق منها أو الوثوق بها إلى حين يثبت عكسها.

_موضوع الأسلوبية هو الأسلوب رغم اختلاف الباحثين في تحديد طبيعة الأسلوب بين كونه تعبيرا كاشفا لنمط التفكير عند المتكلم أو الكاتب، أو هو سمة من سمات النص التي تترك أثرها على المتلقي أو هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة والمشكلة عدولا عن النظام العام للغة. ويمكن تعريف علم الأسلوب بتعريفات عدّة منها[1]:

_ يعرفه شارل بالي بقوله: دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام .

_ رومان ياكبسون الأسلوبية بحث عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا .

_ ميشال ريفاتير: الأسلوبية هي لسانيات تعنى بتحديد المضمون الإخباري للرسالة اللغوية.

وتعدد التعريفات راجع إلى تعدد الاتجاهات المعبرة عن الأسلوبية وكذلك تعقد ظاهرة الأسلوب وصعوبة تحديد ماهيته وأبعاده، وكذلك تقاطعه مع المعارف الأخرى.

1 - ينظر في هذا الصدد : المفهوم الغربي للأسلوب ، محمد الكواز : علم الأسلوب ، ص53 وما بعدها.

علم الأسلوب والمعارف الأخرى:

تتقاطع الأسلوبية مع المعارف والعلوم الأخرى شأنها في ذلك شأن جميع العلوم الإنسانية التي تفيد وتستفيد من بعضها وأي تطور في أي علم أو اتجاه معرفي سيصيب باقي العلوم لا محالة، فلولا التطور الذي أصاب اللسانيات لما ظهر علم الأسلوب كون هذا الأخير فرع من اللسانيات يستخدم الإجراءات المطبقة في الحقل الألسني لاستثمارها في حقل الأسلوب كما ترتبط الأسلوبية بالبلاغة ارتباطا وثيقا ذلك أنها تطرح نفسها بديلا للبلاغة في مظهرها الكلاسيكي كونها أكثر علمية وشمولا وكذلك أكثر دقة وعمقا من نظيرتها في الدرس القديم لذلك يمكن اعتبار علم الأسلوب بلاغة جديدة، ويتعلق علم الأسلوب بالنقد الأدبي تعلقا مباشرا من خلال استخدام المفاهيم المنتجة في حقل الأسلوبية كمنهج نقدي في يد الناقد لتفكيك النص واستخراج القيم الأسلوبية، وهي عموما مرحلة من مراحل تطور المنهج النقدي....

4.3. مستويات التحليل الأسلوبي

التحليل الأسلوبي لا يمكنه تجاوز المكونات اللسانية للخطاب وذلك أن موضوع الأسلوبيات يبحث في بنية المعنى من خلال تمظهرها و تمفصلها وفق مستويات الخطاب التي تعتبر أطرا نقدية في يد القارئ تجعلنا نميز بين البنية التركيبية ، والبنية الصوتية ، وكذلك بنية الدلالة و المعجم التي تمكننا من رصد السمات الأسلوبية داخل هذه البنى .

المستوى التركيبي:

يهتم علم الصرف ببنية الكلمة من حيث ردها إلى أوزانها ومعرفة هيئتها الحاصلة من ترتيب حروفها وحركاتها وكل ما يطرأ على الكلمة من تغير ، وكل ما يدخل عليها من زوائد، وحروف ، وتقديم، وتأخير، وإعلال، وإبدال..[1] ويعتبر إرجاع الألفاظ العربية إلى أوزان معينة وفق شروط محددة ووفق اشتغال آلة الاشتقاق التي

1 - ينظر : صالح بلعيد : نظرية النظم ، الجزائر ، دار هومة ، ص09.

تعد من أهم مزايا العربية حيث تجعلها أكثر مرونة وثراء ، وأكثر تميزا من اللغات الأخرى خاصة في هذا الجانب ، وإذا كان علم الصرف يدرس بنية الكلمة فإن علم النحو يقتفي بنية هذه الكلمة من حيث سلامتها الوظيفية والقواعدية أي من حيث وجودها في بنية علائقية ترتبط بما قبلها وبما بعدها في المستوى الخطي لتركيب الجملة باعتبار أن الجملة هي ميدان دراسة النحو ، لذا يشترط علماء النحو أن يجري ترتيب الكلمات حسب ما رسموه من قواعد فلا يخل المتكلم بشيء منها ، وهو ما يؤكد أن النحو قد نشأ في أول أمره وفق قاعدة الصواب والخطأ أو ما يجوز وما لا يجوز في اللغة بما يعبر عنه أبواب ومباحث النحو المختلفة التي تحافظ على مبدأ السلامة اللغوية، لكن الدرس النحوي العربي تجاوز هذه المرحلة خاصة عند عبد القاهر الجرجاني الذي استطاع ربط النحو بالبلاغة والمستوى التركيبي بالدلالة وجمالية النص ، وهو ما أكده تشومسكي Noam Chomsky.[1] في القرن العشرين الذي اعتد بالقدرة الإبداعية لآلية النحو رابطا قاعدة التحويل والتوليد بالمعنى والدلالة على غرار التركيب، ومن هنا تبرز قيمة المستوى التركيبي بالنسبة للدراسة الأسلوبية .

- المستوى الصوتي :

يعتبر علم الصوتيات من أهم الفروع النظرية لعلم اللغة حيث يحتل مكانة بارزة في الدراسات اللسانية وذلك لصلته المباشرة بالأداء الكلامي حيث تعد الدراسة الصوتية المحور الأول للولوج إلى أي نص أدبي انطلاقا من أصغر وحداته المشكلة للمستوى الأول في الدراسة النقدية ولهذا فإن هذه الوحدات هي التي ينبني عليها العمل الأدبي مهما تباينت أجناسه .

وأكيد أن لهذا العلم اتجاهات عدة فهو فيزيولوجي الجانب إذا تعلق بالجهاز النطقي أو السمعي الذي يعنى بالعملية الصوتية، وهو فيزيائي إذا كان يرصد تحرك الصوت في الهواء

1 - ينظر : محمد محمد يونس علي : مدخل إلى اللسانيات ، بيروت ، دار الكتاب الجديد ، ط01 ، 2004 ، ص83.

أو المجال الأكوستيكي كما له صلة مباشرة بعلم النفس فيما يخص الأمراض الكلامية وهذا الجانب يشترك فيه كل اللغات البشرية باعتبار أن الكلام خاصة إنسانية.

ولكن الجانب المهم في الصوتيات هو دخولها في النظام اللغوي ليس كعنصر مادي مستقل ، ولكن بصفة فاعلة في عملية الخطاب ومساهمته في صناعة الدلالة, وهو ما يفسره علم الأصوات الوظيفي "Phonologie" الذي ازدهر مع حلقة براغ"Cercle de Prague" وإسهامات ياكبسون، وذلك لارتباطه بالدلالة وأثره في المعنى من خلال تعدد المظاهر الصوتية كالنبر والتنغيم ...وكذلك بيان الجانب الوظيفي للصوت وأثره في المعنى.

- المستوى الدلالي والمعجمي:

يمكن القول أن تواطؤ المستوى الصوتي والتركيبي هو المحصل للمستوى الدلالي حيث تتضافر كل من العلوم النظرية واللغوية التي تنتج في الأخير الفكر الدلالي[1] .

وقد استأثرت قضية المعنى باهتمام علماء اللغة والبلاغة وكان لنزول القرآن الكريم أثر كبير في تطور دلالة الألفاظ، حيث يعد النص القرآني الأساس فيما ابتدع العرب من علوم البلاغة هذا ما قرّره علماء العرب أنفسهم حينما جعلوه مقياسا للتطبيق ومعيارا للمفاضلة بين نصّ و نصّ وفنّ و فنّ، باعتبار أن النص القرآني أرقى نص أدبي وبلاغي في لغة العرب.يهتم المستوى الدلالي بالمعنى وظلاله وطرائق التعبير عنه بأشكال مختلفة والصلة بين اللفظ ودلالته وكذا الاهتمام بالمدلول اللغوي للمفردة في السياق الذي وردت فيه, كما يبحث أيضا عن معنى الجملة من خلال الأداء الفني وصولا إلى المعنى المراد التعبير عنه بحسب تنوع الظروف المقامية، وأشكال الأنماط التخاطبية .

لقد عُنِيَ علماء البلاغة العرب بالسبل التي تبرز الناحية الجمالية في التعبير لا مجرد إفهام المتلقي وإيصال المعنى له، لذلك انصبّ اهتمامهم على المفهوم الدلالي وتنوّع مستوياته

1 - ينظر : منقور عبد الجليل : علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، 2001، ص17 .

للمفردة الواحدة ضمن السياق التعبيري الذي وردت فيه، ثم الانتقال بعدها إلى التكوين الدلالي للجملة وطرائق صياغتها، كما أولوا عنايتهم بمعرفة الظواهر اللغوية ووظائفها, وأحوال اللفظ, ووضوح دلالته ومن ثمّ حصر الألفاظ في مجموعة حقول تدعى الحقول الدلالية وكذا عنصر إبراز مجموعة الصور الفنيّة الواردة من تشبيهات و مجازات و استعارات و كنايات، وهو ما أعطى لهذا العلم بعدا آخر في اللسانيات الحديثة خاصة عند تشومسكي والبحث الأسلوبي بالتحديد حيث أصبح المعنى هو ميدان الدراسة وموضوعها، بل وأصبحت كل دراسة نقدية تبحث عن تجليات المعنى وتحولاته داخل بناء النص وخارج

5.3.محددات الأسلوب واتجاهاته

<u>الاختيار:</u>

يتشكل الأسلوب من خلال عاملين أساسيين وهما الاختيار والتوزيع، أو الاستبدال والتأليف حيث يعمد المتكلم إلى اختيار بعض المظاهر المحدودة في اللغة ثم يقوم بتوزيعها في مستوى خطي مراعيا قواعد النظم والتأليف، على اعتبار أن اللغة مجموعة من الإمكانات المفتوحة التي تسمح لمنشئ الكلام في التصرف بهذه الإمكانات وذلك بالانتقاء والاختيار، ثم التأليف والترتيب الذي يجعل للكلام صفة الأسلوب في مقابل أساليب أخرى، وعلى اختلاف بين الأسلوبيين في تحديد ماهية الاختيار وطبيعة تشكله إلا أنهم اتفقوا على أهمية هذه الخاصية بالنسبة للأسلوب وأوّليتها، ف (مروزو) يعتبر الاختيار موقف من ضمن إمكانات اللغة و(كرسو) يعتقد بأنه عقد من الوعي المشترك بين المرسل والمستقبل في حين يرى (ليو سبتزر) أنه ممارسة عملية لأدوات اللغة...[1]

وقد ذكر البلاغيون العرب موضوع الاختيار وأثره في صياغة الكلام وصناعة الشعر فالجاحظ يرى في سياق حديثه عن صناعة الشعر أنه تخير اللفظ في حسن الإفهام وابن

1 - ينظر : محمد الكواز : علم الأسلوب ، ص83 ، 84.

المدبر يربط أساس صناعة الكلام بالاختيار إذ ليس شيء أصعب من اختيار الألفاظ وقصدك بها إلى موضعها، ولابد أن مصطلح الفصاحة مرتبط مباشرة بمصطلح الاختيار إذ عليه يتم انتقاء أفصح الألفاظ وأصحها وأكثرها جريانا على الألسنة، ولهذا كان موضوع الاختيار شائعا عند البلاغيين القدماء وعند النقاد وصناع الشعر، أما بالنسبة للمحدثين فليس كل اختيار يمكن وصفه بالأسلوبي لأنهم يفرقون بين نوعين من الاختيارات:

. اختيار مقامي آني تواصلي وهو اختيار أدائي نفعي يهدف إلى تحقيق أغراض معينة وفق ما يقتضيه الموقف والمقام إذ لا يملك فيه منشئ الكلام إلا إمكانيات محدودة تلبي لحظة التواصل .

. اختيار محكوم بمقتضيات التعبير وهو اختيار واعي ومقصود يتكئ على قواعد اللغة بمفهومها الشامل ويستثمرها أحسن استثمار وذلك بإخراج الكلام في أحسن صورة ممكنة ومبتكرة تدل على مهارة المتكلم وقدرته على التصرف من مخزون اللغة وطاقاتها الكامنة، ويدخل تحت هذا الاختيار أبواب البلاغة المختلفة وكذلك اختيارات الأدباء والكتاب بما يكشف عن هوية أسلوبية واضحة المعالم ويمكن تمييزها عن غيرها .

<u>التوزيع التأليف</u>

إن عملية الاختيار لوحدها لا يمكن أن يبنى من ورائها شيء ما لم تعقد في نظم محكم الترتيب يخضع لقوانين اللغة وأعراف اللسان المتواضع عليها وهو ما يطلق عليه ب" **التوزيع**" على أساس أن الأسلوب إسقاط لمحور الاختيار على محور التوزيع، والتوزيع، أو التأليف، أو الترتيب، التركيب.. أهم مرحلة يمكن من خلالها الوصول إلى إنتاج خطاب لغوي تواصلي أو أدبي صحيح قواعديا وسليم من منظور الملكة اللسانية وفق منطق العلاقات الركنية الاستبدالية في مستوى خطي تتوزع فيه الحروف والكلمات سياقيا لتعبر عن انسجامها الدلالي والصوتي المنشود.

ولا جرم أن هناك العديد من المصطلحات البلاغية القديمة التي تتفق ومصطلح التوزيع من قبيل مصطلح النظم، التأليف، الصياغة.. التي عبر بها القدماء عن تفاوت الأسلوب وعلو بعضه على بعض.

ويعد التركيب والبناء أهم ما يمكن أن نميز به النص الأدبي باعتبار أن النص عبارة عن كون مفتوح من العلاقات اللغوية والفنية التي ترتفع بالخطاب الأدبي إلى المستوى الفني والجمالي من خلال وحدته وانسجامه الداخلي، وفي هذا يرى مشال رفاتير أن الخطاب الأدبي تركيب جمالي للوحدات اللغوية من خلال استثمار معاني النحو التي تمنحه الوظيفة الأدبية التي هي سر من أسرار خصائصه البنيوية والتركيبية والوظيفية..

الانزياح :

يمكن الحديث عن مفهوم الاختيار ومفهوم التأليف كعنصرين أساسيين يتضح من خلالهما معالم الأسلوب ويمكن وصف كل عملية تخاطب على أساس أنها عملية لا يمكن أن تتجاوز مرحلتي الاختيار والتوزيع وبالتالي فإن إنتاج (أي كلام) هو بالضرورة محكوم بالمراحل السابقة، ولكن إذا تم اختراق هذه المراحل والخروج بها من مجرد إنشاء الكلام إلى نمط آخر من الكلام يبعث على الشعور بالجمال من منظور غير معتاد وغير مألوف في أبجديات الخطاب نصبح أمام ظاهرة أخرى في اللغة يمكن وصفها بـ" **الانزياح**" وهذا الأخير هو انحراف أسلوبي عن اللغة المألوفة[1] ومن خلال استثمار طاقات اللغة وإمكاناتها الكامنة في التعبير الأدبي، ومن هنا يمكن وصف كل نص أدبي بأنه نص منزاح أو نص فيه انزياح لأن النص الأدبي يتجاوز اللغة الأدائية والمستوى العادي في إخراج الكلام ويهدف إلى إثارة المتلقي من خلال لفت انتباهه إلى وظائف أخرى للغة هي الوظيفة الفنية الجمالية، باعتبار أن النص الأدبي يخرق قانون الدلالة فيطرح إمكانية تعدد المدلولات وتنوعها ومن ذلك

1 – جون كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري محمد الوالي وحمد العمري ، الدار البيضاء ، دار توبقال ، ط01 ، 1986 ، ص6 .

أصبح البحث الأسلوبي يتركز أساسا على موضوع الانزياح ودرجة انتشاره في النص الأدبي، أو هو فعل مقصود يتعمده الكاتب لخلق ما يشبه الدهشة أو الحيرة التي تحفز القارئ لاكتشاف مساحات أخرى للمعنى لم تكن لتظهر لولا هذا التضمين الواعي لذلك اعتبر ريفاتير الانزياح بأنه حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ، وقد استقر ريفاتير عند فكرة الانحراف الداخلي بعد أن تبين له أن طريقة القارئ العمدة . القارئ الذي لديه القدرة على تمييز النص واكتناهه وسبر محتواه . تكفي لاكتشاف الانحراف، ويحدد ريفاتير معيار الانحراف بالسياق الخارجي ويسمي وحدته الأساسية السياق الأصغر فهما مع الانحراف أو المخالفة يكونان معا ما يسميه انحرافا أسلوبيا، ويربط ريفاتير الانزياح بعنصر مهم وهو عنصر المفاجأة، حتى أنه رد ميزة النص الأدبي إلى هذا العنصر حيث تنتج القوة الأسلوبية من إدخال عنصر غير متوقع إلى النموذج، فالسياق الأسلوبي يتكون من نموذج لغوي يكسره بغتة عنصر لا يتنبأ به لأن الانزياح هو الخروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه، هو خرق للقواعد حينا ولجوء إلى ماندر من الصيغ حينا آخر[1]. ويرتبط مفهوم الأسلوب عنده بعنصر المفاجأة الذي يبهر القارئ ويحدث صدمة في نفسه، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ ووعيه، وهذا ربما ما يقصده ريفاتير بالانحراف انحرافا .

أما " ياكبسون " فيعبر عن هذه الميزة بمصطلح آخر وهو خيبة الانتظار أو الانتظار الخائب الذي يدل على عدم القدرة على التوقع، وهي تشير إلى قدرة الكاتب في القفز على سقف الإمكانات المعتادة والمتاحة التي هي في دائرة وعي المتلقي، ويربط "جان كوهين" نظرية الانزياح بالنص الأدبي ربطا مباشرا إلا أنه يميز بين درجة انتشاره بالنسبة للنص النثري والنص الشعري ويعتقد كوهين أن النثر هو اللغة الطبيعية وبالتالي لا مجال للحديث عن الانزياح هنا إلا بدرجة أقل أما الشعر فهو لغة الفن والجمال وهو موضوع الانزياح

1 - عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ط02 ، ص103.

وبذلك كان مفهوم كوهين للشعر أنه عبارة عن نسق من الانزياحات التي تقوم عليها الصورة الشعرية[1] .

ويتخذ "ليو سبتزر" من الانزياح مقياسا لضبط الأسلوب من خلال تقدير كثافة عمقه ودرجة نجاعته في النص الأدبي، وهو على ضوء ذلك يعرف الأسلوبية بأنها استخدام للعناصر التي تمدنا بها اللغة وأن ما يمكن أن يميز ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبي الفردي وما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي ، ذلك أن معظم الانحرافات قد تنم عن أصل روحي أو خواص نفسية مشتركة عند مؤلف معين.[2]

وهذه الاختلافات حول مفهوم الانزياح وكيفية تحديده تبقى هامشية باعتبار أنها تحاول جميعا أن تضبط كشفا اشاريا للغة على أساس انزياح التوترات المنخفضة أو المرتفعة من أصوات، كلمات، صيغ، أبنية.. بالقياس إلى لغة متوسطة إحصائيا .

ولا جرم أن هذا المصطلح كان له صداه في البحث الأسلوبي العربي عند المسدي، وسعد مصلوح، وشكري عياد... وغيرهم وقد ربطه بعضهم بالامتداد التراثي لهذا المصطلح بلاغيا ونقديا في مفاهيم كثيرة التداول عند القدماء منها العدول، الضرورة، الشعرية، اللحن، الغلط، المجاز...

-الاتجاهات الأسلوبية أو الأسلوبيات

إن الحديث عن علم الأسلوب ومراحل نشأته وتشكله وتعدد الأعلام والمدارس التي ساهمت في إرساء مبادئه وإجراءاته يقود بالبحث إلى محاولة رصد هذه الآراء والجهود تحت تيارات محددة تشترك كلها في بعض الخصائص النوعية التي تؤهلها للانتضام في خانة التيار أو المدرسة ، وإذا شئنا تقسيم علم الأسلوب إلى اتجاهات أو تيارات يجب اختيار المعيار

1 - ينظر : جون كوهين : بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الوالي وحمد العمري ، الدار البيضاء ، دار توبقال ، ط01، 1986 ، ص15.
2 - ينظر : صلاح فضل : علم الأسلوب ، ص58.

الأنسب لهذا التقسيم إما مدرسي بالحديث عن المدرسة الفرنسية والألمانية أو الروسية والأنجلوأمريكية ، إلا أن هذا التقسيم إقليمي قد يعكس تضارب آراء المدرسة الواحدة كالاختلاف بين آراء بالي وريفاتير من نفس المدرسة الفرنسية ، أو التقسيم حسب مراحل التطور الذي عرفه علم الأسلوب من بالي إلى غاية جهود رولان بارت وما رافق ذلك من تراكم معرفي يمكن فرزه وتبويبه ، وكذلك التقسيم حسب الأعلام بحصر كل جهود عالم ونسبتها إليه ، إلا أن التقسيم الأقرب إلى المنطقية هو التقسيم الموضوعي الذي قد يشمل باقي التصنيفات رغم أنه ينسجم تحت اسم واحد وموضوع معين اختصت به هذه الأسلوبية دون تلك ، كالحديث عن الأسلوبية التعبيرية في مقابل التكوينية أو الإحصائية ، ورغم تعدد التصنيفات إلى أكثر مما ذكرناه من قبل إلا أننا سنحاول الاقتصار على تصنيف بيار جيرو1 وذلك في الأسلوبيات التالية:

الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية

إن الفكرة التي انطلق منها بالي على غرار أستاذه ديسوسير هي محاولة صياغة علم لأنماط التعبير وأشكاله وفق صورة وصفية وعلمية يمكنها احتواء الممارسة التعبيرية وفق أسس كلية ومرجعية تعود إليها ، فإذا كان التعبير فعل يعبر عن الفكر بواسطة اللغة حيث تتألف اللغة من زمن ومن وحدات وبنى وكلمات يمكن أن تشمل مجموعة من الأشكال والأنماط التي هي أدوات للتعبير وضروب منه.

لذلك يقترح شارل بالي دراسة وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية ، ومن هنا يصبح المضمون الوجداني هو موضوع أسلوبية التعبير عند بالي التي تعكس الحالة الوجدانية في ظرف من الظروف المقامية للغة وليس للكلام ، للتعبير اليومي وليس للأدب ، لذلك تعد أسلوبية بالي امتدادا للبلاغة رغم أنها ترتدي لباس اللسانيات الحديثة في استنباط

1 - ينظر : بيار جيرو : الأسلوبية ، تر: منذر عياشي ، حلب ، سوريا ، دار الإنماء الحضاري ، ط02 ، 1994 ، من ص 49 إلى 136.

خصائص المجموعة الاجتماعية الواحدة وأنماطها التعبيرية والعاطفية ، بعيدا عن القيم التعليمية والجمالية ، لذلك حصر بالي دائرة البحث الأسلوبي في صورة تجريدية ووصفية كان لها أثر كبير على الدراسات الأسلوبية فيما بعد ، إلا أن هذا التحديد من قبل بالي قد أهمل الظروف الممتازة التي يستطيع الفرد إبداع أنماط جديدة من التعبير بعيدا عن القواعد الجاهزة التي تسحب إليها كل عمل فردي فذ وتضعه في خانة القاعدة العامة ، ومن هنا تجاوز الأسلوبيون بعد بالي دائرة التعبير اليومي إلى التعبير الأدبي والإبداعي الذي تتجلى فيه الخصائص الأسلوبية بشكل جلي وممتاز.[1]

وقد انقسمت أسلوبية بالي إلى أنواع وفروع كالتعبيرية الصوتية التي تهتم بالنبر والتنغيم وعلاقتهما بالموقف والمقام ، والأسلوبية التعبيرية الصرفية التي تركز على مورفلوجيا الكلمة وبنيتها في لحظة الأداء والتعبير ، وأيضا التعبيرية النحوية التي تهتم بالتركيب والجمل والزمن وأثرهم االوجداني والعاطفي ، ودلالة التعبير التي تعنى بالألفاظ وآثارها المعنوية وتعدد مجالاتها في إطار التعبير اليومي.

الأسلوبية التكوينية أو أسلوبية الفرد

إذا كانت أسلوبية التعبير كما صممها بالي وخلفاؤه هي استخدام القيمة الأسلوبية للأدوات التي يستخدمها التفكير ليعبر عن نفسه ، ومن هنا ركز بالي على التعبير وأهمل الكاتب ، لذلك سيكون الاهتمام الأسلوبي بالفرد فيما بعد نذيرا بظهور التكوينية كاتجاه آخر يعمق مجال البحث الأسلوبي ليشمل الكاتب والفرد وليس الكلام باعتباره أداء فرديا ولكن في مقابل اللغة العامة التي يخلق منها الكاتب أسلوبا خاصا ، يعد ليو اسبيتزر أحد أبرز أعلام هذه المدرسة حيث ألغى التمييز التقليدي بين اللغة والأدب في البحث الأسلوبي وعمق أبحاث أستاذه كارل فوسلر لتشمل اللسانيات وتاريخ الأدب ، ومن هنا أصبح العمل الفني الواقعي نقطة انطلاق بالنسبة لاسبتزر ليس في الوجهات الخارجية عن العمل الفني ولكن في

1 - ينظر : بيار جيرو: الأسلوبية ، ص139.

مضمون العمل وفرادته ، ذلك أن كل عمل هو وحدة كاملة تشكل فكر المبدع عن طريق مبدأ التلاحم الداخلي له ويلعب الحدس دورا هاما في إدراك مبدأ هذا التلاحم الذي يتجلى في الانزياحات والانحرافات التي تعكس نمطا مطردا مشكلا للأسلوب ، وربما هذه بعض الأسباب التي دعت إلى تسمية أسلوبية اسبيتزر بالنقدية و الأسلوبية الجديدة ، على غرار الأسلوبية المثالية التي هي في بعض مناحيها نقد للسانيات سوسير وتعريض بمنهجها الوصفي والوضعي[1] .

وهناك في المقابل الجانب النفسي وحتى الاجتماعي الفردي الذي يرى في الأسلوب منتج لشخصية الفرد تزعمه هنري موييه حيث يرى بأن الأسلوب يعبر عن رؤية خاصة للعالم وهذا ما يدفعنا إلى تصور نموذج للأساليب دال على العلامات النفسية التي ولدتها كمضمون لساني لأشكال التعبير ، وربما تعد أعمال ياكبسون أهم مثال في جدارة تطبيق المفاهيم السابقة على مفهوم الكناية والاستعارة في الإبداع الشعري من أجل بناء نموذج تكويني للأساليب لا يغفل مفاهيم علم النفس ولا المعايير الاجتماعية.

الأسلوبية الإحصائية

إذا كان الأسلوب يقوم على محوري الاختيار والتوزيع فذلك يعني أنه يستعمل احتمالات مختلفة يستثمرها من تعدد الإمكانات المتاحة في اللغة ، وإن هذا الاختيار لا يعدم أنه يقوم على خاصية إحصائية يلجأ إليها الكاتب تبين جنوحه إلى بعض الأساليب دون غيرها واختياره لبعض الألفاظ أو الحروف دون الأخرى ، ولابد أن الإحصاء وسيلة علمية ومنهجية تنتمي إلى محاولة إرساء بعض الملامح الموضوعية والمعقولية على الدراسة الأسلوبية ، وقد استخدم الإحصاء في أول الأمر من أجل محاولة حصر الأساليب العامة وتصنيفها في اللغة ثم أصبح يستعمل في كشف الخصائص المميزة في أسلوب الفرد وبين الخصائص العامة

1 - ينظر : محمد كريم الكواز:علم الأسلوب ، ص102.

والخصائص الفردية قدم هذا المنهج نتائج مهمة أفادت الباحثين في المجال اللغوي والأسلوبي.

وفي هذا الإطار تعد معادلة بوزيمان[1] أهم إجراء إحصائي أسلوبي حاول رصد الخصائص المميزة للغة عن طريق خاصيتي الإحصاء والوصف ، حيث طبق هذا الإجراء على الأدب الألماني واستنتج ارتفاع نسبة الأفعال على الصفات في قصص الأطفال ، كما لاحظ أن كلام الرجل شديد الانفعال يتميز بزيادة عدد الأفعال على الصفات وهي نفس الخاصية التي لا حظها في النص الأدبي على خلاف النصوص الأخرى .

لابد وأن لهذا الإجراء أهميته في الملاحظة والاستنتاج خاصة باستعمال بعض المعادلات الرياضية التي تعطي نتائج دقيقة يمكن تقييم العمل الأسلوبي من خلالها ، ولا شك أن نسبة زيادة الأفعال في نص على حساب الأسماء مثلا قد تدل على الحركة والدينامية وعلى التوتر والاضطراب بخلاف كثرة الأسماء التي تشير إلى الثبات والركون ، وكذلك كثرة الحروف التي تتخلل الكلمات والجمل تدل على الاستطراد والاسترسال أو السرد ، ولابد أن هذه الملامح لم تكن لتخفى على الدرس البلاغي العربي وعناية القدماء بدلالاتها وآثارها على المعنى رغم أنها اتخذت طابعا منهجيا وإجرائيا حديثا .

لا يمكن إغفال المناحي المهمة للإحصاء في بعض المواطن ، لكن إخضاع العمل الأدبي لمبادئ رياضية وعددية قد يذهب بالقيمة الجمالية والمعنوية التي ينطوي عليها فليس النص الأدبي مجرد حروف وكلمات يمكن ربطها وإحصائها بقدر ما هو ملكة فنية وإنسانية تقتضي الفهم والتأويل أكثر من التجريد والتنميط الذي يذهب بجوهر العمل الفني والإبداعي .

1 - محمد كريم الكواز:علم الأسلوب ، ص106.

الأسلوبية الوظيفية

لقد كانت من أهم عناصر البلاغة جانبها الوظيفي لذلك حاولت الأسلوبية الالتفات إلى الجانب الوظيفي والتواصلي استمدادا من التراث اللساني والبنيوي ولا جرم أن أسلوبية بالي تركيز مباشر على الجاني الوظيفي للتعبير في صيغته الوجدانية في مقابل التفكير في صورته المجردة ، وليست نظرية ياكبسون التواصلية إلا إسهاما ممتازا في الجانب الوظيفي للأسلوب ، فإذا كان بالي يركز أساسا على الوظيفة الانفعالية للغة فإن ياكبسون يقسمها إلى عدة وظائف ، ويرى بأن الجانب الأسلوبي يتجلى أساسا في الوظيفة الانفعالية والمرجعية فضلا عن الوظيفة الشعرية عن طريق تمييزه بين ثلاث أساليب أساسية : مباشر وغير مباشر وأسلوب حر ، ويضيف بارت تمييزا آخر يعده مهما جدا في الجانب الوظيفي وهو تمييزه بين الأسلوب والكتابة حيث قسم الكتابة إلى ثلاث أشكال :الكتابة إشارة، الكتابة قيمة، الكتابة التزام لذلك ظهرت كتابات طبقية وأخرى خاصة بفئة اجتماعية أو أديولوجية ، ومن هنا تصبح الكتابة ملازمة للغة وكل تعبير يستلزم قصدا وحكما واختيارا لأنها لا تستطيع أن تنعكس إلا في مجموعة من الاختيارات حيث يغدو الأسلوب عند بارت ذو طبيعة لسانية بينما الكتابة ذات خاصية فردية وأدبية[1].

الأسلوبية البنيوية

لابد أن نجاح اللسانيات المعاصرة وطبيعتها الوصفية قد ألقت بظلالها على الدرس الأسلوبي الذي وجد في مفهوم البنية معيارا ممتازا لدراسة الأسلوب وفق منطق علمي ووضعي يسبغ المعقولية على قضايا الأسلوب وأبعاده لذلك أصبحت القواعد الكلية للتعبير التي تساهم أجزاؤها في بناء الأسلوب على نحو علائقي واستبدالي لا ينظر إلى الجزء منها بمعزل عن الكل ولا يعتبر الكل إلا مجموعة من الأجزاء التي تشكل بنية قائمة بذاتها لا يمكن أن تدرك إلا وفق منطقها الداخلي ولا يمكن التماسها خارجها ، ومن هنا درس ياكبسون الوظيفة

1 - ينظر : بيير جيرو : الأسلوبية ، ص145.

الشعرية للرسالة من منطلق بنية الرسالة وكينونتها ويظهر ذلك جليا في دراسة ياكبسون لقصيدة القطط لشارل بودلير الذي فتح بها مجال التحليل النصي والبنيوي .

ويعد ميشال ريفاتير أحد أهم البنيويين الذين جعلوا من التحليل البنيوي للرسالة هدفا لتمييز النصوص عن بعضها حيث يشكل كل نص بنية خاصة عن غيره ، فالأسلوب بالنسبة إلى ريفاتير أثر ينتج عن شكل الرسالة لأنه يقوم على سلسلة مضاعفة من الطرق التي ينشأ بعضها عن توافق أو تناقض لأن الأسلوب أثر يحدد المضمون الإخباري للرسالة[1] .

4.النقد السميائي

لم يعد من شك في أن العلوم الإنسانية خطت في الآونة الأخيرة خطوات عملاقة في سبيل تحديد مجالها ومناهجها وتحقيق أهدافها، وذلك بسبب النتائج والفتوحات الهائلة التي حققتها طيلة العقود الأخيرة، ولم تكن العلوم الإنسانية لتحظى بهذه المكانة لولا الثورة المنهجية الجبارة التي كانت بمثابة القفزة التي وضعت علوم الإنسان والعلوم التجريبية في صعيد واحد، وقد كان الحديث عن المنهج متزامنا مع السعي الحثيث و الدءوب من أجل إيجاد نظرية يمكن التعويل عليها في استكناه أسرار النص بشتى أنواعه في ظل تعدد المناهج والنظريات والآليات التي تشتغل على النص وتنطلق منه ، وقد آذنت النتائج التي أحرزتها اللسانيات ومناهج النقد والدراسات الأدبية بميلاد المنهج السيميائي والذي لم يعد منهجا أو إجراء فحسب بل أصبح علما مستقلا متعدد المجالات والميادين ولم تزل حمى هذا العلم تخترق العلوم والفنون وتتوغل في أعماق التاريخ والمجتمع وأنماط الثقافة والفكر بما يصفه الباحثون بالظاهرة العالمية وذلك خلال الستينات بالتحديد، ومن هذا المنطلق فإن الصفحات لا يمكن أن تستوفي قيمة هذا العلم فضلا على أن تحدد أبعاده ومحدداته، ولكن حسبنا في ذلك ما نبتغيه في هذه الأسطر من تحديد لعلاقة السيميائيات بالعلوم الأخرى وأهم أعلامها.

1 - بيير جيرو : الأسلوبية ، ص147.

1.4. السيمياء و اللسانيات:

ليس من المبالغة القول بأن السيمياء خرجت من رحم اللسانيات وهي مدينة للدراسات والمدارس اللسانية بالشيء الكثير ولا أحد ينكر أن نواة هذا العلم جاءت من التبشير السوسيري بها إذ يقول:« يمكننا – إذن – أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية ، قد يشكل قسما من

علم النفس الاجتماعي وإذن من علم النفس العام، نسميه السيميولوجيا...إنّ الألسنية ليست إلا قسما من هذا العلم العام »[1].

ورغم الخلاف الذي أثاره بارت وعارض فيه دي سوسير حول علاقة السيمياء باللسانيات ، وأيهما ينتمي إلى الآخر، وعلى غرار موقف كل منهما من هذه المسألة إلا أنه يبين حجم العلاقة بين اللسانيات والسيمياء ، وحتى لا نختزل علاقة اللسانيات بالسيمياء عند المدرسة الفرنسية فإن بعض الباحثين يرى بأن مدرسة الشكلانيين الروس اللسانية والأدبية هي التمهيد الفعلي للسيميائية ، وعندما نقول المدرسة الروسية نقصد بذلك حلقة موسكو اللغوية التي قامت سنة 1915 برئاسة ياكبسون R.Jakobson وحلقة الأبوياز Opoyaz الشعرية في بترسبورغ بلينغراد سنة1916[2] كما لا يمكن إغفال إسهام المدرسة الأمريكية في بلورة معالم هذا العلم ونعني بذلك جهود المنطقي العالمي بيرسC.S.Peirce ، والدرس اللساني الأمريكي بصفة عامة .

وأكيد أنّ البحث عن الأصول اللسانية للنظرية السيميائية لا شك يدخل في صميم العلاقة بين الميدانين ، بل إن هذه العلاقة تجاوزت التأصيل إلى الإجراء، والتحليل ، فالتحليل السيميائي لا يزال يعتمد على أهم الآليات التي تعد من الأصول اللسانية ومن هذه الآليات :

---

1 - Ferdinand De Sausure.Cours de Linguistique General-2eme ed.ENAG/edition:Alger.1994.P33.

2 عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر(قضاياه واتجاهاته)، قسنطينة، مطبوعات جامعة منتوري، 2001،ص170

المحايثة Immanence الاختلاف difference العلاقات relation[3] ، ... وغيرها من مستويات التحليل البنيوي[1] .

ورغم استقلالية البحث السيميائي وقطعه لأشواط كبيرة في تحديد ميدانه ومنهجه إلا أنه يظل مدينا للأبحاث اللسانية وكل ما تقدمه من جديد من ذلك تأثر البحث السيميائي بالثورة الدلالية التي قدمها النحو التوليدي[2] وأثره في توسيع البحث العلاماتي والدلالي وهذا ما يدل على الصلة الوثيقة بين العلمين .

2.4.السيمياء ومناهج النقد الأدبي :

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كانت هناك العديد من المؤشرات و الظروف والأسباب التي اجتمعت لتفرض حتمية تغير الواقع الفكري الراهن والتبشير بفكر جديد يكون مخالفا تماما لما كان معهودا , وأكيد أن من أهم هذه الأسباب الطفرة المعرفية التي عرفتها العلوم الإنسانية وتحديد موضوعها ومنهجها وأهدافها نتيجة لشيوع بعض المذاهب الفكرية كالفلسفة الوضعية Positivisme و التجريبية Empiricisme1[3] واتجاه هذه العلوم إلى العلمية والتجريد اقتفاء لنهج العلوم التجريبية التي حققت انتصارات معرفية هائلة .

ولم تكن اللسانيات بمعزل عن هذا الحراك الفكري، فبعد استنفاد البحث التاريخي لأوراقه ووصوله إلى طريق مسدود، أدى ذلك إلى ظهور حركة جديدة اكتسبت شرعيتها من المناخ الفكري الذي كان سائدا، ومن دون العودة إلى نبش الأصول, وبحث الأسباب نستطيع القول بأن ظهور البنيوية قد سحق في مدة زمنية وجيزة البحث التاريخي الذي امتد إلى قرون

1- محمد مفتاح: دينامية النص، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط02 ،1990، ص02.

2- عبد الله إبراهيم: مد خل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت ، المركز الثقافي العربي، ط1 ،1991، ص17.

3 – أمينة رشيد: السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، ص42.

عدة دون أن يلغيه تماما, وقد كان اكتساح البنيوية في هذه الفترة بمنزلة المذهب الديني الذي انتشر في الغرب، بسبب النظرة العلمية المجردة للنص التي استطاعت إعطاءه استقلالية ذاتية وفق آليات تفاعلية داخلية تستبعد كل ما هو غير نصي وقد كان هذا كافيا لتجاوز المزالق التي وقعت فيها التاريخية والانطباعية والاجتماعية والأديولوجية ... الغير معترف بها بنيويا , وتعد السيميائية من هذا المنطلق رديفا للبنيوية في فترة الستينيات والسبعينيات بالتحديد، وقد يصعب التفريق بين السيميائي والبنيوي في هذه الفترة إلا من حيث المصطلح وقد كان من أهم أسباب ازدهار السيميائيات في هذه الفترة على وجه الخصوص النقاط التالية :

- ❖ الإسهامات السيميائية الخلاقة التي نشطت في أحضان المدرسة الفرنسية خاصة الدروس التي قدمها : أ.ج. غريماسA.J.Greimas في كلية العلوم بباريس معهد هنري بوانكاري. Institut .Henri Point carré مابين 1963 – 1964 التي جمعت في كتاب يحمل عنوان علم الدلالة البنيوي1 ويعتبر هذا الكتاب بحث حقيقي في السيمياء منذ سوسير و بيرس .
- ❖ وفي هذه الفترة عقد من المؤتمرات والملتقيات التي تبحث في السيميائية ما لم يعرفه تاريخ النقد من قبل منها ثلاث ملتقيات في بولونيا، الأول بفرسوفيا Varsovie في 1965 ، والثاني بكازميز kazimierz في 1966 ، وقد نظم الملتقى الثالث بفرسوفيا سنة 1968 ، وقد نوقش في هذه الملتقيات المقاربات المنهجية المختلفة قصد دراسة الأنظمة الدلالية المتنوعة[2] , وعلى غرار ملتقى بولونيا تأسست الجمعية الدولية للسيميائية التي كان غريماس أمينا عاما لها , وعلى إثر هذه الجمعية أسست

---

1 – رشد بن مالك: البحث السيميائي المعاصر (السميائية والنص الأدبي)، جامعة باجي مختارعنابة، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها ، ،17/12ماي، 1995،ص24.

2 – المرجع نفسه،ص24،25.

فرقة بحث تعد الأولى من نوعها تعني بالأبحاث السيميائية والألسنية و أردف هذا الجهد الجمعوي بمجلة فصلية تحمل عنوان سميوتيكا Semiotica .

ولعل مما يجدر الإشارة إليه في هذا السياق الحركة البحثية الهائلة التي شغلها مصطلح سيمياء بسبب الإشكالية القائمة بين تداخل مصطلحي السيميوتيك و السيمولوجيا والذي أثار العديد من الندوات العلمية والبحثية حول جدوى وميدان كل من المصطلحين، و دون أن نلج في تفاصيل هذا الاختلاف الاصطلاحي الذي انتهى بتوقيع اتفاق اصطلاحي بين كبار السيميائيين (ياكبسون- غريماس-بارت-ليفي ستروسClaude lévi Strauss - بنفيست Émile Benveniste) سنة 1968، قبل انعقاد الجمعية الدولية السيميائية التي نصت على مصطلح SEmiotique بدل Sémiologie ، ولكنه لم يستطع أن يمحو نهائيا مصطلح Sémiologie من الساحة الأروبية [1] .

وإذا كان هذا هو حجم الخلاف بين مصطلحين في البيئة الغربية ، فإن عربيا يقابل مصطلحSémiotique لوحده أكثر من خمسين ترجمة عدها يوسف وغليسي [2] في تخريجه لهذا المصطلح وتعريبه وهو ما يدل على حجم المشكلة عربيا التي تصل إلى حد المعضلة.

- نستطيع القول بأن "السيميائية والبنائية"[3] قد عرفت أ زهى عصورها في أحضان حركة النقد الجديد"Nouvelle Critique" وذلك منذ المعركة النقدية الفاصلة بين ريمون بيكارRaymond.Bicare ممثل النقد القديم ورولان بارت ممثل النقد الجديد التي انتهت لصالح هذا الأخير وقد يكون كتاب رولان بارت المعنون "بعناصر السيمولوجيا ، 1967Élement de la sémiologie " محصلا لمسار هذه الحركة التي نشطت على مستوى أكاديمي وكذلك على مستوى مراكز الأبحاث إذا شئنا ضم النقاد الجدد الأنجلوساكسون.

---

1 - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص100.

2- المرجع نفسه، ص101

3- المرجع نفسه، ص50.

ولكن هذه الحركة ما لبثت أن تعرضت بدورها إلى حملات نقدية لاذعة ولعل أنصارها أحسوا بهذا الارتباك نتيجة النقائص العديدة التي اشتمل عليها التحليل البنائي، و التي أعادت للأذهان اتجاهات كانت قد ماتت من قبل مثل الجمالية والفنية[1] .

وبالرغم من الخيط الرفيع الذي يميز البنائية عن السيميائية إلا أن هذه الأخيرة ظلت في منأى عن أهم الثغرات التي عرفتها البنائية مثل:

– الرؤيا المغلقة للبنية الأدبية , مما أدى إلى فصلها عن باقي الأنظمة الدالة وإلى انفصالها عن الثقافة التي تنتمي إليها .

– فقدان عنصر المعنى أو الدلالة في تحديد البنائية للوحدات الداخلية في التصوير الشكلي كنظام العلاقات الذي يتكون منه العمل الأدبي , مما أدى إلى تصور الإبداع الأدبي كمجموعة من الوصفات التقنية.

– انفصال العمل الأدبي عن البناء الاجتماعي الذي تحدد كيانه ، ومن هنا جاء تحديد مفهوم العلامة Signe كشيء حتمي ذي طابع اجتماعي مفهوما أساسيا للسيميوطيقا[2].

فإذا انتقلنا من المناهج البنائية إلى المناهج ما بعد البنائية نستطيع القول بأن البحث العلاماتي كان بحاجة إلى زحزحة أو خلخلة تعيد رسم خارطة المعنى في النص وذلك بالنظر إلى كل المسلمات التي ارتكزت عليها البنية لينتقل البحث من أحادي المعنى ، إلى تعدد المعنى ، ومن الدفاع عن النص إلى نقض النص ، ومن سلطة البنية إلى استراتيجية التفكيك التي كانت بمثابة انقلاب على البنيوية في جانبها الديكتاتوري المغلق ، لكن ذلك لم يقض تماما على البنيوية ، ولكنه عدل من مسارها ، فالنقد الأدبي لا يسعه إلا أن يكون

1 – كريستوفر نوريس: التفكيكية (النظرية والممارسة)، تر:صبري محمد صالح، الرياض، دار المريخ، 1989، ص35.
2 – أمينة رشيد: السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد،، ص42.

بنيويا [1]، وإنما هي عملية نقد ذاتي ورد اعتبار لحركة وفاعلية القارئ داخل النص المناهضة لسلطة المؤلف وهيمنته ، حيث غدا النص بمثابة «كون مفتوح(open-end) بإمكان المؤول أن يكتشف بداخله سلسلة من الروابط اللانهائية » [2].

ومن هذا المنطلق ظهرت التيارات النقدية الجديدة كالتفكيك والقراءة والتأويل التي وسعت من ميدان العلامات الذي انفتح على الثقافة والمجتمع والفلسفة و التاريخ ... وهو انفتاح يدل بالتأكيد على مرونة السيمياء وقدرتها على التكيف والتفاعل مع الظروف المستجدة في الفكر والثقافة ، وربما ترتبط هذه المرونة بطبيعة هذا العلم الذي مازال يتلمس طريقه على اعتبار أنه لم يستطع حتى الآن أن يحدد «مجال دراسة العلامات» [3] بشكل نهائي وقطعي .

3.4.السيمياء والعلوم الإنسانية:

من الصعب الحديث عن العلوم الإنسانية وكأنها علوم مستقلة تسبح في أفلاكها الخاصة دون أن يكون لها صلة ببعضها ، وذلك بسبب تعقد الظاهرة الإنسانية و الاجتماعية التي يجب النظر إليها من عدة جوانب، ولا شك أن تطور علم من العلوم الإنسانية يتطلب ديناميكية فعالة تمس في حركيتها أنماطا متعددة من التفكير البشري الذي يشكل مجموعة الميادين والمجالات التي يشتغل من خلالها وفق سمة خاصة وطبيعة متميزة تعبر في مجملها عن فترة محددة أو عصر معين, ولا جرم أن النقد الأدبي يشكل حلقة مهمة بين العلوم الإنسانية وذلك لما يشتمل عليه من ميزات تجعله نقطة لتقاطع الكثير من العلوم، ولهذا يميز بعض النقاد بين المنهج الداخلي والمنهج الخارجي في دراسة الأدب وهو ما حاول أن يقدمه كل من رينيه ويليك Rinih.Welike وأوستن وارين Osten.W على

---

1 – جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر:كاضم جهاد، المغرب، دار توبقال، 1988، ص133.

2 – أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر:سعيد بن كراد، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص42.

3–إميل بنفنيست: سيميولوجيا اللغة، تر: سيزا قاسم، مجلة فصول، العدد 3، أبريل 1981، ص55.

وجه التحديد في كتابهما " نظرية الأدب " ويقصد بالمنهج الداخلي أو النقد الجمالي كل ما يتركز في دراسة الأدب كبنية مستقلة في حد ذاته, أما المنهج الخارجي فهو يعنى بحث الأسباب المحددة لهذه الظاهرة سواء كانت اقتصادية ، اجتماعية، سياسية، تاريخية، سيكولوجية، فلسفية ...[1] وهذا ما يدل على حجم العلاقة الموجودة بين العلوم الإنسانية والنقد الأدبي، إلا أنه تبقى دائما حدود فاصلة بين الميدانيين[2], وربما تظل هذه الحدود الفاصلة أكثر تعقيدا إذا ما تعلق الأمر بالسيمياء التي نشأت منذ البداية وهي تربط انتماءها بعلم النفس الاجتماعي أو علم النفس المعرفي كما عبر عن ذلك ديسوسير الذي جعل ميدانها دراسة العلامة داخل الحياة الاجتماعية، وهي أوسع من ذلك عند بيرس حيث أنها إطار مرجعي عام يضم كل من الرياضيات، والأخلاقيات، والماورائيات، والصوتيات، وكيمياء التشريح، والاقتصاد وعلم النفس، وتاريخ العلوم ... بل قد يصل هذا الحقل الفسيح إلى ستة وستين نوعا من العلامات[3] .

والعلوم الإنسانية بدورها كانت منذ عهد ليس ببعيد تنتمي إلى مظلة الفلسفة التي كانت تعتبر أم العلوم في ذلك العهد ولكن بعد انفصال العلوم الإنسانية ومن قبلها العلوم التجريبية لم يعد من الممكن إرجاع هذه العلوم إلى أحضان الفلسفة بعد انحصار ميدان هذه الأخيرة في التأملات والتساؤلات الوجودية.

ولكن في مقابل ذلك ومع ظهور السيمياء أصبح من الممكن إيجاد علم مجمع لكل أطياف المعرفة يكون بالضرورة علم السيمياء لأنها علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات، والفلسفة والمنطق، والتحليل النفسي ، والأنتروبولوجيا ... «

1 – السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ص22.

1– السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ص23.

2 – يوسف وغليسي، مناهج النقد، ص95،96.

إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدء من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الأيديولوجية الكبرى »[1].

وطبقا لذلك لم يكن حقل التيولوجيا واللاهوت بمنأى عن الدراسات السيميائية بل لقد حققت الأبحاث السيميائية المطبقة على الكتب المقدسة كالكتب التوارتية والأناجيل خطوات كبيرة في هذا الميدان.

4.4.آليات المنهج السيميائي:

قد يكون من غير الممكن تحديد المجال المعرفي للسيمياء خاصة على المستوى النظري لتشعب هذا الميدان وتوسع انشغالاته كما مر بنا، ولكن في مقابل ذلك تبدو معالم النظرية السيميائية أكثر وضوحا خصوصا إذا تم تحديد ميدانها سلفا ، باعتبارها إجراء نقديا أو قالبا منهجيا يبدأ بمقدمات تمهيدا لعرض القراءة مستعينا بمختلف الوسائل والآليات التي يعول عليها من أجل الوصول إلى النتائج المرجوة، والأهداف المرتقبة، ويكون مسرح هذه الآلية بالضرورة النص بأعقد أشكاله سواء كان نصا أدبيا، أو تاريخيا، أو فلسفيا، أو دينيا ... والنص الديني ما هو في الحقيقة إلا نص أدبي، وبالرغم من إمكانية السيطرة على المنهج كآلية وإجراء إلا أنه لا يمكن حصر الوسائل المنهجية والاتجاهات النقدية التي يغرف منها الناقد، فالإجراء أو الخطة لا قيمة لها من هذا المنظور بمعزل عن فاعلية الناقد وقدرته على تطويع المنهج كأداة مرنة لترويض المعنى، وكل هذا يرجع إلى ثقافة الناقد ومهارته الفنية التي اكتسبها من الدربة والخبرة ليصبح السلاح بحامله كما قيل.

وإذا كان البحث السيميائي عموما يربط مجاله بالعلامة، فإن المنهجية السيميائية تستند في رصدها لهذه العلامة عن طريق بحث تحولاتها وتمظهرها داخل النص فيصبح

1- سعيد بن كراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سوريا، دار الأحرار، ط2، 2005، ص25.

النص بما يشكله من تآلف و اختلاف ميدانيا مناسبا لمحاولة تحديد معالم العلامات التي ينطوي عليها .

وبالتالي سنحاول عرض بعض السمات المشكلة للعلامة و بما ينضوي تحتها من أنوع وأشكال وآليات محاولين رصد فاعلية وحركية هذه العلامات داخل النص كبناء وانطلاقا من ذلك يمكن تقسيم المبحث إلى عنصرين أساسين :

- العلامـة .

- مفاهيم سيميائية لابد منها.

- **العلامة (Signe):**

رغم اختلاف مفهوم العلامة من ناقد إلى آخر و من اتجاه إلى غيره حسب المدارس والمذاهب ، ولكن يتفق الجميع على أنها شيء مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه[1].

والمتداول في البحث السيمائي أن العلامة مرت بثلاث مراحل أساسية بدء بثنائية سوسير مرورا بثلاثية بيرس انتقالا إلى مربع غريماس .

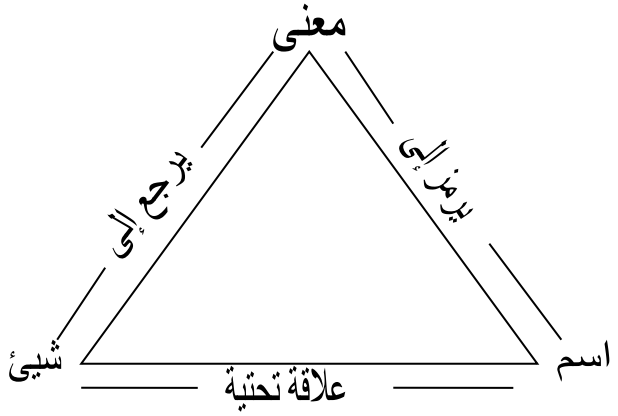
ويتشكل مفهوم سوسير للعلامة باعتبارها ذات وجهين :أحدهما مادي – الدال– والآخر فكري– المدلول، وبالتالي فإن العلامة أو الدليل عند سوسير يشكل وحدة دلالية في علاقة افتراضية تقابلية بين مظهر تعبيري يسمى الدال، وتصور مفهومي يسمى المدلول، أثناء فعل الكلام أو أي فعل تواصلي وبالتالي فإن الدليل اللساني يتشكل باتحاد الصورة الصوتية المادية المسماة (دال،signifiant) بالصورة الذهنية أو المفهوم المسمى بـ (المدلول، signifié) ومن هنا عرف سوسبر اللغة بأنها نظام من الدلائل وقد يبدو هذا الفرض السوسيري بسيطا ، ولكنه في الحقيقة ألغى تصورا كان سائدا طيلة قرون بمعنى

1 – أمينة رشيد، السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد،ص46.

أن المدلول لا يرتبط بشيء مادي، وأن الدليل ليس تطابقا بين الدال والمدلول أو هو دال مباشرة على المسمى كشيء مادي، ولكن يدل على تصور أو مفهوم ذهني وعقلي ومن هنا ظهر مفهوم (الاعتباطية، Arbitraire) كعلاقة جزافية بين قطبي الدلالة كما يراه سوسير ، ويرى أركون أن هذا المفهوم من الأهمية بمكان، لأنه يغير التصور التقليدي الذي يربط النصوص بحرفيتها أكثر من محاولة تصور الدلالات التي توحي بها، وعلى هذه المصطلحات وغيرها تنعقد أهمية المقاربة النقدية الحديثة.

– أما بيرس فإنه يركز في اهتمامه بماهية العلامة على علاقتها بالمرجع الذي استخدمه سوسير من قبل على أساس أنه معطى غير لساني في حين أن نظرية بيرس تقوم على توسيع هذا المفهوم باعتبار أن المرجع يمثل الكون بمختلف تجلياته وأن الكلمة لا تحيل على المعنى بقدر ما تعبر عن مضمونها الثقافي و الاجتماعي ومن هنا أصر بيرس على الطبيعة الثلاثية للعلامة , القائمة على:

–"Repésentamen" ممثل ماثول الذي يحيل على موضوع "Objet" عبر المؤول "Intrprétant " (ممثل --- مؤول --- موضوع)[1].



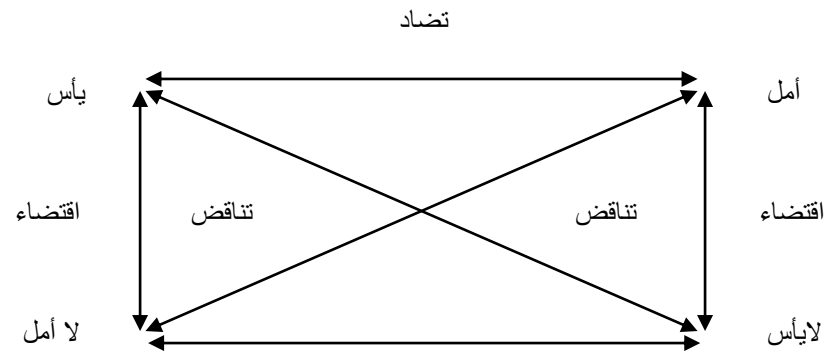
1 – سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ،ص94.

شكل (01)[1]

وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم العلامة إلى ثلاثة أقسام :

-(**الأيقونة : Icone – مؤشر Indexe – رمزSymbole)** ، والفرق بينها يتحدد في العلاقة ، فالأيقونة تقوم على علاقة التشابه حيث أن الصليب المعلق على الرقبة يشبه الذي صلب عليه المسيح ، أما المؤشر فإنه يرمز إلى علاقة سببية وهو ما يمثله السحاب بالنسبة للمطر في حين أن الرمز يحيل إلى العلاقة الاعتباطية القائمة على الوضع والاصطلاح فلا يوجد ما يربط بين الأحمر والتوقف في إشارات المرور[2] .

وإذا كان الدرس البنائي والنسقي يركز أساسا على دلالة البنية فإن السيمياء تهتم ببنية المعنى ، وبالتالي فهي تحاول تقييد المعنى في إطار من العلاقات والترابطات التي تميز بين مستويين أو بنيتين للنص " بنية سطحية ، و بنية عميقة " وهو ما حاول تسميته غريماس بالبنية القاعدية للمعنى ، وهذه البنية كما يتصورها غريماس قائمة على أربعة معايير هي التضاد "Le contraire" ، والتناقض " Le contraduction" ، الاقتضاء "Complémentarité" ، والتضاد التحتي" Le subcontraire" فكل علامة ترتبط وجوديا ووظيفيا إذا كانت تتعالق تضاديا وتناقضيا و اقتضائيا مع علامة أخرى تستودعها ويمكن توضيح هذه العلاقة بالشكل التالي:



1 – أمينة رشيد، السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد،،ص27.

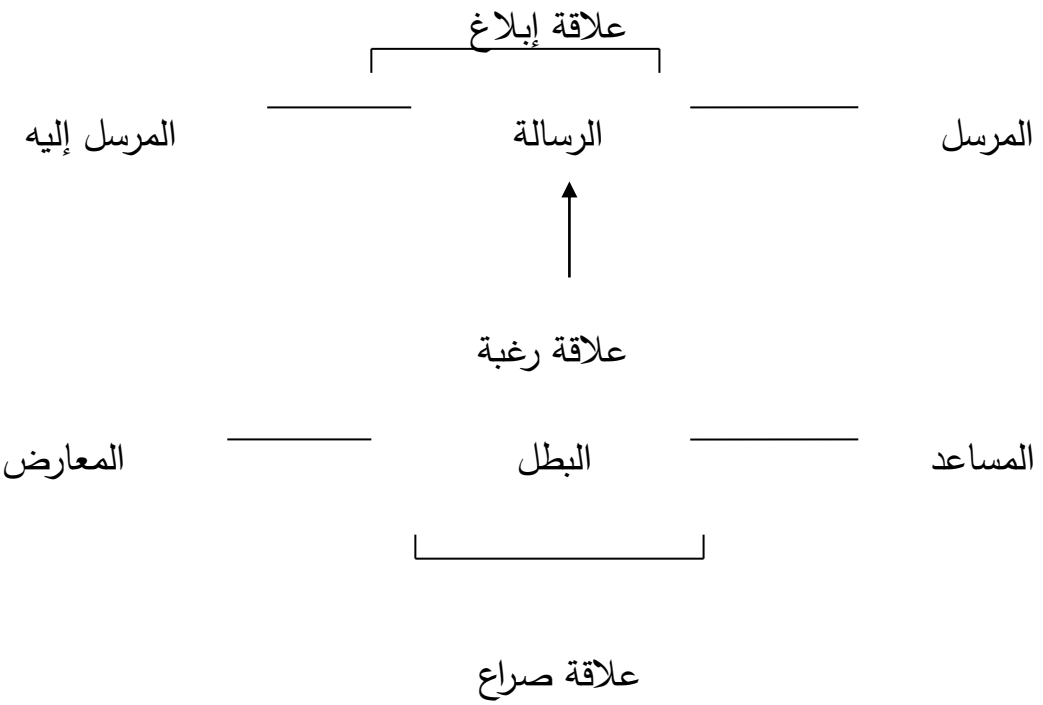
2 – إيان كريب: النظرية الاجتماعية، ص181.

شكل(02) [1]

ويمكن بسط هذا النموذج الرباعي إلى نموذج أفقي على هذا النحو:

وضع ← أوّلي ← تحويل وضع نهائي ، وهو ما يشكل التحول من البنية السطحية إلى العميقة.

أما إذا كانت هذه البنية في مقام تواصلي سردي فإنها لا يمكن أن تؤدي وظيفتها إلا إذا كانت منطوية تحت بنية عاملية تشتمل على بطل ، ومعيق ، ومساعد ، ويقصد ببنية العامل أن العلاقة القائمة بين عناصر دورة التواصل لا تتحقق خارجها بمعنى أن المرسل لا يكون عاملا إلا من خلال علاقته بالمرسل إليه . كما تنعدم عاملية البطل إلا من خلال رغبته في تحقيق الموضوع, وكذلك الأمر بالنسبة للمساعد والمعيق ويمكن توضيح ذلك بالشكل التالي :



شكل(02)[1]

1 - رشيد بن مالك: مدخل إلى السيميائية السردية، ص16.

خامسا :مناهج مابعد الحداثة

وهناك مناهج مابعد الحداثة بداية بالتفكيكية التي ثارت على سلطة النص في الدراسات البنيوية والشكلية، ونظرية القراءة التي تركز على القارئ وتفاعله في تلقي النص الأدبي، والتأويل الأدبي الذي يفتح النص على إمكانات دلالية متعددة تتجاوز المعنى الواحد والحصري في الدراسة البنيوية، ونظريات النقد الثقافي التي تركز على الأنساق المضمرة في النص فيما بعد الكلونيالية والنسوية والإمبريالية والسلطة والهيمنة والتقنية والميديا...وسنركز في هذا المبحث على التفكيكية والنقد الثقافي.

1. التفكيكية

لم يكن خافيا أن البنيوية كانت تبحث عن رؤيا كلية وشاملة تستوعب الموضوع استيعابا كاملا وذلك بتصيد النص ووضعه في شبكة العلاقات والبنى الكامنة باعتباره كيانا مستقلا ومجالا مغلقا لا ينضح إلا بما فيه ، وهي مقاربة تقوم على أساس من التبصرات المنهجية والعلمية المفرغة في قالب من النظام المنطقي والموضوعي الذي يطابق الموضع مع مدركات الناقد على نحو من الملائمة والاتصال يغيب فيها الحكم الشخصي ، وكل ما يشتغل خارج الموضوع ، إذ هذه الرؤيا تفصل بين الذات والموضوع على نحو ما تفعل العلوم الطبيعية ، وتلتمس شرح العمل الأدبي وفق الأسس العلمية المنضبطة على نحو من التجريد والتقشف المنهجي ، يتماشى مع منطلقات الفكر الغربي المتعاطف مع الرصانة المنهجية منذ كانط[2].

وكان هذا المنهج ملمح النقد الغربي طيلة الستينات في تسابق محموم بين دعاته تمثل في أنصار النقد الجديد الفرنسي والأمريكي الذي أثبت في غمرة الانغماس التطبيقي لإجراء البنية

---

1 - رشيد بن مالك:مقدمة في السيميائية السردية، مرجع سابق، ص30.

2 – كريستوفر نوريس : التفكيكية (النظرية والممارسة) ، تر: صبري محمد حسن ، الرياض ، دار المريخ ، 1989 ، ص26.

على كل ما يقف أمامها من موضوعات الأزياء والموسيقى والفن والأدب والثقافة...وما رافق ذلك من حماسة شديدة النبرة تتصدى لكل الأصوات المعارضة وتتغاضى بشكل عمدي عما يمكن أن يقف في وجه البنية وينال من سحرها الأخاذ ، لكن ذلك لم يدم طويلا في ظل تعاظم المثالب التي انطوت عليها كثرة الإجراءات وامتعاض البنيويين أنفسهم من حالة التعنت التي هي أشبه بالتعصب الديني[1] ، لأقوال البنية ومنطلقاتها الجاهزة بما يشبه حجم الملل من التكرار والترديد الأعمى لمقولات النظام والتطابق والرصانة العلمية وتوافق الفكر مع نفسه ، والهروب المستمر من قلق الأسئلة التي تتجاوز البنية في عجزها خاصة على فهم لغة الشعر وإدراك عمقها الميتافيزيقي والاستعاري، التي تحاول البنيوية إخضاعها إلى منطقها المغلق رغم ما يكتنف ذلك من تناقض وغموض أدى إلى انقلاب النقد الأمريكي على الشكلية السائدة ، والتبرؤ كليا من سجن المفاهيم وارتداد النص على نفسه في محاولة للخروج من هذا الانسداد المحتوم من أجل التطلع إلى تعميق الأفكار المناهضة لسلطان البنية وكل ما من شأنه أن يزحزح هيكل البنية ويقض بنيانها من الداخل ، وهذا ما حصل فعلا من داخل النقد الأمريكي الجديد ومن محيط المتحمسين للبنيوية الذين بدأت تتعالى أصواتهم من أجل الدفاع عن شيء من الحرية النقدية والتأمل المثمر الذي يتجاوز حدود البنية وأنظمتها الجاهزة وذلك عند ألين تيت وبلاكمور وجيفري هارتمان ووليان ويمزات..لكن هذه الأفكار لم تكن مستعدة إلى تجاوز البنيوية إلا عند اتصالها المباشر بالنقد الفرنسي ممثلا في تفكيكية جاك دريدا الذي أصبح بول ديمان الناقد الأمريكي بعد ذلك شارحها الأول[2].

ولم يكن جاك دريدا يغرد وحيدا بل كان توجهه من صميم شواغل الفكر الفرنسي عند جاك لاكان وميشال فوكو ورولان بارت الناقد البنيوي الألمعي الذي يعد انصرافه عن البنيوية نتيجة مجهود شخصي نابع من كتاباته وقراءاته النقدية التي تمتاز بلغة جذابة ومبدعة

1 – كريستوفر نوريس : التفكيكية ، ص48.

2 – المرجع نفسه ، ص52.

تتحدى النص في أغلب الأحيان وتكسر العلاقة النمطية بين لغة النص ولغة النقد ، حيث القراءة ليست استهلاكا للنص وإنما هي إعادة إنتاجه بالانحراف المعلن عن بنائه باعتباره فضاء مفتوحا لا يحمل أي معنى في ذاته ، وما مقولة (موت المؤلف) إلا تأكيد على هذا التوجه الذي يقطع الدلالة بصاحب النص لينقلها إلى النص و القارئ في عملية تفاعلية تلغي المعنى المحدد أو الأول لتفتح النص على تعددية لانهائية لا تقبل أي اختزال ، وبوصفه لعبا بالدلالات لا يمكن تسميره أو رده إلى معنى وحيد أو مركز أو جوهر، وهذا ما فعله بارت مع قصة بلزاك سرازين(1970)[1] .

لقد كان التفكيك في فرنسا تعبيرا عن حالة من الفشل وخيبة الأمل التي أعقبها شك جارف في كل الأسس والمنطلقات التي أنتجت واقع الفكر الغربي وأحالته إلى نظام مغلق على نفسه تحكمه المركزيات، يشبه تماما واقعه الاجتماعي والسياسي الذي أثبت صموده تاريخيا، فارتد الفكر على نفسه ينقض تلك الأسس والمبادئ حيث وجد في اللغة والخطاب مسرحا للعب والعبث الذي يجعل من الكتابة في مواجهة نفسها ، إذ أصبح في الإمكان تدمير بنى اللغة تعبيرا عن حالة الاستخفاف الاجتماعي والتذمر من السلطة "..وفي الكتابة يمكن مؤقتا تمزيق وتخليع المعنى البنيوي من خلال لعب اللغة الحر ، ويمكن تخليص الذات الكاتبة /القارئة من سترة المساجين أو المجانين الموحدة وتحويلها إلى ذات منتشرة مبتهجة ونشوى."[2] .

وهذا ما كانت تهدف إليه التفكيكية في محاولة "إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه(..) في مشروع القراءة هذا يقوم التقويض بقلب كل ما كان سائدا في الفلسفة الماورائية

1 – تيري إيغلتون : نظرية الأدب ، تر: ثائر ديب ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ، 1995، ص237.

2 – تيري إيغلتون : نظرية الأدب ، ص243.

سواء كان ذلك هو المعنى الثابت أو الحقيقة القارة أو العلمية أو المعرفة أو الهوية أو الوعي أو الذات المتوحدة.."[1].

وهذه القراءة المعاكسة أصبحت مجرد قلب للأدوار، أو زحزحة المركزي وإحالة الهامشي مكانه في استراتيجية متواصلة تجعل من الإبدال والقلب حرفة التفكيك التي تعيد رسم خارطة المعنى وفق الأولويات السائدة أو الثنائيات التي تطبع العقل الغربي بين : العقل/العاطفة،الجسد/الروح ، الأنا/الآخر ، المركز/الهامش ، الحضور/الغياب ، الصوت/الكتابة...وذلك بنقض الفكر المتجه نحو الأول باعتباره مركزا ، والسماح للثاني بأن ينازع مركزية الأول ، في حركة داخلية دائمة تلغي كل الحدود المعهودة في تثبيت المعنى أو ترسيمه تحت طائلة (التمركز المنطقي) أو (الميتافيزيقا الغربية) ، وذلك في صورة دائرية يمكن تشبيهها بـ:" الخيوط المختلفة التي تتداخل مع بعضها البعض ليس كما تتداخل خيوط قطعة من القماش أثناء عملية النسيج ، ولكن مثلما تلتف الخيوط بعضها ببعض أثناء عملية الجدْل لصنع حبل أو جدلية ، ففي عملية الجدل تتبادل الخيوط مواضعها باستمرار لكي تتخذ في آخر الأمر شكل الحبل."[2]

كما يمكن اعتبار استراتيجة التفكيك نوعا من القراءة العنيفة والمتحررة من كل الأطر النظرية التقليدية والتي لا تقف عند حد ، فما إن تنتهي حتى تبدأ وما إن تهدأ حتى تثور ، وتقوم هذه القراءة بتفجير النص من الداخل ومواجهته بذاته ، وبالتالي فإن قراءة التفكيك " هي قراءة في محنة المعنى وفضائحه ، للكشف عن نقائض العقل وعن أنقاض الواقع ، أو عن حطام المشاريع وكوارث الدعوات ، على أرض المعايشات الوجودية ، ولا يعني ذلك إحلال طرف في الثنائية محل طرف أو تغليب نقيض على آخر ، وإنما يعني أنه لا مجال للقبض على

---

1 – ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط03، 2002، ص108.

2 – أحمد أبو زيد : جاك دريدا فيلسوف فرنسا المشاغب ، ضمن كتاب : جاك دريدا والتفكيك ، تحرير:أحمد عبد الحليم عطية ، بيروت ، دار الفارابي ، ط01 ، 2010 ، ص21.

المعنى الذي هو دوما مثار الاختلاف والتعدد أو الانتهاك و الخروج أو الالتباس والتعارض، بقدر ما يشكل إمكانا لإعادة البناء والتركيب ."[1] .

وبالتالي فإن التفكيك رؤية تتموضع داخل العقل الغربي نفسه وتواجهه بذاته كاشفة عن زيف دعواه ، و عن حجم التوتر والحجب والتمويه الذي يمارسه النص ، وتمارسه الكتابة – وليس الصوت – باعتبارها خلقا دائما للدلالات والمعاني خارج سلطة المؤلف ، وخارج منطق الثنائيات والتقابلات ، حيث تغدوا الكتابة عملا إبداعيا يتجاوز النص الأصلي ويسمح للبعيد والخفي والهامشي بأن يظهر ويتشكل على وجه غير محدد وغير قابل للقبض، بل يضل المعنى دائما في حالة غياب وإرجاء ، فكل قراءة تنسخ أختها ، وكل معنى يفضي إلى آخر في صورة تشبه السراب ، الذي لا يقف عند حد ، مما يجعل من التفكيكية نزعة لا يمكن أن تحتويها أي رؤية منهجية، فهي استراتيجية قائمة على نقيض الفكر الفلسفي ذاته ، لكنها لا تواجهه من خارجه بل تحاول اختراقه من الداخل بقلب وإبدال أدواته على نفسه ، مما يصعب مهمة توصيف التفكيكية أو تحديد ماهيتها ، التي يعجز صاحبها عن وصفها يقول :" (ما الذي لا يكون التفكيك؟) ، التفكيك ليس تحليلا ولا نقدا..ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج...ليس حتى التفكيك فعلا أو عملية.."[2] إذن لا يمكن تعريف التفكيك أو ترجمته كمصطلح لأن كل التحديدات خاضعة هي أيضا للتفكك ، ثم يخلص دريدا إلى ما لا يمكن وصفه إلا من جنس الموصوف[3] :

- ما الذي لا يكون التفكيك ؟ كل شيء !
- ما التفكيك ؟ لا شيء !

---

1 – على حرب : هكذا أقرأ ما بعد التفكيك ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط01 ، 2005، ص26 ، 27.

2 – جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ، تر: كاظم جهاد ، تقديم ،محمد علال سي ناصر ، الدار البيضاء ، دار توبقال ، ط02 ، 2000 ، ص57 ، ص60.

3 – المرجع نفسه ، ص63.

ليست هذه العبارة من قبيل الشطح الصوفي ، وإنما تعبر بحق عن فلسفة دريدا وعن – التفكيك – الذي لا يدرك إلا بالبحث عن نقيضه ، بمفهوم السلب والنفي ، الذي ينشد الآخر، ويقارب المجهول ، ويتطلع لـ (اللاممكن) و(اللاموجود) حيث يغدو معها الآخر ، التيه ، الغياب ،النسيان ، الوهم ، الجنون...المجال المستحيل الذي لم تطرقه الفلسفة بعد ، من هنا يبدأ دريدا حيث تنتهي الميتافيزيقا والأنطولوجيا ، وحيث (الآخر) "كونه ليس من ضمن محتوى الحضور الذي يعي به العقل نفسه بعبارة أكثر دقة إنه ليس من ضمن سبل إدراك العقل لنفسه ، لمحتواه ولما يحضر فيه . إن العقل يستطيع لوهلة أولى سريعة زائلة حدس أو الحس بأن ثمة شيء ما يقف بصمت وسكون خارجه في لحظة التأمل العالي الشامل الكلي لنفسه ، ثمة شيء ما شاحب الوجود ، دون ملامح بشكل مطلق يقف خارج حضور العقل وحدود نفسه ، شيء ما يأبى التمثل والحضور ولا يخضع لإرادة التطابق مع العقل ومقولاته.."[1]وليس أمام العقل إلا الكف المطلق عن محاولة إدراك الآخر ، والعجز عن الإدراك إدراك.

– مفهوم الاختلاف

لعل أهم ما يميز تفكيكية دريدا هو مصطلح الاختلاف الذي يمكن بشيء من الاختزال اعتبار التفكيك مرادفا له ، وكذلك يمكن بالمثل تفسير مختلف مصطلحات التفكيكية تحت عنوان الاختلاف ، وهو ما فعله دريدا عندما سئل عن مصطلح الاختلاف " أنا أعتقد أنها تتضح من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها .(الكتابة) ، أو(الأثر) ، أو(الزيادة) أو (الملحق) ، وهي جميعا كلمات مزدوجة القيمة ، أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين ، (الأثر) هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه ، أي ما لا يكون حاضرا أبدا ، و(الزيادة) هي ما يأتي لينضاف وما يسد نقصا."[2].

---

1 – عادل عبد الله : التفكيكية (إرادة الاختلاف وسلطة العقل) ، دمشق ، دار الحصاد ، ط01 ، 2000 ، ص31.

2 – جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ، ص53.

لا يمكن على الإطلاق التماس مفاهيم دريدا بلغته التي دائما تهرب إلى الأمام وتتحدث عن نفسها بما ليست هي[1]، وهي تعبر عن حالة المفكر المتماهي مع مذهبه[2]، لذلك قد يكون من الأجدى تتبع هذا المصطلح من خارج التفكيك ، خاصة عند قراء دريدا ، وبذلك يمكن اعتبار الاختلاف محصلة لمعنيين متضادين لا هو بالسلب ولا هو بالإيجاب ، "فالمصطلح يجمع معا جميع معاني الاختلاف العادي ، إضافة إلى كل دلالات فعل التأجيل والإرجاء."[3]، أي إخلاف الهوية موعدها مع ذاتها وإحالتها إلى الآخر باستمرار[4] ، مما يجعل من الدلالة في حالة إرجاء دائم إذ لا يمكن إثباتها أو نفيها ، لانفلاتها من التحديد وانزلاقها باستمرار الذي يعبر عن تصدع اللغة وتوتر المعنى ، وهذا ما يفضي إليه كتابة الاخ(ت)لاف ، حيث الكتابة تنازع الصوت ، إذ يحمل الصوت بذور تصدعه الذي يفككه المكتوب ويحل مكانه كاشفا عن استراتيجية الاختلاف التي تفضح النص وتبعثر المعنى ، وتجعل من مفهوم الاختلاف التقليدي الذي يثبت هوية لعلامة ما في مقابل أخرى تحت مفهوم القيم الخلافية كما يراها ديسوسير ، إلى تأجيل هذا الإثبات الغير ممكن للدلالة التي تفقد قيمتها باستمرار في إطار الإحالات اللانهائية حيث اللغة مجموعة من الدوال[5] ولم يبق سوى اللعب الحر الذي يتضمنه مفهوم التأجيل والإخلاف .

قد يكون تعريف محمد عناني – كما يصفه عبد العزيز حمودة – أكثر وضوحا حينما يرى بأن الاختلاف هو :" عدم وجود معان محددة للكلمات ، وأن أقصى ما نستطيع إدراكه هو الاختلاف فيما بينها ، وإرجاء المعنى إلى أجل غير مسمى ."[6] ، لكن هذا التحديد وغيره وإن كان يروم التدليل على الاختلاف أو محاولة (تحديد معناه) ، إلا أنه مفارق أصلا لمضمونه

---

1 – عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) ، الكويت ، عالم المعرفة ، إبريل 1998 ، ص327.

2 – عادل عبد الله : التفكيكية ، ص24.

3 – ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص116.

4 – جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ، ص31.

5 – عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص329.

6 – المرجع نفسه ، ص328.

ورسمه ، التي تعجز اللغة الطبيعية أو العلمية على وعي صورته ومحتواه ، مما يفسح المجال للغة أخرى أقرب إلى الشعرية والخيال ، قد لا تعني شيئا ، وهذا ما دفع عادل عبد الله إلى تعريف عجز اللغة أمام الاختلاف " كل محاولة لإدراك معنى (الاختلاف) عبر الوسيلة الوحيدة اللغة/الفكر-...- هي نفي لهذا المفهوم وطمس له ، لأن اللغة نفسها/ المعنى كله هما نتاج له -لغيابه ، ومن هنا فكل محاولة لإدراكه عبر اللغة هي مضي بالاتجاه الآخر له - ابتعاد عن المركز الذي لا وجود له - الذي صدرت عنه والذي هو (الاختلاف)."[1].

ولذلك يستحيل الإحاطة بالاختلاف بمنطق القبض أو المفهمة ، ويبقى الحديث عن الاختلاف هو حديث عن عجز ضمني تنزاح فيه هذه اللفظة على نفسها ، لتثبت عجز اللغة أمام نفسها ، ولا يبق سوى الحديث بالاختلاف حول الاختلاف الذي لا يفضي إلى شيء ، وهذا اللاشيء هو كل شيء حسب دريدا .

2.النقد الثقافي:

لقد أصبحت مرحلة ما بعد الحداثة مرحلة تداخل المجالات والتخصصات ، حيث التبادل والتغير والتوتر بديلا عن الوحدة والنسق المحدد وبديلا عن الوضوح ، وبفعل غرس الفكري والسياسي والاقتصادي في قلب الأدبي واللغوي أصبح (التداخل الثقافي) يهدف إلى "..قوة جديدة لمحاربة قوى قديمة ميتافيزيقية وغير ميتافيزيقية . وبعبارة أخرى أزيحت سلطات سابقة سميت بأسماء المؤلف والعلامة والنسق ، ورث التداخل أو لعب الدوال الميدان كله . هذا اللعب أو القوة الثقافية الجديدة أزاحت جانبا الاعتداد الدائم بفكرة الحدود الواضحة ."[2].

---

1 - عادل عبد الله : التفكيكية ، ص11 .

2 - مصطفى ناصف : بعد الحداثة صوت وصدى ، جدة ، النادي الأدبي بجدة ، ط01 ، 2003.، ص641.

1.2.نشأة النقد الثقافي

ليس من اليسير تتبع نشأة التوجه الثقافي في النقد على اعتبار أن الدراسات الثقافية الغربية نشأة في فترة مبكرة منذ القرن الثامن عشر ، والنشاط الثقافي بوجه عام تدخل تحت مضلته ألوان مختلفة من الملاحظات والأفكار والنظريات ، وهو وجه مصاحب لكل الثقافات بما فيها العربية والغربية قديما وحديثا[1] ، وهو ليس مرادا بهذا المعنى ، ولكن المراد هو ذلك التيار الغربي الذي نشأ على وجه خاص استجابة لظروف معينة جعلت منه تيارا مستقلا ذوا سمات منهجية ومعرفية محددة ميزته عن غيره من ألوان النقد ، وقد نشأت هذه الأفكار في أحضان مدرسة فرانكفورت الألمانية التي بلورت رؤيا جديدة للنظرية النقدية لا تفصل الفكر عن الواقع ولا تتواطأ مع الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية بشكل تبريري لا يميز بين مظاهر الأشياء والمصالح الكامنة التي تبين كذب وزيف أوهامها الباطلة[2] ، ومن أشهر رواد هذه المدرسة تيودور أدورنو[3] ويورغن هابرماس ، حيث افتح الأول الدرس الثقافي بمقال له بعنوان (النقد الثقافي والمجتمع1949) ، انتقد فيه الحضارة الغربية بكل تجلياتها العقلانية والأداتية من أجل تفكيك النزوع السلطوي الذي يغلفها ، وكان هابرماس قد ناقش هذا الموضوع في كتاب مستقل سماه (المحافظون الجدد : النقد الثقافي والحوار التاريخي)[4] ، كما نشأ في بريطانيا مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمينغهام 1971 ، نشر فيها ورقة عمل تضمنت مجموعة من الدراسات الثقافية حول وسائل الإعلام، والثقافة الشعبية ،

---

1 – ينظر : دليل الناقد الأدبي ، ص306.

2 – كمال بومنير : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث) ، الجزائر ، منشورات الاختلاف ، ط01 ، 2010 ، ص38.

3 – ربما يعد أدورنو أكثر أعلام مدرسة فرانكفورت تأثيرا من خلال كتاباته النقدية والثقافية والجمالية ، الذي افتتحها ، بكتاب (النظرات) أحد الكتب الأربعة التي ناقش فيها أدورنو مقولة النقد الثقافي من حيث المصطلح ، ومن حيث المجالات التي لم يعد في الإمكان تحديدها ، ينظر في هذا المجال كتاب : ريتشارد وولين : مقولات النقد الثقافي (مدرسة فرانكفورت الوجودية ما بعد البنيوية)، تر : محمد عناني ، القاهرة ، المركز القومي للترجمة ، ط01 ، 2016 ، ص11 وما بعدها .

4 – ينظر : دليل الناقد الأدبي ، ص307.

والثقافات الدنيا ، والمسائل الأديولوجية والأدب ، وعلم العلامات ، والجنوسة ، والحركات الاجتماعية ، والحياة اليومية...[1].

أما في أمريكا فقد نشأ في الثمانينيات مصطلح جماليات التحليل الثقافي عند ستيفن غرينبلات أستاذ جامعة كاليفورنيا وزملاؤه لويس مونتروز وريتشارد هيلغرسن ، في محاولة لقراءة كتب النهضة من خلال كشف تقييدات السلطة الثقافية التي هي أساس منطقي شمولي في عملية التصور الجمالي لأشكال هذه السلطة في الخطاب الثقافي[2]، و يعد الناقد فنسان.ب.ليتش ، أهم رموز النقد الأمريكي ، الذي أصدر سنة 1992م كتابا قيما بعنوان (النقد الثقافي:نظرية الأدب لـ(ما بعد الحداثة) . ومن ثم، فليتش من الأوائل الذين أطلقوا مصطلح النقد الثقافي على نظرية (مابعد الحداثة)، واهتم بدراسة الخطاب في ضوء التاريخ والسوسيولوجيا والسياسة والمؤسساتية ومناهج النقد الأدبي[3].

أما عربيا فيعد التوجه الثقافي بوجه عام السمة الأبرز التي رافقت بداية النهضة الأدبية والفكرية ولم تنقطع يوما عن انخراط أعلامها ومفكريها في مسألة الثقافة أو الحضارة ، فمرحلة الرواد تعد بامتياز مرحلة ثقافية تمتزج فيها أسئلة النقد بأسئلة الثقافة إلى درجة يصعب التمييز بينهما ، فليس كتاب (في الشعر الجاهلي) لطه حسين ، والثابت والمتحول لأدونيس والديوان للعقاد والمازني إلا كتبا تناقش المسائل الأدبية والنقدية من منظور الرؤية الثقافية والتاريخية[4]، وأغلب الرواد قد كتبوا في مسألة الثقافة بشكل مباشر مثل كتاب مستقبل الثقافة في مصر لطه حسين ، وكتاب (الثقافة العربية) للعقاد ، وكتاب (في الثقافة المصرية) لمحمود أمين العالم ، وهذه المرحلة تتسم بالموسوعية وتعدد المجالات والميادين إلى درجة

---

1 – ينظر : أرثر أيزابراجر : النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية) ، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطويسي ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط01 ، 2003 ، ص31.

2 – ينظر : يوسف عليمات : جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا) ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط01، 2004 ، ص27 ، 28 .

3 – ينظر : دليل الناقد الأدبي ، ص308.

4 – دليل الناقد الأدبي ، 309.

أعجزت جابر عصفور في الإحاطة بأحد أعلام هذه المرحلة وذلك للطبيعة التنويرية التي تفرض على الناقد الانخراط في الأدوار الاجتماعية والسياسية والأدبية والإعلامية والفلسفية والتاريخية والحضارية ، بالإضافة إلى مجالات أخرى كالتربية والترجمة وتحقيق المخطوطات...[1].

ويمكن وصف الأديب والناقد في هذه المرحلة بالمثقف العضوي كما يقول أنطونيو غرامشي[2]، وربما يتسع المجال ليشمل كل الكتابات الفكرية عند كل من عبد الله العروي ومحمد عابد الجابري وطه عبد الرحمن وهشام جعيط وفهمي جدعان وهشام شرابي وغيرهم كثير[3]، ولعل المفكر اللبناني علي حرب يمثل حلقة منفردة في استثمار مختلف آليات النقد المتاحة خاصة الما بعد حداثية من بينها مقولة النقد الثقافي التي طبقها على النصوص والأفكار الفلسفية والفكرية والاجتماعية والأعلام ولم يسلم من مطرقته النقدية أحد من أقرانه ومعاصريه وقد كان علي حرب حربا على الجميع ولا أدل على ذلك من عناوين كتبه ، ولم يكن مجرد مفكر تستهويه قراءة النصوص ونقدها يقول :"ليست المسألة تفكيك نصوص مجردة بعيدة عن الواقع كما يعتقد المثقفون ، الذين باتوا على هامش الأحداث والمجريات ، وإنما هي مسألة تفكيك لأبنية الفكر وقوالبه ، انطلاقا من هذا الميدان الذي تشكل بالاشتغال على الخطابات والنصوص ، والذي يؤدي العمل فيه إلى كشف الاستراتيجيات السلطوية أو فضح ألاعيب الخطابات في حجب الحقيقة وتحوير المعنى ، أو تعرية الآليات اللامعقولة التي تمارسها أنظمة المعرفة وبنى الثقافة."[4].

---

1 – جابر عصفور : المرايا المتجاورة (دراسة في نقد طه حسين) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1983 ، ص10.

2 – ينظر : علي حرب : أوهام النخبة أو نقد المثقف ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط03 ، 2004 ، ص47.

3 – ينظر : دليل الناقد الأدبي ، ص309.

4 – علي حرب : أوهام النخبة ، ص29.

وقد نبه نصر حامد أبو زيد في وقت مبكر إلى أهمية البعد الثقافي في فهم النص ، وميز بين الدال اللغوي وعدم كفايته في الكشف عن المفهوم مما يستدعي الاستعانة بالدوال الأخرى ، و من " ..تحليل دال (النص) إلى تحليل دال (التأويل) معناه الانتقال من مجال اللغة إلى مجال الثقافة.."[1] ، وقد مارس أبو زيد فعلا التحليل الثقافي من قبل في كتابه (مفهوم النص)[2].

لكن البداية الحقيقية للنقد الثقافي بالمفهوم المنهجي وفي المجال الأدبي تعود إلى الناقد السعودي عبد الله الغذامي في كتابه (النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية2000)[3] ، الذي أعلن فيه موت النقد الأدبي وميلاد النسق أو النقد الثقافي الذي لا يعنى بالبنية الجمالية بقدر ما يهدف إلى تعرية الأنساق الثقافية المختبئة وراء الشعري والجمالي[4] ، ولم تكن محاولة الغذامي منفردة بل تلتها العديد من الدراسات التي كرست التوجه الثقافي كأحد مآلات الخطاب النقدي العربي عند كل من عبد القادر الرباعي في (تحولات النقد الثقافي2004) وكتاب تلميذه يوسف عليمات (جماليات التحليل الثقافي2004)، والدراسة المميزة لعز الدين المناصرة (النقد الثقافي المقارن2005) ، ومحسن جاسم الموسوي في (النظرية والنقد الثقافي2005) ، و(مدخل في نظرية النقد

---

1 – ينظر : نصر حامد أبو زيد : مفهوم النص التأويل مفهوم الثقافية للنصوص ، مصر ، مجلة إبداع ، العدد رقم 05، 01مايو 1991 ، ص122.

2 – ينظر : نصر حامد أبو زيد : مفهوم النص دراسة في علوم القرآن ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي، ط01 ، 2014، ص24.

3 – يزعم الناقد العراقي كريم عبد أن أفكار الغذامي حول النقد الثقافي منتحلة من دراسات سابقة من بينها ما كتبه كريم عبد في مجلة مسارات حول النسق والتي تتقاطع مع دراسة الغذامي ، الأمر الذي نفاه الغذامي بشدة ، ينظر في هذا المجال : حسين علي يوسف : إشكاليات الخطاب العربي المعاصر ، ص212،211.

4 – ينظر :عبد الله الغذامي : النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط03 ، 2005 ، ص 08 .

الثقافي المقارن2007) للباحث الجزائري حفناوي بعلي ، وصلاح قنصوة في كتابه (تمارين في النقد الثقافي2007)، وأحمد جمال المرازيق في (جماليات النقد الثقافي2009)[1].

والملاحظ في هذه الدراسات هو تبنيها لمشروع النقد الثقافي كأحدث صيحات ما بعد الحداثة الغربية ، خاصة التي تشكلت في التسعينات ، ويعد كتاب الناقد الأمريكي فنسان .ب. ليتش (النقد الثقافي نظرية الأدب لما بعد الحداثة1992) ، أحد أهم المصادر التي بنا عليها الغذامي وغيره التأسيس النظري للعدة المفاهيمية التي تشكل مباحث ومجالات النقد الثقافي، وقد حاولت هذه الدراسات اختبار مقولات التحليل الثقافي على الشعر الجاهلي وعلى الأمثال الشعبية والشعر المعاصر محاولة تتبع الأنساق المضمرة قديما وحديثا من أجل فضح الخبيء منها وهدم المسافة بين الرسمي والشعبي والمركزي والهامشي ، في مقابل الأدبي والتاريخي الثقافي .

وربما الحديث عن المفهوم الثقافي بالشكل السابق يجعل من الناقد يلعب دور (المحقق) الذي ستؤول على يديه كشف زيف الخطابات وتعرية مضمراتها على نحو من التفتيش والاستقصاء الذي يهدف إلى الإدانة والاتهام أكثر من الفهم والتفسير ، وبالتالي يقع الناقد في مزالق الأديولوجيا وأوهام التمييز المسبق بين نسقين في البحث عن فكرة جاهزة ، وأثناء هذه المهمة البطولية التي تزعم لنفسها كشف الحقيقة والقبض عن الموضع بشكل من الفضح والتشهير ، يكتفي الباحث بأقل الأدلة وأوكد الشبه لإطلاق الأحكام وإغلاق القضية[2].

2.2.أهم مصطلحات النقد الثقافي

يقوم النقد الثقافي على الكثير من المصطلحات والمفاهيم والمجالات التي تشتبك بالمعارف والتخصصات الأخرى وتقع جميعا في حقل الدراسات الثقافية والنقد الثقافي ومن بين هذه المصطلحات: النسق، الجندر، مابعد الكلونيالية :

---

1 – ينظر في هذا الصدد : طارق بوحالة : نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر ، ص77 وما بعدها.

2 – ينظر في هذا المجال نقد المشروع الثقافي لدى الغذامي بواسطة : عبد الله إبراهيم : النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق ، ضمن كتاب : عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية ، ص50 وما بعدها .

-النسق :

ويعد مفهوم النسق Systemمفهوما مركزيا في الدراسات الثقافية حيث يحيل على مجموع الدلالات والنظم التي تشكل معنى كامنا وراء الخطاب والنسق بخلاف النظام يقوم على الاحتجاب والتخفي باعتبار أن للثقافة أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة تتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي، وراء أقنعة سميكة وأهم هذه الأقنعة هو الاختباء وراء الجمالية المتجسدة في الخطاب الأدبي[1] .

ومنه يفهم أن للنسق وجهين أحدهما ظاهر وآخر مضمر، ما يظهر هو البعد الجمالي والأدبي النصي وما يختفي ويضمر هو النسق الثقافي باعتباره نسقا معرفيا واجتماعيا وفكريا يحمل كل ما تفرزه الثقافة في النص أو الخطاب.

-الجندر:

يجب التفريق هنا بين الجنس الذي يحيل على النوع البيولوجي ذكرا كان أو أنثى، وبين الجندر(gender) الذي يحيل على الوظيفة الاجتماعية والثقافية للجنس في المجتمع، حيث ظهر هذا المصطلح في كنف الدراسات النسوية التي تبحث عن أشكال التمييز ضد المرأة في مختلف الفضاءات السياسية والاجتماعية والثقافية وفي النصوص الأدبية والتاريخية والدينية، وفي فضاءات العمل والتراجم والإعلام، باعتبار أن مفهوم الجندر عامل تحليلي يكشف الفرضيات المتميزة المسبقة في فكر الثقافة عموما[2].

-ما بعد الكلونيالية:

ظهر مصطلح ما بعد الكولونيايلة ليكشف عن مختلف أساليب وأنواع الهيمنة والسيطرة التي تفرضها الدول الكبرى على مستعمراتها السابقة، على أساس أن نهاية الاستعمار التقليدي لا يعني تصفية الاستعمار بشكل نهائي وإنما يعني بداية مرحلة أخرى تسمى بالاستعمار الجديد

1 - سمير خليل، دليل مصطلحات النقد الثقافي والدراسات الثقافية، دار الكتب العلمية، بيروت،ص292.
2 - سمير خليل، دليل مصطلحات النقد الثقافي ، ص145

أو ما بعد الاستعمار التي تبقي على حالة من التبعية الثقافية والاقتصادية بين المستعمر والمستعمر ليس على أساس التشارك والمصالح وإنما على أساس من الهيمنة والاحتواء[1]، وقد ازدهرت دراسات ما بعد الكلونيالية على يد أعمال ادوارد سعيد خاصة حول الاستشراق حيث استطاع تفكيك الخطاب الاستعماري الذي كشف وشائج الاتصال بين المعرفة والسلطة وان الاستعمار قد سبقته آلة فكرية وثقافية أدبية تبريرية أسست لبعض الأساطير منها تفوق العرق الأبيض، وضرورة نشر الحضارة في العالم المتخلف أو المتوحش..وأصبحت كتابات مابعد الاستعمار تهدف إلى تعرية الخطابات الامبراطورية وكذلك في الدول المتخلفة كرد ثقافي يحاول إحياء الثقافات المحلية في مواجهة آلة الطمس والإقصاء التي تمارسها الآلة الاستعمارية، ويمكن اكتشاف ذلك كله في الكتابات الفكرية والأدبية والإعلامية..

سادسا:الحداثة والمعاصرة

تعتبر الحداثة والمعاصرة من أكثر المصطلحات رواجا في الحقل الأدبي والفني على وجه الخصوص، فقد ارتبط مفهوم الحداثة والمعاصرة بالحركات الفنية والأدبية الحديثة التي دعت إلى التجديد والتحديث والثورة على القديم وإرساء مفاهيم أخرى تنهض بحقيقة الأدب والفن خارج الإطار الزمني والتصنيف المعتاد، إن النظر في مقاييس الإبداع والابتكار نظرة شمولية عميقة وعالمية باعتبارها رؤية متجددة وخلق مستمر قائم على الكشف الدائم يضع الحداثة ليست كمفهوما اصطلاحيا بقدر ما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد، وقد تكون الحداثة مساوقة للمعاصرة ومتجاوزة لها في آن، ذلك أن المعاصرة ترتبط بالزمن المعاصر بالراهن والآن بما ينتمي لحياتنا ومجتمعنا وعالمنا باعتباره جديدا ومتجددا في وعينا الحاضر، ولا ينتمي إلى المعاصرة كل قديم أو ماض عتيد إلا إذا جاء في صورة أخرى أو في لبوس الحاضر، وفي الحداثة تجاوز للحديث والقديم من حيث أنها تعلو على الزمن باعتبارها قيمة ورؤية سابقة لوقتها في القديم ومتحدية للحاضر إن كانت معاصرة له.

1 - المرجع نفسه، ص256.

وقد ارتبط مفهوم الحداثة تاريخيا بالحقبة الزمنية التي عرفها التغير التاريخي والحضاري لأوربا بداية من عصر الأنوار، حيث الثورة الصناعية وحركة الإصلاح الديني والتغير الاجتماعي والثقافي وحيث المفاهيم الجديدة عن الدولة والديمقراطية والعلمانية ونهاية العصر القديم الإقطاع والاستبداد والملكية، وحيث الإعلاء من قيمة الإنسان والحرية والعقلانية، لقد انتقل العقل الغربي من اليقين إلى الشك ومن المطلق إلى النسبية من الإله إلى الإنسان من المقدس إلى المدنس إلى العدمية والذاتية والمادية وهي بالجملة قطع الصلة مع الدين مع الماضي مع التراث..[1]، أما عربيا فقد ارتبط مفهوم الحداثة بسياق النهضة الفكرية والأدبية بالرغبة في التحرر من الاستعمار والاستبداد والتطلع إلى التجديد والتحديث ليس على نمط الغرب فحسب بل بمراعاة السياق الحضاري العربي المرتبط بسؤال التراث والنص والآخر..[2]، وقد انتقل الفكر العربي من سؤال النهضة والتحديث إلى سؤال الحداثة مرورا ب رفاعة الطهطاوي إلى محمد عبده وجمال الأفغاني ثم إلى طه حسين وأدونيس إلى مشاريع الحداثة عند الجابري ومحمد أركون وهشام شرابي وغيرهم...

1.الحداثة الشعرية :

فبالإضافة إلى مظاهر الحداثة التي اكتسحت جميع المجالات وعلى غرار حداثة الفكر وحداثة النقد، تعد الحداثة الشعرية أهم ملمح بارز للحداثة العربية حيث استطاعت أن تزحزح بنيان الشعر العربي الذي استمر لقرون مديدة منذ العصر الجاهلي ليتداعي في العصر الحديث تحت ضربات الحداثة وما بعدها، وليعيد سؤال الحضارة والوجود الذي احتواه الشعر العربي على مر الأزمان في ثوب آخر يليق بمقتضات هذا العصر، لقد كان شعر التفعيلة أهم صدمة في الوجدان العربي عبثت بالقصيدة العمودية وبأهم أقنوم في الشعر القديم، لتتوالى الصدمات في الشكل والمضمون معا ولتجعل من الحداثة قدر الشعر ومرسى الإبداع لكثير من شعراء العصر من قبيل الملائكة والبياتي ودنقل ونزار وغيرهم...

1 - طه عبد الرحمن ، روح الحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2009،02، ص23.
2 - محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1991،01، ص11.

لم تكتفي الحداثة بشعر التفعيلة بل انتقلت إلى أشكال أخرى من قبيل قصيدة النثر وقصيدة النص وغيرها ثم لم تلبث أن اخترقت مضامين الشعر بأهواء العصر سواء بالمثاقفة الغربية أو التراث العربي ونعني بذلك الأسطورة الرمز والتمرد والشك التصوف الغموض والعبثية وغيرها...وكان انتهاك المقدس ومعاداة السلطة والخروج عن المألوف طابعا للشعر ولحداثة الشعر عند أدونيس والماغوط ومظفر النواب وصلاح عبد الصبور ومحمد بنيس..وربما يعد الغموض في الشعر نتيجة حتمية لركوب تيار الحداثة وتزاحم مصطلحاتها ومقولاتها وربما تهافت صيحاتها وشطحاتها.

2.الغموض في الشعر:

لقد كان النثر لغة العقل ولغة الإفهام التي تتطلب الوضوح والبيان، بعكس الشعر الذي كان منذ القدم لغة أخرى تتحدى ممكنات اللغة في حد ذاتها، فالشعر لا يقول بقدر ما يرجو إلى التأمل والتساؤل والاندهاش إذ يعلو على اللحظة والحدث ويعلو على اللغة أيضا لذلك لم يكن الوضوح مطلبا للشاعر ولا هدفا للمتلقي، وعندما نتحدث عن الغموض في الشعر كبنية أساسية في جوهر القصيدة فهو يختلف من زمن إلى زمن ويرتبط أساسا بمفهوم الشعر في كل مرحلة، أما الحديث عن الغموض في الشعر المعاصر أو الغرابة والإبهام حسب العديد من المصطلحات التي تصب جميعا في مفهوم الغموض فإننا نرمي إلى ملمح خاص بشعر الحداثة يجعل من الغموض غاية في ذاته.

إن الرغبة في التجديد والإبداع لدى الشاعر المعاصر تجعله يغرف من مشارب مختلفة تجمع بين الواقعي والخيالي بين القديم والحديث بين المحلي والعالمي وبين تعقد التجربة الشعرية للشاعر المعاصر بما تمتاز به من تداخل وتركيب يرتبط أساسا بطبيعة الرمز والأسطورة والعبث والتصوف.. الذي يجعل من غموض الغموض مركبا آخر للشاعر المعاصر، حيث

يمكن أن يكون عند النقاد على وجهين : غموض مؤدي إلى الإبهام والإغلاق وهو مضر بالشعر، وغموض يفتح الشعر على ممكنات متعددة للقراءة والتأويل وهو غاية الشعر[1] .

إن الهروب من الواقع والمألوف والارتماء في أحضان الحلم والمستحيل، وتحدي اللغة في حد ذاتها بالعدول والانزياح والعبث بالألفاظ والمعاني الذي يجعل من القصيدة أشبه بالطلاسم والألغاز[2]، يجعل من الغموض حالة مصاحبة للحداثة في مفاهيمها وطبيعتها كما أن الغموض والقلق والحيرة هي صنو الإنسان المعاصر أو هو سمة العصر بما يحمله من تناقضات والتباسات وأزمات، وإن انهيار بنيان القصيدة والمعايير الكلاسيكية في الإبداع واتساع الهوة بين الشاعر والمتلقي وغياب المرجعية الثقافية والفنية بالإضافة إلى حالات الإبداع النفسية المصاحبة للإلهام كل ذلك يجعل من الغرابة والإبهام أمرا مأنوسا سواء بالنسبة للشاعر أو للتلقي المعاصر.

3.الصورة الشعرية:

يعتبر الشعر خلق فني خيالي تشترك فيه عناصر نفسية ولغوية وفنية، إنها تلك الصورة الإبداعية التي يرسمها الشاعر ويدركها المتلقي، وقد عرف القدماء مفهوم الصورة الشعرية تحت مسميات أخرى كالاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز والرمز أو الصور البلاغية عموما، ولكن مفهوم الصورة مفهوم معاصر يشمل البلاغة ويتجاوزها إلى خاصية الشعر ذاته في التصوير والخلق، ذلك أن الفكر الجمالي المعاصر ينظر إلى الفن باعتباره صورة معبرة، ويرى غاستون باشلار بأن الصورة الشعرية تمثل روح الفن وجوهر الشعر الذي ينتقل من وعي الفنان إلى وعي القارئ من خلال خبرة قصدية تحدث في وعي القارئ[3] حيث أنها تكشف عن نمط في الظهور للعيان، أي الانتقال من الشيء لذاته إلى الشيء المعطى

1 - خليل موسى، آليات القراءة في الشعر العربي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص134.
2 - خليل موسى، آليات القراءة في الشعر العربي ، ص156.
3 - غادة الإمام، غاستور باشلار جماليات الصورة، دار التنوير، بيروت، ط2010،01،ص14.

للوعي، ذلك أن النص لا معنى له سوى في إطار النص المعطى للقراءة[1]، وهذا يعني أن الصورة وإن كان يخلقها المبدع أو الشاعر إلا أنها تدرك وتظهر في وعي القارئ أو المتلقي بالقراءة والتأويل.

ويعد النقد الأدبي مسبارا في كشف عناصر الصورة ووسائل تشكيلها بمفهوم دراسات الجوانب الفنية للشعر، حيث أنها تخضع لكنهه وما يقدمه من قيمة في الكشف عن ماهية الإبداع الشعري وطبيعته التّي تمنحنا إياها دراسة الوسائل أو العناصر المستخدمة في الصياغة الشعرية، أو بمعنى آخر دراسة (المادة) على اختلاف أنواعها من حسية أو ذهنية وأثرها في الصياغة أو البناء الشعري.

وفي البدء ينبغي لنا أن نحدد مجموعة من الأسس أو الضوابط التّي لا يمكن لتحليل الصورة الشعرية أن يستقيم بغيرها، منها: أنّ للصورة المبدعة كينونة ذاتية مستقلة عن عناصرها، ويعني هذا أنّ قيمة التحليل تنبع من ارتباط الجزء بالكل وتأثير الكل في الجزء، ومنها: أنّ عناصر الصورة تتجانس وتتقاطع وتمتزج داخل نسيجها الفني على نحو يلغي أو يعطل من فاعلية تجريد أي عنصر من عناصرها وضعه قيمة ذاتية مستقلة في الوصول بالصورة إلى تخوم الصياغة المبدعة، والأساس الآخر: اختلاف النظرة النّقدية إلى عناصر الصورة طبقا لتغير النظرة إلى الصياغة الشعرية، من عصر إلى آخر وتفاوت مقاييس النّقاد فضلا عن تباين سمات العناصر ذاتها تبعا لتعدد أنماط الصور وتفاوت الشعراء في أساليب تشكيلهم لها والمزج بين عناصرها. [2]

ومن سمات التحليل الفني الجيد نبذ النظر إلى العناصر الفنية على أنّها مواد أولية صم، فهي تتمتع بميول شكلية خاصة، فالصورة لا ترمي إلى تشكيل كتلة جامدة فأنّه من الضروري أن نعد المادة عنصرا ذا صورة خاصة تفرض نفسها على صورة العمل الفني، ولذا

1 - محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، مؤمنون بلا حدود، الرباط، ط01، 2016،ص18.

2- بشري موسى صالح، الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص73.

يتطلب الكشف عن طبيعة هذه العناصر الفنية وعلاقتها وآفاقها المتفردة في الصورة الشعرية الفنية جهدا متميزا في التأمل والربط والتحليل،. [1]

سابعا:مفهوم التناص

النص قبل التناص والنصيَّة قبل التناصية ، فالنص عند بارت " السطح الظاهريّ للنتاج الأدبي،نسيج الكلمات المنظومة في التأليف،والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً "[2]: " فعلى الرغم من الخاصية الجزئية، والمتواضعة لذلك المفهوم (ليس النص في نهاية الأمر إلا جسماً مدركاً بالحاسة البصرية، وعلى الرغم من أنه خادم عادي ولكنه ضروري ـ فإنه ـ أي النص ـ يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية ، وهو مرتبط تشكيلاً بالكتابة (النص المكتوب) ، ربّما لأنَّ مجرد رسم الحروف ولو أنه يبقى تخطيطاً ؛ فهو إيحاء بالكلام وبتشابك النسيج"[3] .

والحق أن معظم النقاد الغربيين والعرب ـ وليس بارت وحده ـ يعترفون لكرستيفا بفضل تعريفها وتعريفهم بمصطلح التناص صياغةً ومفهوماً، وكلاهما بارت وكريستيفا ـ في هذا السياق ـ كانا من المفسحين لنصية النص أن تعبر ـ بوصفها رد فعل لمفهوم النص المغلق عند الشكلانيين الروس ـ عن تجاوز انغلاقية النص ليصبح إنتاجاً، وليس منتجاً وفق مفهومهما .

ومفهوم الإنتاجية بوصفه مصطلحاً هو أحد نواتج التناص (Intertextuality) المثمرة ، فالنص كما يرى بارت عن كريستيفا "إنتاجية،ولكن ذلك لا يعني أنه منتوجُ عملٍ تتطلبه تقنية النص والتصرف في الأسلوب،ولكن الساحة ذاتها التي

1- بشري موسى صالح، المرجع نفسه، ص74.

2- رولان بارت : " نظرية النص ، بحث مترجم ضمن كتاب " آفاق التناصية...المفهوم والمنظور " ـ ترجمة د. محمد خير البقاعي، 30، الهيئة المصرية العام للكتاب . 1988 م.

3- المرجع نفسه : 30 ، 31

يتصل فيها صاحب النص وقارئه:النص يعتمل طوال الوقت ومن أنَّى تناولناه: ولو كان مكتوباً مثبتاً لا يقف عن الاعتمال وعن تعهد مدارك الإنتاج"[1]

وهذا ما استقر على تسميته بـ " التناص"، والذي يراه في صلب نظرية النص وفق كريستيفا:أن "النص يعيد توزيع اللغة (وهو حقل إعادة التوزيع هذه) . إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء، كل نص هو تناص،والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية ، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة، وتعرض موزعةً ـ في النص ـ قطع مدونات ، صيغ ، نماذج إيقاعية ، ونبذ من الكلام الاجتماعي ـ إلخ ، لأن الكلام موجود قبل النص وحوله0"[2]

ما طرحه بارت ومن قبله كريستيفا ومن قبل كريستيفا باختين يمثل جوهر فكرة التناص، ذلك المصطلح الذي تفرق بين المناهج (البنيوية،السيميولوجية، التفكيكية)، وفق مسميات مختلفة بين التناص / التناصية / التداخل النصي / التعالق النصي / البينصية: إلخ .

ويأتي جيرار جينيت في كتابه المهم " طروس "، ليغير في مفاهيم سابقة حول مفهوم التناص الذي طرحه تحت اسم "جامع النص" في كتابه السابق "مقدمة لجامع النص ". إنه في كتابه " طروس " يربط بين موضوع الشاعرية وما أسماه بديلاً لجامع النص بالتعدية النصية والاستعلاء النصي للنص الذي كان قد عرفه من قبل تعريفاً كلياً فقال : "إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[3] .

1ينظر : رولان بارت : نظرية النص، ص31.

2- رولان بارت : نظرية النص ص 42.

3– جيرار جينيت : " طروس ... الأدب على الأدب " ، 131 ، 132 ، ضمن كتاب " آفاق التناصية "

ويجعل جينيت التَّعديَة النصية تضم جامع النص بوصفه نمطاً من أنماط خمسة تضمها علاقات التعديَّة النصية ، نجملها فيما أطلق عليها جينيت:التناصية، الملحق النصي، الماورائية النصية، الجامعية النصية، الاتساعية النصية .

إن جينيت بهذه الأنماط الخمسة يحاول أن يرصد كل ما يتعلق فيه نصٌ بنصوص أخرى، دون أن يتفلت وفق هذا المفهوم أيٌّ من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بنية النصوص المتعدية بوصف النص منفتحاً ومتعدياً إلى نصوص أخرى.

النمط الأول "التناصية" ، يعرِّفه جينيت بعد أن يرجع الفضل في تسميته لكريستيفا " بأنه علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية،وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي للنص في نص آخر ' ولكن جينيت يبين عن وعي حين يوسع من أفق التناص ليجعله متقارباً مع مفهوم "الاقتباس"، مقارباً بينه وبين شكلين آخرين هما : السرقة والإلماع .فالاقتباس هو أكثر علاقات التناص وضوحاً وحرفية ، حيث يوضح المقتبس بين قوسين مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدد . أما السرقة فهي أقل أشكالها وضوحاً وشرعية ، ويلاحظ من وصفه للسرقة بقلة الشرعية أنه مصطلح يشوبه سوء السمعة وفق المفهوم القديم .أما الإلماع فهو أقلها وضوحاً وحرفية ، وهو في رؤية جينيت: " أن يقتضي الفهم العميق لمؤدي ملاحظة العلاقة بين مؤدي آخر ، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبديلاته ، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه".

أما النمط الثاني ، " الملحق النصي " فهو أقل وضوحاً وأكثر بعداً في علاقته، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، ويشمل العنوان والعناوين الصغيرة المشتركة ، المدخل ، الملحق ، التمهيد كما يشمل فيما يطلق عليه جينيت " ما قبل النص " المسودات الملخصات والمخططات المتنوعة

والنمط الثالث من أنماط التعالي النصي، وهو ما سماه جينيت الماورائية النصية فهي عنده " العلاقة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصاً ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه".

أما نمط "الجامعية النصية" ، فهي علاقة خرساء تماماً ، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي (مثبت) أو هو في الغالب مثبت جزئياً : كما في التسميات : رواية ، قصة ، قصائد إلخ ، التي ترافق العنوان على الغلاف وإن كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص"

أما النمط الأخير " الاتساعية النصية "حيث جعل فيه جينيت العلاقة بين نصين أحدهما وهو الحاضر، وقد سمَّاه: "المتَّسِع"،والآخر وهو الغائب وقد سماه "المنحسِر" ، وقد جاء هذا الفهم الواعي للاتساعية النصية وفق النصين المتسع والمنحسر ، بوصفه رد فعل على فكرة النص المغلق.[1]

حاولت كثير من الدراسات التي أنتجها النقاد العرب أن تسهم في الربط بين مصطلح التناص ومصطلحات قديمة كالاقتباس والتضمين وتداول المعاني والمعارضة...

يلقي د.محمد مفتاح في كتابه " تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص " الضوء على زوايا مهمة في صميم فكرة التناص؛ من حيث علاقة المصطلح في مصادره الغربية والعربية معاً بمصطلحات مثل المعارضة والسرقة،ومن حيث الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص ، وكذلك تفسير النص بالنص انسجاماً وتلاقياً ... إلخ .

فعن علاقة التناص بمصطلحات كالمعارضة والسرقة، يرى د. مفتاح بعد أن يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربية، أنه " مع أن هذه التعاريف مكتسبة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها:المعارضة...

---

1 ـ ينظر : فاطمة قنديل : " التناص في شعر السبعينيات "الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ 1999 م و " طروس ... الأدب على الأدب " ، 139.

المناقضة...السرقة" ، ويعرف د. مفتاح كلاً من المصطلحات الثلاثة وفق بيئتها العربية بما يكاد يتطابق مع تعريفه لها في بيئتها الأجنبية التي أفرزتها يدل على مدى التلاقح الثقافي بين المفاهيم في البيئتين ويتساءل د. مفتاح في رؤى مهمة يجيب عنها،" أيكون التناص في الشكل أو المضمون ؟ إن ما يظهر ـ بادئ ذي بدء ـ أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة ...أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه ، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ، ولإدراك التناص ، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك . "[1]

أنواع التناص مع التمثيل :

1.التناص الديني: يعدّ التراث الديني مصدرًا سخيّا من مصادر الإلهام الشعري لدى معظم الشعراء المعاصرين، إذ يستمدّون منه نماذج وموضوعات وصور أدبية وقيم إنسانية و« ليس غريبا أن يكون الموروث الديني مصدرًا أساسيا من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون، واستمدوا منها شخصيات تراثية، عبَّروا من خلالها عن بعض الجوانب من تجاربهم الخاصّة».[2]

ويوظّفه شعراؤنا وفقا لظاهرة التناص الديني التي تعني « تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس، أو التضمين من القرآن أو الحديث النبوي الشريف مع النص الأصلي للقصيدة، بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا».[3]

كُلُّ نَهْرٍ سَيَشْرَبُهُ البَحْرُ

1- محمد مفتاح : " تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص"، 121، المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ ط3 ـ 1992 م - نفسه ، 121 ، 122

2- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص76.

3- أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع، عمان، ط2، 2000، ص11.

وَالبَحْرُ لَيْسَ بِمَلآن

لاَ شَيْءَ يَبْقَى عَلَى حَالِهِ

كُلُّ حَيٍّ يَسِيرُ إِلَى المَوْتِ

وَالمَوْتُ لَيْسَ بِمَلآن

2.التراث الأسطوري : ترتبط الأسطورة ارتباطا وثيقا بالأدب و رأى بعض النقاد أن هذا الارتباط ليس عودة وإنما هو استمرار فنوثروب مثلا يرى« أنّ الأدب تكرار للأسطورة وليس محاكاة للواقع فالأساطير تشكل أنماطا أوّلية ما تزال قائمة، تتكرّر باستمرار في الأعمال الأدبية، تمنحها مادّتها وتملي عليها بنيتها، وما يظهر في العمل الأدبي من شخصيات وأحداث تبدو مشابهة لمثيلاتها في الحياة، ليست في الحقيقة إلاّ رموزا للميولات الأساسية لدى الإنسان البدائي، مشابهة للأنماط الأسطورية التي كانت قد عبّرت عن ذلك الميول».[1]

ويتجلّى الارتباط بين الأسطورة والأدب على نحو أشدّ وضوحا في أجناس أدبية دون أخرى أبرزها الشعر « الذي يمثّل الحاضن الأدبي الأوّل للأسطورة والذي فيه وعبره تمّت صياغتها، وبفضلها اكتسب نفحة الحكمة، ولعلّ من أبرز الصّلات التي تقيمها الأسطورة مع الشعراء أو التي يقيمها الثاني مع الأولى، هو أن لكليهما جوهر واحد على مستويي اللغة والأداء، فعلى المستوى الأول يشترك الاثنان في تشييدهما لغة استعارية تومئ ولا تفصح، وتلهث وراء الحقيقة من دون أن تسعى إلى الإمساك بها، ويتجلّى الثاني من خلال عودة الشعر الدائمة إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي». [2]

1 – أحمد زياد بك ، الأسطورة ، مجلة الموقف الأدبي ، ص 6.
2 – نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، ص 24.

من هنا كان استلهام الأسطورة واحتواؤها مضامين جديدة يثري العمل الأدبي ويعكس النظرة الإنسانية للحياة يقول أحد النقّاد « لا ريب أن اعتماد الأسطورة القديمة في صياغة العمل الأدبي الفني، وفي بنائه نهج ثري إذا حمل موقفا معاصرا ».[1]

... مَنْ أَنا في الموت
بعدي ؟ مَنْ أَنا في الموت قبلي
قال طيفٌ هامشيٌّ : ((كان أوزيريسُ
مثْلَكَ ، كان مثلي . وابنُ مَرْيَمَ
كان مثلَكَ ، كان مثلي . بَيْدَ أَنَّ
الجُرْحَ في الوقت المناسب يُوجِعُ
العَدَمَ المريضَ ، ويَرْفَعُ الموتَ المؤقَّتَ
فكرةً ...))[2]

3.التناص الأدبي: « من الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي هو أثرى المصادر التراثية، وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين، ومن الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر».[3]

استضاف شخصية المعري* من خلال توظيف اسمه و إيراد تجربة تشبه إلى حد بعيد تجربة الشاعر ويعد "المعري" واحد من الشخصيات الأدبية الكثيرة الاستعمال في الشعر العربي المعاصر إلى جانب أبي الطيب المتنبي و طرفة بن العبد و لبيد بن ربيعة وأبو فراس الحمداني، يقول محمود درويش:

1 – عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة، 1973 ، ص 81.
2 – الجدارية: ص 73.
3 – علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 138.

رَأَيْتُ رِفَاقِي الثَّلاَثَةَ يَنْتَحِبُونَ

وَهُمْ

يَخِيطُونَ لِي كَفَنًا

بِخُيُوطِ الذَّهَبِ

رَأَيْتُ المَعَرّي يَطْرُدُ نُقَّادَهُ

مِنْ قَصِيدَتِهِ:

4.التناص التاريخي : يعتبر التاريخ منبعا غزيرا للشعر العربي يستلهمه الشاعر سواء أكان حدثا أم شخصية بغية توظيفه في النص الشعري فيجسّد من خلاله مشاعره ومعاناته ومجتمعه، وفق رؤية معاصرة منمّيا بذلك القدرة الإيحائية للقصيدة، ببعث الماضي في الحاضر وربط الأجيال الحالية بأصولها « يعدّ التاريخ منبعا ثريا من منابع الإلهام الشعري، الذي يعكس الشاعر من خلال الارتداد إليه روح العصر، ويعيد بناء الماضي وفق رؤية إنسانية معاصرة، تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته وأحلامه، وهذا يعني أن الماضي يعيش في الحاضر، ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد غلى التأثير والتأثّر».[1]

ومن البديهي أن يتأثّر الشعراء العرب المعاصرون بالشخصيات التاريخية إذ أنّ استدعاءها في نصوصهم « يجعل النص ذا قيمة توثيقيّة، يكتسب بحضورها دليلا محكما، وبرهانا مفعما على كبرياء الأمة التليد وحاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضاري ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر، وبمعنى آخر، يستلهم الشاعر أوجه التشابه بين أحداث الماضي، ووقائع العصر وظروفه إن سلبا أو إيجابا، وهو في هذا كلّه يطلق العنان لخياله لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة، وصدى نفسه في إطار الحقيقة التاريخية

1 – نمر موسى: توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، مج 33،ج2،أكتوبر– ديسمبر 2004، ص 187.

العامة التي يبحث عنها، أو الموضوعات التاريخية الكبرى، التي تشكل حضورا بارزا في تاريخ الأمة دون الغوص في جزئيات صغيرة».[1]

كما يوجد ضمن القصيدة مقطع تضمّن العديد من الإشارات التاريخية و الأحداث التي وقفت في وجه الموت وتصدّت له:

هَزَمْتُكَ يَا مَوْتُ الفُنُونُ جَمِيعُهَا

هَزَمَتْكَ يَا مَوْتُ الأَغَانِي فِي بِلاَدِ

الرَّافِدَيْنِ، مِسَلَّةُ المِصْرِيِّ، مَقْبَرَةُ الفَرَاعِنَةِ،

النُّقُوشُ عَلَى حِجَارَةِ مَعْبَدٍ هَزَمَتْكَ

وَانْتَصَرَتْ وَأَفِلَتْ مِنْ كَمَائِنِكَ

الجُنُودُ...[2]

1 – المرجع نفسه ، ص 117.
2 – الجدارية: ص54.

قائمة المصادر والمراجع

➢ **قائمة تضم المصادر والمراجع المعتمدة في المطبوعة ومراجع مقترحة**

- أ.ريتشاردز: فلسفة البلاغة ، تر: سعيد الغانمي ، ناصر حلاوي ، الدار البيضاء : أفريقيا الشرق،2002.
- **إحسان عباس :**

– اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، الكويت ، عالم المعرفة ، فبراير 1978 .

– تاريخ النقد الأدبي عند العرب(نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، عمان، دار الشروق، ط01، 2006 .

- **إدوارد سعيد :**

– العالم والنص والناقد ، تر: عبد الكريم محفوظ ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، 2000 .

– المثقف والسلطة ، تر: محمد عناني ، رؤيا للنشر والتوزيع ، ط01، 2006 .

- أدونيس : الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)، بيروت ، دار الساقي ، ط07، 1994.
- أرثر أيزابراجر : النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية) ، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطويسي ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط01 ، 2003 .
- أنور الجندي : خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث ، دار الكتاب اللبناني ، ط02 ، 1985 .
- أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر:سعيد بن كراد، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000 .
- إميل بنفنيست: سيميولوجيا اللغة، تر: سيزا قاسم، مجلة فصول، العدد 3، أبريل 1981 .
- أمينة رشيد : السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول،بيروت ، العدد 3، أبريل 1981 .
- بشرى موسى صالح : نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط01 ، 2001.
- بول ريكور : نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ، تر: سعيد الغانمي ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط02 ، 2006 .
- بيير زيما : النقد الاجتماعي ، تر: عايدة لطفي ، القاهرة ، دار الفكر ، ط01 ، 1991.
- تيري إيغلتون : نظرية الأدب ، تر: ثائر ديب ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ، 1995.
- **جابر عصفور :**

– نظريات معاصرة ، القاهرة ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998.

– المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983.
– قراءة التراث النقدي ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، ط01 ، 1991 .
– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط03، 1992.

- **جاك دريدا :**

– الصوت والظاهرة (مدخل إلى فلسفة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل)، تر: فتحي إنقزو ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط01 ، 2005
– الكتابة والاختلاف ، تر: كاظم جهاد ، تقديم ،محمد علال سي ناصر ، الدار البيضاء ، دار توبقال ، ط02 ، 2000 .

- جان بياجيه : البنيوية ، تر: عارف منينة ، بشير أوبري ، بيروت ، باريس ، منشورات عويدات، ط04 ، 1985 .
- جورج طرابيشي : المثقفون العرب والتراث التحليل النفسي لعصاب جماعي ، المملكة المتحدة ، رياض الريس للكتب والنشر، ط01 ، 1991
- حاتم الصكر: ترويض النص(دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات..ومنهجيات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998 .
- حبيب مونسي : القراءة والحداثة ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، 2000.
- **حسن حنفي :**

– من النقل إلى الإبداع (المجلد الأول : النقل) ، القاهرة ، دار قباء ، 2000 .

- رجاء عيد : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي ، الاسكندرية : منشأة المعارف ، 1988.
- زكريا إبراهيم : مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ، مكتبة مصر ، 1990.
- زين الدين المختاري : المدخل إلى نظرية النقد النفسي(سيكلوجيا الصورة الشعرية في نقد العقاد)، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، 1998 .
- سامي الدروبي: علم النفس والأدب ، القاهرة ، دار المعارف ، ط02 ، 1981
- سايمون كلارك : أسس البنيوية نقد ليفي شتراوس والحركة البنيوية ، تر: سعيد العليمي ، القاهرة، المركز القومي للترجمة ، ط01 ، 2015 .
- سعد الدين كليب : وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية) ، اتحاد كتاب العرب ، 1997 .
- سعيد توفيق : الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية) ، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .
- سعيد علوش : هرمينوتيك النثر الأدبي ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ط01 ، 1985 .

- سيد البحراوي : البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث ، القاهرة ، دار الشوقيات ، ط01، 1993.
- سيزا قاسم نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، القاهرة، دار إلياس العصرية،1986 .
- **صلاح فضل :**

– حواريات الفكر الأدبي ، آفاق للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط01 ، 2006.

– نظرية البنائية في النقد الأدبي ، القاهرة : دار الشروق ، ط01 ، 1998.

– علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، القاهرة ، دار الشروق ، ط01 ، 1998.

- **طه حسين :**

– حافظ وشوقي ، القاهرة ، مكتبة الخانجي .

– تجديد ذكرى أبي العلاء، القاهرة، دار المعارف، ط06، 1963 .

- **طه عبد الرحمن :**

– فقه الفلسفة (الفلسفة والترجمة) ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط02، 2000 .

– روح الحداثة (المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية)، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط01 ، 2006.

- علي حسين يوسف : إشكاليات الخطاب العربي المعاصر ، بغداد ، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع ، ط01 ، 2015 .
- عادل عبد الله : التفكيكية (إرادة الاختلاف وسلطة العقل) ، دمشق ، دار الحصاد، ط01 ، 2000 .
- عادل مصطفى : فهم الفهم (مدخل إلى الهرمنيوطيقا) ، القاهرة ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط01 ، 2007 .
- **عباس محمود العقاد :**

– اللغة الشاعرة ، القاهرة ، نهضة مصر ، 1995 .

– المجموعة الكاملة ، المجلد السادس والعشرون ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني، ط01، 1984 .

– شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، القاهرة ، دار نهضة ، مصر ، 1973.

- عبد العزيز بوشعير : غادامير(من فهم الوجود إلى فهم الفهم) ، الرباط ، دار الأمان، ط01 ، 2011 .
- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) ، الكويت ، عالم المعرفة ، إبريل 1998 .
- عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم : في الثقافة المصرية ، دار الثقافة الجديدة ، ط03 ، 1989 .

- **عبد الله الغذامي :**

– الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط06 ، 2006 .

– النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط03، 2005 .

- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، تونس ، الدار العربية للكتاب ، ط03 .
- علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ، القاهرة ، دار الأندلس ط02 ، 1981 .
- **على حرب :**

– أصنام النظرية وأطياف الحرية (نقد بورديو وتشومسكي) ، بيروت ، المركز الثقافي العرب .

– أوهام النخبة أو نقد المثقف ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط03 ، 2004.

– نقد النص ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط03 ، 2000.

– هكذا أقرأ ما بعد التفكيك ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط01 ، 2005.

- علي حسين يوسف : إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر ، بغداد ، الروسم للنشر والتوزيع ، ط01 ، 2015 .
- غيورغي غاتشف : الوعي والفن ، تر : نوفل نيوف ، الكويت ، عالم المعرفة ، فبراير 1990 .
- فدوى المالطي دوغلاس : بناء النص التراثي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985.
- كريستوفر نوريس : التفكيكية (النظرية والممارسة) ، تر: صبري محمد حسن ، الرياض ، دار المريخ ، 1989 .
- **كمال أبو ديب :**

– جدلية الخفاء والتجلي ، بيروت : دار العلم للملايين ، ط03 ، 1983 .

– جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية ، بيروت ، دار العالم للملايين ، ط01 ، 1997

- كمال بومنير : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث) ، الجزائر ، منشورات الاختلاف ، ط01 ، 2010 .
- مارسيل ماريني : النقد التحليلي النفسي ، ضمن كتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر : رضوان ظاظا ، الكويت ، عالم المعرفة ، مايو 1997.
- مجاهد عبد المنعم مجاهد : جدل النقد وعلم الجمال ، القاهرة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1997 .
- مجموعة من الكتاب : جاك دريدا والتفكيك ، تحرير:أحمد عبد الحليم عطية ، بيروت، دار الفارابي ، ط01 ، 2010 .

- مجموعة من الكتاب : عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط01 ، 2003 .
- محمد البنكي : دريدا عربيا (قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي) ، البحرين ، وزارة الإعلام ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط01 ، 2005.
- محمد العبد : النص والخطاب والاتصال ، القاهرة ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، 2014 .
- محمد الناصر العجيمي : النقد الأدبي الحديث ومداس النقد الغربية ، صفاقس ، دار محمد علي الحامي ، ط01 ، 1998.
- محمد بلوحي : آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، 2004 .
- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، الدار البيضاء ، دار توبقال، ط02 ، 2001 .
- محمد بوعزة : استراتيجية التأويل (من النصية إلى التفكيكية) ، الرباط ، دار الأمان، ط01 ، 2011 .
- **محمد عابد الجابري :**

– الخطاب العربي المعاصر ، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية .ط05 ،1994.

– تكوين العقل العربي ، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط10 ، 2009 .

– نحن والتراث ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ط06 ، 1993 .

- محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان، ط01 ، 1995.
- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، القاهرة ، نهضة مصر ، 1997 .
- **محمد مفتاح:**
- التلقي والتأويل(مقاربة نسقية)، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط01، 1994.
- مجهول البيان، الدار البيضاء، دار توبقال، ط01، 1990 .
- **محمد مندور :**

– الأدب وفنونه ، نهضة مصر ، ط05 ، 2006 .

– في الميزان الجديد، ، مكتبة نهضة مصر ، ط 3 .

- **مصطفى ناصف :**
- مصطفى ناصف: بعد الحداثة صوت وصدى ، جدة ، النادي الأدبي بجدة ، ط01، 2003.

- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، بيروت ، دار الأندلس ، ط02 ، 1981
- ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط03، 2002.
- ميشال فوكو : المعرفة والسلطة ، تر :عبد العزيز العيادي ، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط01 ، 1994 – والقول لنيتشة من كتابه أصل الأخلاق .
- محمد كريم الكواز : علم الأسلوب ، بنغازي ليبيا ، منشورات السابع من أبريل ، ط01 ، 1426 هـ.
- منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ط01 ، 1999.
- نبيهة قارة : الفلسفة والتأويل ، دار الطليعة ، بيروت ، ط01 ، 1989 .
- **نصر حامد أبو زيد:**

– إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط07، 2005.

– الخطاب والتأويل ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، 2005 .

- هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج ، تر:حسن ناظم ، طرابلس ، دار أويا ، ط01 ، 2007.
- وهب رومية : الشعر والناقد (من التشكيل إلى الرؤيا) ، الكويت ، عالم المعرفة ، عدد 131 ، 2006 .
- يوسف عليمات : جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا) ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط01، 2004 .
- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دارالأمين، ط01، 1994.