وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....
رقم التسجيل : م .أ .ع /2014/013

قـراءة نقــديـة في كتــاب
" النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته "
لـ سميـر سعـــد حجـــازي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان : لغة وأدب عربي الفرع: أدب عربي تخصص : نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:
راضية قارة

تحت إشراف الأستاذة:
سعاد طالب

تاريخ المناقشة: 2016/05/17.

لجنة المناقشة:

بوديسة بلنوار	رئيسا
سعاد طالب	مشرفا
سليمان بوراس	ممتحنا

السنة الجامعية : 2015-2016 م

مقدمة

مقدمة:

شهد القرن العشرون خاصة النصف الثاني منه، ظهور اتجاهات ومناهج نقدية جديدة كان لها كبير الأثر في تشكيل الخطاب النقدي المعاصر الذي رَوجَ له مؤسسوه من خلال أطروحاتهم المنهجية.

ومن أبرز خصائص هذا النقد محاولة بحثه عن لغة علمية لدراسة الآثار الأدبية متوسلا بنتائج العلوم الإنسانية والتجريبية، فتعددت الاتجاهات (سوسيولوجي نفسي بنيوي، أسطوري..) وتنوعت مداخلها، إلا أن هناك سمة مشتركة تجمع بين هذه الاتجاهات المختلفة ألا وهي: التمسك بالنزعة الوضعية ، وصدى هذه النظريات وصل إلى الخطاب النقدي العربي الذي يحمل بدوره تراثا نقديا عريقا، فالتقاء هذا التراث مع ذلك الوافد الجديد أفرز أزمة نقدية مازال خطابنا النقدي يتخبط فيها إلى اليوم، وهذه القضية تناولتها العديد من الأقلام العربية، ويُعد الناقد **"سمير سعد حجازي"** من بين أهم من أثار هذه القضية في العديد من كتبه منها كتابه الموسوم ب: **"النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته"** الذي هو موضوع دراستنا، وعلى ضوء هذا نطرح الإشكالية الآتية:

ـ فيم تكمن أهم قضايا وخصائص النقد المعاصر، وماهي أهم اتجاهاته؟

وتتفرع عنها عدة تساؤلات:

ـ ماهي أهم الصعوبات التي تقف حائلا لتحقيق ما يُعرف بعلمنة النقد الأدبي؟

ـ فم تتمثل أهم مظاهر الأزمة النقدية العربية المعاصرة؟

ـ كيف انتقل المصطلح من عامل مساعد إلى عامل معيق؟

ـ ما هي أبرز الاتجاهات النقدية التي كان لها دور في تغيير حركة النقد المعاصر؟

أمّا الدوافع التي كانت من وراء اختيارنا لهذا الموضوع فكانت هناك

دوافع ذاتية تمثلت: في الميول الخاص لدراسة هذا النوع من القضايا النقدية.

دوافع موضوعية: يتيح لنا فرصة الاطلاع والقراءة أكثر حتى نزداد وعيا بحقيقة النقد المعاصر، وأهم الإشكاليات التي تعاني منها منظومتنا النقدية، بالإضافة إلى محاولة تقديم دراسة تضم أهم القضايا و النظريات النقدية التي أخذت حيزا كبيرا من الجدل لدى النقاد المعاصرين سواء أكانوا عربا أم غربا.

وللإجابة على الإشكالية المطروحة اتخذنا خطة بحث مكونة من مقدمة وتمهيد وفصلين، فأما الفصل الأول فجاء بعنوان: النقد الأدبي مفاهيم ومشكلات، والذي يندرج تحته مبحثين الأول كان بعنوان مفهوم النقد الأدبي، ويعرض مفهوم النقد الأدبي وعلاقته بكل من الفلسفة والعلم والفن بالإضافة إلى قضية المنهج التكاملي، في حين جاء المبحث الثاني بعنوان: إشكالية المصطلح في الفكر النقدي المعاصر تناولنا فيه: إشكالية المصطلح النقدي عند الغرب وعند العرب وإشكالية اغتراب النقد العربي، وأما الفصل الثاني فجاء بعنوان بمناهج النقد المعاصر، وانطوى على النقد السوسيولوجي والنقد النفسي، النقد البنائي، والنقد الأسطوري وخاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج المتَوصل إليها في هذه الدراسة.

وطبيعة الدراسة فرضت علينا استخدام المنهج الوصفي التحليلي لتتبُع أهم القضايا النقدية المطروحة في الكتاب وكونه أكثر ملاءمة لطبيعة الموضوع .

ومن أجل الإلمام بموضوع البحث والتوغل فيه أكثر اتخذنا مدونة: النقد الأدبي المعاصر قضاياه و اتجاهاته لسمير سعد حجازي مطية لذلك، بالإضافة إلى مجموعة من المراجع التي تتقاطع وموضوع دراستنا في بعض العناصر ككتاب مناهج النقد الأدبي

ليوسف وغليسي، اللغة الثانية لفاضل ثامر وكتاب مناهج النقد الأدبي لصلاح فضل، وأصول النقد لأدبي لأحمد شايب.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا نذكر منها:

عامل الزمن، فالفترة الزمنية كانت غير كافية للإلمام الشامل بالجوانب المختلفة للموضوع، بالاضافة إلى الصعوبة التي وجدناها في طريقة طرح **حجازي** لبعض القضايا كانتقاله السريع من فكرة إلى فكرة جديدة وتشعب قضاياه وتداخلها، فكان من الصعوبة بمكان التوصل إلى الفكرة الأساسية التي يتكلم عليها...

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نحمد الله على توفيقه لنا في إتمام هذا البحث، ثم نتوجه بالشكر الخالص للأستاذة المشرفة: **طالب سعاد** على قبولها الإشراف، وتوجيهاتها القيمة لنا .

تمهید

تمهيد :

أُطلق**"عصر النقد"**على كل من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر:« ولكن القرن العشرين، يستحق هذا اللقب دون أدنى ريب إذ لم تنهمر فيها الكتابات إنهمارا فقط، بل وصل فيه النقد إلى درجة جديدة من الوعي بالذات، ومكانة أعظم في المجتمع» [1] حيث جاء في العقود الأخيرة بمناهج وأحكام جديدة، عرفت اتساعًا وانتشارًا كبيرا.

نستطيع تمييز خمسة اتجاهات جديدة على الأقل خلال القرن العشرين«1- النقد الماركسي،2- النقد النفسي، 3- النقد اللغوي الأسلوبي، 4-الشكلية الجديدة5- النقد الأسطوري الذي يستعين بمكتشفات الأنثربولوجية الثقافية، وأفكار كارل يونغ». [2]

وبدأ الالتفات إلى ما يسمى، بمناهج النقد «مع نهضة العلوم الطبيعية في القرن الماضي، وقد استطاع عدد من الباحثين والمفكرين أمثال **"تين"** (Tain) و **"برونتيير"** (Brontiere) و**"هنكان"** (Hennequin)، و**"لانسون"** (Lanson) وغيرهم ممن استعملوا خلال هذا العصر مناهج نقدية ذات خصائص، واتجاهات متعددة متأثرة بمناهج العلوم الطبيعية»[3].

- وتجدر الإشارة إلى أن المنهج مر بمرحلتين أساسيتين هما:

1- المنهج العقلي

2- المنهج التجريبي

<u>فأما الأول</u>: « فهو مرتبط بالمنطق وهذا الارتباط جعله يدل على الوسائل، والاجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية»[4]، ويستلزم بحدود الجهاز العقلي، ليستخرج النتائج منه وهو في ذلك حريص على عدم التناقض.

---

[1]- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، (د ط)، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص 389.

[2]- المرجع نفسه، ص 390.

[3]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001، ص25.

[4]- صلاح فضل : في النقد الأدبي، (د.ط)،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2007، ص07.

وأمـا الثـانـي: فهو مقترن بالتيار العلمي «الذي لا يحتكم إلى العقل فحسب، وإنما كذلك إلى الواقع، ومعطياته وقوانينه [1]» وعندما وقع تزاوج بين طرائق العلماء والمنهجيين ولدوا ما يسمى بالمنهج التجريبي، لكن هذا لا يعني أنه تم التخلي عن المفهوم الأول، وإنما على العكس تماما، فثمة تعايش بين المفهومين « فقد يطلق المنهج ليراد به المنظومة المرتبة التي يمكن عن طريقها الوصول إلى نتائج منطقية، وقد يطلق المنهج ليراد به المنهج التجريبي»[2].

فلقد بذل نقاد القرن العشرين قصارى جهدهم لجعل النقد الأدبي علما كسائر العلوم الطبيعية، متخذين في ذلك خطوات المنهج التجريبي« التي تبدأ بالملاحظة والفروض وتنتهي بالتعليمات التجريبية، ليصل الناقد في نهاية الأمر إلى مرحلة التفسير التي تمكنه من الوصول إلى القاعدة أو الحكم الكلي»[3]، فها هو **بارت** ينادي بتأسيس علم الأدب **"الخطاب"** ، وفي كتابه **"نقد وحقيقة"**(Critique et vérité)، يبين لنا أسس هذا العلم القائم على الإشارات، « فأما الأولى تحتوي على الاشارات الدنيا للجملة، وتتمثل في كل من سمات اللغة الأدبية عموما، وأما الثانية فتحتوي على الإشارات العليا للجملة ، وعلى أقسام الخطاب ، حيث تمكننا استخلاص بنية قصصية، أو رسالة شعرية أو نصا إستدلاليا »[4].

وعليه فهذا النوع من النقد العلمي صلته الوحيدة بالنقد في العصور الماضية لا تعدو بين الخالف والسالف، « فليس القائمون به أشد ألمعيه، أو أكثر تنبها للأدب من أسلافهم، ولكنهم يسيرون بالأدب سيرة مخالفة أصلا» [5]، و انطلاقا من هذه الفكرة يمكن

---

[1]– صلاح فضل : في النقد الأدبي ، ص 07.

[2]– المرجع نفسه، ص 07– 08.

[3]– سمير سعد حجازي : النقد الأدبي المعاصر، ص 28.

[4]– رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1994، ص96.

[5]– ستانلي هايمين: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، محمد يوسف نجم، ج1، فرنكلين للطباعة والنشر،(د.ت)، ص09.

تعريف النقد المعاصر:« إنه استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية، ولضروب المعرفة – غير الأدبية – أيضا في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب»[1]، ولو تأملنا في هذا المفهوم لوجدناه ينطوي على كلمة جوهرية كانت هي الغائب الأبرز في نقد العصور الماضية، ألا وهي "منظم"، لأن أغلب التقنيات والأدوات كانت تستخدم بطريقة عفوية أو عارضة، ضف إلى ذلك أن العلوم الإنسانية والطبيعية لم تشهد بعد هذا التطور حتى الكافي منه لاستغلاله منهجيا، فالنقد المعاصر استعار من التحليل النفسي الفروض الأساسية عن عمل اللاشعور، وكيف يعبر عن رغباته الكامنة،ومن يونغ استعار فكرة النماذج العليا أو اللاشعور الجمعي، كما استعار من علوم الاجتماع نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع والتغيير الاجتماعي، والصراع الاجتماعي، وصلة كل هذا بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى،أما الأنثروبولوجيا فقد أمدّت النقد بمقدمات عن المجتمعات البدائية، والسلوك الاجتماعي، أما من العلوم الطبيعة فقد استمد الطريقة التجريبية «ونظريات ذات فائدة مجازية عظيمة مثل **"التطور"**و المبادىء مثل **"النسبية"** و**"المجال"** و **"اللامحدودية"** أما الفلسفة فقد أثبتت اليوم فائدتها للنقد ، وخاصة في باب المصطلح الأخلاقي والميتافيزيقي، وبه يستطيع النقد أن يواجه مسألة العقيدة ومشكلات أخرى ذات قيمة بالغة»[2].

هذه التقنيات الجديدة أصبحت أساسية في الفكر الإنساني الحديث والمعاصر ويرجع الفضل إلى جمهرة من علماء ومفكري القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين أمثال:**"ماركس** K.Marx"، **"فرويد** S.reud"، **"دارون** Darwn"...إلخ، وبطبيعة الحال سيكون لكل واحد منهم نظريته الخاصة للنقد ووظيفته، وهذا ما يضعف المناعة العلمية للنقد، وهو أمر تنبه له **حجازي** في كتابه، فعلى الرغم من وجود مثل أعلى واحد يجمع بين اتجاهات النقد الجديد، متمثلا في البحث عن لغة علمية لدراسة الأثر الأدبي ، إلا

[1]– ستانلي هايمين: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ص 09.

[2]– المرجع نفسه ، ص 13.

أننا« نجد أنفسنا إزاء اتجاهات نقدية متباينة، تحاول التوصل إلى نظرية نقدية تحت العلوم الإنسانية والتجريبية وهذه المحاولة (...) يوتوبية لا علمية(...) تلك المداخل النظرية المتباينة التي اختلطت فيما بينهما أشد الخلط، وامتزجت في النقد الأدبي المعاصر»[1]، متمثلة في أعمال "**بارت** R.Bath" و "**جولدمان** L.Goldmen " و"**مورون** Ch.Mouron " و"**بروب** F.Prop ".

هذه التغيرات النقدية الجديدة أثارت اهتمام فريق من النقاد والباحثين العرب، فنقل بعضهم إلى العربية عددا من الدراسات الأساسية كمؤلف **"درجة الصفر في الكتابة "** (le degré zéro de l'écriture) **لـ"بارت"** « وقد سبق هذا النقل دراسات هامة، تتسم بالعمق والجدة (...) ، منها ما هو دراسات ذات صبغة تأملية كمؤلف النظرية البنائية في النقد الأدبي(...) وهناك دراسات ذات صبغة تجريبية نذكر من بينهما **في االبنية الإيقاعية للشعر العربي والأسلوب والأسلوبية»**[2]

ويعد الكتاب الذي نحن بصدد دراسته دراسة نقدية واحد من بين تلك المؤلفات التي ساهم بها **حجازي** في ملء فراغ المكتبة العربية خاصة ذلك الجانب النقدي، فهذا الكتاب يتكون من بابين:

<u>الباب الأول</u> تحت عنوان : مشكلات وقضايا نظرية، ينطوي تحته ثلاثة فصول معنونة على الترتيب: ماهو النقد الأدبي، تنظير النقد الأدبي، قضايا منهجية.

أما **<u>الباب الثاني</u>**: يحمل عنوان اتجاهات النقد المعاصر، يتكون من سبعة فصول معنونة على الترتيب: النقد السوسيولوجي، النقد النفسي للأدب، النقد البنائي، النقد الأسطوري النقد الأدبي بين العلم الايديولوجيا، النقد الأدبي وإشكالية المصطلح، إشكالية اغتراب النقد العربي، بالاضافة إلى ثلاثة ملاحق: (ملحق الأعلام، ملحق المفردات، ملحق

[1]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص11.

[2]– سمير سعد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة ،2001،ص185.

المصطلحات)، وكان هذا كله في مائة وثمانية عشر صفحة وافتتح كتابه بتصدير وأعطى لنفسه الأولية في التأليف في هذا المجال، وأنه السبّاق في دراسة هذه الاتجاهات وبالأخص في طريقة الطرح، حيث زاوج بين الطريقة العلمية والفنية مؤكدا على أنه يهدف إلى تسليط الضوء على القضايا والمفاهيم النقدية المعاصرة، والمساهَمة في إعادة فهمها على أسس جديدة.

وأهم ما جاء به النقد المعاصر أسئلة لم يكن لنا عهد بها قبل هذا القرن منها: ماهية الأثر الأدبي في ضوء تلك النظريات النقدية العلمية ، وكيف نضع المادة التي بين أيدينا في إطار علمي محدد؟ لا كيف نجمع مادة الموضوع، ولا كيف تُكدس المعلومات والحقائق عنه.

لكن أهم عائق كان ومازال يعترض النقد المعاصر : الموضوعية وإلغاء ذاتية الناقد أثناء تعامله مع الأثر الأدبي، ولا نريد التعمق في هذا الموضوع كثيرا، لأن له مبحثا خاصا به في الفصل الأول، لكن سنذكر قولا لـ **"رولاند بارتير"**عن ذاتية الناقد :« مهما يذهب الناقد في تحليل العمل الفني أو حتى تفسيره، فإنه يحتفظ دائما بسر كامن مستتر في أعماقه [1]» وحتى وإذ حاول التخلص من هذه الذاتية عن « طريق تخطيط منهج نقدي محدد، قبل الشروع في دراسة النص وتحليله، لصدر عن معيارية نقدية قرّرها سلفا»[2] وهذا ما يتنافى والموضوعية العلمية بصفة عامة.

[1]– نبيل راغب: النقد الفني، د.ط، دار مصر للطباعة، مصر، د ت، ص09.

[2]– محمد بن مريسي الحارثي: الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي، د .ط ، مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي، 1989 ص41.

الفصل الأول

النقد الأدبي مفاهيم ومشكلات

أولا : مفهوم النقد الأدبي

1. مفهوم النقد الأدبي
2. علاقة النقد الأدبي بالفلسفة
3. النقد الأدبي بين العلم والفن
4. قضية التكامل المنهجي

ثانيا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي

1. إشكالية المصطلح النقدي الغربي
2. إشكالية المصطلح النقدي العربي
3. إشكالية إغتراب النقد العربي

أولا : مفهوم النقد الأدبي

1- مفهوم النقد الأدبي:

1.1- النقد عند العرب:

أ. لغة:

جاء **في لسان العرب**« نَقَدْتَ الدراهم وانتقدتها، إذ ميّزْتُ جيِّدهَا من رديئِها، وأخرَجْتُ زائفهَا، وناقدْتُ فلان، إذا ناقشته في الأمر ونقد الرجل الشيء بنظره ينقد نقدا، ونقد إليه: إختلس النظر نحوه.

وفي حديث **"أبي الدرداء"** أنه قال:"إن نقدت الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك" وبمعنى نقدهم : عبتهم ».[1]

وأما في **المعجم الوسيط:** « نقد الشيء : نَقره ليختبره أو ليميز جيِّده من رديئه، نقد الدراهم نقدًا وتنقادًا: ميز جيدها من رديئها، ويقال نقد النثر ونقد الشعر: أظهر ما فيها من عيب وحسن »[2].

- من خلال هذين التعريفين اللغويين، نستشف أن دلالة هذه المعنى تحوم حول:
  - ✓ نقد الدراهم تمييز جيدها من رديئها.
  - ✓ ذم الآخرين وذكر عيوبهم.
  - ✓ نقد الشعر والنثر لإبراز المساوئ و المحاسن.

---

[1]- ابن منظور : لسان العرب، مادة نقد، طبعة مراجعة ومصححة، المج8، دار الحديث، ، القاهرة، 2003،ص667-668.

[2]- ابراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ط2، دار العودة، تركية، 1972، ص 520.

وكانت أقدم محاولة اتخذت هذا المصطلح عنوانا لهذه الممارسة العملية للنقد: كانت «على يد **قدامة بن جعفر** في كتابه الموسوم (نقد الشعر)»[1]، وقد صرح فيه أن النقد « تمييز جيد الشعر من رديئه »[2].

ثم أخذ النقد العربي في الرقي والتعقد، بتعقد حياة العرب الاجتماعية، والثقافية والفلسفية...،« ولكن هذا النقد كان أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد الخالص(...) ولا ننكر أنهم تركوا كثيرا من الأحكام العامة(...) قلما حللوها(...) ومن الصعب أن تجد لهم فلسفة جمالية أو نظريات نقدية باستثناء، جهود **عبد القاهر الجرجاني** في كتابيه**"دلائل الإعجاز"** و**"أسرار البلاغة"**»[3]

ب. اصطلاحا:

يذهب **حجازي** إلى أن النقد هو « نقد الكتب، أي تمييزها والنظر فيها لتعرف جيدها من رديئها »[4]، وهذا ما ذهب إليه عديد من النقاد أمثال **أحمد شايب** الذي يرى أن النقد هو« دراسة الأشياء وتفسيرها ، وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها أو المقابلة ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها»[5]، أما **أحمد مندور** فرأى أن النقد في أدق معانيه:«فن دراسة الأساليب وتمييزها، وذلك على أن تفهم لفظة الأسلوب بمعناها الواسع...منحى الكاتب العام، وطريقته في التأليف والتفسير والتفكير، والإحساس على السواء».[6]

---

[1]– محمد كريم الكواز: البلاغة والنقد والمصطلح والنشأة،ط1، مؤسسة الانتشار بيروت، لبنان، 2006، ص47.

[2]– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط3،مكتبة الخارجي، القاهرة، 1978، ص02.

[3]– محمد كريم الكواز: المرجع السابق، ص49.

[4]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص14.

[5]– أحمد شايب: أصول النقد الأدبي، ط10، مطبعة النهضة العربية، القاهرة، 1994، ص 146–147.

[6]– أحمد مندور: في الأدب والنقد ، د.ط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، د.ت،ص09.

مما سبق يمكننا القول بأن النقد: هو دراسة الأعمال الأدبية والالمام بكل جوانبها عن طريق التحليل والتمييز، و التفسير ...بغيةً لسبر أغوار النص، وكشف جوانب الحسن والجمال، والثناء عليها، وكشف مساوئه، ونقائصه، ومحاولة تصويبها.

2.1- النقد عند الغرب:

يقابل كلمة **"نقد"** في اللغة الانجليزية لفظ (criticism) وفي الفرنسية (critique) « المشتقة من الفعل اللاتيني (Krinem) بمعنى "يفضل" أو "يميز"»[1]. « وأول من اصطنع مصطلح "Le critique" في صيغة المذكر صارفا إياه بذلك إلى من يمارس ثقافة النقد أو"Le critique" في صيغة المؤنث هو **"سكالينى" "scalgirer"** وقد كان يصرف دلالته إلى فن الحكم أو "l'art de juger"»[2]، فهو ذو أصول يونانية يعني « **القاضي** »[3].

فمن خلال هذه التعاريف نكتشف المكانة العظيمة التي كان الناقد يتبوؤها في ظل النظرية النقدية التقليدية « ديكتاتوري في مملكة الأدب، وحاكما بأمر الأدباء، يفاضل بينهم كيفما يشاء فيرفع هذا ويضع ذلك »[4]، وهذه الروح القضائية المتسلطة كانت موجودة حتى في نقدنا العربي، ولم تتخلص منه إلا في اوسط القرن العشرين، فالأدباء كانوا تارة نخالة في (غربال) **ميخائيل نعيمة**، ومشويات على (سفود) **الرافعي**، وكيلوغرامات في (ميزان)**أحمد مندور**، إلى أن جاءت النظرية الحديثة، ونزعت من يده مقاليد السلطة القضائية.

---

[1]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 14.

[2]- عبد المالك مرتاض: نظرية النقد ،(د ط)، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر ، 2002، ص25.

[3]- ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، (د.ط)، التعاضديةالعماليةللطباعةوالنشر، صفاقس، تونس، 1986، ص390.

[4]- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض،(د.ط)، اصدارات رابطة إبداع ثقافة، رغاية، الجزائر،2002 ص 95.

وتجدر الإشارة إلى أن مفهوم النقد في العصر الحديث، طرأت عليه عدة تغيرات وتطورات، فهو لم يعد فنا فحسب بل أصبح علما؛ بمعنى أن مهمة النقد تغيرت ولم تعد تعتمد على التأملات الميتافيزيقية، والعشوائية وهو الأمر الذي ذهب إليه حجازي من خلال تتبعه لتطور مصطلح النقد من القرن السادس عشر، حتى القرن العشرين فيقول «كلمة نقد في القرن السادس عشر، سنجد أنها ظهرت في بادئ الأمر في المجال الفلسفي للدلالة على تصحيح الأخطاء النحوية أو إعادة صياغة كل ما هو ضعيف في المؤلفات الأدبية اليونانية، ثم تطور في القرنين السابع عشر والثامن عشر، واتسعت حدوده حتى شملت وصف وتذوق المؤلفات الأدبية في وقت معا، أما في القرن الماضي فقد استخدمه عدد من الكتاب والمفكرين، بمعنى الحكم أو تفسير الأثر الأدبي»[1] مستشهدا برأي الناقدين **"تين"(Tain) و "برونتير" (Brantiere)**، لأنه يعدهما وغير هما ممن أعطوا للنقد طابعا وضعيا لتأثرهم بمناهج وقوانين العلوم الطبيعية التي ذاعت في ذلك القرن أي القرن التاسع عشر،« فأغلب المفكرين كانوا على الدوام يستخدمون كلمة "نقد" متأثرة بمنطق العلم الوضعي»[2] أما في هذا القرن، ومع التطور الهائل الذي شهدته العلوم الإنسانية واللغوية نجد أن كلمة نقد استخدمت بمعنى«فهم الأثر الأدبي، والبحث في دلالته و معانيه»[3].

- لكن السؤال الذي يطرح هنا هل توحدت رؤى النقاد حول مفهوم النقد؟

حجازي يجيبنا بأن هذه الكلمة لازالت غامضة«فهي تستخدم تارة بمعنى معرفة الأثر والحكم عليه أو فهمه، وطورا آخر بمعنى تفسيره»[4]، وبالفعل فهذه المسألة التي تطرق إليها تعد قضية جوهرية، أفرزتها تلك التطورات التي تكاد تكون يوميا على الساحة

[1]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 14.

[2]- المصدر نفسه، ص 15.

[3]- المصدر نفسه، ص 15.

[4]- المصدر نفسه، ص 15.

النقدية في طريقة ووسائل معالجة النتاج الفني، ولهذا فإنك تجد صعوبة في إيجاد مفهوم دقيق وشامل للنقد نظرا: لأن النظرية النقدية أصبحت تتفاعل ونتائج العلوم الإنسانية وتتكىء عليها في تبرير مواقفها، وهذا كله لأجل إضفاء سمة العلمية والموضوعية على النقد الأدبي، أو قل إن شئت محاولة الموضوعية لأنها بشكلها ومفهومها المطلق غير ممكنة حتى في مجال العلم.

فمفهوم النقد الأدبي يرتبط بالمستويات المعرفية للنقاد وبمنطلقاتهم الفكرية والفنية«ولاسيما أن النقد المعاصر لم يعد ذلك الفن الذي يربط وجوده بوجود الآخر أي الأدب»[1] حيث أصبح أكثر استقلالا واتصالا في آن واحد مع مختلف المعارف العلميةوالانسانية، إذن فمقولة ليس هناك نقد لأن ليس هناك أدب؟! مقولة أكل الدهر عليها وشرب« لأن النقد ليس مجاله الوحيد هو "التطبيق" على الأدب، فإن له مجالا آخر حيويا هو "التنظير" و "التأريخ" »[2]، ولذا فمهمة النقد أصبحت أكثر تعقيدا و أشد صعوبة من ذي قبل، فإذا كان " **ستالينstaline"** يعد الكتّاب: « مهندسوا النفس الإنسانية»[3] فإننا نقول أن النقاد هم مهندسوا العقول البشرية.

واستدل **حجازي** بكل من **"بارت"** و **"غولدمان** "ليبين لنا ذلك الاختلاف في مفهوم النقد، فالنقد عند الأول ينطلق من مفهوم الأثر نفسه وعده « بناء رمزيا يتضمن في ثناياه معاني خفية وعميقة، ومحاولة فهم هذه المعاني يحتّم على الناقد أن يكتشف الطبيعة الرمزية للغة »[4].

---

[1]– عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر،(د.ط)، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000–2001، ص30.

[2]– غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث،ط1، دار الطليعة للطباعة الونشر، بيروت، لبنان، 2000، ص13.

[3]– رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص301.

[4]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص15.

وعليه فإن عمل الناقد من خلال نظرة **بارت** يكون متمحورا على الجانب الشكلي "الرمزي" للأثر الأدبي، وفق نظرة نقدية منظمة و ممنهجة تخضع لقوانين خاصة، أما النقد عند الثاني فهو:« الدراسة العلمية للأثر »[1]القائمة على « استخلاص المميزات الخاصة للأثر المنبثقة من مجموعة علاقات منطقية وربطها بالملامح العامة للبنيات الكلية للمجتمع »[2].

فمن خلال التعريفان السابقان، يتضح لنا القاعدة الجوهرية لكل منهما في النقد والمتمثلة في الالتزام بمبادئ المنطق ومحاولة تعقيل الأثر تعقيلا تامًاكما تطغى على كل منهما النزعة العلمية المنتشرة آنذاك لكن بعد ذلك يتجه كل منهما اتجاها خاصا، فبارت يمثل النقد البنائي الشكلي البحت، وأما غولدمان فيمثل الاتجاه البنائي الدينامي.

وفي الأخير أخذ **حجازي** موقفا فاصلا في مفهوم النقد، وتخلى عن كلا التعريفين واختار تعريفا " **لبيير ماشيري**" في بداية كتابه « نحو نظرية للإنتاج الأدبي» الذي يقول عنه بأنه: « نشاط تأملي يسعى لإجلاء القواعد والقوانين المضمرة في الآثار الأدبية»[3] نظرا لأن هذا التعريف عام يصدق على جميع الاتجاهات النقدية بما فيها النقد البنائي والنقد السوسيولوجي والنقد النفسي.

[1]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 16.

[2]– المصدر نفسه ، ص 16.

[3]– المصدر نفسه ، ص 19.

2 – علاقة النقد الأدبي بالفلسفة:

ظهرت فكرة عزل النقد عن المفاهيم الميتافيزيقة في القرن التاسع عشر مع موجة التيارات العلمية، التي اتخذت على عاتقهاعلمنة النقد، وجعله خالصا من كل شوائب الفلسفة، رغبة في التحرر من التيار التأملي الميتافيزيقي الذي ـ حسب أصحاب النزعة الوضعية ـ قد أثقل كاهل النقد.

لكن حضور الفلسفة في النقد الأدبي، هو حضور رغم أنف النقد، لأنها تَصبُ في صلب كل تفكير، وفي صميم كل بناء معرفي، وحتى وإن كان هدف الناقد "خاصة ناقد القرن العشرين" محو هذا التيار من نظريته النقدية، إلا أنه «لا يستطيع منها فكاكا بل إنه يجد نفسه مضطرا، يتعامل مع مفاهيم متداولة في النقد الأدبي، متشحة بالفلسفة مثل مفهوم المحاكاة، الصدق، الخيال، التفسير،(...) بل إن هناك مفاهيم فلسفية نابعة من اتجاهات فلسفية محددة، نراها تتماوج في نهر النقد مثل العبث، والحداثة، والإلتزام الايديولوجيا.....إلخ».[1]

فالفلسفة « مبعث القضايا الأدبية التي توجه الدراسة الأدبية وتنظم جانبها التجريبي، فالمفاهيم الميتافيزيقية تمد النقد الأدبي كما تمد العلوم الانسانية بالافتراضات المفيدة التي تستضيء بها النظرية النقدية »[2]، وعليه فهي تُعد رقما فاعلا في العملية النقدية الناجحة، فنقد بلا فلسفة نقد لا أهمية له من جهة، ويعبّر عن قصور في الوعي من جهة أخرى لأن « الوعي بوجود الفلسفة في النقد أو النقد الفلسفي، هو وعي حديث "بالرغم من وجود بعض الأدباء، والنقاد القدامى الممارسين للفلسفة" وتأكد هذا الوعي بعد

[1]– مصطفى السيوفي،منى غيطاس: النقد الأدبي الحديث، ط1، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر ،2011، ص13.

[2]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص11.

تفرع الفلسفة الحديثة، وخصوصا فلسفة اللغة وفلسفة العلم، وفلسفة الفن»[1] ، ضف إلى ذلك أن القصد « النقدي شأنه شأن القصد الفلسفي، يحقق جهدا ليدرك الإنسان في شموله، ويحدد مكانه بالنسبة لوضعه البشري»[2].

ولهذا نحن نوافق **"حجازي"** فيما ذهب إليه في معارضته لأصحاب هذا الاتجاه – فصل النقد عن الفلسفة– لأنه يعُدُ الفلسفة أمر إيجابيًّا للمفاهيم والنظريات النقدية فعدّها « نقطة البدء أو المدخل الضروري لفهم النقد والأدب، واتجاهاته المعاصرة »[3] كما يؤكد لنا أن هذا اللقاء سيثمر دراسة نقدية ذات بعد عميق،لأن الفلسفة لا تكتفي بالنظرة السطحية الخارجية، وإنما تغوص إلى ما وراء الظواهر الأدبية لسبر أغوارها ومكنوناتها ومعرفة طبيعة تركيبها، وعلل ظهورها، واختفائها.

وهذا التزاوج بين النقد والفلسفة، آثاره ليست مقصورة فقط على النقد وإنما «يحقق هذا اللقاء إنتعاشا للفلسفة، فسوف تزداد الحقائق الفلسفية خصوبة وحيوية، إذا ما اتصلت نظريات الفلاسفة، بنتائج البحوث، والدراسات الأدبية والنقدية التي تنظر إلى الأدب من خلال معاييره وقيمه الفنية والإجتماعية »[4].

وهذا ما تؤكده الساحة النقدية، حيث أن هناك فلاسفة عُرفوا بخوضهم في الأمور الأدبية من جهة، وتأسيسهم لفلسفات نقدية من جهة أخرى، ولنأخذ مثالاً عن الفيلسوف الذي بآرائه انقلبت الموازين، وزُعزعت التقاليد، فكأنَه عاد بالنقد من الصفر ليعاود الانطلاق من خلال نزعته التقويضية، التي أثارت ضجة نقدية ليس فقط في العالم الغربي، وإنما وصلت إلى أعماق الدرس النقدي العربي بالتأليف حينًا وبالترجمة أحيانًا

[1]– مصطفى السيوفي،منى غيطاس: النقد الأدبي الحديث،ص13.

[2]– كارلوني وفيللو: النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، مراجعة: جورج سالم، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1984، ص 133.

[3]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص26.

[4]– المصدر نفسه ، ص26.

كثيرة، وهذا الفيلسوف والمفكر والناقد هو **"جاك دريدا"**(Jacque Drida 1930) إذن فالفلسفة أداة تأمل ووسيلة عمل.

لكن السؤال الذي يطرحه **عبد المالك مرتاض** في كتابه نظرية النقد: هل للفلسفة « من الكفاءة الأدبية (ونريد بذلك إلى التحكم في عطاءات اللغة وأسلوبها (...) واستعاراتها (...) وانزياحاتها (...) وكل الخصائص الأسلوبية) ما يرقى إلى تحليل الظاهرة الأدبية تحليلا **(أدبيًّا)** حقيقياً بعيدا عن تمحلات الفلسفة»[1]

فصحيح أن الفلسفة هي مفتاح المعرفة الإنسانية، وإن الذي يعرف الفلسفة، يستأثر بكثير من مفاتيح المعرفة، لكن لا ينبغي أن نخادع أنفسنا، ونظن أن كل الفلاسفة بقادرين على الخوض بكفاءة معرفية في المسائل الأدبية وما حولها، لأنهم وحدهم « تِقْنْيُو اللغة وخبراؤها القادرون على فهم خفاياها اللطيفة، وإدراك أسقيتها بالدقة المطلوبة، و العمق المقبول...»[2]

وضرب مثالا بآراء **"سارترSartr"** الأدبية « المتمخضة للمسألة الالتزامية لم تستطع أن تعمر أكثر من عشرة أعوام»[3] ويضيف مرتاض حجة أخرى، ليدعم فكرته هذه والمتمثلة في كون أن كثيرا من الفلاسفة لا يخوضون في الأمور الأدبية، إما لأنهم لا يستطيعون وإما أنهم لا يريدون.

وخَلُص إلى نتيجة مفادها: أن اشتغال الفلاسفة بالأدب لا يتجاوز أسماء معينة في كل عصر من العصور، وما يحتسب **لعبد المالك مرتاض:** أنه أمسك العصا من الوسط والأهم من هذا أنه أسند رأيه بحجج منطقية، وأخرى واقعية، عكس حجازي الذي اكتفى فقط بإيراد موقفه دون مصاحبته لأي برهان أو حجة، وفي إعتقادنا أن كل كلام بغير دليل هو كلام إنشائي.

---

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية النقد، ص80-81.

[2]- المرجع نفسه ، ص 81.

[3]- المرجع نفسه، ص 82.

3-النقد الأدبي بين العلم والفن:

إن النقد المعاصر يحاول الأخذ بالمنهج العلمي رغبة في الوصول إلى الخصائص العامة للظاهرة الأدبية، معتمدا في ذلك على الطرق العلمية والمناهج الموضوعية، ولكن المشكل الذي يطرح نفسه:

هل نستطيع فعلا علمنة النقد الأدبي؟ إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة الظاهرة الأدبية من جهة، وذاتية الناقد من جهة أخرى التي تفرض نفسها شئنا ذلك أم أبينا.

و لأهمية هذا الأمر فإننا نجد **حجازي** يخوض في غمار هذا الموضوع لكن ما يؤخذ عليه أنه:

أولا : آراؤه حول القضية كانت متناثرة هنا وهناك ويغلب على أكثرها التكرار، إما تكرار حرفي للصياغة والمصطلحات، أو تكرار معنوي من خلال دورانه في نفس الدائرة حتى يشعر القارئ بالملل.

ثانيا : إن قضية جوهرية مثل هذه لها وزن ثقيل في توجيه بوصلة الدراسات النقدية وتخدم كثيرا مواضيع أبحاثه في هذه المدونة يدرسها بشكل مقتضب جدا، في فقرات معدودات، يغلب عليها -كما ذكرنا- أنفًا التكرار.

لكن مع هذا لا يمكن أن نبخصا حقه وذلك من خلال طريقته المنهجية في الطرح ذات الصبغة العلمية، حيث يضع فروضا ثم يحاول التأكد من صحتها عن طريق طرح مجموعة من المقترحات ثم الوصول إلى نتيجة تدفع إلى تبني تلك الفرضية أو إلغائهاولنضرب مثالا لذلك يُلخص رؤيته لهذه القضية.

فهو بدأ بالتساؤل الآتي: « هل يمكن للنقد الأدبي أن يضع إطارا نظريا عاما لدراسة الأثار الأدبية»[1] وكان جوابه بإعطاء فرضيات ألحقها بشروط، إن تحققت هذه الأخيرة أصبحت الفرضية حقيقة وصحيحة فكان جوابه إذن بالإيجاب بشرط:« أن يعالج الظواهر الأدبية في ظل مناهج الفروض، ليصل بعد اختبارها إلى عدد من التعليمات ثم يحاول صياغتها صياغة علمية دقيقة، وحين يبلغ النقد هذه الدرجة العلمية وحين يتيسّر له تطبيق المناهج الوضعية لاستطاع أن يشكل لنفسه نظرية نقدية عامة»[2]، ثم أبطل هذه الفرضية بقوله أن هذا: « أمر مشكوك فيه من وجهة النظر المنهجية»[3]متحججًا على قوله بطبيعة الظاهرة الأدبية نفسها التي« تتميز بالمرونة والتغيير والتعقد عكس الظاهرة الطبيعية التي تميز بالثبات والبساطة»[4]

إذن مما سبق نفهم أن **حجازي** من أولئك الذين لا يباركون لفكرة علمنة النقد الأدبي ف: « الوعي المعاصر بطبيعة القوانين العلمية حتى في العلوم الطبيعية يكشف لنا أن هذه الموضوعية وهذه الأحكام المطلقة ليس إلا وهما، لأن الظروف المعملية للتجربة العلمية ووجود الانسان الباحث يقللان كثيرا من حيادية هذه التجربة، فإذا انتقلنا (...) إلى النقد الأدبي(..) فإننا سوف نجد أن الناقد تدخله الايديولوجيا (...) هو أمر ضروري ولا بد من الاعتراف به، وإن عدم الاعتراف به هو نوع من نفي موضوعية العملية البحثية»[5].

فالاعتراف بالتدخل الايديولوجي للباحث لا ينفي عن العلم موضوعيته « فهذا الاعتراف شيء والقول بأن النقد الأدبي سيبقى في النهاية نابعا من الإختيار الايديولوجي

---

[1]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 22.

[2]– المصدر نفسه: ص 22.

[3]– المصدر نفسه، ص24.

[4]– المصدر نفسه، ص 24.

[5]– ماجدة حمود : علاقة النقد بالابداع الأدبي، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق 1997، ص11–12.

للناقد شيء آخر، لأن معناه إطلاق الجانب الثاني في العملية النقدية من أي قيود موضوعية وبالتالي فهي عودة إلى الإنطباعية»[1]

فمن خلال المقولتين السابقتين نفهم أن المنهج العلمي مهم في الممارسة النقدية لأنه يثمرلنا الموضوعية بقواعده المنهجية، لكنها–الموضوعية– تبقى مجرد محاولة لأنها كوجود مطلق غير ممكنة حتى في مجال العلم، فما بالك إذن في المجال الأدبي؟!

فإذا كان من الجواز القول بأن النص قد تنقطع صلته عن مؤثراته الخارجية فإنها من المستحيل أن تنقطع أواصر الناقد بخلفياته، ومكوناته الذوقية، النفسية، والذهنية...إلخ فكلها أمور تعتمل بوعي أو بدون وعي في توجيه النص وإخضاعه، أو يمكن للناقد أن يترك جواز سفره "ذاتيته" في محطة الانتظار ويغادر من دونه إلى دهاليز المدينة الأدبية وهذه الأخيرة التي من أهم شروط دخولها امتلاك ذلك الجواز المتناسى.

فلا يختلف اثنان في أن وجود النزعة العلمية في أي موضوع يُغيّر طبيعتَه و« يُخلص النقد نهائيا من الطرق العشوائية »[2]، فتصبح النظرة العابرة نظرة لها مبدأ وأساس تتكىء عليه وهدف منشود تطمح إليه، فالجانب العلمي يضفي على الموضوع المدروس تلك اللمسة التنظيمية، المنهجية، المعرفية، سواء في العلوم الانسانية بصفة عامة أم في النقد الأدبي بصفة خاصة فمثلا:« كتابة التاريخ فن، لكن لا يشك أحد في أن تعامل المؤرخ مع أدلته يقوم على مبادئ علمية، وأن وجود هذا العنصر العلمي هو ما يميز التاريخ عن الحكايات الأسطورية»[3]

لكن كيف نفصل بين الذاتية والموضوعية ؟! و النظريات والمبادئ الأدبية نفسها لاتنشأ من فراغ « فكل ناقد في التاريخ توصل إلى نظرية عن طريق الاتصال بالأعمال

[1]– بحراوي سيد: البحث عن المنهج، ط.1، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993، ص99.

[2]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص28.

[3]– فراي نورثرب: تشريح النقد، تر : محمد عصفور، (د.ط)، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، (د.ت)، ص08.

الفنية ذاتهاالتي كان عليه أن يختارها، ويفسرها ويحللها وأن يطلق عليها في النهاية حكما »[1]، فعملية الانتقاء والاختيار هي في حد ذاتها تخضع لعناصر ذاتية، على أساس اختار هذا وترك ذاك؟

وهذا الكلام له ما يؤكده في قول **وليك:** « وللخيال نصيب في كل أنواع المعرفة والعلوم»[2]

ولو نظرنا نظرة نقدية فاحصة للواقع النقدي بصفة عامة (العربي منه والعالمي) نجد أن الخطاب النقدي الذي يحظى بأكثر تغطية ورواجًا لدى القراء هو ذلك النتاج الذي يزاوج بين النظرتين، فلا تفريط ولا إفراط، لأن النفوس تنفر من تلك الصرامة العلمية وتبتعد عن ذلك الاغراق المفرط في الذاتية، ولهذا نجد أن من أهم صفات الخطاب النقدي الناجح الذي فيه « من الذاتية ما لا يمكن أن يخطر على بال (...) واعتماده على طبعه الخاص في إطلاق الحكم، بل تجد فيه بضع نفحات من الوحي والإلهام لكننا نجد في المقابل كثيرا من الموضوعية، كالاستفادة من مصطلحات العلوم الانسانية، واستخدام المنطق واعتماد المبادئ العقلية التي تنظم الأفكار»[3] ومثال ذلك النتاج الذي يُزاوج النظرة كتاب أكثر من رائع **" ست نزهات في غابة السرد"**لمؤلفه "**امبرتو ايكوECO**" فحافظ بأسلوبه على نبض النص النقدي فأفاد و أمتع.

فتلك الصرامة العلمية التي اجتهدت مدارس القرن العشرين (20) في نشرها وتطبيقهاخاصة مريدي النقد الجديد والشكلانية الروسية من خلال الولوج للنص من مدخل واحد، ومحاولة الوصول إلى نتائج دقيقة دقة النتائج الرياضية، وهؤلاء كان أبرزهم **"بارت"** دافعوا بشراسة نقدية كبيرة، فمثلا في كتاب بارت **"نقد وحقيقة"** دعا إلى إقامة علم الأدب.

---

[1]– ماجدة حمود : علاقة النقد بالابداع الأدبي، ص13.

[2]– رينيه ويليك، اوستن وارين: نظرية الادب،تعريب عادل سلامة، (د.ط)، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ت)، ص24.

[3]– ماجدة حمود: المرجع السابق، ص 13.

وككل جديد عند بزوغه هناك من يتبناه وهناك من لا يستسيغه ويكاد يتجرّعه،وكان من أبرزهم **"بيكار"(Piccar)** الذي دار بينه وبين بارت جدال نقدي حاد في كتابه الموسوم بـ" **نقد جديد أم خدعة جديدة"**، هذه الترجمة خاصة **بسمير حجازي**، ولكن **"منذر عياشي"**يترجمها بـ**"نقد جديد أم دجل جديد"**، حيث يقول "بيكار" « إن **بارت** في كتابه حول راسين والنقاد الجدد بوجه عام، يميلون في كتاباتهم كلها إلى إساءة اللغة(...) لغة مستلة من ميادين أخرى، لكي يخضعوا إبتذال توكيداتهم وفي أحيانا أخرى لكي يخفُوا السخف فيها»[1]، ولم يكتف بهذا فقط وإنما دعا إلى ترك هذا النقد الجديد، فحسبه أن مريديه « يُشغِلون أنفسهم بالعمل الجانبي أو العمل الأعلى الذي لا يوجد على الورق ولكن يوجد في خيالهم فحسب»[2].

ورد عليه **بارت** في كتابه السابق: « أن هذه الهجمات التي تشنها مجموعة محدودة تتسم بنوع من الايديولوجيا، وإنها لتغوص في منطقة ملتبسة من الثقافة، حيث ثمة شيء سياسي على الدوام (...) ولو كان الأمر في ظل الامبراطورية الثانية لحوكم النقد الجديد »[3]

ويرد عليه **بيكار** في هذا الموقف «**بيكار** يُفحم هؤلاء الذين يُذِلون التحليل الكلاسيكي بالطباعة الفوقية لهلوستهم الكلامية، كما يرد على أولئك الذي أصابهم هوس حل الرموز والذين يعتقدون أن الناس جميعا يفكرون مثلهم بموجب ما تقتضيه القبلانية*»[4]

---

[1]– وليد قصاب : النقد الثقافي...من يخاطب,https://www.alukah,net/templates/favicom.ico، 30/3/2014

[2]– المرجع نفسه.

[3]– رولان بارت: نقد وحقيقة، ص 32.

*– القبلانية: تفسير اليهود للتوراة صوفيا ورمزيا حسب التقاليد كما كان القدماء يفعلون، (ينظر رولان بارت : نقد وحقيقة، ص32).

[4]– رولان بارت:المرجع السابق، ص 39.

فبيكار قذف هذه الحركةووصفها بالدجل والسخف، لأن ما تدعو له لا يمكن تحقيقه، فحسبه أن هناك عدة معوقات ذكر **حجازي** منها : « أن أحكام النظرية النقدية ليست من قبل الأحكام الكلية العامةهذا إلى جانب أن النظرية نفسها تواجه مشكلة خاصة تتعلق بالصياغة والرموز والقوالب اللفظية (...) فمازالت مصطلحاته تخضع في كثير من الحالات للتأثر بالنزاعات الذاتية(...)، يضاف إلى ذلك مشكلة أخرى تتعلق بطبيعة الظاهرة الأدبية»[1]

من خلال المقولة نستشف أهم الأسباب التي احتج بها أولئك المعارضين لفكرة علمنة النقد الأدبي.

I. **اختلاف الأذواق:**

أ)- لدى الأفراد :

فالفرد ذو خلفية اجتماعية واقتصادية،... خاصة به، تؤثر في مدى انفعاله بالأثر الأدبي واستجابته تكون وفق تذوقه ومزاجه الخاص فمتى أَمتَعنَا وأَسِرنَا وسرّنا، فقد انتهت المسألة، ولا يعنينا كثرة المعارضين، فما راقى للكثيرين فهو راقٍ، سواء كان هؤلاء على صواب أم على خطأ.

لكن لأصحاب علمنة النقد ردٌ على ذلك،حيث نظروا إلى الأمر بنظرة إيجابية تساعدهم في تصنيف الأدب من خلال: « أن نصوصا تلائم الشعب الراقي المهذب لصفات عظيمة ومعنوية فيه، وأن قطعا أخرى توافق أمة مخالفة»[2]، فإنك تجد الفرد الواحد تعجبه اليوم قصيدة ويطرب لها، فإذا به بعد فترة سواء أطالت أم قصرت، يتغير ذوقه، ويراها بلباس تافه وبسيط فالقصيدة: « لم تتغير، وإنما تغير ذوقه، وإن شئت ترَقى

[1]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص23.

[2]- أحمد شايب: أصول النقد الأدبي، ص158.

وصار لا يُشبعه إلا مثلا آخر أسمى من الأول»[1]، وبالموازنة بين الذوقين يتم وضع مقاييس تضبط الذوق إما رقيًّا أوانحطاطًا، وتصبح هذه المقاييس قوانين علمية تفيد النقد.

ب)- لدى النقاد:

إن اختلاف أذواق النقاد يظهر في أحكامهم النقدية و اختلاف الأذواق هنا أشد وقعًا من سابقه، فأخف الأضرار هنا ظهور بلبلة وفوضى في وضع المصطلحات، مما ينتج عن ذلك غياب صفة الاتفاق التي تؤثر على توحيد المصطلحات النقدية و« مشكلة عدم توحيد المصطلحات والمفاهيم تجعل النظرية النقدية تفتقر إلى لغة علمية »[2].

وكان الرد على هذا الاعتراض في أن وجوه الاتفاق في الأذواق أكثر بكثير من أوجه الاختلاف، وحتى وإن لم تكن أكثر عددا، فهي أعظم أهمية والدليل على ذلك « إجماع الشعوب على عظمة هومير وشكسبير، وإقرار الناس بعظمة المتنبي، وجمال البحتري وبراعة الجاحظ مهما تختلف بهم العصور والبيئات»[3].

إذن هناك طابع إنساني تخضع له جميع الأذواق، ويكون هذا الطابع قانون من قوانين النقد الأدبي.

II. طبيعة الأدب:

أ)- الكثرة النوعية:

إن بحر الأدب عميق وواسع وفنونه كثيرة و « خواصه البنائية والأسلوبية تكاد تكون بعدد الرؤوس والأقلام، فكيف يستطيع الباحث إحصاء ذلك وتقييمه وإخضاعه لقواعد محدودة ثابتة»[4].

---

[1]- أحمد شايب: أصول النقد الأدبي ، 158.

[2]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص23.

[3]- أحمد شايب: المرجع السابق، ص160.

[4]- المرجع نفسه، ص161.

فالأنواع الأدبية مثلا ليست ذات طبيعة واحدة « وخصائص الشعر تختلف عن خصائص الرواية حيث لا يمكن أن نجد قانونا يمكن أن يحكم خصائص كل منهما»[1].

ويجاب على هذا التعارض، أن هذه الكثرة النوعية لا تجعل علم النقد مستحيلا، وإن كانت في حقيقة الأمر تشير إلى صعوبة كبيرة ولكن « هذه الأنواع الكثيرة لها أصول عامة يمكن حصرها وترتيبها، وتنظيمها وإدخالها تحت مقاييس عامة»[2]

فالعواطف تخضع لقوانين الصدق والقوة والسمو مهما اختلفت، والأخيلة لاحصر لها توصف بالجمال ...«و هكذا يكون الشعر مؤثرا والكتابة مفيدة والخطابة مقنعة مؤثرة كما هو مقرر في النقد الأدبي » [3].

ب)- الميزة الذاتية للطبيعة الأدبية:

هذا من أهم ما يستدل به أولئك المعارضون لعلمنة النقد، فميزتها تتنافى وطبيعة العلم، وحتى وإن استطعنا تصنيفها وتنظيمها وتبويبها فكلها عمليات لا تتجاوز الوصف والترتيب، بعيدة عن ذلك التعميم والتعليل العلمي، الذي يصل إلى قوانين يمكن تعميمها على ظاهرة مشابهة، لكن الأمر يختلف في الظاهرة النقدية، فمثلا « لماذا لم يكن أي شخص شكسبير بل لماذا لم يكن كل أحد شاعرًا »[4].

فالتفسير العلمي للآثار الأدبية لم يزل عاجزًا عن تفسير مثل هذه الظواهر وظواهر أخرى كبيان سبب أن أديبا « يصوغ من الكلمات أسلوبا رائعا خالدا، ويعجز الآخر أن يتخذ بصياغته ما يوازي الأول في الروعة والجلال »[5]، فقد يستطيع النقد العلمي بالدرس والموازنة أن يحدد الميزات التي أثمرت عبقرية هذا، وسبب خلود وعظم ذاك « لكن ليس

---

[1]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 29.

[2]- أحمد شايب : أصول النقد الأدبي ، ص 163.

[3]- المرجع نفسه، ص 163.

[4]- المرجع نفسه، ص 164.

[5]- المرجع نفسه، ص164.

هذا ما نبغيه من النقد الأدبي، إنما إشعار أنفسنا بما للأديب من نكهة خاصة وطعم ممتاز، أفيستطيع أي ناقد حصيف أن يُشرب نفوسنا ذلك أم لا »[1] والإجابة واضحة يكشفها لنا الواقع المعاش، فإذا ما أردت مثلا تذوق شاعر ما وجب عليك قراءة الأثر بنفسك « قراءة صحيحة عميقة، وألا ننتظر أحدا يقدمه لنا، لأنه إنما يقدم ذوقه هو ونحن نسعى وراء تذوقنا الخاص لكل منا»[2].

وقد كان الرد على هذا الاعتراض:« أن إصدار الأحكام النقدية يستلزم وجود مقاييس لتنظيم هذه الأحكام، وهذه المقاييس سيصاحبها أو يسبقها بيان أنواع الأدب وقواعده وتقديره تقديرًا فنيا صحيحا »[3].

حيث أن هذا« التقدير الفني لا يتم إلا استنادا على أصول نقدية مقررة على الرغم من وجود نصوص أدبية قد تسمو على التحليل والتعليل، وتعجزنا على اكتناه أسرارها الفنية وخواصها الأدبية »[4].

انطلاقا من مناقشة هذه الآراء والاعتراضات يبدو أن النقد الأدبي ما هو بعلم بحت ولا فن خالص، فهو يقف وسطا بين هذا وذاك، طبيعة علمية تُستنبط منها قوانين عامة حاسمة لها وزن في الأحكام النقدية، لكن في الوقت عينه لا نستطيع تخليص النص النقدي من النزعة الذاتية مهما سعينا في ذلك سبيلا، وبذلنا في ذلك جهدا، لأن تلك الأحكام النقدية قد تَوجِه، لكن أبدا لا تخلق موهبة أو عبقرية، فالأديب حين يُبدع لا يضع نصب عينيه قوانين يستشيرها بل السلطة التامة للموهبة والعبقرية، ثم إننا نجد بعض النقاد يحاول الكتابة بأسلوب جذاب للتخفيف من وطأة الصرامة العلمية فيقع في المحظور.

ولهذا على الناقد أن يحذر من جفاء العلم وقساوة المنطق، بقدر ما يحذر من التقصير رغبة في روعة الأسلوب وجمال التخييل.

---

[1]- أحمد شايب : أصول النقد الأدبي ، ص 165.

[2]- المرجع نفسه ، ص 165.

[3]- المرجع نفسه ، ص 165.

[4]- المرجع نفسه ، ص 165.

4.قضيـة التكامـل المنهجـي

1/- مفهوم المنهج:

أ)-**لغة**:تكاد تجمع جلَّ القواميس القديمة والحديثة على أن دلالة المنهج لا تخرج عن إطار الطريق الواضح البيّن، الذي يستعين به الانسان في بحثه عن الحقيقة .

-**في لسان العرب** « طريق نهْج : بيّن وواضح، والجمع نهجات ونهج ونهوج، والمنهاج كالمنهج (...)، وأنهج الطريق : وضح وصار نهجًا واضحًا بينًّا والمنهج الطريق المستقيم، ويستشهد صاحب اللسان بحديث للعبّاس " لم يمت رسول الله صلى الله عليه وسلم حتى تركّكم على طريق ناهجة، أي واضحة وبيّنة»[1].

كما وردت هذه الكلمة أيضا في القرآن الكريم لقوله تعالى: ﴿ ﴾ ﴿ ﴾[2]، فابن كثير يفسره بأنه « الطريق الواضح السهل والسُنن والطرائق »[3].

-**في المعجم الوسيط:** ورد فعل « نهج: الطريق نهجًا و نهوجًا، وضح واستبيان المنهاج الطريق الواضح....، والخطة المرسومة(محدثة)، ومنه منهاج الدراسة ومنهاج التعليم ونحوهما »[4].

- أمّا في **معجم مصطلحات الأدب:** وردت لفظة "منهج" بمعنى « طريقة الفحص، أو البحث عن المعرفة...، وسيلة محددة توصل إلى غاية معنية »[1]

---

[1]- ابن منظور : لسان العرب، مادة نهج، ص 727.

[2]- المائدة : الآية 48.

[3]- ابن كثير: تفسير ابن كثير، تحقيق : سامي بن محمد السلامة، ط2، المج3، دار طيبة،1990، ص129.

[4]- ابراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ص957.

– في **معجم المصطلحات العلمية والفنية:** جاء تعريف المنهج على النحو التالي هو«خطوات منظمة يتخذُها الباحث لمعالجة مسألة أو أكثر ويتتبعُها للوصول إلى نتيجة ».[2]

ب)– اصطلاحا: إن مصطلح المنهج يقابله اللفظ الفرنسي(Methode)المشتقة من الكلمة اللاتينية (Methodus)

فالجابري يعرفه بأنه «جملة العمليات العقلية التي يقوم بها العالم من بداية بحثه حتى نهايته من أجل الكشف عن الحقيقة والبرهنة عليها»[3]،وهو عند عبد الرحمن بدوي « الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة التي تهيمن على سير العقل، وتحديد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة »[4].

فهذان التعريفان يشتركان في كون المنهج : طريقة ووسيلة لتنظيم الأفكار بُغية الكشف عن حقيقة، أو تصحيح لفكرة ، أو تصويب رأي.

2/–المنهج التكاملي:

أ)– مفهومه: قبل أن نتعرف على معناه، تجدر الإشارة إلى أن هناك اختلاف في تسميات هذا المنهج من ناقد إلى آخر « فهو المنهج "التكاملي" أو "المتكامل" أو

[1]– مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللُغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت،1984، ص393.

[2]– يوسف الخياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، عربي/إنجليزي/فرنسي/لاتيني، د.ط، دراسات العرب، بيروت د.ت،ص،690.

[3]– محمد عابد الجابري: تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة، ط2، دار الطليعة، بيروت، 1982،ص15.

[4]– عبد الرحمن بدوي: مناهج البحث العلمي، ط3، وكالة المطبوعات، الكويت، 1988، ص05.

"التركيبي" أو "المركب" أو "المتعدد" أو "منهج اللّامنهج" أو"منهج من لا منهج له" ...(النقد الديموقراطي) أو (النقد الحواري) أو (النقد المفتوح) »[1]

أما إذا جئنا إلى ماهيته فيقول عنه **"إبراهيم أحمد ملحم"**أنه «ليس توليفًا بين عدد من المناهج، أو اصطفاء أفضل ما في التراث النقدي العربي، أو في المناهج الغربية، إنه خلية حية تتشكل من ذاتها : التراث والمعاصرة، ومن حاجتها الماسة إلى الضوء والهواء حتى تبقى خصبة ونظرة، فتنفتح الرؤية على الآخر »[2].

فهو منهج لا يتقيد بمنهج واحد خلال العملية النقدية، بل يستعين بجملة من المناهج التي يقتضيها الطابع التركيبي المعقد للنص، لأن الظواهر الأدبية كما قال حجازي« ظواهر مركبة ومتشابكة، وذات جوانب وأبعاد متعددة »[3]

ونتيجة لذلك يرى أنه من الواجب أن نعرض الظاهرة الأدبية على عدة علوم: كعلم اللغة، علم الاجتماع، التاريخ، علم النفس، ولا يمكن فهم الأدب إلا بهذه الأبعاد المجتمعة معًا « فميدان النقد الأدبي ميدان متعدد المناهج »[4]، « وجب الأخذ بمبدأ التكامل والتساند الشائع في ميدان العلوم الانسانية»[5]

إذن فعلى الناقد أن يتزود بكل هذه الثقافات والعلوم، لا ليصُبها على النص الأدبي كماهي، إنما لتساعده على الإحاطة الشاملة لجوانب الظاهرة الأدبية، ولا يتحقق له ذلك إلاّ إذا امتلك مرونة فكرية، تمكنه من تجاوز تلك القوالب الجامدة، وتجعله أكثر إنفتاحًا وتُكسبه حسًّا نقديًّا فاعلا في الحياة والأدب معًا « فكلما إزدادت زوايا الرؤية زدنا فهما

---

[1]– يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها و أسسها تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية ، ط2، جسور للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2009، ص34.

[2]– ابراهيم أحمد ملحم:النقد التكاملي، إشكالية الخطاب،ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الأردن،بيروت،2014ص38.

[3]– سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، ص32.

[4]– المصدر نفسه ، ص 33.

[5]– المصدر نفسه، ص 81.

للجسم المعروض(...) إننا لا نرى تناقضا أو تعارضا بين المذاهب النقدية، وإنما هناك تكامل بينهما جميعًا »[1].

والباحث يوسف وغليسي له رأي طريف في التفريق بين المنهج التكاملي وسائر المناهج في النقد الأدبي، فشبهه « كالفرق – في عالم السياسة – بين حكومة الحزب الواحد وحكومة إئتلافية تجمع وزراء من أحزاب مختلفة»[2].

ب)– مراحل تطوره:

1. مرحلة الإرهاص: متمثلة في كل من السيد قطب، وشكري فيصل، كل في مساره النقدي المستقل، فالسيد قطب في كتابه الموسوم بـ**" النقد الأدبي أصوله ومناهجه "** قسّم المناهج إلى ثلاثة أقسام (الفني / التاريخي / النفسي)،« ومن مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج كامل نسميه **"المنهج"** المتكامل »[3]، والقيمة الأساسية لهذا المنهج حسبه « أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة »[4] ،ولهذا نجده يفضله على سائر المناهج الثلاثة المذكورة، لأنه يعتبرها قوالب جامدة.

أما بالنسبة **لشكري فيصل،** ناقش رسالة ماجستير في القاهرة تحولت إلى كتاب نقدي عنوانه **"مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي"** حيث « قسم المناهج النقدية تقسيمًا سداسيا: النظرية المدرسية، نظرية الفنون الأدبية، نظرية خصائص الجنس، نظرية المذاهب الفنية، النظرية الإقليمية، منساقا(...) إلى منهج جديد، سماه المنهج التركيبي»[5].

---

[5]– غالي شكري: النقد والحداثة الشريدة، ط2، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994، ص82.

[2]– يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 34.

[3]– سيد قطب : النقد الأدبي وأصوله ومناهجه، ط8، دار الشروق،القاهرة، مصر، 2003، ص 114.

[4]– المرجع نفسه، ص 226.

[5]– يوسف وغليسي: المرجع السابق ، ص 35.

2. مرحلة التوسع والتطور: في مطلع الستينيات، بدأت قائمة أنصار هذا المنهج تتدعم بأسماء جديدة تسعى للترويج له، ومن هؤلاء الدكتور **"شوقي ضيف"** فهو وإن كان في البداية لمح فقط في كتابه **"في النقد الأدبي"** للمنهج ويظهر في قوله :«من واجب الناقد الحديث أن يفيد من هذه الطرق جميعا في نقده ، هذا التلميح سرعان ما تحول إلى تصريح في كتابه **"البحث الأدبي"**، الذي توقف من خلاله عند محطات منهجية مختلفة (...) أوصلته إلى أن خير منهج ينبغي أن يُتبع في دراسة الأدب هو المنهج التكاملي»[1].

3. مرحلة الوعي المنهجي: نقاد هذه المرحلة أهم ميزة يشتركون فيها هي الانتقاء الواعي بعيدا عن ذلك الخلط العشوائي، الذي لا يخضع لأي نظام وهذا الوعي يتمثل فيما يسميه "يوسف وغليسي" **(التكاملية المركزية)**« حيث يتكئ الناقد على منهج محدد يجعل منه نقطة ارتكاز، أو محور انطلاق ينطلق منه للاستفادة من بقية المناهج»[2].

بمعنى أن الناقد التكاملي في هذه الحالة لايُسوّي بين المناهج المستعان بها، بل يعطي السيادة لمنهج واحد تقتضيه خصوصية النص المدروس، ومن هؤلاء النقاد الذين نحوا هذا المنحى**"أحمد هيكل"** الذي أعلنها صراحة « منهجي في النقد أسميه ويسميه كثيرون وأنا منهم، المنهج التكاملي الذي أستفيد فيه من كل ما طُرح من مذاهب نقدية على أن أُغلّبَ وأنا أقوم بالعملية النقدية منهجا يتطلبه العمل الذي أنقدُه »[3] هذه السيادة إذن تفرضها خصوصية النص المدروس.

وحجازي هو الآخر يعلن تبنيه للمنهج التكاملي فيقول: « النقد من وجهة نظرنا من أكثر الميادين التي تبدو في حاجة إلى موقف تكاملي، سواء بينه وبين علم الاجتماع، أو بينه وبين علم النفس، أو علم اللغة، أو علم التاريخ »[4]، وهذا التكامل يؤدي إلى إثراء

---

[1]– يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 36.

[2]– المرجع نفسه، ص37.

[3]– جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، د.ط، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس 1994 ، ص14.

[4]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص114.

الظاهرة الأدبية، ويحقق النظرة الكلية التكاملية في معالجة الأثار الأدبية، فهو يرى **"حجازي"** أنه عن طريق هذا اللقاء يستطيع الناقد أن ينظر إلى الأثر الأدبي نظرة عميقة تستند إلى قسط كبير من الموضوعية، يصل بفضلها إلى أبعاد الأثر المختلفة ولا يكتفي بالنظرة الأحادية، هذه النظرة التي عرفتها أغلب اتجاهات النقد المعاصر، فهي« في دراستها للأثر الأدبي تقوم على مبدأ العزل التجريبي الشائع في مجال العلوم الطبيعية والانسانية»[1]

فالناقد في ظل هذه الاتجاهات يركز اهتمامه على جانب ويترك جانبا آخر ويمثل لنا على ذلك بالاتجاه البنيوي والشكلي، لاعتمادها على مبدأ العزل التجريبي، الذي يُفتت العمل الأدبي ويُمزق كيانه، إضافة إلى أنه لا يُقيم وزنا لطبيعة الأثر، ولهذا يصل إلى نتيجة مفادها: « أن قيام علم أحادي النظرة يتنافى والنظرة العلمية من جهة، وطبيعة الأثر من جهة أخرى »[2]، فطبيعة الظاهرة الأدبية طبيعة مركبة ذات أبعاد متعددة ومحاولة التوصل إلى مبدأ أو قانون من نظرة أحادية أمر ميتافيزيقي.

وهذا الرأي يوافقُه فيه **عبد المالك مرتاض** حيث يقول « إن القطيعة المعرفية لا تقوم بها أي فلسفة قديما وحديثا، ويعني بعض ذلك أن كل مذهب نقدي هو أصلا تركيب من جملة من المذاهب »[3]، فما التركيب بين المناهج المتعددة، إلاّ لاستخراج مزيج منهجي موحد يسعى للإطاحة بكافة مستويات النص، وهو ينتقد أولئك المتعصبين للمنهج الواحد فعلى حَدِ تعبيره أنه « لا يوجد منهج كامل، ومن التعصب " والتعصب سلوك غير علمي ولا حتى أخلاقي" التمسك بتقنيات منهج واحد، على أساس أنه وحده الأليق والأجدر أن يُتبع »[4]، وهو يقف منبهرا من تلك الشراسة التي أبداها **محمود أمين العالم**

---

[1]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 114–115

[2]– المصدر نفسه، ص 115.

[3]– عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص07.

[4]– يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض،د.ط، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، وحدة الرغاية الجزائر، 2002، ص82.

في محاضرة ألقاها فشبهه « بزعيم حزبي يدافع بشراسة عن مبادئ حزبه (المنهج الاجتماعي) أمام خصوم ألدّاء، وكان الشيخ يهاجم فيها البنيوية صراحة »[1]، ويُعد الناقد **عبد المالك مرتاض** من أولئك الذين اهتموا بالنقد التكاملي وطبقوه على دراستهم، فهو يزاوج بين البنيوية والأسلوبية في مُؤَلَفِه (**النص الأدبي من أين إلى أين ؟**) بالإضافة إلى كتب أخرى ليست دراستنا مجالا لها.

أما الباحثين **"سعيد علوش"،" صلاح فضل"** لا يوافقان **حجازي** الرأي لأن المنهج التكاملي بدعة منهجية ابتدعها سيد قطب، وصدقها آخرون، فحُجة **سعيد علوش** في رفضه لهذا المنهج « أنه مجرد نظرة توفيقية وتلفيقية و ترقيعية لا تؤهله إلى أن يصبح منهجا قائما بذاته »[2]، ولهذا نجد **" شكري عزيز ماضي "** يشير إلى ملاحظات هامة حول هذا المنهج ، حيث نلمس في كلامه حدّا كبيرا من الصحّة.

« **أولا** : يتكون المنهج المتكامل من مجموعة من المناهج الأخرى، فهو لا يشتق مفاهيمه، ومعاييره النقدية من الحركة الأدبية الموضوع الأساسي للنقد، بل من المزج بين المناهج النقدية الأخرى.

ثانيا: إذا كان المنهج تعبيرا عن رؤية متكاملة للأدب ودوره، ووظيفته، فكيف يمكن التوفيق بين رؤية هذه المناهج المتباينة أصلا ؟!

ثالثا: إن عملية الجمع أو المزج بين هذه المناهج (...) وإيثار أحدهما على الآخر(...) ستفرض الانتقاء، و الاقتطاف (...) يعني تشتت المصادر، وتعددها أي يعني فقدان المنهج »[3].

---

[1]– المرجع نفسه، ص 82.

[2]– يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، (د.ط)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية الجزائر، 2002، ص102.

[3]– شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997 ص 192-193.

أما **صلاح فضل**، فيَتَهَكم على أولئك الذين يُخلطون بين مصطلحات تعود إلى مناهج مختلفة في أصولها المعرفية، متصورين أنهم أنتجوا خلقًا جديدا، لكنه في حقيقة الأمر ما هو إلاّ« تلفيق يسمى أحيانا بالتكامل»[1]، وأرجع سبب رفضه لهذا المنهج:« أن نظريات الأدب تختلف فيما بينها اختلافا جوهريا في الأسس المعرفية التي تقوم عليها»[2].

وعليه فمحاولة الجمع أو التركيب بين مصطلحات تنتمي إلى نظرية معينة وإلصاقها بمصطلحات تنتمي إلى نظرية مخالفة لها معرفيا، يؤدي بطبيعة الحال إلى شرخ في مبادئ المؤسسة.

إن **حجازي** في تبنّيه للمنهج التكاملي اعتمد على ذلك الجمع العشوائي للمناهج دون وضع ضوابط لذلك، وهذا ظاهر في كلامه السابق فيجمع بين مناهج ذات خلفيات ابستمولوجيا مختلفة، بين ما هو سياقي (تاريخي/اجتماعي)، وما هو نسقي (لغوي/بنيوي) وانطباعي تأثري (جمالي).

وهنا نجد **يوسف وغليسي** يختلف معه من خلال وضعه لشروط المنهج التكاملي: أهمها أن تكون « متفرعة عن جذر نظري موحد، كما هو الحال عند التركيب بين البنيوية والأسلوبية أو بين السيميائية والتفكيكية "كما فعل الدكتور **عبد المالك مرتاض"** أو بينهما جميعا "كما يفعل الناقد السعودي الدكتور **عبد الله الغذامي"**»[3]، فسبب نجاح هاذين الناقدين في هذا المنهج، أنهما مزجا بين مناهج خرجت من مظلة واحدة هي الألسنية وكلَما حدث تباعد أو تناقض في الجذور النظرية للمناهج يحدث خللا من جهة، ويحول العملية النقدية إلى كرنفال منهجي يغيب فيه التنسيق والنظام من جهة أُخرى، إذن نستنتج مما سبق : أن التركيب موجود عالميا، لكنه ينبني على توحد ابستمولوجي.

---

[1]– صلاح فضل: في النقد الأدبي، ص10.

[2]– المرجع نفسه، ص10.

[3]– يوسف وغليسي: النفد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص 103.

ثانيا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي

1.إشكالية المصطلح النقدي الغربي:

1)- التحديد اللغوي:

إذا عدنا للمعاجم اللغوية، نجد أن لفظ (مصطلح) هو من مادة (ص ل ح) التي تدل على زوال الفساد وحصول الاتفاق والوئام.

ففي لسان العرب« (صلح) الصلاح ضد الفساد، و(الاصطلاح) نقيض الإفساد (والصلح) تصالح القوم بينهم، و(الصلح) السِّلم، وقد (اصطلحوا وصالحوا، واصلّحوا وتصالحوا) »[1].

وفي معجم الوسيط نجد«(صلح صلاحًا وصلوحًا) زال عنه الفساد، وصلُح الشيء: كان نافعا أو مناسبا، يقال هذا الشيء يصلحُ لك(...)واصطلح القوم بمعنى زال ما بينهم من خلاف،وعلى الأمر تعارفوا واتفقوا، (تصالحوا) (اصطلحوا) (الاصطلاح) مصدر اصطلح وهو الإتفاق، أو اتفاق طائفة على شيء مخصوص، ولكل علم اصطلاحاته»[2]

ونلاحظ من جملة هذه التحديدات، أنها تشترك في المعنى نفسه مع بعض الاختلافات، فالواضح أن المصطلح لفظ يُطلق على مفهوم معيّن عن طريق الاتفاق بين جماعة لغوية ما، وبهذا الاصطلاح يزول ما كان بينهم من خلاف.

أما في اللغات الأوروبية، فإن لفظ مصطلح يقابله في اللغة الفرنسية «Term و Terme (الإنجليزية)، و Termine (الإيطالية)، و Termino (الإسبانية)، Termo

---

[1]- ابن منظور : لسان العرب، مادة (صلح)، ص384.

[2]- ابراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ص520.

(البرتغالية) ، وكلها مشتقة من الكلمة اللاتينية Terminus بمعنى الحد أو المدى أو النهاية»[1]

2)- التحديد الاصطلاحي:

لم يعط لنا **حجازي** تعريفا مباشرا للمصطلح بصفة عامة، وإنما اكتفى بإيراد أهم شروط وضعه فذكر منها «أن تكون موصلة مباشرة إلى المعنى الواضح الدقيق، وتؤدي بنا إلى فكرة واحدة محددة »[2]، وجوهر هذه الفكرة ذهب إليه عدد غير قليل من النقاد العرب،نذكر على سبيل المثال لا الحصر الباحث **علي القاسمي، وأحمد مطلوب،** فأما الأول فيظهر رأيه من خلال تعريفه الشامل الذي أعطاه للمصطلح حيث عرفه قائلا:« كل وحدة لغوية دالة مؤلفة من كلمة (مصطلح بسيط)، أو من كلمات متعددة (مصطلح مركب) ويُسمي مفهوما محددا، بشكل وحيد الوجهة، داخل ميدان ما، وغالبا ما يُعرف بالوحدة المصطلحية في أبحاث علم المصطلح »[3]، والملاحظ من هذا المفهوم أنه يحوي أهم الشروط الواجب توفرها عند وضع المصطلح نذكر منها:

- ✓ أن يكون لفظا واحدا أو مركبا وليس جملة من الكلام
- ✓ أن يكون أحادي الدلالة في مجال معرفي معيّن.
- ✓ وجود مبدأ الاتفاق بين أهل الاختصاص حول المصطلح.

- أما الناقد **أحمد مطلوب** فرأى أنه عند وضع المصطلح، لابد من مراعاة الشروط الآتية:

- ✓ « اتفاق العلماء عليه للدلالة على معنى من المعاني العلمية.
- ✓ اختلاف دلالته الجديدة عن دلالته اللغوية الأولى.

---

[1]- يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2008، ص22.

[2]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص89.

[3]- علي القاسمي: مقدمة في علم المصطلح، ط2، مكتبة النهضة ، القاهرة، 1987، ص 215.

- ✓ وجود مناسبة أو مشاركة بين مدلوله الجديد ومدلوله اللغوي.
- ✓ الاكتفاء بلفظة واحدة للدلالة على معنى علمي واحد.»[1]

إذن فالتعريفين يتقاطعان مع أهم فكرة طرحها حجازي، وهي أن يكون المصطلح أحادي الدلالة، يؤدي معنى واحد داخل مجال معين، للحد من إشكالية تعدد المصطلحات، واضطرابها، التي أثقلت كاهل الخطاب النقدي المعاصر، وعرقلت مساره نحو التطور والوصول إلى مصاف العلوم الإنسانية، وهذاما علّق عليه **حجازي**«فالمشكلة الأساسية التي يواجهها النقد الأدبي المعاصر أولا وقبل كل شيء، مشكلة تتعلق باللغة والمصطلحات، وتتعلق بالميتانقدية من جهة أخرى»[2]، مؤكدا أن النظرية أحوج إلى «اجلاء لغتها وتحديد مفاهيمها، وتخليصها من الغموض الذي يكتنفُها »[3].

ويبدو **حجازي** من قوله هذا على وعي كبير بالنتائج الوخيمة التي تَنتُج عن مثل هذه الاضطرابات، التي تصيب الأمم في عمودها الفقري وهو العمود الثقافي «لأن ثقافة أية أمة من الأمم تُقوّض، وتتلاشى لأسباب كثيرة منها: اضطراب دلالة المصطلح وتعارض المفاهيم، وشيوع الغموض والقلق في التراسل العلمي بين مصادر المعرفة ووجهات التلقي»[4]، ولهذا نجد **حجازي**، يشترط على النقد حتى يكون كفئا للدخول في نطاق العلوم الانسانية أن يحرّر« مصطلحاته أولا من الغموض »[5]، وإن لم يُخف صراحة صعوبة فعل ذلك، نظرا لعدّة أسباب ذكر منها: غلبة الجانب الذاتي على اللغة النقدية وهو الأمر نفسه الذي أشار إليه **شكري عزيز ماضي** في ذلك السعي الحثيث من لدن

---

[1]– أحمد مطلوب : المصطلح النقدي، دراسة و معجم عربي ، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2012، ص10.

[2]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص89.

[3]– المصدر نفسه، ص79.

[4]– عبد الله ابراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ط2، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010 ص130.

[5]– سمير سعد حجازي، المصدر السابق، ص89.

النقاد الغرب لعلمنة النقد:« لكن هذا السعي يصطدم بعقبتين كبيرتين،تتبُعان من التجربة الأدبية أولاً ومن التجربة النقدية ثانيا:

الأولى : تكمن في الجانب القصدي في النص الأدبي (التجربة الأدبية ودلالتها).

الثانية : تكمن في أن التجربة النقدية الدقيقة، والمنضبطة تتضمن قدرا من الذاتية لا يمكن إنكاره»[1]

وكذلك نجد **"بدوي طبانة"** هو الآخر يشير إلى غلبة الذاتية في النقد المعاصر، من جملة المعوقات التي اعترضت طريق النقد المعاصر « فبتلك الذاتية لم يستطع النقد الأدبي إلى الآن أن يُقيم صرح بنائه على أسس ثابتة، جديرة بالإحترام بموضوعيتها»[2].

إذن فالنقاد الغرب هدفهم تأسيس علم الأدب، وهذا أمر مبالغ فيه وصعب تحقيقه،ولإثبات ذلك قام **حجازي**بعقد مقارنة بين لغة النقد ولغة العلم هذه الأخيرة هي لغة كمية، لا تتأثر بالنزعات الذاتية أو المذهبية عكس ما يحدث في « مضمار النقد، فمفاهيمه خاصة ولصيقة بروح لغتها وحضاراتها، ومناخ ظروفها التاريخية »[3]، في حين أن المفاهيم في العلوم الطبيعية « لها دلالة عالمية، وتكاد تكون واحدة(...) فالباحث في مجال هذه العلوم سواء كان في الهند، أو في فرنسا، أو في مصر، يستخدمها وفي عقله مدلول جوهري واحد، رغم إختلاف البيئات والحضارات والثقافات لأن مفهومها العلمي واحد »[4]وهذا منطقي جدا، فإذا كانت هناك مستويات فكرية تتفاوت في استقلالها النسبي عن الواقع فإن هناك مستويات أخرى من الفكر تفصلها عن الواقع مسافات كبيرة، وهذا ما علّق عليه **الجابري** في قوله «القضايا النقدية المجردة، كالقضايا المنطقية، والفلسفية، والرياضية

[1]– شكري عزيز ماضي: من اشكاليات النقد العربي الجديد، ص108.

[2]– بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط3، دار المريخ، الرياض، 1986، ص48.

[3]– سمير سعد حجازي: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ص81.

[4]– المرجع نفسه، ص81.

تفصلها عن الواقع مسافات كبيرة على سلم التجريد يصعب معها، إن لم يكن مستحيل ربطها بأي واقع اجتماعي أو فيزيائي معيّن»[1] .

ولعلّ مشكلة علمنة اللغة النقدية أهم مأزق يعاني منه النقد الغربي، وأبرز مشكلة تؤرق نقاده، فهمّهُم الأول الوصول إلى لغة علمية في دراسة الظواهر الأدبية، وما الاتجاهات التي أنتجها الفكر الغربي خاصة في الستينيات إلاّ دليل على ذلك، لكن كيف يتحَقَقُ هدُفهم، وهم في المصطلح يختلفون؟!

ومثل لنا **حجازي** عن هذا الاختلاف الحاصل هناك، بمصطلح **"المعنى الموضوعي"**(signification objective)، فاختلفوا وردُوه إلى«مجموعة العلاقات المنطقية أو مجموعة الدلالات المضمرة في بنية الأثر وكثيرا ما انشبت الخلافات النقديةحول مفهوم **النظام** أو **النسق** أوالتمييز بين **العلامة** و**الرمز**(...)»[2]، وهي عند **حجازي**–**المعنى الموضوعي**– بمعنى «علامة أو خصيصة منطقية مضمرة في بنية الأثر تعبر عن وجود تماسك منطقي بين عناصره ووحداته، وهذا التماسك يبدو وثيق الصلة بفكر الكاتب والجماعة التي يرتبط بها تاريخيًا واجتماعيًا واقتصاديًا»[3]، وهو الأمر نفسه الذي ذهب إليه **"عبد الغني بارة"** في أن الأزمة المصطلحيّة ليست خاصة فقط بالخطاب النقدي العربي المعاصر، وإنما تتجاوز إلى لغة الأصل خاصة مع الاتجاهات الحداثية من بنيوية وتفكيكية، وما أفرزته من مصطلحات كلها أمور أثارت « أزمة عند القارئ الغربي، ويعاني المشاكل نفسها التي يعاني منها القارئ العربي، وطالما دعا المنشغلون في حقل النقد عندهم إلى توحيد المصطلحات، في إطار ما استحدثوه من مؤسسات

[1]– محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، لبنان1990، ص14.

[2]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص89.

[3]– المصدر نفسه ، ص138

اصطلاحية نقدية»[1]، و**فاضل ثامر** هو الآخر يوافق حجازي في هذه الفكرة، في أن النقد الغربي يعاني من إشكالية مصطلحية، واستدل بكتاب نظرية الأدب، وقال أن « مؤلفا كتاب نظرية الأدب رينيه ويليك، وأرستين وارين، لا يلتزمان باستخدام مصطلح **"المنهج"** دائما، بل يستخدمان معه أيضا مصطلح المقاربة، وقد يتخليان عن هاذين المصطلحين تماما لصالح مصطلح ثالث هو **الدراسة**»[2]، إن هذه الشواهد وغيرها لدليل على أن الأزمة المصطلحية في النقد لا تخص الأمم العربية المستهلكة، وإنما الأمر يمتد إلى الأمم المنتجة، وإن كانت حدة الأولى أشد وطئا من الثانية.

ويرى **"حجازي"** أن الناقد حينما يستعين بمصطلح معيّن، يعرف معناه مسبقاً ويعمل في بنائه الذهني نموذجا لاستعماله، وهذا النموذج يختلف من ناقد لآخر، ويتغير بتغير مجاله و يتطور بتطور ثقافة العصر، فنفهم من هذا أن الناقد حين يستعمل مصطلحات نقدية تكون دالة عن العلاقة بين بنائه الفكري وموضوع بحثه، وجوهر هذه الفكرة لدى **حجازي** تقريبًا نفسها عند **"عبد العزيز الدسوقي"** في مفهومه للمصطلح النقدي على أنه ذلك:« النسق الفكري المترابط الذي نبحث من خلاله عملية الابداع الفني ونختبر على ضوئه طبيعة الأعمال الفنية، وسيكولوجية مبدعيها، والعناصر التي شكلت ذوقه »[3] فالمصطلح النقدي هو الذي يؤطر التصورات الفكرية التي ينتجها فعل ممارسة العملية النقدية، وفق ضوابط منهجية، من شأنها توضيح دلالته، ويرى**"حجازي"** أن المصطلحات النقدية المعاصرة ، تشترك في عدة سمات تتلخص في ضرورة النظر إلى الظاهرة على أنها:

---

[1]– عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر،–مقاربة حوارية في الأصول المعرفية– د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص292.

[2]– فاضل ثامر: اللغة الثانية، (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت، 1994، ص220–221.

[3]– عبد العزيز الدسوقي: نحو علم جمال عربي، سلسلة عالم الفكر، مج 9،ع2، ص128.

– نظام أو نسق داخلي متماسك.

– محاولة رد نمط من الظواهر الأدبية إلى نمط آخر، بإعتبار أن دلالة الظاهرة الأدبية لا تتجلى في معناها المباشر، وهي جهودٌ كلها مبذولة للوصول إلى عمق الظاهرة الأدبيةوأهم من ذلك « الوصول إلى وضع أسس علمية وعقلية لتحليل الظاهرة الأدبية »[1]

وهو ما يؤكده لناالناقد**"عبد السلام المسدي"** في قوله « ليس من مسلك يتوصل به الانسان إلى منطق العلوم غير ألفاظه الاصطلاحية »[2]، ومن مظاهر تحقيق ذلك الهدف لدى النقاد الغرب : استخدام مصطلحات علمية، تعتمد على مفاهيم معينة ويعطي لنا **حجازي** مجموعة من المصطلحات الخاصة بالنقد السوسيولوجي والنقد النفسي والنقد البنيوي، ذكر على سبيل المثال في :

- **الحقل السوسيولوجي**: "البنية الدالة" (structure significative)، "البناء الاجتماعي" (structure Social) ، "البنية الكلية" (structure global)
- **الحقل النفسي**: "البنية اللاشعورية" (structure inconsciente)، "النظام الرمزي" (système Symbolique) ، "الدلالات" (signification) .
- **الحقل البنيوي**: " نظام " (ordre) ، " بنية " (structure)، " النظام الكلي" (structure Globale).

ويُقر بأن هذه « المصطلحات رغم اختلافها، يبدو أنها متفقة كلّها (...) على استعمال لغة علمية موحدة، ومما ساعد على ذلك وجود لفظة (البنية) ، التي تعد عاملا مشتركا بين مفاهيم هذه الاتجاهات النقدية »[3]، فرأى هذا المصطلح الذي يكشف لنا

[1]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص84.

[2]– عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات (عربي–فرنسي) (فرنسي–عربي) مع مقدمة في علم المصطلح، د.ط، الدار العربية للكتاب، 1994، ص11.

[3]– سمير سعد حجازي: المصدر السابق، ص 86.

ظاهريّا على أن هذه الاتجاهات على قدر كبير من الوحدة والاتفاق على حقيقة واحدة لكن هناك اختلاف في دلالتها لدى كل اتجاه « لكن تبقى وظيفتها الرمزية واحدة »[1] مضيفا أن هذا « التشابه ليس مطلقا لأنه يتضمن في بعض أجزائه نمطا من التضارب الذي يوجد في المصطلحات»[2]، وليُدلل على رأيه مثّل لنا بمصطلح **البنية** ومفهومها عند كل اتجاه، فهي عند الاتجاه السوسيولوجي بنية دالة تعني « البحث في المعنى الموضوعي، وأن البنية اللاشعورية تعني التعبير عن آليات اللاشعور عن طريق اللغة وإن البنية الرمزية تعني الدلالة الحقيقية للأثر »[3]

فالناقد -**حجازي**- لم يتجاهل مكانة ودور المصطلح في الجانب العلمي بصفة عامة والجانب النقدي بصفة خاصة، لأن الحقول المعرفية لا تعرف الاستقرار، إلاّ بقدر رواج المصطلح وشيوعه، وعندئذ تترسخ جذوره ويحقق الشيوع والانتشار ولهذا يرى **حجازي**« أن الموضوع لم يعد يكفي لتحديد طبيعة البحث، لأن هناك موضوعا يمكن أن يدخل في مجالات عديدة في وقت معًا »[4]، ولهذا صدق الأقدمون حين قالوا بأن المصطلحات مفاتيح العلوم، ثم إن معرفة المصطلح ضرورة لازمة للمنهج العلمي، فلا يستقيم منهج إلاّ إذا بُني على مصطلحات دقيقة ومثّل لنا **"حجازي"** بموضوع **الابداع الفني**« فهو يمكن أن يكون في صف البحوث الإستطيقية (علم الجمال)، وفي صف البحوث الفلسفية وفي صف البحوث النفسية »[5]، وهذا المثال أكد مقولته الأولى في أن الموضوع فعلا لا يكفي لتحديد طبيعة البحث « إنما لغته خاصة »[6]، فالمصطلح هو الذي يُضفي صفة الخصوصية والتميّز للموضوع المدروس وإلى أي علم ينتمي، فبالمصطلحات تتمايز

[1]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص 86.

[2]- المصدر نفسه، ص86.

[3]- المصدر نفسه ، ص 86.

[4]- المصدر نفسه ، ص86.

[5]- المصدر نفسه، ص 83.

[6]- المصدر نفسه، ص 83.

العلوم، كما أنها تُعد: « مَجمع حقائقها المعرفية، وعنوان ما به يتميز كل واحد منها عمّا سواه»[1].

فالمصطلحات حسب **"حجازي"** فتحت أمام الناقد الغربي آفاق جديدة تتمثل في محاولة وجود علم للنقد الأدبي، أو لدراسة الأدب، هذا العلم يتفاعل حقيقة مع النصوص و « لكن لا يهدف إلى تذوقها أو فهمهما، أو بيان جماليتها وتفسيرها ، والحكم عليها، بل يقوم بتشريحها، وتفكيكها بهدف الكشف عن العناصر الثابتة والدقيقة والمتواترة، لأن هذه العناصر تمكنه من الوصول إلى البنية المجردة العامة وقوانينها»[2]،لكن السؤال الذي يطرح هنا :

- هل النتاج الفني يحتاج لكل هذه الأدوات الحادة ليُفْهَم، ويُحلّل؟
- أليس مصدر هذا الابداع إنسان له روح و إحساس يرتقي فوق هذه السيوف الحادة.

إن هذه التطبيقات أو النظريات مصدرها كما يقول **"حجازي"**« النزعة البنيوية التي ظهرت في الثلاثينات ونضجت في الستينيات، كحركة علمية تحاول التوصل إلى الكشف عن عالم الأثر، وما فيه من قوانين تحكم عناصره، ومعانيه المتعددة »[3]ولا يمكن أن نُنكر الدور الهام الذي لعبته البنيوية في تخليص مصطلحات النظرية النقدية من البعد الميتافيزيقي، ومن مقالات النظرة الجمالية ، وما ساعد على ذلك على انتشار البنيوية في أوروبا، هو روح العصر آنذاك الذي تمثل في« زيادة وعي الانسان بقدرته على فهم طبيعة عصره وطبيعة ثقافته، وبجانب التطور الهائل الذي طرأ على مجال العلوم الإنسانيةوالتجريبية كان عاملاً في إنتشار هذه المفاهيم النقدية »[4]، وهذا مايفسر وجود

---

[1]– عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات ، ص11.

[2]– شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص 107.

[3]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 87.

[4]– المصدر نفسه ، ص 88.

مصطلحات ذات صبغة علمية في النقد الغربي، نذكر منها "الكُليّة" (Totalite) القائلة بأن« الأثر الأدبي كل متكامل يتضمن مجموعة متكاملة»[1]، ولكن **حجازي** لا يقتنع بصحة هذا المسلمّة ويشكك في صحتِها ومصداقيتها، وحُجتُة في ذلك أنه مصطلح غير واضح«لأننا لا نرى إلى أي حد تتأثر أجزاء الأثر بهذا الكل المتكامل وإلى حد تتفاعل فيما بينهما»[2] و رأى أن مثل هذه المصطلحات لاسند لها من العلم أصلا، ووصفها بالغلّو والغموض، ومنطقيًّا إذا رفضت شيئا كان لزامًا عليك أن تأتي بالبديل، فجاء بديله على شكل تغيير أماكن، فقال :« الأمر يختلف إذا قلنا بأن الناقد يبدأ بدراسة الكل في الأثر وينظر إلى أجزائه على أنها أعضاء في هذا الكل»[3]، ووصف بديله هذا بأنه: « يتفق إلى حد بعيد مع اتجاهات النقد الجديد كما تؤيّده النظرة العلمية »[4].

إذن مما سبق نلاحظ أن المصطلح الغربي هو الآخر يعاني من إشكالية مصطلحية تتمثل في انتفاء صفة الاتفاق على المصطلحات النقدية تصل إلى درجة التناقض الكبير فمثلا مصطلح **"الصورة"**«عند الرومانسيين تُمثل المشاعر والأفكار الذاتية، وهي عند البرناسيّين تعرض الموضوعية، وعند الرمزيّين تنقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطن وعند السرياليّين تعني بالدلالة النفسية »[5]، بالإضافة إلى مشكلة أُخرى تتمثل في علمنة اللغة النقدية.

---

[1]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص 88.

[2]– المصدر نفسه ، ص 88.

[3]– المصدر نفسه، ص88.

[4]– المصدر نفسه، ص 88.

[5]– أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، (عربي–عربي)، ط1،مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2001 ص10.

2. إشكالية المصطلح النقدي العربي:

أرجع **"حجازي"** مشكلة المصطلح في الخطاب النقدي العربي إلى سوء الترجمة وما نتج عنها من غلبة الذاتية وانتشار اللغة العادية.

1)- سوء الترجمة:

تُمثل الترجمة أهم وسائل انتقال المصطلح، إلاّ أن هذا الانتقال من ثقافة إلى أخرى قد يخلق مشكلةكون المصطلحات تحمل معنى في لغتها الأصلية التي قد لا تتماشى ولغتناومقتضياتها، ويُعد النقد الأدبي حقلا خصبًا نظرًا لتسارع تطور النظرية النقدية وتداخلها مع علوم أخرى، واعتمادها على النظريات النقدية الغربية، ف**"حجازي"** يرى أن « النقاد والباحثين يستعملون مصطلحات أو مفاهيم نقدية على نحو أنهم لم يستعملوها إلّا من قبيل اللهو، أو من قبيل الموضة الفكرية دون أن يعرفوا كيفية الاستعمالات الدقيقة لهذه المصطلحات »[1]، إذا نفهم أن استحضار مرجعية المصطلح من شأنه أن يُجنِّبنا مزالق كثيرة، وليس هذا فقط فمرجعية المصطلح «أمر ضروري من الناحية المنهجية أولا وثانيا لإقناع القارئ بأن المصطلح له انتماءات خارجية عن الخطاب النقدي العربي المعاصر، تدعوه إلى ضرورة تبني مبدأ المثاقفة»[2].

لكنه للأسف قد شاع عند نقادنا « استعمال مصطلحات أو كلمات نفسية أو اجتماعية دون ربطها بسياقها النظري، أو دون الإحاطة التامة بدلالة استعمالاتها في ميدانها الحقيقي»[3]، فالإلمام بأسباب ظهور المصطلح في النقد الغربي أثناء الترجمة لأمر ضروري ، فهو من دون شك يتماشى وروح ذلك العصر فمصطلح البنيوية مثلا استعمله

---

[1]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 90-91.

[2]- شرشال عبد القادر: الإغتراب الثقافي للذات العربية-الدكتور حازم خيري-، مجلة المصطلح، العدد2، فيفري 2003، ص 104.

[3]- سمير سعد حجازي: المصدر السابق، ص100.

الناقد الغربي لضرورة علمية ونظرية وليس لأجل موضة فكرية، عكس الناقد العربي الذي يرى في نقل تلك المصطلحات « فرصة الانضمام إلى صفوف النقاد المُحدَثين، لأن كثيرا من هؤلاء اعتبر أن حداثة الفكر النقدي تتمثل في استعمال الاصطلاحات والمفاهيم البراقة التي تسيطر على المناخ النقدي الغربي، رغم عدم وضوحها، وتداخل معانيها»[1].

إذن أوَل وأهم سبب يؤدي بنا إلى سوء الترجمة، هو انعدام المعرفة بالخلفية الابستيمولوجية وهذا ما علق عليه **حجازي** بقوله « إن الكلمات أو الألفاظ، لا معنى لها إلاّ في سياق ما، وأنه لا يجب أن ننظر للشيء الذي يشير إليه التعبير، بل على المناسبة التي تعطي لاستعمال التعبير معنى »[2]، وهذا الاهتمام الكبير بالمرجعية الابستمولوجية للمصطلح ، مرَدُه إلى التأثير الكبير الذي يلعبُه في خلخلة المعنى الأصلي للمصطلح إن هو فُقِدَ من لدن نقادنا العرب، فالمصطلح الغربي في جميع مراحل تطوره إلى غاية نضجه يكون تعبيراً عن العقل الغربي، وعن أزمة الإنسان الأوروبي، ولكن بعض المترجمين يكتفي بالصيغة النهائية للمصطلح وهذا ما عبّر عنه **الجابري** حين قال «نحن لا ننقل سوى المصطلح في صيغته النهائية(...) ولم نشارك في أي مرحلة من مراحل صنعه»[3]، وشبه عمل المترجمين العرب بعمل من يُركِب الطائرة، إلا أن هناك فرق جوهري يكمن في «أننا نستخدم الطائرة، أمّا المصطلح في العلوم الإنسانية فإننا نستخدمه ويستخدمنا في وقت واحد، إنه يتحول (...) ليصبح جزءا من رؤيتنا »[4]، إذن فهذا النقل العشوائي غير المسؤول للمصطلحات والنظريات على أدبِنَا أفرز أزمة حضارية ثقافية أصبحت تُرهق كاهل الخطاب النقدي العربي، و**حجازي** شبّه أولئك المترجمين « بوضع حمّال فوق ظهر سفينة، ينقل صناديق مغلقة(...)دون أن يعرف ما بداخلها أرزًّا كان أم

[1]– سمير سعد : مشكلات الحداثة في النقد العربي، ص 70.

[2]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 92.

[3]– غالي شكري: النقد والحداثة الشريدة، ص 125.

[4]– المرجع نفسه، ص125.

قمحًا، أو طعاما للقطط، أو سمًّا للفئران، إذن لا يهمه أن يعرف ما بداخلها (...) لأنه ليس سوى حمّال مهنته النقل»[1]، ووجه الشبه بينهما في الانعزال والعزلة عن المحتوى التي يَنتج عنها غياب القدرة على تطويع المفاهيم المنقولة، واعطائها الصيغة المحلية أو البيئية، حتى تُصبح ذات دلالة في ثقافتنا.

هذه الترجمة الحرفية أو الشكلية التي تهتم فقط كما قال **"حجازي"** بـ:« تحويل الكلمات والجمل الفرنسية (...) إلى ما يُعادلها في العربية، فأصبحت وظيفة الجملة والكلمة بالنسبة للنص، وظيفة سلبية، مجرد ملء فراغ أو ملء مساحة»[2].

وهو الأمر نفسه الذي عبر عنه **"شكري عزيز ماضي"** للوضعية التي آلت إليها الأمة العربية، وثقافتها نتيجة لهذه الترجمات العشوائية، فقال: « وفي البلاد العربية اليوم ترجمات تبلغُ حدًّا بعيدا من السقم والسُحت، لأن المترجم نفسه يبدو فيها وكأنه غير مُدرك ما يُترجم »[3]، وهذه الفوضى المصطلحية الناجمة عن سوء الترجمة أدّت إلى غموض العديد من المصطلحات، واضطرابها و قدم لنا **"حجازي"** فقرات من كتاب البنيوية **"لجان بياجيه"**، واكتفى فقذ بدراسة الجزء المُسمّى : البنيات اللغوية والبنيات المنطقية، نذكر جزءا منه الذي جاء على هذا النحو« بإمكاننا العودة إلى مشاكلنا التي انطلقنا منها، والتي تبقى احدى المشاكل الأكثر جدالاًفي البنيوية أو العلومية(...) المفهوم البفلوفي للغة كنظام ثانٍ للتعبير قد حلّ جميع المشاكل، يُعلن في موضوع العلاقات بين اللغة والفكر بأنَها تُشكل إحدى المشاكل القيّمة والشائكة التي تُطرح حاليّا»[4].

أول شيء نلمسه في هذا النص: الغموض سواءٌ في المصطلحات المستعملة أو في طريقة التركيب والصياغة، وحتى وإن كرّر القارئ النص عدة مرات فلن يزول الغموض

[1]– سمير سعد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ص81.

[2]– سمير سعد حجازي : النقد الأبي المعاصر، ص92.

[3]– شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص113.

[4]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص91.

لأن هذا النص فاقد لروح وجوهر اللغة، وإذا رجعنا إلى **"حجازي"**، فهو يرى في هذه الترجمة: طغيان سمة الغموض وأن « الألفاظ أو الكلمات التي تقوم بعملية بناء فقدت وظيفتها الحقيقية »[1]، وبالفعل فقراءة مثل هذه النصوص تؤدي بالقارئ إلى الإرتباك فيتساءل هل المشكل في وعيه وفي نقص ثقافته، أم أن المشكل في النصوص وطريقة ترجمتها ؟

وهو نفس العجز والانبهار الذي تحدّث عنه الناقد**"عبد العزيز حمودة"** فقال: « كان ذلك الإنبهار، كما قلت خالطه طوال الوقت شعور عميق بالعجز عن التعامل مع هذه الدراسات البنيوية وفهم أهدافها ، بل فهم وظيفة النقد ذاته في ظل المصطلحات النقدية المترجمة والمنقولة والمنحوتة والمحَرفَة التي أغرقونا فيها لسنوات »[2]، هذا هو حال أستاذ أكاديمي له من الثقل والوزن والمعرفة باللغات الأجنبية ماله، فمابالك بحال القارئ العادي والمثقف أو المبدع الذي لا يتيسّرُ له سُبل الاطلاع على المصادر الأصلية، بالاضافة أنك « نادرًا ما تجد شرحًا لبعض هذه المفاهيم في سياق النص، أو هوامش بعض النصوص المترجمة أو النصوص النقدية غير مترجمة »[3]، ويُكمل **حجازي** نقده للكتاب ومُترجمه أنه كذلك لم يهتم بترجمة الفكرة الحقيقية « وقد كان من الواجب عليه أن يعرف أن الفكرة سابقة عن الألفاظ والكلمات »[4]، وهو الأمر نفسه الذي ذهب إليه **"جمال حضري"** حيث يرى أن الترجمة لا تُؤتي ثمارها إلا إذا حدث تزاوج بين النتاج اللساني وسياقة الثقافي الخاص « فالترجمة إذن ليست للغة ولكن للكلام »[5].

---

[1]– سمير سعد حجازي:النقد الأدبي المعاصر ، ص 92.

[2]– عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة ،عدد 232، الكويت، 1998 ص13.

[3]– سمير سعد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ص80.

[4]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 92.

[5]– جمال حضري: الترجمة والمثاقفة، مجلة حوليات التراث، ع5، 2006، ص 53.

ويضيف لنا "حجازي" نموذجا آخر متمثلا في **"جابر عصفور"**ودراسته النقدية عن **"البنيوية التوليدية"**(Structuralisme Génétique)، وقد عاب حجازي عليه ترجمتِه حيث يرى بأنه اكتفى«بالوقوف عند معناه القاموسي، وليس معناه الباطني المستوحى من عمق النظرية»[1]، فعلى الرغم من دقة المصطلح « إلّا أنه ليس له دلالة أو معنى واضح في بنية أو ثقافة العربية »[2]، فهو مكتف فقط بتلك الترجمة الآلية التي تحافظ على الشكل دون المضمون، وتُبقى على اللفظ وتفقد المعنى، وتحرص على اللغة على حساب الفكر وأعطى**حجازي** بديلا لهذه الترجمة: وهي **البنيوية الدينامية** وحُجته في ذلك « أن **غولدمان** لا يعتبر بنيات الأثر حقيقة جامدة، بل تبدو كقوة دينامية مضمرة في داخل الجماعات البشرية، وهذا يعني أن البنيات الفنية عند **غولدمان** تبدو بنيات في صورة بعيدة عن المعطيات الجامدة »[3]، لكن **"جابر عصفور"**هو الآخر لديه حجته في اختيار هذا عن ذاك، فهو يقول« البنيوية التوليدية هي الصياغة العربية التي استرحتُ إليها في ترجمة المصطلح الفرنسي الأصل (Structuralisme Génétique) الذي يشير إلى المنهج(...) الذي يتناول النص الأدبي بوصفه بنية ابداعية متولدة عن بنية اجتماعية(...) والواقع أن مبدأ التولد، مبدأ أساسي حاسم في منهج غولدمان كلّه »[4].

ويبدو لنا أن **"حجازي"** هو الذي وُفق في ترجمته، ذلك أن « التولّد يحمل معنى النشأة »[5]، ولا يتناول كل جوانب المفهوم، أما كلمة تكويني فهي مشتقة من الفعل كوّن كما ورد في لسان العرب «التكوُّن: التحرُّك، وكَوَّنَهُ فتَكَوَّنَ: أَحْدثَه فحَدث، وكون الشيء:

---

[1]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 97.

[2]– سمير سعد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ص105.

[3]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص97.

[4]– جابر عصفور: نظريات معاصرة، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ت)، ص83.

[5]– مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط ، ط4، مكتبة الشروق الدولية، 2004، ص1058.

أحدثه والله مكوّن الأشياء يخلقُها من العدم إلى الوجود»[1]، إذن **"حجازي"** وُفق في إعطاء المعنى المعادل للمفهوم في اللغة العربية على المستوى اللغوي والإصطلاحي.

وأضاف **"حجازي"** كذلك أن **"جابر عصفور"**اكتفى بنقل المصطلحات فقط و « ترك للقارئ مهمة الإبحار في خضم مفردات أو مصطلحات، ليس لها مدلول في ذهنه أو في ذهن الناقد أو بنية اللغة أو الثقافة العربية»[2]، ومثّل لنا **حجازي** بفقرات من مُؤلَف **"جابر عصفور"** حيث يقول :« إن الانتقال من داخل بنية العمل إلى المجتمع لا يتم بشكل مباشر، وإنما يتم عن طريق وسيط له وجوده بين الإثنين، ذلك لأن العمل لا يتم عن طريق الحياة المادية، وإنما عن طريق رؤية العالم، إن رؤية العالم على هذا النحو هي التي تمكنُنَا من فهم الكل، والتجانس الشامل الذي يُحدد الروائع الأدبية في مقابل الأعمال الأدبية الأقل أهمية، لأنها أقل تجانسًا في تجسيدها لرؤية العالم »[3].

هذه الفقرة كما هو واضح، ورد فيها مصطلح رؤية العالم ثلاث مرات، ولكن دون تحديد لمدْلُولها، فصياغته مثلا: (إن رؤية العالم على هذا النحو)، «توحي للقارئ أن الناقد أوضح له معنى هذا المصطلح، رغم الملاحظة أن ذلك المصطلح أو المفردات المستعملة في الفقرة تبدو غامضة، بحيث لا نفهم دلالتها مع الفقرة ككل أو دلالة هذه الفقرة مع نص الدراسة بأكمله»[4]،ويقول أيضا في مكان آخر في الفقرة الخامسة ص89: « هي رؤية الجماعات البرجوازية وتلك بدورها يجب أن تظهر تبعا للأفكار الماركسية الكلاسيكية عن الايديولوجية وعيًا زائفًا»[5]، هل هذا المفهوم المقدّم يوافق غولدمان؟

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مادة (كون)، ص 769.

[2]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 97.

[3]– جابر عصفور: البنيوية التوليدية، فصول تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، العدد 2، يناير، 1981، ص 96.

[4]– سمير سعد حجازي: المصدر السابق، ص98.

[5]– جابر عصفور: البنيوية التوليدية، ص89.

حسب **"حجازي"** أن «قول جابر عصفور لا يمسُ جوهر المعنى أو المصطلح الذي يقصده غولدمان »[1]، لأنه « يقصد ببساطة ووضوح بمصطلح رؤية العالم نظاما للفكر يفرض نفسه على فئة أو جماعة معينة من الناس، تعيش في ظروف اقتصادية واجتماعية متشابهة»[2].

أمّا النموذج الثالث الذي اختاره **"حجازي"** فتمثل في الكتاب المسمّى (مقدمة في سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة) لمؤلفه **"غالي شكري"**، الذي سيأتي الحديث عنه في مرحلة آتية، رأى **"حجازي"** أنه يستخدم كلمات ذات طابع واحد يتّسِم «بالطابع الإنشائي، وأنها لم توصلنَا فورًا إلى معنى واضح، هذا إلى جانب أنها غير مخصصة وعامةمن خلال تلك العبارارت التي يستعملها و مثال على ذلك (" تضميد جراح النمر الكبير والقط الهائج" ، "بطلها منقوع في تربة المأساة حتى العنق"، و" إخراجُه من القبُور" و الأكفان و" شريرما "مات" وبعث الحياة.." "إنطفأ بعض الشموع..") ». *

فرأى **حجازي** أن استعمال مثل هذه المفردات يُخرج الدراسة من طابعها العلمي إلى طابعها العام، وهذا ما علّق عليه **"عبد الغني بارة"**حين قال : « إن سعي النقاد في تَتبع خطوات المناهج النقدية الحداثية عن قرب، جَعَلهم يحرصون على نقل نتاج هذه المناهج نقلا حرفيًّا، أفقدهم على التمييز بين الكلمة العادية والمصطلح النقدي »[3]، وبهذا فقد عمت مثل هذه المصطلحات البعيدة عن روح العلم، وإطاره المنهجي، لأن استعمال مثل هذه المفردات والجمل «يجعل لغة الدراسة تُشبه اللغة المستعارة أعني اللغة التي تأبى الدخول في القوالب العقلية الدقيقة »[4]، ولربّما هذا الإنصياع وراء الاستخدام العادي

---

[1]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص99.

[2]– سمير سعد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ص108.

*– ينظر: غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981، ص247–196.

[3]– عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة، ص308.

[4]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 94.

للكلمات المترجمة، ظنًّا منه أن هذا التبسيط لفائدة القارئ العادي الذي لا يتقن اللغات الأجنبية، وتساعده على تطوير ثقافته وزاده العلمي« متناسيًا خصوصية المصطلح الذي يجب أن يتجرد من الذاتية ويسْتقِل عن أسلوب صاحبه »[1]، وهذا ينتج تراكم مصطلحي سِمتُه البارزة الغموض، ويصبح الوقوف عند المعنى الدقيق أمر بالغ الصعوبة وسط هذا الزخم الهائل من الكلمات، وهو الأمر الذي وقف عنده **عبد القادر القط** في محاولة لرصد بعض هذه الكلمات منها تمثيلا لا حصرًا، ما ورد في ترجمة جابر عصفور لكتاب «"إيديث كرزويل "عصر البنيوية : الجماعة (Community) ، النزعة السلميّة (pacifism) العلاقات (Relations) ،الكبت (Repression)، الرمز (Synbol)، تشويه (Distortion)»[2]

وهكذا صارت الكلمات العادية بمثابة المصطلحات الحقيقية في الخطاب النقدي ومنه فقد النص النقدي خصوصيته.

هذه الذاتية في وضع المصطلحات، أفزرت مشكلة أخرى تتمثل في التعددية المصطلحية، حيث أنك تجد مصطلحا واحدا لديه أكثر من مقابل عربي كمصطلح (Structuralisme) يقابله: البِنَوِية و البنْيَوِية و البنائية الهيكلية...

وفي الأخير يصرّح "حجازي" بأن دراسته هذه لا تسعى إلى التعميم من خلال عدد قليل من الأمثلة، ولكنه أرشد القارئ إلى المجلات الأدبية المتخصصة مثل **مجلة فصول** أو مجلة **"الفكر العربي المعاصر"** ، وإلى الكتب التي تخرجها سلسلة **"زدني علمًا"** التي يراها تسعى للقيام « بترجمات نصوص غامضة، تلقي بها في وجه القارئ وتوهمُه بأن ذلك الغموض مصدرُه عمق النص المترجم »[3]، **و"السيد بحراوي"** يوافق **حجازي** في

[1]– عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة ، ص308.

[2]– عبد القادر القط: نقلا عن عبد الغني بارة، المرجع نفسه، ص310.

[3]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 99.

كلامه خاصةً فيما يتعلق بدور **"مجلة فصول"**، وهو لا يُنكر ذلك الدور الذي لعبته في التعريف بمناهج النقد في العالم الغربي، إلّا أن تقديمها للمادة العلمية إتّسم « بطابع الأكاديمية بكل مشكلاتها في مصر، فسواءٌ كان هذا التقديم، ترجمة لمقال، أو عرضا لكتاب أو كتابة عن منهج أو نظرية، فإن الطابع الغالب عليه كان التبسيط المُخل من ناحية والغموض من ناحية أخرى، وعدم فهم الأصول في كل الأحوال، فمن خلل وتضارب في ترجمة المصطلحات، إلى تناقض في فهم الجمل، إلى قصوره في فهم الخلفية التي تنطلق منها المقولات، والسياق الذي تنبع منه النظريات.. »[1].

إذن مما سبق يمكن أن نستنتج أن المصطلح يعاني من أزمة حقيقية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، بدأت بوادرها منذ أن أعلن انفتاحه على الآخر الغرب ، وتجلت مظاهر هذه الأزمة في ذلك الغموض والاضطراب والخلط، وهذا إن دَلّ على شيئ، فإنه يدل على عجز الناقد في تحقيق التفاعل الإيجابي بين الأنا والآخر، والأزمة المصطليحة كذلك تَمُس دول الغرب لكن وجه الإختلاف يكمن في أن « أزمة النقد الغربي ترتبط بالنظرة العلمية المحضة للأثر الأدبي، ومحاولة إنشاء نظرية نقدية علمية(...) بينما أزمة النقد العربي تبدو في مظهرها العام مرتبطة باللغة وقدرتها على التعبير المحكم الدقيق»[2] وهذا ما يوضح لنا مدى الفارق الكبيربين طبيعة الأزمتين.

[1]– سيد بحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ط1، دار الشرقيات ، القاهرة، 1993، ص107.

[2]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 101.

3. إشكالية اغتراب النقد العربي:

يرى **"حجازي"** أن النقد العربي في صورته الحالية يجتاز محنة اغتراب قاسية بَرِزت ملامحها في كتابات نُقادنا خاصة في العقدين الأخيرين، ويقصد **حجازي** بمصطلح اغتراب: « تحول ذهن الناقد إلى أداة آلية في نقل مفاهيم غامضة وغير محددة الدلالة في لغتها الأصلية، أو لغتنا العربية، وهذا التحول قد يكون على نحو مشعور أو غير مشعور به، مع الشعور بالعجز عن وضع دلالة لهذه المفاهيم، وعدم القدرة على التفاعل معها »[1]، في حين نجدُه عند **"حازم خيري"**بمعنى « تنازل الإنسان عن حقه الطبيعي في امتلاك ثقافة حرة متطورة، إزاحة لذاته، وإرضاءًا لمجتمه»[2]، موضحًا ما يقصده من:

1)-إزاحة الذات: « أي تنازل الإنسان طواعية عن حقه في نقد وتطوير ثقافته، وتخويل آخرين بهذا الحق نيابة عنه»[3]، وهذا بالضبط ما يحدث لنقادنا المعاصرين، حيث أصبحوا مُسيَّرين من لدُن الآخر الغربي الذي فرض ثقافته علينا ليس من باب نشر العلوم أو كما يسمونه "حوار الحضارات"، وإنما من باب التسلط والغزو الثقافي، و هذا النموذج الثقافي « بدأ يفرض نفسه علينا من بداية التوسع الاستعماري الأوروبي (...) كنموذج عالمي»[4] واستعمل في ذلك عدة وسائل : كالتبادل التجاري غير المتكافئ والتدخل في الشؤون المحلية، والسيطرة الثقافية والإيديولوجية، والنتيجة من ذلك كله واضحة للعيان، فإننا نجد النموذج الغربي أينما حَلَلْنا وارتحلنَا في المجال الاجتماعي الاقتصادي، التعليمي الثقافي...

« فالناقد اليوم يقف وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوروبي ونظرياته الوافدة، وكأن ذلك النقد نموذج في الإبداع والعبقريةلا يمكن أن يصل إليه الفكر العربي، إلا بالتقليد

---

[1]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص102.

[2]- حازم خيري: الاغتراب الثقافي للذات العربية، (د.ط)، دار العالم الثالث، القاهرة، 2006، ص20.

[3]- المرجع نفسه، ص20.

[4]- سمير سعد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ص14.

والإقتباس والنقل »[1]، وهذا ما أدى بالعقل العربي إلى محاصرة نفسه، والتضييق عليها ثم التنازل عن حقه في تطوير نفسه، وتوكيل أمر ذلك إلى غيره « وأصبح المعيار الغربي بمعطياته المنهجية هو الذي يُحدد موقع الذات ودرجة الأهمية، وهي صفة تُلازم التأثير السلبي ولا تليقُ بالمثاقفة الإيجابية »[2].

2)- ارضاء المجتمع: « تنازل الانسان عن حقّه الطبيعي في نقد ثقافته وتطويرها»[3] مكتفيا فقط بدوره الناقل كأداة صمّاء، يجتثُ المصطلحات والنظريات من منابتها الأصلية ويسلطها على الأثر الأدبي، سواءٌ وافقت أم لم توافق خصوصياتنا الثقافية، وأصبح الشغل الشاغل لنقادنا اليوم من يكون مُدير دعاية لأفكار "**رولان بارت**"، أو مُسوقًا لأفكار "**جاك دريدَا**"، أو سِكرتيرًا لـ"**غولدمان لوسيان**".

وانقسم النقاد والمثقفون إلى فئتين إزاء هذه الظاهرة :

- **الفريق الأول** : يرى « في عدم تحديد مفاهيم النقد الغربي في الكتابات العربية مظهرًا من مظاهر التخبّط والاضطراب، نظرا لأن عدم تحديدها يشتتُ القارئ، ويجعله يشعر بوجود حواجز لغوية تفصله عن عالم هذه الكتابات »[4]،مما يؤدي إلى قطع الأوشاج التي تصل بين النص والقارئ و**حجازي** يوافق أصحاب هذا الرأي فيما ذهبوا إليه في عجز النقاد على « وضع لغة للكتابة النقدية تقضي على عزلة الناقد عن قارئــه و عن المجتمـع »[5]، ففي "**اعتقادنا**" أنه ليس ثمة نقد جدير بهذه التسمية إلا إذا كان مُتوجهًا للقارئ، فالنقد اليوم أصبح وكأنه نقد مخابر، أفراده يُخاطب بعضهم بعضًا وغالبًا ما ينحو كل واحد منحنى خاصا به، فمهمة الناقد الأساسية أن يوصل فكره « للجمهور حتى

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، (د.ط)، مطبعة دار الكتب، بيروت، 1965، ص297.

[2]- عبد الله ابراهيم : الثقافات العربية والمرجعيات المستعارة، ص91.

[3]- حازم خيري: الاغتراب الثقافي للذات العربية، ص20.

[4]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص102.

[5]- المصدر نفسه، ص 102.

الجمهور الذي لا يعرف الأبجدية فالإذاعة، والتلفزيون كما نفترض تقوم بدورها في توصيل النقد إلى مُسْتحقِيه من الناس العاديين »[1] وليس هذا فحسب، بل إن الناقد نفسه يعاني حالة اغتراب وضياع وسط هذا الزخم والتراكم المعرفي الذي وصل حد التُخمة فأصبح عاجزا عن « الجمع بين تراثه النقدي من جهة وتراث النقد الغربي المعاصر من جهة أخرى »[2]، فهو يعيش بفكره وعقله في العالم الحديث، لكن بمشكلات عالم قديم والسؤال الذي يُطرح: أنه إذا ما أراد هذا الناقد أن يكتب فكيف يكتب ولمن يكتب؟

فإذا كان للقارئ العربي والذي يعيش مشكلاته الخاصة، فيكون نتاجه بلا قيمة لدى القارئ الحديث، وإذا أراد أن يكتب نتاجًا جديدًا يجدُه القارئ العربي غريبا عليه، إذن فالناقد يعيش تمزقًا فكريًّا نتيجة تفكيره في نوعين من القُراء، يصلان إلى حد التناقض فما هو الحل إذن؟... الحل « هو أن يكتُب لقارئ على شاكلته قارئ عربي ينتمي بفكره إلى العالم الغربي الحديث»[3]، وما زاد الأمر تعقيدا على القارئ العربي انتشار مصطلحات نقدية، كالتفكيكية، البنيوية الشكلية« التي انتشرت في أغلب كتاباتهم منذ الثمانينات حتى يومنا، ولم نرَ فردًا أو فريقًا منهم حاول أن يحدد للقارئ كلمتي "بنيوية شكلية" أو كلمتي "بنيوية توليدية"»[4] ولا يقصد **حجازي** بالتحديد المقابلات العربية وإنما أن يوضح للقارئ دلالاتها الفلسفية والنظرية والمنهجية، ولعلّ هذا ما دفع **حجازي** إلى أن يُردف في كل كتاب يُنتجه ملحق لمصطلحات مع شرحها شرحًا موجزًا، كما يُعد الأول بصنيعه هذا بالإضافة إلى ذلك، له قاموس خاص بالمصطلحات النقدية المعاصرة.

- **<u>الفريق الثاني</u>:** وهم من حاملي شعار المعاصرة « فهم لا يرضون بهذا الرأي ولا يُقرون بوجود هذه المظاهر، وردعُوا أصحابه... باتهامهم بالجهل وعدم القدرة على استيعاب

---

[1]– غالي شكري: النقد والحداثة الشريدة، ص125.

[2]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص102.

[3]– شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عن العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، عدد 177، الكويت، 1990.

[4]– سمير سعد حجازي : المصدر السابق ، ص103.

الجديد والعزلة عما يحدث في آفاق الثقافة الأوروبية المعاصرة، واعتبروا القول بوجود أزمة تواجه النقد العربي قولا أسطوريا ونمط من أنماط الهجوم على "الجديد"، وعلى "الحديث" أو على التيارات الفكرية العالمية»[1].

ويبدو واضحا من رأيهم تلك الدرجة الكبيرة في التماهي في الآخر، لدرجة أنهم عدوا كل ما هو آتٍ من أوروبا إيجابي لا تشُوبه شائبة، ولقد أصابت **"نازك الملائكة"** في وصفها الدقيق لحال نقاد اليوم، فهي تُشَبهُ تأثير النظريات الغربية في عقول العرب كتأثير السحر«فتُبهرُهم، وتُسكرهم، وتُفقدهم أصالة أذهانهم...فما يكاد الناقد العربي يقرأ ما كتبه **إليوت** و**ريتشاردز**(...) حتى يشتهي أن يطبّق ما يقولون على الشعر العربي، مهما كلّفه ذلك من تصنعٍ و تعسّفٍ، وجورٍ على شعرِنا ولغتِنَا»[2]، إذا الذي حدث للأمة العربية لم يكن في الحسبان، فانقلبت الموازين واضطربت المفاهيم، وزادت الفجوة بين القارئ والناقد إتساعًا، وانقطع الخيط الذي كان يُشد القارئ إلى النقد« فهو ينظر لنقد هذه الأيام كما لو أنه خدعة من النصْب والاحتيال (...) دفعته إلى الإزورار عن النقد »[3]، وإذا عدنا **لحجازي** وتمعنا في رأيه حول أصحاب هذا الاتجاه وجدناه يصف هذه الظاهرة بأنها وجه من أوجه الأزمات الثقافية التي تجتاح عادة ثقافة مجتمعات العالم الثالث، والتي لا تكون في شكل صراع بين قيم الثقافة المحلية، وقيم الثقافة العالمية، ولكن«في شكل فقد بُعد الوعي بمنهج مواكبة الحديث ومنهج البحث عن خصائصه العامة، والقدرة على تحويل مفاهيمه إلى مفاهيم دالة في اللغة أو في الثقافة العربية، هذا بجانب اكتشاف جوانبه السلبية والايجابية في أسس النظرية والمنهجية»[4]، و هذا كله راجع للاتصال غير المنظم بالثقافة الغربية، الذي مازال الاحتكاك بها من الضروريات إذا أردنا أن ننهض بأمتنا

[1]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص103.

[2]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص298.

[3]– غالي شكري: النقد والحداثة الشريدة، ص105.

[4]– سمير سعد حجازي: المصدر السابق، ص 104.

العربية، وليس لأن الغرب غرب « بل لأنه الصنف من البشر الذي يعيش أعلى مراحل تطور الفكر الانساني في الوقت الحاضرعلى الأقل على صعيدين العلم والثقافة»[1]، لكن بشرط أن تكون لدينا القدرة في تَبيئة تلك المفاهيم الغربية وشحنها بمعطيات وحمولات من واقعنا، إذن فالمسألة متوقفةً على مدى نجاحنا أو فشلنا في تحقيق مزاوجة فعالة بين ذواتنا وذوات الآخرين، ونظرًا لانتفاء هذا الشرط الجوهري في أغلب كتابات نقادنا المعاصرين فإنك تجد لها سمات مميزة ذكر منها **"حجازي"** « الإغراق في الغموض الانغلاق على ذات أصحابها، وقطع الصلة بواقعها الثقافي، والدفع بمفاهيم نظرية أو منهجية غير محددة الدلالة(...) لفهم الآثار الأدبية»[2].

إذن فسيادة هذين التيارين في النقد العربي الحديث والمعاصر، قد ساهما في تغيير القيم وإلى « تمزّق الدورة الجدلية بين العمل الأدبي والنقد والقارئ، فقد ظهرت فجوة بين العمل الأدبي والنقد من جهة، توازيها فجوة بين النقد والقارئ من جهة أخرى »[3]، فأصبح الناقد منعزل عن واقعه، وتنازل عن دوره في إضفاء حقائق عن الطبيعة البشرية من خلال النتاج الفني، ليتحول النقد إلى خطاب نُخبوي يبعد القارئ العادي، ليستغرق في معنى خاص يحيط به الكثير من الأسرار و الطلاسم، فالناقد المعاصر:« زها بروح النخبة وزها بشعور الاستعلاء الأُرستقراطي وكتب(...) نقدًا يَحار فيه المتلقي فلا يستطيع أن يردّه إلى مذهب نقدي بعينه، وانقطعت الصلة بين الموقف النقدي والاجتماعي»[4].

وهذا ما دفع **"حجازي"** إلى تكرار رأيه وتأكيده بأن « أغلب الكتابات النقدية الشائعة الآن لا تعد مظهرا من مظاهر التحديث الفكري أو الثقافي، وإنما تعد من وجهة نظرنا مظهر من مظاهر انهيار التكامل الثقافي، فالتحديث الفكري في شتّى مجالاته لا يعني أن

---

[1]– محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص184.

[2]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص 104–105.

[3]– غالي شكري: النقد والحداثة الشريدة، ص104.

[4]– وهب أحمد رومية: شعرُنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، عدد 207 ، الكويت، 1990، ص5.

يستعير الباحثين أو النقاد بعض مفاهيم نظرية أو منهجية، لم تستقر ولم تحدد في بيئتها الثقافية الغربية »[1].

لكن السؤال الذي نطرحه هنا:

- هل هي المرة الأولى التي ينقل فيها الناقد العربي المصطلحات الغربية؟
- أفلم يأخذ أسلافنا من قبل عن التراث اليوناني.
- فهل المشكل في المصدر أم يكمن فينا ؟

يبدو أن المشكلة متعلقة بالإثنين، فأما المصدر فكان الفكر اليوناني قد وصل إلى مرحلة من الازدهار وثبات لأفكار، بمعنى عرف نضجا واكتمالا عكس الغرب اليوم فما تكادُ تُستكشف نظرية،إلاّ وظهرت أخرى تناقضها وتبرز عيوبها ، وتعلن نفسها الجديد المكتمل...والأمر مستمر على حاله إلى حدّ الساعة، أمّا المشكل الذي يكمن فينا هو أن الأمة العربية آنذاك كانت تُمثل مركز قوّة، ولذا كانت ترجمتها أو تعريبها من باب الانفتاح على الآخر قصد احتوَاء معرفته وتبنيها.

أما إذا جئنا إلى موقف **"حجازي"** فكان توفيقي،حيث يظهر صراحة في قوله « إنما نحن من أنصار الذين يؤمنون بضرورة تنظيم إطارهم الثقافي الخاص، وإعداده لمواجهة "الجديد" أو "الحديث"، بما يلائمه ويلائم طبيعة أدبنا العربي، وطبيعة قيمته الثقافية، حتى يُصبح هو جزء من هذا الحديث وبعض مقوماته»[2]

إذن **حجازي** من أنصار شعار "الأصالة والمعاصرة" كغيره من العديد من النقاد العرب، **كعبد المالك مرتاض، عبد الله الغذامي...**

- لكن هل هذا الشعار رسم على ورق أو أنه ربط بين متناقضين بحرف عطف فقط؟!
- أم أنه تجسيد فعلي حقيقي لهذا الشعار ؟!

[1]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 105.

[2]– المصدر نفسه ، ص104.

الفصل الثاني

اتجاهات النقد المعاصر

1. النقد السوسيولوجي
2. النقد النفسي
3. النقد البنائي
4. النقد الأسطوري

1- النقد السوسيولوجي:

يرى الناقد **"يوسف وغليسي"** أن النقد الاجتماعي يتداخل تداخلاً كبيرا مع النقد التاريخي«حتى إن كثيرا من النقاد يتحدثون عنهما بوصفهما منهجا واحدا، ولعل ذلك راجع إلى انحدار كليهما من أُصول نظرية فلسفية واحدة هي المادية الجدلية»[1] بل يمكن القول أن « المنهج الاجتماعي هو الذي تبقى في نهاية الأمر من المنهج التاريخي »[2] ، إذن « فمشروع النقد الإجتماعي كان مشروعًا ذا تاريخ، كما أننا لا ننسى أيضا أنه مشروع مفتوح تحديدًا ويبقى كذلك »[3].

فالفن أو الإبداع حسب النقد الاجتماعي ليس نيزكًا سقط عرضًا، وليس نتاج من فراغ، وإنما هو إبداع « قائم في زمان ومكان معيّن» [4]، « تحكمه عوامل كثيرة من الاقتصادية حتى الإيديولوجية »[5]، وعليه فمهمة الناقد الاجتماعي تتمحور حول « تَفهم البنية الاجتماعية، وتَفهم مدى استجابة الفنان لها، والمسلك الذي سلكه إزاءها ومدى تأثيره في أكبر عدد من الجمهور»[6].

« والماركسية في الأساس نظرية في الاقتصاد السياسي، وضعها " **كارل ماركس**" **(Karl Marx)** بمشاركة هامة من **"فريديك إنجلز"** **(F.Engels)** في منتصف القرن التاسع عشر »[7]، فالماركسية فضلا عن ممارستها النقد أفرزت مذهب الواقعية الاجتماعية التي قوامها « الأمانة في تصوير الواقع »[8]، وعمود بنائها المعرفي:« مفهوم الحقيقة »[9].

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 19.
[2]- صلاح فضل: في النقد الأدبي، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2007،ص27.
[3]- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوقي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص135.
[4]- ابراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص61.
[5]- إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكّي،(د.ط)، مكتبة الآداب، القاهرة،1991، ص 125
[6]- المرجع نفسه، ص125.
[7]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب 2002 ، ص 323.
[8]- مصطفى السُيوفي ، منى غيطاس: النقد الأدبي الحديث، ص52.
[9]- المرجع نفسه، ص55.

فالتفسير الاجتماعي واحد من الفلسفات الواقعية، ويقوم على الأسس التالية:

1)- تتكون الحياة الاجتماعية من بنيتين : بنية دنيا و بنية عليا، ويُقصد بالبنية العليا النظم السياسية والثقافية « وهذه البنية العليا عادة تكون نتاج البنية الدنيا في المجتمع فالأساس الذي تقوم عليه بنية قانونية وسياسية عليا، تتوافق معها أشكال محددة من الوعي الاجتماعي»[1]، حيث «يتحكم نمط الانتاج في الحياة المادية بحركة الحياة الاجتماعية، والسياسية والعقلية عمومًا»[2].

2)- **المصالح الاقتصادية والاجتماعية** : هي التي تُثير الصراع بين الطبقات « وهذا الصراع من شأنه أن يتقدم بالمجتمع وبالنواحي الثقافية على مر العصور»[3]، فكل مجتمع يخلق لنفسه العوامل المساعدة لظهور الطبقات في المجتمع، وسيادة طبقة على أخرى « وكل طبقة من هذه الطبقات مذهبها الفكري الذي يحاول فرضه إذا ما أصبحت عُليا في المجتمع »[4]، فإذا سادت العُمالية مثلا أو برجوازية أو اقطاعية فإنها تفرض فكرتها وثقافتها على الحياة الأدبية.

وأهم ماجاء به النقد الماركسي:نظرية الانعكاس، حيث تُعد « السفير المفوض للفلسفة المادية في علم الأدب والنقد »[5].

فالأديب وفق هذه النظرية له وظيفة اجتماعية اصلاحية مُلزم بتأديتها خدمة لمجتمعه، وإن أدّى وظيفته على أحسن وجه يُطلق عليه **"الأديب الملتزم"** فالالتزام (**L'ENGAAGEMENT**) هو تقيُد « الأدباء وأرباب الفنون في أعمالهم الفنية بمبادئ

[1]- محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، ط1، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، 1991، ص100.
[2]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي ، ص323.
[3]- محمد صايل حمدان: المرجع السابق، ص101.
[4]- المرجع نفسه، ص100.
[5]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 39.

خاصة وأفكار معينة، يلتزمون بالتعبير عنها والدعوة إليها، ويقربونها إلى عقول الجماهير ويُحببونها إلى قلوبهم »[1].

فالالتزام أصبح محك يقاس عليه الأدباء، وبه يتمايزون بغض النظر عن القيم الجمالية والفنية للابداع الأدبي، وهذا ما ذهب إليه **"حجازي"** في أن هذا المنهج ينظر إلى الآثار الأدبية على أنها:« رمزًا للحياة الاجتماعية والانسانية بأبعادها المختلفة»[2]، مضيفا أن ميدان سوسيولوجيا الأدب ليس « ميدانا ثابتا متعارفًا عليه منذ ظهوره كاتجاه من الاتجاهات النقدية »[3]، فالتأملات السوسيولوجية بدأت من آراء " **أفلاطون**" **(PLATO)** و **"أرسطو"** **(ARISTO)** إلى **"مدام دوستال"** **(M.DESTEL)** ليَمْتد إلى آراء **"ماركس** **(K.MARX)** " و " **لوكاتش**" **(LUKACH)** و **"غولدمان"** **(L.GULDMEN)** و " **بيير زيما"** **(P.ZIMA)** وهو نفس الرأي الذي ذهب إليه **مصطفى السُيوفي، ومنى غيطاس** في كتابه المشترك (النقد الأدبي الحديث) من خلال ربطهما للواقعية بعدة مرجعيات وخلفيات سوسيولوجية وتاريخية وفلسفية، فكانت « الفلسفة كمرجع أول لمحاورة الواقعية في ضوء علاقتها بها»[4]

إذن فاصطلاح الواقعية كان موجودا منذ وقت طويل، لكن السؤال الذي يُطرح: هل كان المعنى الذي تحمله هو نفس المعنى الذي هو عندنا ؟ والإجابة ستكون بالسلب، لأن معناها « كان الإيمان بواقعية الأفكار وكان نقيض **"السيمائية"*** »[5]، ولم تستقل موضوعيًا إلا على يد **"بلزاك"** **(H.Balzac)** (1799–1850) حيث « وضع الأطر

---

[1]- بدوي طبانة: قضايا النقد الأدي، (د.ط)، دار المريخ للنشر، الرياض، ص15.
[2]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص38
[3]- المصدر نفسه، ص37.
[4]- مصطفى السيوفي، منى غيطاس: النقد الأدبي الحديث، ص38.
*- تقول بعدم وجود معنى حقيقي للمفاهيم المجردة والكليات، فهي تعد الأفكار مجرد أسماء وتجريدات.(رينيه ويليك،ص154.)
[5]- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية ، ص154.

والفروق النوعية لها في مجموعة "الكوميديا البشرية" كسمة كبرى لهذا المذهب، وكانت رواياته حافزًا للجدل حول خصائص الواقعية وعلاقتها بالواقع »[1].

رأى **حجازي** في كتابات **"مدام دوستال"** أنها أولى الدراسات في القرن التاسع عشر التي تشير إلى دراسة الأدب من حيث علاقته بالمؤسسات الاجتماعية، فهي تقول « الأدب يتغير بتغيّر المجتمعات وحسب تطور الحريّة، فهي تتماشى وتطور العلم والفكر والقوى الاجتماعية »[2]، فالأدب عندها لم يعد فنّاً، بل سلاحًا للتحرك والفهم، والدعوة دائما إلى شيء ما و**"مدام دوستال"** تُرجع الفضل « في أعظم ما قام به الانسان، إلى الاحساس الأليم بمصيره المنقوص...لكن سمُو العقل والمشاعر والأعمال يُدين في اندفاعه إلى تلك الرغبة في الانفعالات من الحدود التي تحصر الخيال »[3]، بالإضافة إلى **"مدام دوستال"** نجد عددًا من النقاد والفلاسفة كـ "**تين**" (Tain) ، ومقولته الشهيرة أن الأدب نتاج ثلاثة عوامل :(الجنس، والبيئة، والعصر)، "**هيجل، ماركس**" « هؤلاء أرسو مبادئ يتعلق بها كل التطور اللاحق عن وعي أو غير وعي »[4].

فماركس قلب المبدأ الهيجيلي رأسًا على عقب كما يقول أهل الدراية فالناس كانوا « يعتقدون مع **"هيجل"** أن حياتهم وأنظمتهم التشريعية، ومعتقداتهم من إبداع عقل إنساني لكن مع "**ماركس**" كل الأنساق الفكرية والإيديولوجية نتاج للوعي الاجتماعي الفعلي »[5] وهذا ما يبدو ظاهرًا في قول **حجازي**« إذا كانت "**مدام دوستال**" أول من حاول تأويل العلاقة بين الأدب والمجتمع، من وجهة نظر شخصية مثالية، فإن "**كارل ماركس**" استطاع بعدها أن يعطينا تفسيرًا موضوعيًا للعلاقة بين الأدب والمجتمع»[6]، فالأدب

1- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص154.
2- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص142.
3- المرجع نفسه، ص142.
4- جان إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، ط1، منشورات دار بلفون، باريس،1994 ص115.
5- سلدن رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، (د.ط)، دار قباء للطباعة والنشر،1998، ص49.
6- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص38.

حسبُه« واقعة اجتماعية تاريخية نسبية، وأن الكاتب يُعبّر في أعماله عن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بدون وعي»[1]

فالأدب في نظر **"ماركس"** مجرد انعكاس للحقيقة الواقعية، وترجمة للأفكار المأخوذة من العالم الواقعي، أمّا " **لوكاتش**" الذي وافق "**ماركس**" في مقدماته، لكنه وحسب "**حجازي**" لم يأخذ بالنتيجة التي انتهى إليها، فاستخدم هذه المقدمات في دراسته المسماة **"روايات بلزاك والمفهوم المادي للتاريخ"**، فهو يستخدم الاتجاه الواقعي بدرجة عالية من الذكاء، والأدب حسبه: ليس هو الحقيقة أو الواقع، بل هو انعكاس لهما يقول "**رامان سلدان**"« الانعكاس الصحيح للحقيقة الواقعية حسب مفهوم **لوكاتش** يتضمن أكثر من التعبير عن الحقيقة الظاهرة»[2]، «فالواقعية عنده تأخذ بالأبعاد الاجتماعية والأخلاقية دون تجاهل للبعد الداخلي، الذاتي»[3] ففي كتابه **"التاريخ والوعي الطبقي"** يرى أن الصراع يكون محتدمًا في ظل المجتمعات الرأسمالية بين نوعين من الوعي:

«الوعي الزائف (**Conscience Fausse**): وهو وعي البرجوازية المهيمنة.

والوعي الصحيح (**Conscience Authentique**):وهو وعي البروليتارية غير المهيمنة»[4]

ولكي تتغلب الطبقة البرجوازية المهيمنة على غيرها من طبقات المجتمع، وتضفي على وعيها الزائف صفة الوعي الكلي للمجتمع « أي تجعل هذا الوعي بمثابة الرؤية الوحيدة المُمكنة للعالم»[5]، ويسمى الصراع بين الطبقتين "معركة الوعي" وتسعى الطبقة الثانية إلى تحويل وعيها الصحيح إلى واقع فعلي تغيب فيه الطبقية فدورها الأساسي إذًا « كشف القناع عن الوعي الزائف»[6].

---

[1]- سمير سعد حجازي:النقد الأدبي المعاصر، ص38.
[2]- سلدان رامان: النظرية الأدبية ، ص291.
[3]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص325.
[4]- حميد لحمداني : الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ط3، أنفو، القادسية، فاس 2014، ص69.
[5]- المرجع نفسه، ص 69.
[6]- جورج لوكاتش : التاريخ والوعي الطبقي، تر: حنا الشاعر، (د.ط)، دار الأندلس ، 1979، ص54.

والمُتَتَبع للنقد الماركسي يجد أن هناك اتجاهين اثنين هما:

« 1)- **نقد غارق في الايديولوجيا:** متعصب للتفسير الاقتصادي للثقافة، يطالب الأدب بالانسجام مع الرؤية الماركسية الحزبية لحركة المجتمع، بما تتضمنه من صراع طبقي ويُهَاجم من خالف ذلك .

2)- **نقد معتدل:** يعترف باحتفاظ الأدب بقيمة فنية تتجاوز الايديولوجية البرجوازية »[1] حيث يقوم هذا الإتجاه « على أساس موضوعي وكل عمل أدبي يُعد مشروعا إذا عبر عن جانب من الفترة التاريخية لحياة المجتمع »[2].

وبما أن حجازي متخصص في نقد النقد، فنجده ناقدًا لكتاب **"رينيه ويليك"** المعنون بـ "**اتجاهات النقد في القرن العشرين، مفاهيم نقدية**" ومن خلال تحليله استنتج أن: النقد السوسيولوجي ليس له مكان في تصنيف "**ويليك**" الذي يتضمن خمسة اتجاهات، وأرجع سبب ذلك بصورة أساسية إلى وضع الاتجاهات النقدية الشائعة في الخمسينات، وهي المرحلة التي ظهرت في عدد من الدراسات السوسيولوجية الماركسية حيث أطلق عليها اسم النقد الماركسي و"**ويليك**" يرى أن دراسة **"جورج لوكاش"** للرواية طريفة ونافعة «مع قدر لا يُنكر من الحس الرهين بالقيم الأدبية»[3]، لكن **حجازي** لايوافق **ويليك** في هذه النقطة الأخيرة ويرى أن دراسات **" لوكاتش"** للرواية ذات أهمية كبيرة خاصة «عند ما تناول مسألة الشكل الفني من خلال تركيزه على عدد من الشخصيات في روايات **بلزاك**»[4]، كما أخذ عليه كذلك، تجاهله للتأثير الفعلي للماركسية الحديثة على الدراسات الأدبية خاصة في الستينيات.

1- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص324.
2- محمد صايل حمداني: قضايا النقد الحديث، ص102.
3- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية ، ص393.
4- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، 39.

ثم انتقل بعد ذلك للحديث عن انتشار النظرية الماركسية خارج رُوسيا، والتي بدأت في العشرينيات تعرف صدى وقبولاً لدى عدد كبير من الباحثين والمفكرين، في العديد من الأمم ففي أمريكا نجد **"جرانفل مكس"** الذي قدم تفسيرًا علميًّا للعلاقة بين الطبقات الاجتماعية، وعدد من الكُتاب الأمريكان أمّا إذا جئنا إلى "انجلترا" فنجد **" كريستوفر كوريل"** الذي جمع في دراسته بين التحليل السوسيولوجي والسيكولوجي والأنثروبولوجي أما في ألمانيا فنجد **"جورج لوكاتش"** أحد المساهمين في بناء الاتجاه السوسيولوجي الحديث حيث يعُده حجازي ناقدًا متمكنًا يجمع بين المادية الجدلية، ومصادرها المتعددة وهو ذو معرفة عميقة بالأدب الألماني الحديث.

أما في فرنسا فنجد أعمال " **لوسيان غولدمان**" 1913–1970م(**L.Goldmann)** التي نالت من الصيت ما لم تصل إليه مؤلفات أي ناقد سوسيولوجي آخر، خاصة في المجلات المُهمة في فرنسا

وقد ارتبط مفهوم النقد السوسيولوجي بالرواية دون غيرها، على اعتبارها من أكثر الأجناس الأدبية اهتماما برصد تحركات الانسان داخل المجتمع، وفي علاقاته بأفراده فهي تعكس القضايا الاجتماعية، والصراعات التي تولد في قلب المجتمع، كما أن نظرية الرواية « لم تتبلور وتبرز للوجود إلاّ بفضل هذا المنهج، أو على الأصح بفضل أشكاله المتعددة »[1]، ولم يكن المنهج الاجتماعي في نقد الرواية صورة واحدة، فقد مرّ بعدّة مراحل طور خلالها أدواته وكيفها « حتى يكتشف بعض المميزات الخاصة بالفن الروائي لذلك يمكن الحديث عن ثلاثة أشكال في سيرورة ارتباط هذا المنهج بنقد الرواية:

1) – النقد الجدلي في صورته الأولى.

2) – البنيوية التكوينية عند **لوكاتش وغولدمان**.

3) – سوسيولوجية النص الروائي »[2]

[1]- حميد لحمداني : النقد الروائي والايديولوجي - من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي- ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990،ص55.

[2]- حميد لحمداني : المرجع السابق، ص 56-65.

هذه الأشكال الثلاثة تتمحور حول فكرة أساسية هي أن النص الروائي له علاقة بالواقع الاجتماعي لكن يكمن الاختلاف في تحديد طبيعة هذه العلاقات.

(1) **الشكل الأول** :

يهتم بالوصول السريع للمدلول الاجتماعي والايديولوجي للأعمال الروائية، فهو يُعد ذو طابع ايديولوجي صريح، وكأن ممارسي هذا النقد الروائي الجدلي ليسوا أدباء ونقاد وإنما « كان اهتمامهم الأول يرتبط بالميدان السياسي »[1]، ويمثله **" جورج بيلخانوف G.PLEKHANOV"** فإلى جانب اهتمامه بالرواية اهتم كذلك بالمسرح بشكل خاص.*

و**حجازي** ضرب لنا أمثلة عن ذلك ليُبيّن لنا سمات هذا الاتجاه عند النقاد سواءٌ كانوا عربًا أم غربًا معاصرين، فتكلم عن **"برسلون"** (Berselon) في دراسته لتحديد أنماط الأشخاص التي تظهر في القصص المنشورة(1941)، و**"ألبخرت"**(Albercht) في دراسته على نمط القيم الشائعة عند الأسرة التي تظهر في قصص المجلات ذات الجمهور الكبير(1945)، أمّا **"هولاندر"** أجرى دراسته عام 1956، على أنماط السلوك في الرواية الروتينية، أمّا عند العرب فتحدث عن **"فتحي أبو العينين"**، من خلال بحثه عن صورة الفلاح المصري في روايات **عبد الرحمن الشرقاوي**، وبيّن لنا أهم المَطبات التي وقع فيها هذا الاتجاه حيث« تَدفع الأدب نحو مفهوم الوثيقة المعرفية أكثر من دَفعه نحو مفهوم الأدب باعتباره فنّامن الفنون »[2]

وهذا الأمر نفسه ذهب إليه **"حميد لحمداني"** حيث حَدد عيوب هذا الاتجاه على شكل نقاط:

« ▪ غياب واضح للنص المدروس.

---

[1]- حميد لحميداني:النقد الروائي والايديولوجي-من سوسيولوجيا الرواية الى سوسيولوجيا النص الروائي، ص 57.

*- للتفصيل يُنظر، جورج بلخانوف: الفن والتصويرالمادي للتاريخ، تر: جورج طرابيشي،ط1، دار الطليعة،بيروت ص59-60.

[2]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص43.

- التركيز على المضمون الاجتماعي، الايديولوجي وفق تصور الناقد.
- المقابلة المباشرة (أحيانا) بين مضمون الرواية والواقع.
- غياب الكلام عن جماليات البناء الروائي.
- اعتبار الرواية خطابًا ايديولوجيًا مباشرًا.»[1]

و"**حجازي**" أرجع ذلك « إلى غياب منهج النقد الأدبي عامة والثقافة الفنية خاصة »[2]

ويبدوا أن **حجازي** مصيب في كون هذا هو حال كل إرهاص أو بداية جديدة تكون سمتُها الغالبة: النقصان وقلة الوعي، ولعامل الزمن دور في تطوُر ونُضج هذا المنهج والساحة النقدية تشهد على ذلك.

كما أضاف "**سمير سعد**" أن أصحاب هذا الاتجاه يستعملون مصطلحات العلوم الانسانية في بحوثهم، دون ربطها بمناهجها، ولا يتجاوزون حدود تجميع الظواهر وتسجيلها، معتقدين أنهم يفسّرون الظواهر الأدبية، وضرب لنا مثالاً حول دراسة "**غالي شكري**" المسماة **"مقدمة في سوسيولوجية الرواية المعاصرة"**، حيث انهال عليه بجملة من الانتقادات من عدة جوانب، فوصف منهجه بأنه منهج تحليلي وصفي، لا يتعدّى حدود ملاحظات عامة، وتكسيد لمعلومات دون أدنى هدف !!

وحجتُه في ذلك: أنه لم يحدد منذ البداية الفروض والأسئلة التي تُصبغ على ملاحظته طابع العلمية، فوصف منهجه تارة بالشطحات وتارة بالعموميات، وتارة بالتأملية، وهذا حسبُه جعل دراسته تخلو من النتائج، كما انتقده في الجانب اللغوي، فرآه ذو طابع انشائي مما أدّى إلى تمييع المعنى وغموضه، وهذا ما يتنافى ولغة سوسيولوجيا الفكر، بالإضافة إلى انعدام المصطلحات السوسيولوجية الخاصة في الكتاب، ووصل في نهاية نقده إلى نتيجة مفادها: أن هذه الدراسة لا فائدة منها خاصة عند باحثي سوسيولوجيا الأدب.

---

[1]- حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص57.
[2]- سميرسعد حجازي: المصدر السابق، ص43.

لكن "**حميد لحمداني**" لديه رؤية أخرى لمنهجية "**غالي شكري**" في الطرح من خلال كتابه **"سحر الموضوع"**حيث يرى أن الارتماء في حضن الموضوع دون الاهتمام بالمنهج المُتتبع، هو ما يفسر نوعية الكتابة التي أصدرها "**غالي شكري**" حول النقد الماركسي فهو دائما ذو نزعة تحررية من القيود في تعامله مع الأدب، وهو بذلك يفيد من أكثر التصورات الماركسية، **فغالي شكري** يقف إلى جانب النقاد **الموضوعاتيين**، الذي لا يُهمُهم منهج التحليل بقدر ما يُهمهم الموضوع المُحَلل، بحيث تتحول الفكرة باعتبارها موضوعا إلى منهج كذلك، فهو يتصور النقد الأدبي بشكل عام جزءًا من نشاط الفرد الفكري العام وهو بذلك لا ينفصل عن مجموع هذا النشاط كما لا ينفصل عن معطيات الواقع، وهكذا يُصبح الموضوع ذاته في تفاعلية مع الناقد مُولدًا لأدوات نقده، مما يسمح الافادة الحرة من شتّى الخلفيات النظرية، فالنتيجة التي توصل إليها **حميد لحمداني** لنقد **غالي شكري** تكشف عن التهافت المعرفي دون أن يعرضها على أي محك ايديولوجي أو اقليمي ودون أن يخرج في جهازه الاصطلاحي عما ألفه النقد المشرقي...(بتصرف)*.

ومن خلال الرأيين يبدو لنا أن **حجازي** مُحق في كثير مما ذهب إليه، لأن طريقة "**غالي شكري**" في الطرح لا يستوعبُها الباحث المبتدأ فتتداخل عليه الأمور، خاصة بعد إطلاعنا على كتابه، فوجدنا أنه سرد طويل، يبعث على الملل أحيانًا، وصعوبة تحديد الموضوع الرئيسي الذي يتكلم عليه لانتقاله المفاجئ من فكرة إلى أخرى، مما يُحدث لدى المبتدأ غموض وارتباك.

(2) <u>الشكل الثاني</u> : البنيوية الدينامية (جورج لوكاتش، ولوسيان غولدمان)

إن جل الجهودالتي بُذلت في نطاق المنهج البنيوي الدينامي " structuralisme gènètique" كانت موجهة بالدرجة الأولى إلى الأعمال الروائية مما يشير إلى أن

*- ينظر، صلاح فضل: " مدارات الحوار النقدي مع المشرق"، مجلة الأهرام، ع 127، 11 أوت 2003.
" https://www.ahram,org,eg/arab/ahram/standard/ahram,ico"

« نظرية الرواية قد بدأت مع هذا المنهج بالذات تأخذ طريقها نحو التشكل »[1]، خاصة ماكتبه **لوكاتش** حول الرواية في **كتابه"دراسات في الواقعية الأوروبية 1984"**« فهو يَشُن هجوما على المذهب الطبيعي في القصة، خاصة في أعمال الروائي الفرنسي **"إميل زولا** (I.Zola) »[2]، بالإضافة إلى مؤلفات أخرى " **كالرواية التاريخية، الرواية كملحلمة برجوازية** (1935)..."، وظلت أفكار **لوكاتش** تتصف بطابعها الفلسفي والميتافيزيقي لأنها تنبثق عن تصور« مفهومُه أن دراسة الظواهر الأدبية لابد أن تكون دراسة شاملة، لا تقف عند الجزئيات، وإنما تدرس الظاهرة في كليتها وشموليتها »[3].

ولم تتبلور البنيوية الدينامية إلا على يد الباحث والفيلسوف الهنغاري **"لوسيان غولدمان"** ويرى **حجازي** جهودَ **غولدمان** مظهرا من مظاهر تأسيس نقد سوسيولوجي ذو طابع علمي، لا طابع ايديولوجي رغم اعتماده على جانب كبير من فكر ماركس، وخاصة **لوكاتش** و« يمكن اعتبار البنيوية التكوينية من أهم المنهجيات التي جمعت بين الواقعية الجديدة وبين البنيوية الشكلية»[4]، سعيا منه لاخراج « سوسيولوجيا الأدب من جمودها المذهبي، ويمضي نحو آفاق جديدة من البحث العلمي والنظري والتجريبي»[5]، و**غولدمان** يُميز بين مستويين من الوعي الاجتماعي: الوعي الواقع والوعي الممكن.

- **<u>الوعي الواقع</u>**: (Conscience Réelle)« هو مجموع التصورات التي تمتلكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي»[6]، فهو كما قال عنه **حجازي**« نتائج التجارب

*- <u>الدينامية</u>: مصطلح يؤثره حجازي على مصطلح التكوينية، ويرى في هذه الترجمة الأخيرة خلل ونقص، لهذا وظفنا مصطلح الدينامية تماشيًا وصاحب المدونة.
[1]- حميد لحمداني: النقد الروائي و الايديولوجيا، ص61.
[2]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص125.
[3]- صلاح فضل: في النقد الأدبي، ص33.
[4]- عمر عيلان: النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، ط1، دار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف الجزائر، 2010، ص187.
[5]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص77.
[6]- حميد لحمداني: المرجع السابق، ص69.

الفعلية أو الامبريقية التي ترتبط بواقع الوضع اليومي وما فيه من صراعات نفسية وفكرية واجتماعية »[1]، وتلك التصورات من أهم ما يُميزها الثبات والرسوخ .

- **<u>الوعي الممكن</u>: (Conscience Possible)** فهو وعي استشرافي يتعلق بالمستقبل والطموحات التي تهدف إليها الجماعة، ويُعد « المحرك الفعال لفكر الجماعة، بل هو الذي يرسم مستقبلها، ويعطيها صورتها الحيوية في الحاضر، والمستقبل...»[2]و تظهر « في الآثار الأدبية والفكرية »[3]؛ بمعنى أن هذا النمط من الوعي التصوري يكون عند ذوي الثقافة العالية كالفلاسفة، والسياسيين، والأدباء، والمفكرين.

ولاحظ **حجازي** على مؤلفات **غولدمان** المتعددة : **الماركسية والعلوم الانسانية**(1970)،**نحو سوسيولوجيا الرواية** (1946)، **بحوث دياليكتية** (1909) لاحظ لوجود سمة مشتركة بينها أنها تقوم على: دراسة وجهة النظر الماركسية للأدب دراسة نقدية، لتخليص النقد السوسيولوجي للأدب من طابعه الايديولوجي، وعمل جاهدًا على تحديد موقعها الحقيقي بين الايديولوجيا والعلم، جامعًا في سبيل هدفه بين الدقة والصرامة من جهة، وبين الرغبة في التأسيس المنهجي من جهة أخرى، أمّا عن دور" **غولدمان**" يقول **حجازي**«اخراج سوسيولوجيا الأدب من جمودها المذهبي، ويمضي بها نحو آفاق جديدة من البحث العلمي والنظري والتجريبي»[4].

---

[1]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص131.
[2]- حميد لحمداني: النقد الروائي و الايديولوجيا ، ص69.
[3]- سمير سعد حجازي: المصدر السابق، ص 130.
[4]- المصدر نفسه، ص88 .

مبادئ البنيوية التوليدية:

– يرى **حجازي** أن هذا الاتجاه يؤسس وجهة نظره على جملة مبادئ نظرية أهمها:

✓ « يُعد الأدب شكلاً من أشكال التعبير الذي يُبرز رؤية متماسكة للعالم »[1]، فمنهجية **غولدمان** تقوم على اعتبار العمل الفني أو الأدبي عملا كليًّا، أي دراسته كبنية كلية وتعتمد على مصطلحات اجرائية، لابد من التسلح بها لتحليل سوسيولوجيا الأشكال الأدبية ومن أهم هذه المصطلحات.

أ– «**العلاقة التماثلية**(**Relationanalogique**): بين بنية المدلول وبين المحتوى وهذه العلاقة هي التي تبرهن على أن المبدع كان خاضعًا في صياغته للمحتوى إلى بنية سابقة على الإبداع، وهي بنية المدلول أي إلى بنية رؤية العالم لجماعة اجتماعية محددة.»[2]

ب– **الفهم** :(**Compréhension**) وهو التركيز على النص ككل دون أن نضيف إليها شيئا من تأويلنا أو شرحنا، والغاية من مرحلة الفهم هي« استخلاص البنية الدالة*(structure significative)»[3].

ج– **التفسير**:(**Explication**) ويكون بعد تحديد البنية الدالة المنبثقة عن الوعي الممكن ورؤية العالم، تقوم بتفسير تلك الرؤية خارجًيا، وذلك بتحديد العوامل المؤثرة في هذه البنية، وكيف تشكلت من خلالها رؤية العالم«كل ذلك من أجل إثبات مظاهر التطابق أو التماثل بين البنيتين»[4].

1- سمير سعد حجازي:النقد الأدبي المعاصر، ص48.

2- حميد لحمداني: النقد الروائي والايديولوجي، ص73.

*- كلمة **البنية** في اتجاه البنيوية التوليدية ليس لها أي دلالة مطابقة مع الاتجاه البنيوي الذي تأسس على لسانيات دوسوسير، فهي تكتفي فقط بالاشارة إلى ضرورة الاهتمام بالنسق النصي، دون أن تملك علم اجرائي يساعدها في مجال التحليل، إنها في الواقع مجرد بنيوية حدسية (Structuralisme intuitif)، فهي ذو طابع فلسفي، كما لا يمكنها أن تبقى ساكنة، بل لابد من إدراجها ضمن بنية أكثر تطورا لمعرفة مولداتها وأسباب تكوينها لذلك سميت بالبنيوية التكوينية (Structuralismegénétique) .

3- حميد لحمداني: المرجع السابق، ص73.

4- المرجع نفسه، ص73.

✓ « رؤية العالم ليس ظاهرة فردية، وإنما ظاهرة اجتماعية غير متناقضة ذو عناصر مرتبطة ارتباطا وثيقًا»[1]، و رؤية العالم كما يحددها غولدمان « أنها نسق من التفكير يفرض نفسه»[2]على جماعة اجتماعية معينة، مضيفًا أنها:« الكيفية التي يحس وينظر فيها إلى واقع معيّن »[3]، يعني هذا أن رؤية العالم آنية عقلية من صنع المجموعة الاجتماعية لا من صنع الفرد الواحد « إنها تنشأ عن ذات تتجاوز الفرد »[4]، لأنها أكبر من أن يُعبر عليها الفرد الواحد لشموليتها وتماسكها.

✓ « الأثر الأدبي يعبر عن شخصية الكاتب من ناحية، والجماعة التي ينتمي إليها هذا الكاتب من ناحية أخرى »[5]، وكلما كان «الأديب على درجة عالية من القوة والعمق كان تجسيده للمنظور الجماعي أوضح وأقوى»، [6]هذا القول يُبين أن هناك تصنيف للأدباء والتمييز بينهم في تمثيل الضمير الجماعي، فهناك أدباء يمتلكون وعيًا حقيقيًا وممكنًا (كما ذكرنا سابقا) ، وهناك أدباء يمتلكون وعيًا زائفًا (conscience fausse) « وهو مفهوم يُستخدم للإشارة إلى تبرير أفكار واتجاهات جماعة أو فئة معينة، وهذه الاتجاهات والأفكار مُنبثقة من داخل بنية هذه الجماعة لا من داخل بنية الواقع الحضاري الذي تعيش فيه»[7]، وغالبا ما يسقط انتاجهم في الاهمال والنسيان، نظرًا لأن القارئ لا يجد فيه ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء، ومن هنا تتضح الإضافة الحقيقية لهذا المنهج في كونه لم يغفل الجانب الكيفي في دراسته للأعمال الأدبية « وعندئذٍ لا يمكن أن يستوي عمل روائي عظيم بعمل بوليسي مثلاً، لأن الرؤية الفقيرة والمحدودة والآلية لهذا العمل البوليسي تجعله مجرد أداة للتسلية والإثارة، ولكنه لا يمكن أن يَحمل رؤية للعالم..»[8].

---

[1]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص48.
[2]- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربي 1986، ص15.
[3]- المرجع نفسه، ص48.
[4]- سلدن رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ص66.
[5]- سمير سعد حجازي: المصدر السابق، ص48.
[6]- صلاح فضل: في النقد الأدبي، ص34.
[7]- سمير سعد حجازي: المصدر السابق ، ص35.
[8]- صلاح فضل: المرجع السابق، ص34.

✓ يكون الربط بين ثالوث هذه النظرية المتمثل في "الابداع الفني والمبدع والجماعة التي ينتمي إليها" في إطار الإبداع الفني على المستوى السوسيوثقافي، لأن الناقد من خلال هذه النظرية « لا يهدف إلى اكتشاف دور الكاتب وسلوكه، وإنما إلى اكتشاف دلالات بناء الأثر وسلوك الفرد المبدع»[1]، وهذا ما يؤكده **"جورج لوكاتش"** في كتابه "**بلزاك والواقعية الفرنسية**" « أنه رغم انتمائه إلى الطبقة الأرستوقراطية والدفاع المستميت عن أفكارها في خطاباته العادية، فإنه عندما ينتقل إلى الكتابة الروائية يُقدم نقدا لطبقته نفسها ولأفكارها وقيمها »[2]، ولهذا فسلوك الكاتب لا يعد موضوعا رئيسيًّا.

✓ « **غولدمان** يَعد مسألة الشعور أو الوعي الفردي مرتبطة بصورة معينة بالشعور أو الوعي الاجتماعي »[3] وهما غير منفصلان، ولهذا لا يوجد في الواقع سوى وعي كلي لجماعة معينة من الأفراد، ولا يمكن فهم وعي الفرد إلاّ بواسطة فهم الوعي الكلي للأفراد المُكونين للجماعة، وعليه فالمواقف سواءٌ الفكرية كانت أم الجمالية التي يتخذها الكاتب مصدرها الظروف الاجتماعية والموضوعية والبنى الفكرية للمجتمع.

– لكن **حجازي** تفطن لمشكلات تحوم حول الوعي منها: « أن بنية الوعي لا تأخذ طبيعة متجانسة عند الفئات والأفراد »[4]، بمعنى أن بنية بعض الفئات أو الأفراد تكون في ظروف شبه مستقلة عن الإطار العام للمجتمع، رغم بقائها مرتبطة بظروف المجتمع بكيفية معينة؟! لكن **حجازي** لم يُحدد لنا هذه الكيفية، بالإضافة إلى مشكلة أخرى تتمثل في ايديولوجية الكاتب وعلاقته بالجماعة التي ينتمي إليها، و"**حجازي**" في هذه القضية يبدو في حيرة كبيرة لكنها ما تلبث أن تزول حين يستدرك قائلاً «إن محور الموضوع بوجه عام مشكلة البنى الاجتماعية، وعلاقاتها بالبنى النفسية والفكرية عند الكاتب، وعلاقة هذه

[1]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص49.
[2]- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص53.
[3]- سمير سعد حجازي: المصدر السابق، ص49.
[4]- المصدر نفسه، ص50.

الجوانب بتحديد شكل الأثر الأدبي، ومن خلاله يمكن أن تصف البناء الفكري والنفسي بأنه مرتبط بالظروف والبنى العامة بكيفية معينة»[1]

فالنظرة هذه تعني جعل الظروف الموضوعية إطارًا لتحديد ممارسات الفرد المبدع وتجاربه، وحتى مواقفه الجمالية بصورة غير مباشرة.

– لكن أليس هذا تعسفا وظلمًا في حق المبدع، وَتجنِيًّا على موهبته وعبقريته الخاصة؟

وتقريبًا نفس الأمر الذي تساءل **حجازي** عليه، تساءل **"شحيد"**هو الآخر عليه، عن الدور الذي يلعبه أفراد المجتمع في عمل يقوم به شخص بمفرده، أو بعبارة أخرى، كيف يمكن أن تقول عن رؤية أنجزها فرد واحد، أنها جماعية؟...ثم يجيب «لا شك أن الرؤية التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي لا مباشر، تؤثر في الفرد ويعيدها بدوره إلى المجموعة»[2]

وهذا المنهج بدأ يلامس النقد العربي منذ بداية الستينيات (60)، وتبلور خلال مرحلة السبعينيات (70) على يد نُخبة من نقاد العرب منهم **"يمنى العيد"**و**"لويس عوض"** و**"محمود أمين العالم"**، وهاذين الآخرين تناولهما **"حجازي"** بالنقد فرأى في **لويس عوض** ذلك التمثل والتحمس للمنهج التاريخي والاجتماعي لتعليل الصلة بين الأثر الأدبي والمجتمع، وقضى على الميتافيزيقية التي توجد في النقد الأدبي ليجعله أشد ميلاً للملاحظة العلمية، ويقول عن **عوض** أنه يتبنّى وجهة النظر القائلة « الأدب في سبيل الحياة لا في سبيل المجتمع »[3]؛ فالأدب في سبيل الحياة: يتضمن الجانب الفردي والاجتماعي والفكري والمادي، كما أن **عوض** يهتم بالمضمون على حساب الشكل، لأن

---

[1]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص50-51.

[2]- جمال شحيد: في البنيوية التركيبية - دراسة لمنهج لوسيان غولدمان- ، ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر 1982ص38.

[3]- سمير سعد حجازي: المصدرالسابق، ص46.

الأول سابق في الوجود عن الثاني من جهة، وهو "المضمون" يُحدد الشكل من ناحية أخرى.

أمّا "**محمود أمين العالم**" حسب **حجازي،** فكره يقوم على أن« الأدب للمجتمع والتغيير الاجتماعي»[1]، ورأى في صياغته لأفكار "**ماركس**" أنها تتميز بالدقة والنظام التي تصل إلى درجة مُرضية، كما يرى–**أمين**–أن الأثر الأدبي هوانعكاس للواقع والمواقف الاجتماعية، وأن البناء الفني ليس سوى تشكيلا لهذا المضمون، لكن ما أخذه عليه **حجازي،** أنه لم يُبين لنا كيف نشأت العلاقة بين الأثر والمجتمع، وكيف يؤثر هذا الأخير على الأثر الأدبي.

و**"عمر عيلان"** يعُده من أبرز النقاد والمنظرين للنقد الأدبي الاجتماعي في العالم العربي، من خلال مؤلفاته الكثيرة " **الثقافة المصرية** (1955) "،" **ثلاثية الرفض و الهزيمة** (1985) "... « وقد تميزت اسهاماته في مُجملها بالقراءة الناقدة لمجمل مكونات البيئة الثقافية العربية »[2].

(3) <u>الشكل الثالث:</u> سوسيولوجيا النص الروائي

إذا كانت الاتجاهات الاجتماعية كالتوليدي...ركزت في الغالب على الجانب المضموني في العمل الأدبي على حساب الشكل فإن « منهج سوسيولوجيا النص الأدبي الذي يمثله **"بييّر زيما"** (P.zima)،الذي هو تلميذ **غولدمان،** حاول الافادة من الأبحاث اللسانية والبنيوية المعاصرة، واهتم ببنية النص اللغوية والرمزية بجانب المحتوى الذي هو متجسدٌ في هذه الوحدات»[3]ورغم ذلك « لا يمكن اعتباره مؤسسا لاتجاه سوسيولوجيا النص

[1]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص 47.
[2]- عمر عيلان: النقد العربي الجديد، ص189.
[3]- منصورة زركوب وآخرون: (النقد الاجتماعي، نشأته وتطوره)، مجلة اضاءات نقدية، تصدر عن جامعة آزاد بإيران، ع 6 ، السنة صيف 1391 ش/ حزيران 2012م.

الروائي، ولكن فقط مبرز لبعض معالمه التي كانت... في أعمال "**لوكاتش**" و"**غولدمان**"»[1]، وهذا الاتجاه لم يكن له نصيب في دراسة **حجازي**.

وما يأخذه **"زيما"** عن "البنيوية الدينامية": أن النص في التحليل البنيوي التكويني يتوارى « وراء الحضور المكثف للعناصر الخارجية، سواء كانت ذات طبيعة اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية »[2]، ووصف وسائلها التطبيقية حول الرواية أنها انطباعية، وتعتمد على حدس الناقد وفطنته الخاصة دون الاحتكام إلى وسائل محددة كما يُؤخذ عليه إقامتُة لتناظر« بين ظواهر غير متجانسة، الحياة الاجتماعية والخارجية من ناحية، والأعمال الأدبية التحليلية اللغوية من ناحية ثانية »[3].

[1]- حميد لحمداني: النقد الروائي والايديولوجي، ص71.
[2]- المرجع نفسه، ص 73.
[3]- صلاح فضل: في النقد الأدبي: ص35.

2- النقد النفسي:

إن العلاقة بين الأدب والنفس لا تحتاج إلى إثبات، لأن الأدب صدى النفس وتُرجمانها، فالنتاج النفسي بصورة عامة هو إفضاء للتجربة التي حملتها النفس واستوعبتها فعبرت عنها، إذن « فالعنصر النفسي أصيل وبارز في العمل الأدبي ».[1]

والملاحظات النفسية ليست وليدة العصر الراهن، وإنما تعود أصولها إلى الجذور الاغريقية في آراء **أفلاطون وأرسطو**، فإذا كان الأخير « قد تكلم عن مبدأ المحاكاة الذي يُفضي الى التطهير النفسي للمشاهد أو المتلقي »[2] فإن الأول يُعد أول من وسم الشعراء بسمة الجنون، ونفاهم من جمهوريته الفاضلة، فأفلاطون يرى أن الشاعر « يُنظم شعره عن إلهام أو حالة شبه الجنون(...) وبذلك كان أول من وصمه بأنه مشلول العقل أوبعبارة أخرى كان مريضا مرضا نفسيا أو عصبيا »[3] والإلهام هو « الاسم التقليدي الذي يُطلق على عنصر اللاشعور في عملية الخلق ».[4]

لكن رغم هذه الارهاصات وما تلتها من محاولات في التأصيل لعلم النفس، إلا أن الفضل يعود لـ **سيغموند فرويدS.FREUD** (1956-1939) « في وضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب »[5]، ذلك من « خلال كتابه **تفسير الأحلام** (1900) ويؤكد في هذا الكتاب أثر الحياة النفسية للطفل والأثر الذي يتركه الوالدان فيها، ويتعرض فيه لموضوعات أدبية يفسرها ب**الليبدو** (العامل الجنسي) ».[6]

1- سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص84.
2 - ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل النقد الأدبي، ص330.
3 - شوقي ضيف: البحث الأدبي- طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، ط2، دار المعارف، (د.ت)،ص105.
4 - رينيه ويليك، آوستن وآورن: نظرية الادب، ص120.
5 - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص52.
6 - علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1989، ص426.

إذن فالمنهج النفسي « يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي التي أسسها الطبيب النمساوي **فرويد**، فسر على ضوئها السلوك البشري الذي يَرُده إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور) »[1]، ويرى **حجازي** أن الاتجاه النفسي للنقد شأنه شأن الاتجاه السوسيولوجي في قراءته للأدب، قراءة تمتد خلف سطحه الظاهري، بالإضافة الى أنه يشترك « مع مجمل العلوم الانسانية في نفس العلاقة الغامضة مع النص الأدبي، إنه ينظر إليه وكأنه المقاربة التجريبية لحقيقة ونموذج أنتجتها النظرية ».[2]

قسم **فرويد** الجهاز النفسي الباطني إلى ثلاثة مستويات، تمثل الثالوث الديناميي للحياة الباطنية الانسانية وهي: « المستوى **الشعوري**(CONSCIENT) ما **قبل الشعور** (PRECONSCIENT)، **واللاشعور**(INCONSCIENCE). »[3] وهذا المستوى الأخير هو الفرضية التي تقوم عليها نظرية التحليل النفسي، وينقسم بدوره إلى ثلاث قوى دائمة الصراع وهي:

1. الهوLE ÇA: يمثله الجانب البيولوجي، « لا يتبع منطقا ولا أخلاقا ولا يهتم بالواقع ويهتم فقط باشباع الدوافع الغريزية، تبعا لمقتضيات مبدأة اللذة، وكل شيء في الهو غامض لا شعوري».[4]

2. الأنا: LE MOI: وهو الجانب السيكولوجي أو الشعوري.

3. الأنا الأعلىLE SUR MOI : يُمثله الجانب الديني أو الأخلاقي أو الاجتماعي « والصراع فيما بينهم يتجلى في سلوك الشخص في أي موقف من المواقف ».[5]

[1] - يوسف وغليسي: مناهج النقد، ص22.
[2] - مجموعة من الكتاب: مدخل الى مناهج النقد الأدبي، ص77.
[3] - سيغموند فرويد: الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، ط4، دار الشروق، بيروت، 1982، ص23.
[4] - المرجع نفسه، ص41.
[5] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص42.

فاللاشعور جذوره ضاربة « في البنى العاطفية والجسدية للحياة الجنسية التي يفترض كبتها أو اشباعها »[1]، هذه الرغبة الجنسية تستقر في مملكة اللاوعي لدى الفنان، التي قد تجد متنفسا لها باشباعها خياليا، « فتظهر بصورة مُعينة في الأحلام والأساطير، ومن هنا يقال أن الأدب مجالا خصبا لاكتشاف حياة الشخص اللاشعورية ».[2]

وتوصل **فرويد** الى غريزتين أساسيتين، تُوَجهان هذا الجهاز النفسي هما: « غريزة الحب **EROS** وغريزة الموت**TANATOS** بعد أن عدل عن نظريته، إذ كان يعتقد أن الغرائز الجنسية هي الطاقة التي تُوجه سلوك الانسان، وبالتالي أصبح معنى الليبيدو هو الطاقة النفسية المتعلقة بهاتين الغريزتين ».[3] واكتشف أن الليبدو لا يتجه دوما الى الآخرين، « بل قد يرتد إلى الذات فيغرق الفرد في حب نفسه وهو ما يسمى بالنرجسية NARCISSISME أو يوقع الأذى والألم بنفسه للحصول على اشباع جنسي ، أو يُوقع الأذى والألم بنفسه، وهو ما يُسمى **بالمازوخية** MASOCHISME وقد يحصل الاشباع عن طريق إيذاء الناس وإيلامهم ويسمى **بالسادية**SADISME ».[4]

وتستخدم الرغبات آليات دفاعية لتجاوز الرقيب (الأنا الأعلى) وتحقيق الاشباع نذكر منها:

- **التكثيف CONDENSATION:** هو حذف أجزاء من مواد اللاوعي، وخلط عدة عناصر من عناصره في وحدة متكاملة ويقول فرويد عنه: « هو عملية رمزية يتاح

[1] - ميجان الرويلي: سعد البازغي، دليل النقد الأدبي، ص333.
[2] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص52.
[3] - سيغموند فرويد: الأنا و الهو، ص50
[4] - زين الدين المختاري: المدخل الى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص10.

بها لمضمون ظاهري واحد التعبير على عدة مضمونات كامنة كما هو الشأن في الأحلام والأعراض العصابية » .[1]

- **الإزاحة IE DEPLACEMENT**: إبدال موضوع الرغبة اللاواعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعيا وعرفيا.

- **تمثيل وعرض المكبوت**، والذي « غالبا ما يكون جنسيا من خلال مواضيع غير جنسية تُشبه المكبوت وتُحيل إليه »[2] ،إذن فمهمة المحلل النفسي ليست بالأمر السهل فهي تُعد من أعقد العمليات، لأنها سبر لأغوار النفس الإنسانية، بغية الوصول إلى مكامنها الخفية عن الأضواء.

إذن فموضوع هذا العلم هو دراسة النفس الانسانية، ويخدم كثيرا الدراسات الأدبية والنقدية، لأنه يُعد ـ علم النفس ـ « مضلة واسعة تندرج تحتها عدة مسارات هامة، مثل النمو الإنساني ومراحله من الطفولة حتى سن الرشد(....) فاعلية الاستشفاء والعلاج»[3] بالإضافة إلى النزعات الاجرامية والانحراف الجنسي والعصاب...، ولتغطية كل هذه المواضيع يُفضل الناقد النفسي الروايات والمسرحيات، خاصة تلك « التي لا يُعبر فيها المؤلف عن دوافعه الشخصية ».[4] حيث يعُدها مادة دسمة فينجذب إليه انجذابا، وذهب **حجازي** إلى « أن اهتمامات **فرويد** الأدبية كانت محدودة »[5].

حيث أن **فرويد** نفسه يُصرح « أن التحليل النفسي لا يحل مسألة الفن »[6] ، فهذه الوسائل تبقى عاجزة عن فك مغاليق العملية الأدبية وعليه « أن يُلقي عُدته أمام الفنان المبدع لأنه لن يصل إلى حقيقة عمله الفني الابداعي، وكل ما توصل إليه لايتعدى

---

[1]- سيغموند فرويد: الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، مراجعة: مصطفى زيوار، تحرير: سمير سرحان، محمد عنائي، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت.ط)، ص132.

[2] - ميجا ن الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص333.

[3]- المرجع نفسه ، ص332.

[4] - انريك اندرسون امبرت: مناهج النقد الأدبي، ص134.

[5] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص52.

[6] - رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص393.

بعض المظاهر والحدود ».[1] فالشعراء والفنانون وحدهم أدرى بأسرار النفس الانسانية و**فرويد** يُرجع الفضل إليهم في اكتشاف اللاوعي، ويَعُد نفسه تليمذا لهم.

ومن بين الدراسات التي قام بها **فرويد**، استنتاجه ما يسمى « (عقدة أوديب) من مسرحية **سوفو كليس**، ويعتبر **هاملت** تفسيرا يستند إلى فكرة الحب المحرم، والكراهية ».[2]

ويختار **فرويد** رساما وقصاصا لتجسيد عقدة أوديب، متمثلة في كل من شخصية **ليونـــــاردو دافينشـــــي** L.DEVINCI الرســـام الايطـــالي، والقصـــاص الروســـي **دوستويفسكي**F.DOSTOIEVSKI، ليدرسهما دراسة نفسية تحليلية، فبحث الإبداع عند الأول، وحلل حلمه في طفولته ذلك النسر الذي حط عليه وهو في المهد وفتح له منقاريه وأخذ يضربه على شفتيه عدة مرات، وفسر **فرويد** ذلك الحلم: بالبطء الذي عُرف به الرسام الايطالي، كما حلل انحرافه الجنسي على مستوى اللاشعور وعدم اكماله للكثير من الأعمال الفنية، أما عند صاحب رواية الأخوة كرامازوف، يرى أنها تُمثل صدى لانفعالاته الباطنية واللاشعورية، وهي تحمل فوق هذا جريمة قتل الأب المرتبطة بعقدة أوديب والانحراف الجنسي عنده، وفي الوقت نفسه نجد نوعا من الحنين المتوجه نحو الأدب.(بتصرف)*.

فمستوى اهتمامه – **فرويد** – لم يكن في حدود الاهتمام بالشخصية فقط، بل تجاوزها إلى الاهتمام بالبنية النصية من خلال « تحليله لرواية **غراديفا** دون أن يعلم أنه اكتشف البنية النصية السردية هي بنية محتوى وليست مجرد بنية شكل ».[3]

---

[1] - زين الدين المختاري: المدخل الى نظرية النفسي، ص11.
[2] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص52.
*- ينظر، زين الدين المختاري:المرجع السابق، ص12
[3] - حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر،ص98.

دون أن يغفل القارئ « والمتعة التي يجنيها المتلقي من قراءاته للروائع الأدبية والفنية ».[1] وما تثيره من « مشاعر التوحد التي تكون كل مجموعة ثقافية في أشد الحاجة إليها، بما تُقدمه من فرصة لاختيار أرقى المعيشة جماعيا »[2].

مبادئ المنهج النفسي:

- « ربط النص بلا شعور صاحبه، وقلم الكاتب تُسيره قوى داخلية.
- افتراض وجود بنية تحتية متجذرة في لاوعي المبدع، تنعكس بصورة رمزية على سطح النص ولا معنى لهذا السطح دون استحضار تلك البنية الباطنية ».[3]
- النظر إلى الشخصيات في النصوص الروائية (الشخصيات الورقية) على أنهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم، « لأن مختلف الأبطال يجسدون اتجاهات الحياة النفسية المختلفة للروائي»[4]، من خلال توضيح أفعال وردود الأفعال للشخصيات المدروسة.
- « النظر إلى المبدع على أنه شخص عُصابي* وأن نَصه الإبداعي هو عرض عُصابي، يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيا»[5].
- النظر إلى العمل الأدبي على أنه « نوع من اللعب أثارته حادثة معينة في الحاضر فاستجاب الفنان ليربطها برغبة غير مُشبَعة قديما غالبا ما تكون منذ

[1] - زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي ص12.
[2] - حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 96
[3] - يوسف وغليسي: مناهج النقد المعاصر، ص24.
[4] - جان ايف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993، ص194.
*- اضطرابات وظيفية غير مصحوبة باختلال جوهري في ادراك الفرد للواقع، كما هو في الأمراض الذهانية وهناك نوعان من الأعصبة:الأعصبة الواقعية، كعصاب القلق، والأعصبة النفسية، أهمها الهيستيريا والعصاب الوسواسي.
[5] - يوسف وغليسي: المرجع السابق، ص24.

الطفولة وبهذا فالعمل الفني يربط اللحظات الزمانية الثلاث: الماضي والحاضر والمستقبل فالعمل الأدبي(...) يُقدم لنا شكلا مرمزا لوجه من أوجه أنفسنا».[1]

ونظرا لانغماس **فرويد** في تحليله للأعمال الأدبية على الجانب الجنسي من جهة وصراحته في عجز هذا المنهج على فك مغاليق الظاهرة الأدبية من جهة أخرى، جعل كثيرا من تلامذته يَنشقون عنه وحاولوا بناء نظرياتهم الخاصة، في حين أن بعض تلامذته كما ذكر **حجازي**« قاموا بتطبيق مناهجه بشكل منظم، ودرسوا المعاني والدوافع اللاشعورية للكاتب »[2]، ومثّل لنا **حجازي** بدراسة **أرنست جونس**E.JONES في انجلترا عام 1910 عن عقدة أوديب، كتفسير لغموض **هاملت**HAMLT ويَعدُها **أحمد حيدوش:** « خير مثال للدراسات النفسية الفرويدية للأدب في مرحلتها الأولى فيها تظهر مزايا هذا المنهج ونقائصه »[3] وحاول **جونز**JONES الإجابة عن سر تردد **هاملت** في الثأر لأبيه وتوصل « إلى أن المسرحية مبني أوديبيا هو لا شعوري في شكسبير، وأودعه مسرحيته لا شعوريا؛ أي أن بطل المسرحية هو شكسبير نفسه»[4]، بالإضافة إلى دراسة « **فردريك كلارك**F.CLARK في أمريكا عام 1916 عن علاقة الشعر بالأحلام ».[5]

واستنتج **حجازي** من هذه الدراسات وشبيهاتها ممن طبقوا المنهجية الفرويدية «إهمالهم للبنيات الفنية إهمالا تاما»[6]، وهو ما يوافقه فيه **أحمد حيدوش** حين قال: « إنها خير مثال للدراسات النفسية الفرويدية للأدب في مرحلتها الأولى، ففيها تظهر مزايا هذا المنهج ونقائصه».[7]

[1] - ميجان الرويلي، وسعد البازغي: دليل النقد الأدبي، ص334.
[2] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص62.
[3] - أحميد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص23.
[4] - المرجع نفسه، ص23.
[5] - سمير سعد حجازي:المصدر السابق،ص53.
[6]- المصدر نفسه، ص 53.
[7] - أحمد حيدوش المرجع السابق، ص23.

أما عن تلامذته الذين انشقوا عنه، وخالفوه نذكر: **يونغ** JUNG، **أدلر**ADLER **شارل مورون** CH.MOURON.

آدلر: (1870– 1937) يعارض فرويد، « ويؤكد دور الشعور بالنقص والشعور بالدونية »[1] ، في عملية الابداع، فالانسان يسعى دائما إلى تعويض ما به من نقص ووجد الفنان ضالته في ابداعاته.

يونج: (1875– 1961): يتفق يونغ مع أستاذه في الموضوع الأساسي المتصل باللاشعور، الذي هو أساس النظرية الفرويدية، لكنه يختلف معه في طبيعة وماهية اللاشعور، فلقد « نقل **يونغ** بحثه من اللاشعور الفردي إلى ما صار يُسمى على يديه فيما بعد باللاشعور الجمعي»[2]، وهذا الأخير هو « رواسب باقية في النفس ترجع إلى آلاف السنين، يُطلق عليها اسم النماذج البدائية، وتُعكس في الأساطير والترهات... »[3] ويرفض قول أستاذه بأن الفنان امرؤ ذو مرض عُصابي، ونتج عن آراء **يونغ** في فهم الظاهرة الفنية على ضوء « النماذج الأسطورية والشعائرية للأمم والشعوب، نتج عنه ما يسمى بالمنهج الأسطوري، في دراسة الأدب وتفسيره كما هو معروف عند فراي».[4]

يبدو أنه بالرغم من مخالفة كل من **آدلر** و**يونغ** لأستاذهما في بعض ما ذهب إليه في تفسير سلوك الفرد وطبيعة النبوغ وأسرار النفس الإنسانية، فإنهما ظلا يدوران في الفلك العام لدراسته مما لا يسمح عدهما ذوي أصحاب نظريات مستقلة.

---

[1] - علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص429.
[2] - صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ط1، منشورات جامعة السابع من ابريل، ليبيا، 1998، ص84.
[3] - علي جواد الطاهر: المرجع السابق، 431.
[4] - صالح هويدي: المرجع السابق، ص85.

شارل مورون: (1899-1966): حظي هذا الناقد بالنصيب الأكبر عند **حجازي** وهذا لأهميته ودوره في بلورة النقد الأدبي، و**حجازي** يُشبه دور **غولدمان** بدور **مورون** في تطوير الرؤية النقدية.

« فإذا كان اللقاء بين الناقد الأدبي وعلم الاجتماع، قد تحقق علي يد **غولدمان** فإن التلاقي بين النقد الأدبي والتحليل النفسي قد تحقق على يد **مورون** »[1] وهذا ما ذهب إليه عدد غير قليل من الباحثين والدارسين في الدور الريادي الذي لعبه **مورون**، « فإليه يُعزى مصطلح النقد النفساني(**PSYCO-CRITIQUE**) وحقق للنقد انتصارا منهجيا، إذ فصل النقد عن علم النفس، وجعل من الأول أكبر من أن يبقى مجرد شارح وموضح للثاني»[2] جعل التحليل النفسي وسيلة وليس غاية في حد ذاته أثناء تعامله مع النصوص الأدبية وتحليلها.

أما عن مؤلفاته ودراساته يقول **حجازي:** « درس الآداب الانجليزية إلى جانب العلوم الإنسانية والتجريبية عامة، وعلم النفس خاصة، ونشر عدة أعمال (الشعر في آثار راسين) عام 1957، وفي عام 1962 نشر دراسته المسماة **الاستعارات الملحة والأسطورة الشخصية** »[3]، ويرى في هذا المُؤَلف الأخير، بداية ظهور القيمة النقدية **لمورون**، ولكنه يستدرك قائلا « أن قيمتُة النقدية قد سبقت ظهور مؤلفه هذا »[4]، وهذا الطرح الأخير يؤكده **حميد لحمداني**، الذي يرى أن ملامح اتجاه **مورون** النقدي المهتم بالنص بعيدا عن الدراسات التاريخية واللغوية، بدأت تتضح في كتابه المُعنون بـ **مالارميه الغامض** 1938، فهو أشار « إلى ضرورة عزل ودراسة مجموعة من البنيات النصية

[1] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص53.
[2] - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص23.
[3] - سمير سعد حجازي: المصدر السابق، ص53
[4] - المصدر نفسه، ص53

التي نراها تتضمن تعبيرا دالا على الشخصية اللاوعية للكاتب »[1]، فهو إذن « يُريد للنقد النفسي أن يكون اسهاما في النقد الأدبي وليس شرحا أو توضيحا للتحليل النفسي ».[2]

وفي كتابه **الاستعارات الملحة والأسطورة الشخصية**، 1962 الذي درس فيه مجموعة من الشعراء الفرنسيين.

وطَبق عليهم منهجه كـ « **"مالارميه"** (MALLAMIH)، **"بودلير"**(BAUDELLAIR) **"نرفال"**(NERVAL)، **"فاليري"**(VALLERRY)، "كورناي"(CORNEILLE) **"موليير"**(MOLIERE) » [3]، و« دعا فيها إلى ارتياد عالم الأثر باعتباره ظاهرة لغوية لا وثيقة معرفية »[4]، و« دعوته هذه جعلت **حجازي** يضمه إلى صفوف المدرسة الجديدة للنقد الادبي المعاصر».[5]

لرؤيته النقدية، وطريقته المنهجية في معالجة النصوص الفنية، حيث ابتعد عن تلك النظرة الأحادية المتطرفة « فقد خرج عن النقد الكلاسيكي الذي يرفض ادخال المعارف العلمية في دراسة الأدب، وابتعد عن التحليل النفسي الأدبي ذي النظرة الأحادية إلى التجربة الأدبية على أنها تفلت كلية من الرقابة الشعورية الكاملة »[6].

ولهذا نجد **مورون** شديد الحذر في تطبيقه لأسس التحليل النفسي، « فهو مضى إلى صميم النقد الادبي، والتحليل النفسي من أجل العمل على تأسيس وحدة بينهما.... مع العناية بالتساؤل عن طبيعة العلاقة بين جوانب النفس اللاشعورية من جهة، وشبكة

[1] - حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص105
[2] - أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص25.
[3] - المرجع نفسه، ص25.
[4] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص54.
[5] - المصدر نفسه، ص54.
[6] - أحمد حيدوش: المرجع السابق، ص26.

الصور البلاغية من جهة أُخرى (...) على ضوء الأسس والمفاهيم المتبعة في مجال التحليل النفسي وفي مجال النقد الأدبي في وقت معا».[1]

ولعل هذه النظرة الجديدة قادته إلى معارضة الاتجاه ذو النزعة الفرويدية المتطرفة وأبرز ما أخذه **مورون** على هؤلاء « تَشويههم لحقيقة الأثر الأدبي وجعله مجرد وثيقة نفسية، مؤكدا على أن هؤلاء أهملوا بُعدا أساسيا من أبعاد الأثر الأدبي ألا وهو لغته الفنية»[2] كما أطلقوا « العنان للبحث في الرموز الجنسية بصورة تتعدى على المعنى وعلى وحدة الأثر »[3].

وتوصل **حجازي** إلى أن دعوة **مورون** القائمة على ضرورة التركيز والاهتمام بالنص الفني، إنما هي دعوة إلى«أن الصلة لن تنقطع بين الشخص المبدع وأثره بمجرد موته، ولا مناص لنا من الرجوع إلى النص حتى نقف على الدلالة الحقيقية لنفسية المبدع »[4]، فمثلا يمكن الاعتماد على مذكرات الشاعر الخاصة والشهادات والخطابات التي تركها لنا بعد موته، كما أن الابداع لا يُعبر فقط عن الشخص، وإنما كذلك يُبين لنا تاريخ وزمن وثقافة ذلك العصر،... وإذا كان الأدب والفن هو نتاج اللاوعي دون سواه عند **فرويد** ومريديه فإن **مورون** يربط التجربة الأدبية بثلاث أمور متغيرة هي:

« **أولا:** الوسط الاجتماعي وتاريخه.

ثانيا: شخصية المبدع وتاريخها.

ثالثا: اللغة وتاريخها ».[5]

[1] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ، ص54.
[2] - المصدر نفسه ، ص54.
[3] - المصدر نفسه ، ص61.
[4] - المصدر نفسه، ص60.
[5] - أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص25.

فهو نفسه **مورون** يُصرح « أن جوانب النفس اللاشعورية ليست هي المنبع الوحيد لإبداع القصيدة ».[1]

منهج شارل مورون:

لقد بين لنا حجازي منهجية **مورون** في تحليل الأعمال الأدبية للوصول إلى أهدافه وتحقيقها فقال: « العناية بإبراز العناصر وبنيات التداعي والدفقات الوجدانية اللاإرادية، للوصول إلى ما يسميه بالأسطورة الشخصية للكاتب التي تبدو في الأثر على نحو غير شعوري، تضغط على جانب النفس الشعورية عند الكاتب في لحظات إبداعه الخاصة »[2].

لكن هذه الخطوات فيما يبدو جاءت جملة واحدة دون تفصيل، فأردنا أن نفكك هذه المقولة، لنفصل أكثر في منهجيته التي تتكون من أربعة عمليات:

1. تنضيد النصوص: أو ما يُطلق عليه **حجازي** مصطلح المطابقة وهو عند **حميد لحمداني** يُعرف بالمراكبة JUXTAPOSITION، الذي يقود إلى شبكة من التداعيات الحرة ويتمثل مثل هذا الإجراء في قراءة خاصة لمجموع الأعمال الأدبية لكاتب واحد« واكتشاف العلاقات النفسية القائمة بينها، فكل نص يمكن أن يُستخدم كأداة سياقية بالنسبة لنص واحد ».[3]

لكن هل هذا يعني وضع النصوص في مواجهة بعضها البعض من أجل استخلاص أوجه الاختلاف والتشابه ؟ و**لحميد لحمداني** الإجابة، فهو يرى أن الغرض: « البحث عن

---

[1] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص53 .
[2] - المصدر نفسه ، ص60.
[3] - حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص108.

النصوص من حيث الدوال التعبيرية والتصويرية وإن كانت بينة الاختلاف من الناحية المظهرية ».[1]

2. « استخراج التشكيلات التصويرية FIGURES، والمواقف الدرامية المرتبطة بالانتاج الهوامي»[2] واستثمر **مورون** هنا « منظومة الجهاز النفسي عند **فرويد**، حيث تصبح الذات بمكوناتها المتصارعة مسرحا لصراع درامي »[3] ، **فمورون** يُصرح« أن العنصر المهم في كل مسرحية ليست الشخصية، بل العلاقات المتأزمة بين تشكيلتين على الأقل أي الموقف الدرامي في حد ذاته »[4].

3. الأسطورة الشخصيةLE MYTHE PERSONNEL: يقول عنها **مورون:** « أنها ليست مظهرا من مظاهر العصاب الشخصي، لكنها تبدو في صورة دفقات، مستمرة في باطن الفرد المبدع، فهي عملية نفسية متصلة بالعالم الخيالي للكاتب وبدفعات الإبداع »[5] فتخلق الطابع المميز لمجموع تلك الأعمال للمبدع ويراها **حميد لحمداني** تُشبه إلى حد كبير المَلَكة الرئيسية FACULT MAITRESSE عند **تين**- فحسبه- أن هذا الناقد اعتمد على « سيكولوجيا عامة مهيمنة على الأفراد والشعوب... لكن الفرق الأساسي كامن في انتساب **مورون** إلى التحليل النفسي في حين أن **تين** يستمد مصدر منهجه من الفلسفة الهجيلية »[6]، ونجد **حجازي** تَوافق **وحميد لحمداني :** « في أن الأسطورة الشخصية ليست عملية نفسية منفصلة عن المجال الاجتماعي، فهذا الأخير يساهم في تشكيلها وتكوينها خاصة في المراحل اللاحقة للطفولة، ويمكن للباحث أو الناقد أن يصل إلى هذه المرحلة

[1] - حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص108.
[2] - مجموعة من الكتاب: مدخل الى مناهج النقد الأدبي، ص81.
[3] - حميد لحمداني: المرجع السابق، ص109.
[4] - مجموعة من الكتاب: المرجع السابق، ص83.
[5] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص60.
[6] - حميد لحمداني: المرجع السابق، ص108.

عن طريق استنباط الدلالة الخاصة من النص، والوقوف بوجه خاص على الاشعارات والكتابات المُضمَرة في ثناياه ».[1]

4. « دراسة معطيات السيرة الذاتية BIOGRAPHIQUE التي تساعد على التحقق من التأويل»[2]، الناتج عن القراءة المباشرة في المرحلة الأولى القائمة على حدس الناقد والسيرة الذاتية لا تُهم الناقد النفسي، إلا بقدر ما تترك أثار سيكولوجية تُساعدنا على إنارة النص لا غير، ويعتقد **مورون**، « أننا في هذه الحالة نضيء النص بحياة المؤلف، وليس العكس »[3]، كما كان يفعل **فرويد و** مُريديه. ويبحث الناقد النفسي « بحركة دائبة جيئة وذهابا بين النصوص وحياة الكاتب عن العلاقة القائمة بين الصور والاستيهامات ثم الآثار النفسية المسببة لها ».[4]

إذن مما سبق نستنتج أن استراتيجية **مورون** التحليلية تنطلق من النص الأدبي حيث يلتقط الناقد الصور والاستعارات المتكررة في الأعمال الأدبية، فتُكون لنا ما يُعرف بالأسطورة الشخصية، ثم يبحث لها عن مقابل في حياة المبدع ليعود مرة أخرى إلى النص، ويثبت ما توصل إليه في القراءة الأولى للنص.

<u>لكن منهجه هذا لاقى عدة طعنات نذكر منها:</u>

- تحطيم استقلالية العمل: من خلال تعمد **مورون** الخلط بين مختلف أعمال المؤلف الواحد، وتحطيم النوع الأدبي.

- رؤيته رؤية رجعية بمعنى؛ أن الدراسة لا تتجه إلى المستقبل، بل هي العودة إلى موضوع واحد ووحيد، هذا عن بعض سلبيات منهج **مورون** لكن إذا جئنا الى دوره في النظريات النقدية، فنجد أن تحليلاته ساهمت في الرصيد النقدي الموضوعاتي.

[1] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص60.
[2] - مجموعة من الكتاب: مدخل الى مناهج النقد الادبي، ص82.
[3] - حميد لحمداني: المرجع السابق، ص110.
[4] - المرجع نفسه، ص110.

نموذج تطبيقي:

اختار **حجازي** دراسة **مورون** للشاعر **مالارميه،** ليوضح لنا أكثر منهجيته، وأرجع سبب الاهتمام الذي حظي به **مالارميه** من لدن **مورون** أنه: وجد في شعره تأييدا لوجهة نظره القائمة على : « الرابطة الوثيقة بين عالم الفرد المبدع وطبيعة عالم النص ».[1]

وموضوع هذه الدراسة يدور حول حصار فكرة الموت عند الشاعر وإصابته بعقدة أوديب، وهناك حادث هام في حياة **مالارميه،** يتمثل في موت أُخته **ماريا** في الثالثة عشر من عمرها، والشاعر كان عمره آنذاك خمسة عشر سنة، ووجد **مورون** أن أغلب الباحثين الذين تناولوا شعر **مالارميه** لم يشيروا الى هذه الحادثة، ولم يستفيدوا منها، رغم أنها تُمثل عنصرا هاما في فهم الوقائع العميقة في حياة الشاعر.

وفي آثار **مالارمية** لا يوجد إلا نصا واحدا يذكر **ماريا** وموتها صراحة موجود في قصيدة **شكوى الخريف.**

أما في قصيدته المشهورة إلى **عزيزتنا الميتة** يُرثى فيها "**إيتي**" زوجة صديقه **كازاليس،** وفي هذه القصيدة وصف لرجل وحيد لم يستطع أن يثوي الضريح الذي يوجد قرب حديقة بيته.

أما عن قصيدة **الإنشاء الفرنسي** التي كتبها وهو في مقاعد الدراسة هذا مقطع منها « رجل جالس وحيدا في البيت (...) وفي المقبرة المجاورة تخرج فتاة من قبرها فتجلس بجانبه أمام الموقد، وترقص وتغني ثم تختفي في الصباح »[2]، فهذه الأشعار. « تتميز بوحدة ترابطية عميقة، وتدفق تيار من العواطف والتعابير التي تدور أساسا حول موت أخته **ماريا،** فذلك الموت لعب دورا هاما في حياة الشاعر وفي آثاره الشعرية »[3]

---

[1] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص55.

[2] - المصدر نفسه، ص56.

[3] - المصدر نفسه، ص52.

إذن يمكن القول، أن التجربة الثانية (موت الأخت) أيقظت تجربة الموت الأولى (الأم)، وهذا اللقاء بين التجربتين أدى إلى « خلق نمط مُعين من المعاني والتداعي ظاهر في قصيدته إلى **عزيزتي الميتة** أو قصيدة **وظيفة الانشاء** (...) وأن ثمة تيار من الصور الدائمة يتجاذب ويتداعى من قصيدة لأخرى، مما يوحي بأن ثمة عناصر ثابتة محاصرة تربط بينها ربطا بارعا عن طريق الصور البلاغية، التي نجدها شائعة في أغلب قصائده »[1] إن هذه التجربة تتطلب تحليلا خاصا، يُزاوج بين البحث في المعنى المقروء للنص من جهة، وجوانب النفس اللاشعورية عند المبدع من جهة أُخرى، **فمالارميه** « كانت تحاصره فكرة الموت في جميع قصائده على نحو غير مشعور به (...)تجلى في تكرار الصور الجنائزية التي كانت تأتيه لخياله بشكل تلقائي »[2] بمعنى أن **مورون** بعد قراءته الأولى لقصائده وتحليلها اكتشف الأسطورة الشخصية من خلال الصور المهيمنة، ف «الأخت الميتة ظلت توحي... إليه باختيار هذه الصور »[3]. وهي تمثل الخطوة الرابعة في منهجية **مورون**، حيث عاد إلى السيرة النفسية للتحقق من تأويله وقراءته الأولى، فهو بدأ بالنص وعاد إليه مُطبقا خطوات منهجه بحذافيرها ونجح في ذلك إلى درجة كبيرة، خاصة وأن الشاعر وقصائده كما قلنا تتواءم و رؤيته المنهجية، والنتيجة التي وصل إليها **مورون** تُؤكد ذلك فهو يقول:« أن الأخت الميتة ظلت تحاصر خيال الشاعر خفية من أعماق ما تحت الشعور، فتوحي إليه باختيار هذه الصور التي تُسوي بين حالة الشاعر النفسية والقصائد الماثلة من جهة، وبين الحصار الخفي الذي يظهر من حين لآخر من جهة أخرى».[4]

---

[1] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص57.
[2] - المصدر نفسه، ص57.
[3] - المصدر نفسه، ص ص57-58.
[4] - المصدر نفسه ، ص58.

وفي الأخير تَوصل **حجازي** إلى تخريجة مفادها: « أن الربط بين اللغة والنص من جهة وآليات اللاشعور من جهة ثانية، تُعد حجر الزاوية في النقد النفسي(...) فجانب النفس اللاشعورية تُعد جزءا لا يتجزأ من لغة النص، وهي لغة الذات الفردية التي تسعى إلى التواصل بينها وبين الذوات الأخرى بصورة معينة ».[1]

ملامح الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث

لم يشر **حجازي** إلى ملامح هذا المنهج في النقد العربي الحديث، فبدا لنا أنه من الأفضل التعقيب عليه ولو بشكل مقتضب، النقاد العرب استثمروا نتائج علم النفس بكيفيات وطرق مختلفة نذكر منها:

1. دراسة العملية الابداعية في ذاتها (سيكولوجية الابداع): « ويُعد الناقد **مصطفى الشريف الرائد** لهذا الاتجاه بكتابه **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، وهو رسالة ماجستير ناقشها 1948 ونشرها سنة 1951».[2] وتابع عمله بعض طلبته: كالباحثة **سامية الملة** في كتابها الموسوم **بالأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح...**

2. دراسة شخصية المبدع (سيكولوجية المبدع): يبحث عن نفسية الأديب من خلال دلالة العمل الأدبي ومن بين رواد هذا الاتجاه نذكر:

- **العقاد** ودراسته المتمثلة في كتابه **أبو نواس الحسين بن هانئي**، في ضوء ما أسماه « عقدة النرجسية NARCISSISM ».[3]
- **طه حسين:** استعان هو الآخر بآليات المنهج النفسي لدراسة كل من **المتنبي** و**أبي العلاء المعري**، وفسر ظاهرة التلاعب بالألفاظ عند أبي العلاء: أنه إنسان

[1] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص61.
[2] - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص23.
[3] - عباس محمود العقاد: أبو نواس بن هانئ، (د.ط)، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، (د.ت)، ص29.

عاش نصف قرن في دار لا يخرج، فطال عليه الزمن حتى مَل فقتل الوقت باللعب بالألفاظ، في وقت الناس تلعب النرد والشطرنج*

- **النويهي:** الذي سعى إلى استنباط الخصائص النفسية المتجلية في أشعار **أبو نواس**، وأخباره، « منتهيا إلى تفسير تعقيده بالاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه، نتيجة لارهاف في حسه، وتوتر في أعصابه، وتزوج أمه عقب وفاة أبيه (...) مما قاده إلى ضروب من الشذوذ: أبرزها تعلقه بالخمر واحساسه نحوها احساس الولد نحو أمه. »[1]

- **المازني:** تُعد دراسته « للشاعر **بشار بن برد** أُنموذجا واضحا للاتجاه **آدلر** النفسي »[2]، فهو يُرجع سبب ولوعه بهجاء الناس وشتمهم إلى عقدة النقص التي كان يعاني منها، بسبب أنه أحد شعراء الموالي من جهة، وكونه شاعرا كفيفا من جهة ثانية.

3. « **دراسة العمل الابداعي من زاوية سيكولوجية (التحليل النفسي للأدب):** وهذا هو المجال الحقيقي للممارسة النقدية النفسانية »[3]، ومن رواد هذا الاتجاه: **أمين الخولي جورج طرابيشي، عز الدين اسماعيل،** هذا الأخير « واجه بوعي إشكالية المنهج المتبع في دراسته، وأكد منذ البداية أن عمله النقدي يسعى (...) للاستفادة من انجازات الكشوفات العلمية المختلفة المحققة في ميدان علم النفس التحليلي ».[4]

ويَعدُ **يوسف وغليسي** سنة 1938 التاريخ الحاسم في علاقة النقد العربي بهذا المنهج، لأن هذه السنة « أوكلت كلية الآداب بجامعة القاهرة إلى كل من **أحمد أمين**

---

* - ينظر: طه حسين مع أبي العلاء في سجنه، (د.ط)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص67.

[1] - صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث، ص87.

[2] - المرجع نفسه، ص88.

[3] - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص24.

[4] - عمر عيلان: النقد العربي الجديد، ص134.

ومحمد خلف الله أحمد، مهمة تدريس مادة جديدة لطلبة الدراسات العليا تتناول صلة علم النفس بالأدب ».[1]

مواقف نقدية إزاء المنهج النفسي:

يُعد المنهج النفسي من أكثر المناهج النقدية إيثارا للمواقف والآراء المتباينة والمختلفة، فمنهم المريدون، ومنهم المعارضون، وثمة من وقف محايدا.

أـ موقف الأنصار: نذكر منهم

العقاد: إضافة إلى ممارسته النقدية النفسية كما رأينا آنفا، نجده يساند هذه النظرية أيما اسناد، فهو يقول: « إذا لم يكن بد من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة فمدرسة النقد السيكولوجي أو النفساني أحقها جميعا بالتفضيل ».[2]

جورج طرابيشي: الذي صرح قائلا « لم أشعر أن هناك منهجا قادرا على الدخول إلى قلب العمل الأدبي واعطائه أبعادا، وأن يكشف فيه عن أبعاد خفية، أو فلنقل تحتية كمنهج التحليل النفسي ».[3]

ب ـ موقف الخصوم:

يُعد **أحمد مندور** في طليعتهم، ففي كتابه **في الأدب والنقد** يقول: « علم النفس قد يساعدنا في فهم نفسية الكُتاب وتحليل الشخصيات الروائية التي يخلفها أولئك الكتاب ولكنه قد يضللنا أيضا في ذلك الفهم وهذا التحليل »[4]، وهو يرى أن ما يأخذه علم النفس عن الأدب أكبر وأعمق مما يأخذه الأدب عن علم النفس، مشيرا إلى أن الاهتمام بالأديب

[1] - يوسف وغليسي: المرجع السابق، ص24.
[2] - عباس محمود العقاد: يوميات، (د.ط)، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، (د.ت)، ص10
[3] - جهاد فاضل: أسئلة النقد، ص94
[4] - أحمد مندور: في الأدب والنقد، ص39.

باسم علاقة الأدب بعلم النفس، سينتهي بنا إلى « قتل الأدب »[1]، إلا أنه عدل شيء ما عن لهجته الشديدة، فهو يقول: « كما أنني لم أنكر حق الناقد بل واجبه في توسيع ثقافته بحيث تشمل الدراسات النفسية والتاريخية والاجتماعية بل والعلمية أيضا ».[2]

عبدالمالك مرتاض*: « يُعد من ألد أعداء القراءة النفسية التي وصفها **بالمريضة المتسلطة** ».[3]

ج ـ **<u>مواقف وسطية</u>:**

سيد قطب: يُعد من أولئك الذين لا ينكرون فعالية المنهج النفسي في ذاته ولكنه يسجل عليه بعض الاعتراضات، فهو يقول: « إنه لجميل أن ننتفع بالدراسات النفسية، ولكن يجب أن تبقى للأدب صبغته الفنية، وأن نعرف حدود علم النفس في هذا المجال والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس ... وألا يقتصر عليه في فهم الشخصية الإنسانية. »[4] .

دون أن ينسى الإشارة إلى عيوب هذا المنهج ذكر منها: أن التحليل النفسي يجرد الشخصيات من لحمها ودمها ويُحِيلها إلى عُقد وأفكار....

بالإضافة الى نقاد آخرين: **كعز الدين اسماعيل، محمود الربيعي** ....

وأخيرا يمكن القول أن المنهج النفسي سلاح ذو حدين، وجب استخدامه بحذر شديد لأنه من المصائب الكبرى أن يتحول النقد الأدبي إلى عيادة نفسية، يُحضر إليها المبدعون كافة من أدباء وشعراء وفنانين لتعالجهم بوصفهم مرضى نفسيين، أما الوجه الايجابي فيه فهو اسهامه مع بقية المناهج النقدية في فهم الأعمال الأدبية والنفسية عموما، وتحليلها وتفسيرها.

[1] - أحمد مندور: في الميزان الجديد، (د.ط)، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، (د.ت)، ص111.
[2] - أحمد مندور: معارك أدبية،(د.ط)، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، (د.ت)، ص40.
*- للتفصيل : ينظر، عبد المالك مرتاض: نظرية النقد ص 155-160 .
[3] - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص28.
[4] - سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص191.

3 – النقد البنائي.

التحديد اللغوي : بنية

« في لسان العرب: من مادة بنى: البنية، البُنية، ما بنيتُه، وهو البنى، والُبنى، وما بنينه وهو البنى، والبنى، ويقال بنية مثل رشوة، يقال بُنية، وبني وبنية، وبُنى، وفلان صحيح البنية: أي الفطرة» . [1]

أما في المعجم الوسيط: « البُنية، ما بُني (ج) بُنى، (البنْية) ما بني (ج) بني وهيئة البناء، ومنه بنية الكلمة أي صيغتها وفلان صحيح البنية (والبُنية) بنية الطريق: طريق صغير يتشعب من الجادة والمبناة البناء »[2]، و « بنيان (**STRUCTURE**): ما تكون عليه أجزاء الكل المادية كانت أو معنوية بحيث تتضامن فما بينها، وتكون كل قائما بذاته ... بنيانية (STRUCTURALISME): اتجاه ينصب على دراسة العناصر الكلية أو أحداث التاريخ ومنه البنيانية السيكولوجية (S.PSYCHOLOGIQUE)، والبنيانية التاريخية (S.HISTORIQUE) ويُطبق في الدراسات اللغوية والتاريخية والسيكولوجية ».[3]

إذن فلفظ البنية أُستخدم عند العرب بدلالة التشييد والبناء والتركيب، و ينطوي على دلالة معمارية ترتد إلى الفعل الثلاثي (بنيَ، يبني، بناء، وبنية) .

وتجدر الإشارة أن القرآن الكريم لم يستخدم هذه الصياغة، وإنما استخدم مشتقاتها سواء أكانت فعلا (بني) كقوله تعالى: ﴿ ⇖✌✃♦❽♦③
☎✃⇗❑◆☪♦✍ ❽♉♕⅄✎✍✃ ❶⚐←♑⇖☪⌚◆⑩⇘♈←✍
♌❑📖 ☞♦♒☽ ⇔⚐♒♑♒✍❑➔🖬➔♕ ❼♒× ☪❑♦⌨③✍❻
✍♦☽♦➲⅄➚⌧ ♕➔🖬➔❑✍←♑←⚐⇔ ﴾[4] ، أو أسماء كقوله: ﴿

---
[1] - ابن منظور: لسان العرب، مادة بنى، ص522.
[2] - ابراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ص72.
[3] - مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة المصرية العامة لشؤون المطابع، مصر، 1983، ص34.
[4] - التوبة: الآية 110.

[illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] ﴿[illegible]﴾ ،[1] ﴿ [illegible]

[illegible]﴾، ﴿[2] [illegible]

[illegible] ﴾ ،[3] أما « النُحاة فتحدثوا عن البناء مقابل الاعراب كما تصوروه على أنه التركيب والصياغة، ومنه جاءت تسميتهم للمبني للمعلوم والمبني للمجهول »[4] .

أما في اللغات الأجنبية فإن لفظ. « STRUCTURE" مشتقة من الفعل اللاتيني "STRUERE" بمعنى بنى أو شَيد، ثم امتد مفهوم اللفظ ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظرة الفنية المعمارية، وتنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر»[5]

إذن يبدو أن الاستخدام العربي لهذه الكلمة لا يَبتعد في جوهره عن الاستخدام الأجنبي، الذي يعني في عمومه التشييد والبناء والتركيب.

التحديد الاصطلاحي:

لقد تعددت واختلفت المفاهيم حول هذا المصطلح، لارتباطها بمختلف المعارف والعلوم منها: « أن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكنه أن يكون ما هو الا بفضل علاقاته بما عداه »[6] وهذا التعريف يؤثره **فؤاد زكريا** على جميع التعاريف لأنه يصدق على جميع أنواع البُنيات: البنية الرياضية، والبنية اللغوية والبنية الانثروبولوجية...أما عند **حجازي** فهي « المميزات اللغوية والشكلية التي

[1] - سُورة ص، الآية 37.
[2] - الصف، الآية 4.
[3] - البقرة: الآية 22.
[4] - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، (د.ط)، دار الشروق، القاهرة، 1968، ص120.
[5] - زكريا ابراهيم: مشكلات فلسفية- مشكلة البنية، (د.ط)، دار مصر للطباعة، (د.ت)، ص29.
[6] - المرجع نفسه، ص 23.

تغلب على نظام الأثر الأدبي، وهذه الميزات هي الغالبة وليست الوحيدة وهذه الغلبة تأخذ مظاهر كمية عند ما يشير الناقد الى نمط العلاقة الأكثر ورودا بين الوحدات، أو المظاهر النوعية في تلك المميزات اللغوية والشكلية» .[1]

وتتسم البُنية بثلاث خصائص كما قال **جون بياجيه** « الكلية، والتحولات والتنظيم الذاتي »[2] ، فأما « **الكلية LA TOTALITE:** وتعني العناصر الجزئية المشكلة للبنية متكاملة فيما بينهما، وأن ما تكتسبه من خصائص داخل هذه البنية تفقدها إذا انفصلت ومن ثم فهي دائمة **التحول** TRANSFOMATION، بحيث تظل تُولد بنى جديدة نتيجة اعتمادها على مكوناتها الذاتية، وهو ما يحقق لها صفة **التحكم الذاتي** AUTORÈGLAGE دون الاعتماد على أي شيء خارج عنها»[3]، ومن خلال هذا نفهم أن البنية تكون منغلقة على ذاتها تَنفي جميع السياقات الخارجية، وهذا ما يعرف بمبدأ المحايثة؛ الدراسة النسقية للأثر في ذاته ولأجل ذاته.

فالبنية بهذا المفهوم هي الأساس الذي تنهض عليه البنيوية، وهذه الأخيرة « تحاول البحث عن النظم الكامنة في الظواهر مجتمعة لا منفصلة، وتفسر علاقات بعضها بعض »[4] ؛البحث في « العلاقات بين البنى المُكونة للنص، وصولا إلى بنية كلية تربط أجزاء العمل الأدبي في وحدة تكاملية ».[5] ويختلف بعض مُنظري البنيوية حول طبيعتها من حيث كونها مذهبا فكريا أم منهجا في البحث العلمي، حيث ينفي "**ستروك**" بأن البنيوية مذهب فكري وإصراره على أنها منهج في البحث « أو طريقة معينة يَتبادل بها الباحث المعطيات التي تنتمي الى حقل معين من حقول معينة، بحيث

[1]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر: ص140.
[2] - جون بياجيه، نقلاعن، زكريا ابراهيم: مشكلة البنية، ص20.
[3] - عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، (د.ط)، مطبوعات جامعة منتوري: قسنطينة، 2000-2001، ص178.
[4] - محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي- عربي، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نومبار للطباعة، القاهرة، ص102.
[5] - ابراهيم السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ط1، دار الأوقاف العربية، القاهرة، 2011 ص187.

تخضع هذه المعطيات فيما يقول البنيويون للمعايير العقلية ».[1] وهذه المسألة نجدُها كذلك عند نقادنا المعاصرين **كفؤاد زكريا، وصلاح فضل محمد عناني،** و**عبد العزيز حمودة،** فأما **محمد عناني** فيرى بأنها « منهج في تحليل نظرية في الأدب ».[2] أما **عبد العزيز حمودة** فيبدو أنه لا يَعدها مذهبا فكريا ولا منهجا علميا، بل في رأيه مقترح أو مشروع لذا يطلق عليه **"المشروع البنيوي"** [*]... لكن **حجازي** يرى أنها « منهج فلسفي وفكري ونقدي ونظرية للمعرفة، تتميز بالحرص الشديد على التزام حدود المنطق والعقلانية، وفي النقد تعني محاولة التوحد بين لغة الأثر الأدبي والأثر الأدبي نفسه باعتباره نسق يتألف من جملة عناصر من الدلالات الشكلية »[3]، إذن فحجازي جمع كل الآراء في حين اكتفى زملاؤه باختيار موقف واحد، وربما يعود ذلك لوعيه بأن البنيوية تأخذ من كل جانب بطرف.

مضيفاً أن « العلاقة بين اللغة والأثر الأدبي، كانت موضوع دراسة موسعة بفضل صمود "**رولان بات**BARTH " مستندا في ذلك إلى نتائج العلوم الإنسانية والأنثروبولوجية عامة واللغوية خاصة، بقصد إلقاء الضوء على الدلالات الخفية، التي تكمن وراء بنيات الأثر نفسه»[4] ونفهم من هذا الطرح أن البنيوية قبل نُضجها على يد **بارت،** هناك ارهاصات أو خلفيات مَهدت لظهورها، عكس ما يظنه كثيرا ممن يستعمل هذا المصطلح أنها تمثل تيارا جديدا اخترعه **دو سوسير،** فـ**شتراوس** يرى في محاضراته "**الأسطورة والمعنى**" أن الاعتقاد بأن البنيوية شيء جديد تماما وثوري وانقلابي، اعتقاد زائف فهي ليست « جديدة تماما، فنحن يمكننا تتبع هذا التيار منذ عصر النهضة إلى القرن التاسع عشر وفي وقتنا هذا (...) وما نسميه بنيوية في مجال اللغويات أو الانثروبولوجيا أو ما

---

[1] - جون ستروك: البنيوية وما بعدها، - من ليفي شتراوس إلى دريدا – تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة ع206، الكويت، 1990، ص9.
[2] - محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ص101.
[*] - ينظر، عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص ص178-215.
[3] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص139.
[4] - المصدر نفسه، ص63.

شابه ذلك ليس أكثر من تقليد خافت شاحب لما استخدمته العلوم الطبيعية، شديدة الدقة منذ زمن غير قريب».[1] و استفاد **بارت** من انجازات عدة مدارس وأعلام: كمدرسة الشكلانية الروسية، مدرسة جنيف وشتراوس، وبروب، ... فكان **فيلادمير بروب**PROP وكتابه الرائد في مجال الدراسات البنيوية للأدب و " **علم تشكل الحكاية**" الذي حلل فيه الحكايات وصنفها في أقسام ووظائف « فقد أثبت أن التنوع الظاهري لمائة حكاية شعبية روسية لم يؤد إلى تنوع أشكالها وقوالبها، ومضامينها، بل صدرت على قالب واحد يتألف من واحد وثلاثين وظيفة* »[2]، وتتجلى ريادة **بروب** عندما عكف على دراسة التحولات السردية، وبذلك « مهد الطريق أمام **شتراوس** 1908 الذي وضع تقاليد التحليل البنيوي للقصص حيث يلقب بالأب الروحي للبنيوية الفرنسية، ومع صدور كتابه " **مدارات الخزينة** TRISTES TROPIQUE" وهو سيرة ذاتية انثروبولوجية لم تجلب الشهرة لصاحبه فقط، بل مهد الطريق لكتابه " **الأنثروبولوجية البنيوية**ANTHROPOLOGIE STRUCTURAL " كما مهد لتقبل البنيوية بوصفها منهجية للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة »[3] فهو يؤكد دائما على أن تحليل الأسطورة يتجاوز مضمونها، ويُركز في الكشف عن العلاقات التي توجد بين الأساطير، وهذه العلاقات بطبيعة الحال أصبحت أساسية في تحليله البنيوي لكشف الأبنية المُوحَدة بين الأساطير، ولقد افتتن "**بارت**" بالوعد الذي انطوت عليه أفكار **شتراوس** المتمثلة في إثبات « الأصول العامة المشتركة لكل أسطورة وكل فكر، وذلك بالتمييز بين اللغة (النسق اللغوي المجرد) والكلام المحلي الفردي لغة ...»[4]، بعدما كان منظوره مهمشا مقارنة بالنظرات الماركسية والوجودية، واهتم **بارت** بالأسطورة وعدَها « لغة رمزية غنية بالمعاني، حافلة بالدلالات وأن وراء تلك المعاني

[1] - كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، تر، وتقديم: شاكر عبد الحميد، مراجعة: عزيز حمزة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص28.

*- الوظيفة عنده : هي فعل شخصية ما ، وهذه الشخصية يجب تعريفها من زاوية دلالاتها في سياق الأحداث المحكومة بالحبكة، وأن عدد الوظائف يبقى محدوداً . (إديث كريزويل، عصر البنيوية، ص 124).

[2] - إديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص123.

[3] - المرجع نفسه، ص24.

[4] - المرجع نفسه، ص24.

والدلالات قوانين بنيوية، ولذا فالمعنى على رأيه ينتج من انتظام عناصر معينة، نتيجة فعل اللغة ومن هنا فإن الأشخاص أو الأبطال في الأُسطورة يمثلون مجموعة من العناصر القائمة داخل بنية من البنيات »[1]، فمن خلال هذا القول تبدو أفكار**شتراوس** واضحة على نظرة **بارت** وتوجيهها.

أما **فرديناند دوسوسير** F.DE SAUSSUR (1857−1913) مثلت أفكاره الدور الكبير في بلورة البنيوية واتجاهاتها، من خلال المفاهيم التي طرحها في محاضراته التي ألقاها بجامعة جينيف من 1906 إلى 1911، وجُمعت سنة 1916 من طرف تلامذته في كتابه" **دروس في الألسنية العامة**"، على الرغم من أنه لم يستعمل كلمة بنية، وإنما استعمل كلمة نسق أو نظام لأن مصطلح البنية ظهر مع الشكلانيين الروس خاصة مع **جاكبسون**، وانطلق **دوسوسير** من مفهوم مفاده « أن اللغة ليست مجموعة حسابية للعبارات التي تفوه بها قسم من الناس بل (...) هي نظام من الدلائل موجود في أدمغة الجمهور(...) فهي ليست تامة عند فرد بمفرده، ولا وجود لها على الوجه الكامل إلا عند الجمهور »[2]، إذن فـ**سوسير** كان سَباقا في الحديث والتمييز بين اللغة كنظام اجتماعي والكلام كقدرة فردية لغوية عند البشر، وذكر **سوسير** سلسلة من المقابلات الثنائية أهمها اللغة والكلام، وانطلاقا من هذه الثنائية حدد مستويين في دراسة الظاهرة اللغوية هما: ثنائية التزامن والتعاقب، فالدراسة "**التزامنية** SYNCHRONIQUE « تركز على دراسة بنية لغة معينة في فترة محددة بعيدا عن النظرة التاريخية التطورية، فهي دراسة وصفية آنية تؤمن باستقلالية الظاهرة وخصوصياتها »[3]، وهذا التصور يُمثل قوام الفلسفة البنيوية، أما الدراسة "**التعاقبية** DIACRONIQUE فهي تدل على « وجود علاقات بين الأشياء المتتابعة على أساس التغيُر الزمني أو التاريخي، وهذا الفهم يجعل اللغة ذات طابع

[1] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص66.
[2] - فرديناند دوسوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، (د.ط)، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص355.
[3] - عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص167.

تاريخي يُبرز تطورها بصورة مباشرة أو غير مباشرة »[1]، أي تَتجه إلى البحث في أصول التطور التاريخي للغة أو عنصر من عناصرها عبر مرحلة زمانية، وليس من الضروري أن تكون هذه العلامات ألفاظا لغوية، بل قد تكون كذلك إشارات غير لفظية، كأبجدية الصم البكم والطقوس الرمزية والإشارات العسكرية...، وهو ما يظهر في قوله « يُمكننا تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة –إج، وهو يشكل جانب من علم النفس الاجتماعي وبالتالي من علم النفس، إنما ندعوه بالأعراضية Semiologie»[2]، أي أن علم اللغة جزء من علم العلامات لكن **بارت** غيره بمبدأ مفاده « أن علم العلامات هو جزء من علم اللغة، لأن بارت يؤكد أن اللغة موجودة في أي نظام من أنظمة العلامات وفي مجال الأدب »[3]، فحسب **حجازي:** « أنه لا يمكن فهم الأثر بغير معرفة البحوث التي أُجريت في مجال علم اللغة خاصة، وفي مجال التحليل النفسي عامة »[4] ،إذن فم الجديد الذي أتى به بارت؟ لأن ما يدعو إليه هذا الأخير ليس فيه من جديد، و**لحجازي** الإجابة: « الجديد لدى بارت هو إلحاحه على ضرورة اعتماد النقد الأدبي على تحليل لغة الأثر باعتبار أن البُعد اللغوي هو الدعامة الحقيقية للنقد والأثر في وقت معا »[5] .

أما المدرسة الشكلية التي ازدهرت في روسيا في النصف الأول من القرن العشرين والتي من أبرز أعلامها: **تينيانوف، ايخنباوم،** رومان **جاكسبون،** حيث حاول هؤلاء تأسيس نظرية جمالية للأدب مبنية على استقلالية العمل الإبداعي عن جميع العناصر الخارجية نظروا إليه على أساس « أنه نسق أو صياغة لغوية، تنشأ من تلاحم الألفاظ معا، مكونة نظما أو سباقا لغوية واحدا»[6]، واعتبروا أن موضوع « العلم الأدبي ليس

[1] - سمير سعد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص145، 146.
[2] - فرديناند دوسوسير: محاضرات في الألسينية العامة، ص27.
[3] - إديث كريزويل: عصر البنيوية، ص252.
[4] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص64.
[5] - المصدر نفسه، ص64.
[6] - عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي والدراسات، (د.ط)، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2008، ص152.

الأدب بل "**الأدبية**" أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا »[1]، والنص بهذا المفهوم ليس له مضمون تاريخي، أو اجتماعي، وهو مقطوع الصلة بمؤلفه، وباختصار هو عمل مجرد « ومغلق ومكتف بذاته ومليء بالمعاني التي تشع من بؤرة مقصودة حتى محيط الكلمات لكي تعود إلى محيط البؤرة، وتتابع هكذا في دوائر مضيئة »[2].

أما إذا جئنا إلى **بارت** (1915- 1980) الذي كان محور حديث **حجازي** في النقد البنائي الذي لم يجد حرج في هضم النظريات الأدبية الأخرى، والاستفادة منها في بناء نظريته، هذا إن دَل على شيء فإنه يدل على وعيه النقدي العميق والواعي بعلاقات التفاعل، والتوالد بين مختلف النظريات الأدبية مهما بدت متناقضة فيما بينها، و**حجازي** يرى أن الشهرة عرفت طريقها إلى **بارت** من خلال كتابه المعنون بـ " **درجة الصفر للكتابة**" الذي« جمع فيه عددا من الأبحاث والمقالات التي تناولت في أساسها إشكالية الكتابة وأنماطها »[3].

ويوضح أيضا أن الكتابة: « حد وسط عندما تتشكل بين اللغة والأسلوب وهي نتاج تأمل في التوظيف الاجتماعي لشكله الفني، والاختيار الذي يأخذه على عاتقه، أما اللغة فهي هيكل من الفروض والعادات تُشكل أرضا مشتركة يقف عليها كُتاب عصر معين في حين أن الأسلوب: هو لغة مكتفية بذاتها، وتغوص في الميثولوجيات الشخصية السردية للكاتب»[4].

ويَعد **حجازي** ذلك التاريخ- تاريخ صدور ذاك الكتاب- مرحلة هامة من مراحل النقد الفرنسي المعاصر، وبه « انضم **بارت** إلى الحركة البنيوية الداعية إلى ارتياد عالم الأثر على ضوء طبيعة لغته الرمزية، والتخلي عن واقعه وعناصر خيالاته »[5]؛ دراسة الأثر

[1] - مجموعة من الكتاب: مدخل الى مناهج النقد، ص172.
[2] - انريك أندرسون أمبرت: مناهج النقد الأدبي، ص172،171.
[3] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص62.
[4] - إديث كريزويل: عصر البنيوية، ص126.
[5] - سمير سعد حجازي: المصدر السابق، ص62.

الأدبي لذاته ومن أجل ذاته بعيدا عن الاعتبارات الخارجية، إلا أن **جون ستروك** لديه رأي مخالف، حيث يرى في كتابه هذا رغم إثارته لاهتمام القُراء، إلا أنه « ليس كتابا ناجحا بحال من الأحوال »[1] وحُجته في ذلك أنه قصَّر في المهمة المطلوبة، « واكتفى فقط بتتبع وباختصار شديد ظهور الكتابة البرجوازية »[2]، ولو دققنا النظر في أعمال **بارت** بصفة عامة لوجدنا « أنها تعبر عن حرص شديد على تحطيم الأسس الجمالية التي طالما إرتكز عليها النقد التقليدي(...) وتبعا لذلك (...) فإن كل جهد **بارت** قد انحصر في التساؤل عن طبيعة العلاقة بين الأثر الأدبي واللغة، التي طالما أحالها النقد التقليدي إلى بديهية من البديهيات المسلم بها»[3]، بالإضافة إلى التعرف على القوانين الوظيفية للدلالة والغاء الميثولوجية التاريخية لمفهوم المؤلف والعمل الفني، والبحث العميق في العلامات اللغوية وغير اللغوية، وهذا كله من أجل الوصول الى تأسيس علم الأدب، فالنقد البنيوي في نظر **بارت** « هو أولا وقبل كل شيء عمل تفسيري لنص معين من أجل اكتشاف معناه العميق الكامن في البنية التحتية »[4]، ولهذا السبب أرجع **حجازي** معارضة **بارت** للنقد القديم الذي وقف « عند حدود الأثر ومعانيه الظاهرة، وترك جانبا معانيه الخفية وبالغ في دفع الأثر نحو المفاهيم الجمالية التقليدية »[5]، وهو نفسه يصرح قائلا « لا يكون النص نصا، إلا إذا قضي على كل لغة واصفة، إذ يهدم بشكل كامل المرجع اللساني الاجتماعي، ويتمرد على البنى المقدسة للغة، ليعلن استقلاليته التامة في كل مرة يُقرأ فيها»[6]، كما أن مهمة الناقد لم تعد كما كانت آنفا كاختبار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع وإنما أصبحت « مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية، يرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي والرمزي ومدى قوتها أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة

---

[1] - جون ستروك: البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور، سلسلة عام المعرفة، ع206، الكويت، 1990، ص69.
[2] - المرجع نفسه، ص69.
[3] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص66.
[4] - إديث كريزويل: عصر البنيوية، ص112.
[5] - سمير سعد حجازي: المصدر السابق، ص66.
[6] - رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، 1992، ص61.

التي تزعم أنها تعكسها أو تعرضها في كتاباتها »[1]، فالأثر عند **بارت** « لم يكن بمثابة الواقعة التاريخية، وإنما عبارة عن واقعة أنثروبولوجية، تنفرد بميزة لغته الرمزية »[2] ؛ أن الأثر الأدبي واقعة لا تخضع للتغيير ولا تتوافر لها أبعاد تاريخية أو اجتماعية أو بيئية أما إذا جئنا إلى المؤلف ونظرة **بارت** إليه، فإنه نادى بتحرير النص من سلطته، وربطه بسلطة القارئ، وهذه الدعوة تُبرر مقولته الشهيرة "موت المؤلف" فالكُتاب يَعُدهم« أناس يملكون موهبة خلط كتابات موجودة بالفعل، وهم لا يستخدمون الكتابة للتعبير عن أنفسهم وذواتهم»[3] ، والبنيويون لا يقصدون بهذا الشعار إلغاء دور المؤلف تماما وإنما كان القصد: ألا يتم الرجوع لأي شيء خارج عن النص، بل أن يكون هذا الأخير نقطة الارتكاز في ذاته، إذن " مقولة: موت المؤلف « كناية بلاغية عن هذه الاستراتيجية الجديدة »[4].

أما ما أخذه **حجازي** حول **بارت** ونظرته البنيوية، أنه على الرغم من كسبه المعركة مع النقد التقليدي، إلا أنه وقع في حبال الأيديولوجيا، وحُجته في ذلك « أن بعض تصوراته بقيت مجرد آراء مصبوغة بصبغة تأملية تفتقد إلى التجريب العلمي»[5]، وبقيت حبيسة اعتراضات ميتافيزيقية لا غير، مضيفا « أنه يضحي بمضمون الأثر على حساب البنية، ويعمل على استبعاد كل احساس بالواقع المعاش، فالأثر وفق هذه النظرة أصبح ظاهرة منعزلة عن الظواهر التي كونته، وشكلت وجوده (...) بالإضافة إلى أنه يفتت وحدته المترابطة من أجل البحث عن القوانين التي تحكم عناصره الشكلية »[6]، ولأجل ذلك

---

[1] - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002، ص90.
[2] - سمير سعد حجازي: المصدر السابق، ص66.
[3] - ابراهيم السمري: النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص193، 194.
[4] - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص95.
[5] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص66.
[6] - المصدر نفسه، ص66.

عدّها **ابراهيم محمود خليل** عديمة القيمة و« مؤذية لأنها تُجرد الأدب ونقده من صفاتهما الإنسانية »[1].

و التساؤل التي يمكن أن نطرحه في هذا الموقف:

- هل النموذج اللغوي الذي يمثل في رأي **بارت** جوهر النقد البنائي، يلائم جميع الأنواع الأدبية ؟
- هل الوظيفة الرمزية تخص فقط الظاهرة الأدبية؟

فأما السؤال الأول فيجيبنا عليه **عبد العزيز حمودة** الذي يرى أن النموذج اللغوي« قد يلائم طبيعة بعض الأنواع الأدبية مثل الأشكال السردية دون أشكال أخرى كالشعر»[2] لأن الأشكال السردية يمكن تقسيمها إلى وحدات صغرى، لأنها تتكون من أحداث تتطور وحبكة وشخصيات... أمور كلها تُسهل التحليل أمام الناقد البنيوي، وهذا ما يصعب تحقيقه في الشعر، وأما التساؤل الثاني: **فحجازي** يجيبنا« أن الظاهرة الرمزية مشتركة بين العديد من أنماط الثقافة، وآية ذلك أننا لو نظرنا مثلا الى لوحة فنية لوجدنا أنفسنا بإزاء ظاهرة على مستوى الصورة الحسية لأعلى مستوى النطق الصوتي أو التعبير الدلالي».[3]

[1]- ابراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2007، ص103.
[2]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص252.
[3] - سميرسعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص67.

4- النقد الأسطوري:

مفهوم الأسطورة:

لغة:

ـ **في <u>لسان العرب</u> " مادة سطر"**: « والأساطير الأباطيل، الأساطير: أحاديث لا نظام لها، واحدتها إسطار وإسطارةُ، بالكسرة (...) وأسطور، وأسطورة. يقال سطر فلان علينا يسطر، إن جاء بأحاديث الباطل، يقال: هو يُسطر مالا أصل له يؤلف ».[1]

ـ **وفي <u>المعجم الوسيط</u>:** « الأساطير: الأباطيل والأحاديث العجيبة».[2]

فكلمة أسطورة: هي تلك القصص التي لا يوثق في صحتها.

اصطلاحا: لقد تعددت المفاهيم واختلفت في تحديد مفهوم الأسطورة، ولكنها لا تخرج في كونها « (1) قصة خرافية أو تراثية، وعادة ما تدور حول كائن خارق القدرات وأحداث ليس لها تفسير طبيعي.

[1] - ابن منظور : لسان العرب، مادة سطر، ص 576.
[2]- ابراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص429.

(2) اعتقاد غير مثبت يقبل بطريقة لا تخضعه للنقد.

(3) فكرة أو قصة مخترعة »[1].

وعادة ما تحاول شرح الظواهر الغريبة دون مرجعية علمية، مخاطبة الانفعال بدلا من العقل.

والأسطورة كانت ومازالت محل اهتمام كبير إلى يومنا هذا، مذ ذلك الرجل البدائي الذي أوجدها لتجيب عن تساؤلاته إزاء الظواهر الطبيعية والميتافيزيقية المحيطة به « فمثلا عندما كانوا يشاهدون غروب الشمس، وشروقها، كانت تجري في نفوسهم عملية تستند إلى نوع من التوحد بين الذات والموضوع، وينتهي هذا التوحد ببروز شيء هائل عجيب، لا تلبث النفس البشرية أن تسقطه في الخارج في هيئة الاله وما شابه ذلك»[2] وصولا إلى الرجل المعاصر الذي يرى فيها المتنفس لكن من وجهة نظر كمبدع، عبر تلك الانرياحات والتعديلات التي يُضيفها عليها، فالحقل الأدبي إذن لم يكن بمعزل عن تأثيرات الأسطورة ، بل كان أشد الحقول ارتباطا وإنفتاحا عليها ابداعا ونقدا، وتبلور ذلك في رؤية نقدية متمثلة في "**النقد الأسطوري** Mythocritique « الذي يسعى إلى الكشف عن أساطير الجنس البشري التي تكمن وراء الأدب »[3].

كما أن هذا المنهج يُعد حديث النشأة قياسا بغيره من المناهج النقدية، و يرى **حجازي** أن هذا الاتجاه سارت فيه جهود « **فوربوكين** في دراسته المسماة **عن نماذج نمطية الأصل في الشعر** 1934، **وفرانسيس فيرجسون** في دراسته المسماة " **فكرة مسرح**" 1949، و **فراي** في دراسته المسماة **التماثل المزج** 1947، **وفيليب هولرية** "**النافورة المحترقة**" 1954 **ورولان بارت** " **الأساطير** " 1957، هذه الجهود وغيرها كانت

[1] - محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ص70.
[2] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص70.
[3] - المصدر نفسه، ص69.

تنشد تحقيق نظرية عامة للأدب الأسطوري»[1]، ولكنه تطور انطلاقا من « الأنثروبولوجية الثقافية من جهة وجملة المفاهيم التي أرساها **يونج** عن اللاشعور الجمعي وعلاقته بالتصورات البدائية للجنس البشري من جهة أخرى »[2]، إذن نفهم من كلام **حجازي** أن كل من الأنثروبولوجية ممثلة في عالمها **شتراوس**، ونظرية الأنماط العليا "Archetypal" **ليونغ**، ولكن قبل الحديث عن هذه المساهمات حري بنا أن نعرف خطوات هذا المنهج الذي يقوم على خطوتين أساسيتين هما: الفهم والتفكير:

(1) **الفهم**: أولى الخطوات ويتمثل في قراءة النص الإبداعي وفهم دلالاته اللغووية ومضامينه المعنوية من صور بلاغية ورموز خيالية مع رصد لأهم الصور والموضوعات المتكررة والمتواترة.

(2) **التفسير**: يقوم على التأويل ضمن التصور الأسطوري باحثا عن النماذج العليا ومفاهيم العقل الباطني، وراوسب اللاوعي الجمعي، قصد ربطها بالنماذج العليا البدائية ..... (بتصرف) [*].

أما عن المساهمات الأنثروبولوجية في هذا الإتجاه فتمثلت في جهود **شتراوس** حيث يمثل المذهب البنيوي في تحليل الأسطورة واستفزته تلك المصادفات المتكررة في الأساطير عبر أنحاء العالم... وخَلُص في النهاية إلى أن « الجانب المهم على رأيه يتمثل في العلاقات المنطقية المضمرة في ثناياها أو بالأحرى يتمثل في بنيتها الخاصة فالأسطورة في نظره مقالا من المقالات يلزم لفهمها أن نقارنها بغيرها من الأساطير نظرا لأنه يراها أشبه بصورة محسوسة قابلة للمقارنة والتجديد »[3]، حيث ينظر إلى أساطير الشعوب على أنها وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى

[1] - المصدر نفسه، ص69.
[2] - المصدر نفسه، ص69.
[*]- يُنظر، جميل حمداوي: الاتجاه الاسطوري في النقد العربي الحديث: Jamil lhamadaoui@yahoo.com.fr
[3] - هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، 2009، ص28.

الغرب، وبلد في أقصى الشرق « فقيمة هذه الأساطير تبدو في الدلالة العامة التي تحملها في داخل بنياتها، فهي تعكس العالم والعقل البشري الذي هو نفسه جزء من هذا العالم»[1].

ويرى **حجازي** أن رمزية الأسطورة، لا تعني رمزية اللغة بمعناها الساذج البسيط « بل على الناقد أن يمتد الى ما وراء الرمزية المضمرة في اللغة، من أجل الوصول إلى رمزية أخرى ألا وهي الرمزية المنبثقة من اللاشعور الجمعي »[2].

أما **يونغ** الذي يَعده النقاد أول من اهتم بالنقد الأسطوري، و« مبدع هذا المذهب النقدي الذي وقف منذ عقود ينافس بقية المذاهب»[3] فيونغ يرى « أن منبع الإبداع الفني بصفة عامة يرجع أساسا الى ما أسماه ب**اللاشعور الجمعي** »[4]، هذا الأخير يُعد خزانا للرواسب الثقافية البشرية البدائية ينتقل بالوراثة إلى الأشخاص حاملا خبرات الأسلاف وهذا ما يُطلق عليه بالأنماط العليا؛ « تلك التصورات التي واجه بها الانسان الكون والطبيعة والمجتمع، والطبيعة البشرية البيولوجية »[5]، فالأنماط الأولية تهيمن على تصرفات البشر ومنه الأدب الذي لا يمكن انتاجه خارجه إطار هذه الأنماط، ويُرجع **حجازي** سبب وجودها إلى « مشاهدة الأجداد والآباء للأحداث لا باعتبارها موضوعا مستقلا عن ذواتهم، بل باعتبارها موضوعا متوحدا مع ذواتهم »[6]، مضيفا أن هذه النماذج يَعدها النقاد « رموزا جديدة من الناحية الشكلية لكنها قديمة في مضمونها قدم الآثار المتخلفة في النفس البشرية من الأسلاف الغابرين »[7]؛ أن الاسطورة التي يتعامل معها الناقد في مجال بحثه، ليست هي الأسطورة نفسها التي يتعامل معها الأنثروبولوجي في ميدان عمله التي أنتجها الرجل البدائي وتكون على شكل مادة خام، بل أصبحت أسطورة جديدة لحق بها العديد من الانزياحات تماشيا ومتطلبات العصر وتطوراته، لكن النموذج

[1] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص71.
[2] - المصدر نفسه، ص72.
[3] - هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص25.
[4] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص72.
[5] - حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص45.
[6] - سمير سعد حجازي: المصدر السابق، ص70.
[7] - المصدر نفسه، ص69.

الأولي يبقى نفسه دون الخروج عن اطاره « من الأب الالهي، الأم الأرض، إله الغاب الوحش المشترك بين الانسان والحيوان، الهبوط الى الجحيم، قلعة الانبعاث، خيانة البطل»[1]، ولو رُحنا نعدد أضعاف ما عددناه لما خرجنا عن إطار الأنماط الأولية التي يتكرر ورودها في الفكر البشري، وانما كما قلنا ببعض الانزياحات، هذا الأخير أوجده النقد الأسطوري « للدلالة على أن الأسطورة الأصلية تخضع لتعديل بحرية الشاعر حتى يُلائم بينها وبين موقفه ونظره لتغير المجتمعات وطبيعتها »[2] ، وهكذا عادت الأسطورة في مجال الأدب خلقا جديدا أو كالجديد يحتمل قراءات شتى، وهنا تَبرز مهمة الناقد الأسطوري في ايجاد الجديد في العمل الأدبي فيبحث بداخله عن تجليات العناصر الأسطورية، ومن ثم يرصد الاشعاع الناتج عن توظيفها في النص الإبداعي سواء كان نثرا أم شعرا، وهذا الرمز الأسطوري يَعده النقاد « رافدا من روافد استمرارية الثقافة والحضارة »[3]، كما لا ننسى أيضا دور " **نوثروب فراي**" الذي يُعد من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب حيث اهتم هو الآخر كثيرا بالأسطورة، وتجسدت جهوده من خلال كتابه"**تشريح النقد**"1907 ، والذي يُرجح أن تكون تسمية النقد الأسطوري أُطلقت لأول مرة من خلاله في المقالة الثالثة المعنونة بـ " **النقد النموذجي نظرية الرموز**" الذي يرى أنه « كل نقد أدبي لا بد أن يكون نقدا أسطوريا مادام الأدب فنا مجازيا، ومادام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولى »[4].

هذا عن الاتجاه الأسطوري في النقد الغربي، أما في النقد العربي فهناك أبحاث حاولت دراسة الأدب العربي قديمه وحديثه، على ضوء هذا المنهج في العقود الأخيرة من القرن العشرين، **كعبد الفتاح محمد أحمد** في كتابه " **المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي**"، **وأحمد كمال زكي** في " **التفسير الأسطوري للشعر القديم**" **وسمير**

---

[1] - سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2007، ص796.
[2] - حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري ، ص122.
[3] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص70.
[4] - هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص31.

سرحان في **التفسير الأسطوري في النقد الأدبي**" و**فريال غزول** " **في المنهج الأسطوري مقارنا**" و**حجازي** يصف هذه الدراسات وغيرها بأنها محاولة متواضعة « ومعظم هذه البحوث تدور أساسا حول تفسير الشعر(قديمه وحديثه) تفسيرا أسطوريا وتدعوا إلى الإهتمام بدراسة هذا المجال المهمل الذي لم يهتم أحد بتطويره »[1]، وبدأ بدراسة **أحمد زكي** المعنونة بـ " التفسير الأسطوري للشعر القديم" والذي يرى أن « الشاعر يملك القدرة الجبارة على تشكيل الصورة الشعرية من فتات التصور القديم للوجود الأول، وكلما كان الشاعر قريبا من عصر الفطرة – والجاهلية أحد أشكال الفطرة– سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التي تصوغ قصيدته أو تتحكم في صياغته بنحو أو آخر»[2]، ويُدلل **زكي** على كلامه من خلال تكرار الشاعر القديم لبعض الرموز، و ذكر بعض النماذج الشعرية القديمة التي تتضمن طقسا بلاطيا، كقول **النابغة الذبياني** الذي يقول:[3]

أتاني أَبيتُ اللعن أنك لُمتني وتلك التي أَهتم بها وأَنصَبُ*

علقمة الفحل:[4]

إليك أبيت اللعن كان وجيفُها بمُشتهات هو لَهُن مُهيب

مضيفا أن ما يقع فيه الشاعر الجاهلي في ترديده يكون « اصطلاحا يحتاج إلى ربط المجاز أو الرمز أو العلامة بأسطورية مجهولة المعالم »[5] ، وضرب مثلا ليوضح ذلك يقول **مقاس العائدي:** [6]

بَني عَجل هُم صَبحوكُم صبوحا يُنَسي ذا اللذاذة ساعرا

---

[1] - سمير سعد حجازي : المصدر السابق، ص72.

[2] - أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب،المجلد3، عدد3، 1981، ص116.

[3] - المرجع نفسه، ص116.

* - تحية لخم وجذام في الحيرة، ولعلها في دلالتها على تطهير الملك الحيري مما يلعن عليه، وكثيرا ما حمل أسباب اللعن كقسوة والفصام (كمال زكي التفسير الأسطوري للشعر القديم، ص116.).

[4] - أحمد كمال زكي: المرجع السابق، ص116.

[5] - المرجع نفسه، ص116.

[6] - المرجع نفسه، ص116.

ليدل على أن الغارة التي تحمل الموت هي: عند بزوغ نجمة الصباح، يقصد العزى أو الزهرة، وكانت هذه آلهة دموية تُقدم لها القرابين البشرية عند بدء ظهورها في الفجر.

وعليه **حجازي** يرى أن الأسطورة عند **زكي** «عبارة عن ضرب من المجاز أو التصوير الأدبي الشائع في الأعمال الأدبية»[1] وهذا هو السبب الذي جعل أحمد زكي يقول: «الأسطورة ليست أدبا ولا يمكن أن تكون»[2] لأن دورها يَتفتت في الحكايات أو في الملاحم الشعبية، وإن كان « الجزء الطقسي من الأسطورة يظل في ضمير الجماعة حيا ما امتد الزمن وتعاقبت آلاف السنين »[3]، كما استنتج **حجازي** أن **زكي** « يدفع بمفهوم الأسطورة نحو ميدان الدراسة النقدية لا ميدان الدراسة الأنثروبولوجية، ومن هنا فإن دعوته إلى تفسير الشعر القديم تفسيرا أسطوريا تعد حركة اكتشاف أو اعادة اكتشاف »[4]، وبقول **زكي** آنفا (أن الأسطورة ليست أدبا ولا يمكن أن تكون) فهو« يرفض بذلك فكرة الغاء الحدود بين مجال الأسطورة ومجال الفن والأدب »[5] و حجازي لا يوافقُه في هذا الأمر ويقول أنه من الخطأ « أن نتصور عدم وجود هذه الصلة في الآثار الأدبية العربية ».[6]

أما الدراسة الثانية التي تناولها **حجازي**: " **التفسير الأسطوري للشعر الحديث**" **لأحمد زكي**، بدأ بقوله « أن الأسطورة طقس أو كهانة، كما تكون خرافة قصصية، تجمع لغتها التصويرية رؤى شعرية أو شاعرية يعترف العلم بأنها وجهات نظر في الطبيعة و الحياة»[7] ويضرب لنا أمثلة من شعر **السياب، صلاح عبد الصور، أدونيس** الذي يقول:[8]

في الصَخرة المَجنونة الدائرة

---

1 - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص73.
2 - أحمد كمال زكي : المرجع السابق ، ص117.
3 - أحمد كمال زكي : التفسير الأسطوري للشعر القديم ، ص117.
4 - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص73.
5 - المصدر نفسه ، ص73.
6 - المصدر نفسه، ص73.
7 - أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، العدد4، المجلد الأول، يوليو 1981، ص91.
8 - المرجع نفسه، ص92.

تَبحث عن سيزيف

تُولد عيناه

فهو يرى في هذا النموذج أن تلك الايماءات تتحول إلى مجموعة من أحاسيس تُشكل الخيال الذي يجعل الايماءة الواحدة قيمة واحدة، وقد تفقد بُعدها التاريخي أو إطارها الخرافي بوجه عام، وهو في الوقت نفسه يُحذر من تحول هذا « النوع من السيميوطيقيات إلى نوع من التباهي، أو طريقا لاعلان عن ثقافة الشاعر »[1].

ومثّل على ذلك بما كتبه **السيّاب** في قصيدته "**المومس العمياء**"، و"**نهاية القبور**" وهذا أمر قد ألفناه لأنها أصبحت عادة أغلب المثقفين العرب، وهي السبب الأول في ما يحدث للأمة العربية خاصة على الجانب الثقافي، وتطرق **حجازي** لرأي أولئك الذين نفوا صفة الجدة فيما يقوله **أحمد زكي** «لأن **ابراهيم عبد الرحمن** قد أكد هذه الحقيقة خصوصا في دراسته عن التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، وأنه فطن الى الدلالة الرمزية للأسطورة ودورها في بناء القصيدة »[2]، ورد عليهم أن وجه الجدة لدى **زكي** إنما هو التشديد على ضرورة تفسير الشعر العربي تفسيرا أسطوريا منطلقا من حقيقة مفادها « أن البعد الرمزي الأسطوري للقصيدة هو الدعامة الحقيقية لمجال النقد الأسطوري للأدب »[3] مضيفا أنه يشرح لنا بنية الرمز الأسطوري مستعينا في ذلك بأسس النقد البنيوي عند **بارت** " وبعض مفاهيم شتراوس، وهو نفسه يصرح قائلا « أصبح من الضروري أن ينضم نقاد الأدب إلى هؤلاء العلماء معتمدين على محصلاتهم النهائية ولا سيما(...) **كارل يونغ** في نظريته اللاشعور الجمعي، ومجموعة من علماء اللغة(...) وتُوجت هذه البحوث بظهور الأنثروبولوجيا اللغوية عند **كلود ليفي شتراوس**»[4]، ويقر **أحمد زكي** أنه لا بد لنا من تفسير العلاقة بين القصيدة والرمز الاسطوري على أنها صلة لا تخلو من انفصال، وهذا جلي في قوله « ومن ينكر على أي حال أن إنسان العصر الذي يبدع الفن مقطوع الصلة

---

[1] - المرجع نفسه، ص92.

[2] - سميرسعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص74.

[3] - المصدر نفسه، ص74.

[4] - أحمد كمال زكي: التفسير الاسطوري للشعر الحديث، ص91.

فكريا– أي لغة وسلوكا– بإنسان قبل التاريخ »[1]، لكن رغم هذا فإن **حجازي** تفطن إلى أنه وبالرغم من رأي **زكي** حول الرمز الأسطوري وعلاقته ببناء القصيدة إلا أنه يرى وجهة نظره مجرد حبرا على ورق « فهو لم يحاول في الواقع أن يضع تميزا واضحا بين مجال الأدب ومجال الأسطورة »[2].

وهناك محاولة أخرى **لفريال غزول** من خلال دراستها المعنونة بـ **المنهج الأسطوري مقارنا**، حيث قامت بالمقارنة بين المنهج الأسطوري عند **فيكو** من جهة والمنهج عند شتراوس من جهة أخرى، فهي تقول « لقد وقف مفكران كبيران هما **فيكو وليفي شتراوس** أمام الأسطورة وقفة تأمل وبحث، وطلعا بمنهجين أسطورين هامين نحن نحاول أن نقارن بينهما في دراستنا هذه، ونبين ما فيهما من توافق وتباين »[3] ، وكانت المقارنة في ثلاث موضوعات أساسية تتمثل في الأسطورة والشعر، وأصل اللغة، والدراسة الأخرى التي تناولها **حجازي :"التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، لسمير سرحان**[*] الذي اهتم بعرض آراء **يونغ** في الأسطورة، وقارن بينها وبين آراء **فرويد**، ثم عقد مقارنة أخرى بين **كاسير ولانجر** ودَور كل منهما في تطور النقد، و**حجازي** لم يُفصل في الدراسات العربية لأنه يرى أنه ليس ثمة من داع لذلك « فاللمحة العابرة فقط تكفي للاستدلال منها على شيء هام ألا وهو الاهتمام بهذا الاتجاه والدعوة إلى تطبيق مناهجه على الأدب العربي قديم وحديثه، رغم ما يشوبها من خلط واضح بين المنظور الأنثروبولوجي أو النفسي للأسطورة من جهة والمنظور النقدي من جهة أخرى»[4].

[1] - المرجع نفسه، ص91.
[2] - سمير سعد حجازي: المصدر السابق، ص74.
[3] - فريال جبوري غزول: المنهج الأسطوري مقارنا، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، العدد3، المجلد 1، أبريل 1981، ص105.
[*] - ينظر، سمير سرحان: التفسير الاسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، العدد 3 ، المجلد1، أبريل ، 1981، ص99 وما بعدها.
[4] - سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر ، ص75.

و**حجازي** استثنى من تلك المؤلفات و أولئك النقاد **أحمد الحجاجي** ودراساته المتنوعة في مجال الأسطورة **كالأسطورة في الأدب العربي** أو في **الأسطورة والشعر العربي** أو **الأسطورة في المسرح المصري المعاصر** خاصة مُؤلَفه **صانع الأسطورة** 1990، الذي تناول فيه بعض الآثار الأدبية **للطيب صالح،** ورأى أنه استطاع توظيف الأسطورة في عمله الفني، واستخدمها كأداة لنقل عالمية التجربة الإنسانية من خلال معايشة الكاتب للواقع السوداني، ويَعد **حجازي،** ذلك المُؤَلف **(صانع الاسطورة)**«مساهمة نقدية جديدة ومرحلة هامة من مراحل النقد العربي للأسطورة تضم أعمال صاحبه إلى صفوف النقد الأسطوري وتجعله يتصدر هذا الاتجاه »[1].

[1] - المصدر نفسه، ص75.

خاتمة

خاتمة:

نخلص بعد هذه المحطات البحثية في عوالم النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، لمُؤلفه **سمير سعد حجازي** إلى أن:

- ✓ أبرز خصائص النقد المعاصر محاولة بحثه عن لغة علمية لدراسة الآثار الأدبية من أجل تحقيق نظرية نقدية علمية.

النقد الأدبي المعاصر يقف أمام تحديات عليه تجاوزها إذا ما أراد الوصول إلى مصاف العلوم الانسانية، بحيث يصبح قادرا على مجارتها وتجاوزها لكن الأمر ليس سهل، خاصة إذا علمنا أن هناك عدة صعوبات تواجه النقد المعاصر ليحقق ما يعرف بعلمنة النقد الأدبي والمتمثلة في:

- ✓ سمة الظاهرة الأدبية في حد ذاتها التي تتميز بالمرونة والتعقيد والتغيير.
- ✓ الذاتية التي لا يستطيع الناقد منها فكاكا ولا عنها هروبا.
- ✓ اختلاف أذواق الأفراد وعدم ثبوتها، فهي متغيرة من فترة إلى أخرى، فما يعجبك اليوم قد لا يعجبك غدا.

– كما أن النقد العربي المعاصر يعاني من أزمة نقدية من بين أسبابها:

- ✓ سوء الترجمة واختلاف ثقافة النقاد، وما ينجم عن ذلك من اختلافات في صياغة المصطلحات النقدية عند نقلها من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف.
- ✓ الأنانية والذاتية لدى الناقد العربي رغبة التباهي وكشف سعة الاطلاع والثقافة.
- ✓ انعدام سمة الحوار والانسجام والتنسيق بين النقاد فيما بينهم من جهة والمجامع اللغوية والمؤسسات المكلفة في صياغة المصطلحات من جهة أخرى.
- ✓ هشاشة الالتزام بالمصطلح العربي.
- ✓ عدم الاحاطة الشاملة بالخلفية الابستمولوجية للمصطلح النقدي العربي.

- ✓ التماهي في الآخر واحتقار الأنا، وهو واضح في حال أغلب النقاد المعاصرين في اللهث وراء آخر المستجدات الغربية، ووضعها موضع المركز وإزاحة التراث إلى الهامش، وحصره في بوتقة النقصان والتخلف.
- ✓ انعدام عنصر المثاقفة الايجابية....

ومن مظاهر الأزمة:

- ✓ تعدد المصطلح للمفهوم الواحد والعكس.
- ✓ تعدد المصطلح النقدي لدى الناقد الواحد.
- ✓ حدوث اغتراب للقارئ والناقد والنقد العربي على حد سواء
- ✓ تنازل النقد الأدبي العربي عن دوره الفعال في الحياة البشرية.
- ✓ أصبحت الرسومات والأشكال الهندسية هي السمة الغالبة على نقد اليوم، رغم قدرة الناقد على الوصول إلى نفس النتائج، دون الحاجة إلى هذه الطرق الملتوية التي زادت النقد تعقيدا ونفورا.
- ✓ استخدام المصطلح التراثي، بمفهوم جديد مختلف عن مفهومه التراثي..... كل هذا أدى إلى انعكاس وظيفة المصطلحات، فإن عُدت قديما مفاتيح العلوم، فإنها اليوم أصبحت أولى المعيقات التي تواجه القارئ لفهم علم من العلوم، فتحول المصطلح النقدي اليوم من عامل مساعد إلى عامل معيق.
- ✓ وللحد من هذه الظاهرة على النقاد الاتحاد فيما بينهم، وجعل بينهم هدف مشترك بينهم يعملون تحت لوائه، ونبذ كل الخصومات والأنانيات الفردية التي لا تخدم الأمة العربية ولا ثقافتها.
- ✓ ويُعد ظهور الاتجاه البنيوي–رغم ما أُخذ عليه من انتقادات حول نظرته المتطرفة في دراسة الأثر الأدبي– السبب الأول والقوي في تحريك حركة النقد المعاصر، وما التغيرات التي شهدها الاتجاه النفسي والاجتماعي والأُسطوري، إلا دليل على ذلك الدور الريادي الذي لعبه هذا الاتجاه، وخاصة تلك الموجة التي أحدثها في ستينيات القرن العشرين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1/- القرآن الكريم:

2/- المصادر:

1. سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، ط1، دار الأوقاف العربية، القاهرة، 2001.

3/- المراجع:

2. ابراهيم أحمد ملحم: النقد التكاملي، اشكالية الخطاب، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الأردن، بيروت، 2004.
3. ابراهيم العمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ط1، دار الأوقاف العربية، القاهرة، 2011.
4. ابراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، دط، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
5. ابراهيم زكريا: مشكلات فلسفية ـ مشكلة البنية، د.ط، دار مصر للطباعة، د.ت.
6. ابراهيم عبد الله: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ط2، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت: بيروت، لبنان، 2010.
7. ابراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث ـ من المحاكاة الى التفكيك ـ ط2، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2007.
8. أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ت.
9. أحمد شايب: أصول النقد الأدبي، ط10، مطبعة الهضبة العربية، القاهرة، 1994.
10. أحمد مطلوب: المصطلح النقدي، دراسة ومعجم عربي عربي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 2012.

11. ـــــــــ المصطلح النقدي، دراسة ومعجم عربي، ط1، مكتبة لسان العرب، ناشرون، 2012.

12. أحمد مندور: في الأدب والنقد، ط10، مطبعة النهضة العربية، القاهرة، 1994.

13. ـــــــ معارك أدبية: دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة.

14. ـــــــــ في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة.

15. بحرواي سيد: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ط1، دار الشرقيات، القاهرة، 1993.

16. بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، د.ط، دار المريخ للنشر، الرياض، 1984.

17. ـــــــــ التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط3، دار المريخ، الرياض، 1986.

18. جابر عصفور: نظريات معاصرة، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.

19. جمال شحيد: في البنيوية التكوينية ـ دراسة لمنهج غولدمان، ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1982.

20. جهاد فاضل: أمثلة النقد ـ حوارات مع النقاد العرب، د.ط، الدار العربية للكتاب، د.ت.

21. حازم خيري: الاغتراب الثقافي للذات العربية، د.ط، دار العالم الثالث، القاهرة، 2006.

22. حسين طه: مع أبي العلاء في سجنه، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012.

23. حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ط3، ألفو القادسية، فاس، 2014.

24. ـــــــــ النقد الروائي والايديولوجي من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، د.ط، بيروت، لبنان، 1990.

25. حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

26. زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي (سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد) نموذجا، منشوارت اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

27. سمير سعد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2007.

28. _____ مشكلات الحداثة في النقد العربي، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2002.

29. صالح الهويدي: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ط1، منشورات جامعة النابع بن أبريل.

30. صلاح فضل: في النقد الأدبي، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

31. ضيف شوقي: البحث الأدبي ـ طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، ط2، دار المعارف.

32. عباس محمود العقاد: أبو نواس الحسن ابن هانئ، د.ط،، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

33. ____ يوميات ، د.ط، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د . ت .

34. عبد الرحمن بدوي: مناهج البحث العلمي، ط3، وكالة المطبوعات، الكويت، 1988.

35. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة ـ من البنيوية الى التفكيك ـ سلسلة عالم المعرفة، ع232، الكويت، 1998.

36. عبد الغاني بارة: اشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصرـ مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

37. عبد الملك مرتاض: نظرية النقد، د.ط، دار هومه للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر، 2002.

38. _____ تحليل الخطاب السردي، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.

39. عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي والدراسات، د.ط، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، 2008.

40. عزيز ماضي شكري: من اشكاليات النقد العربي الجديد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

41. علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1989.

42. علي قاسمي: مقدمة في علم المصطلح، ط2، مكتبة النهضة، القاهرة، 1987.

43. عمار زعموش: النقد الأدبي العربي الحديث، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2000.

44. ـــــــــ النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه ـ واتجاهاته، د.ط، مطبوعات دار منتوري، قسنطينة، 2000 ـ 2001.

45. عمر عيلان: النقد العربي الجديد ـ مقاربة في نقد النقد، ط1، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2008.

46. غالي شكري: النقد والحداثة الشريدة، ط2، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999.

47. ـــــــ سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2000.

48. فاضل ثامر: اللغة الثانية (في اشكالية المنهج والنظرية، والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)،ط1، المركز الثقافي العربي، 1994.

49. ـــــــ النظرية البنائية في النقد الأدبي، د.ط، دار الشروق، القاهرة، 1968

50. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978.

51. قطب سيد: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ط8، دار الشروق، 2003.

52. ماجدة حمودة:علاقة النقد بالابداع الأدبي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1997.

53. محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، ط1، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، 1991.

54. محمد عابد الجابري: تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة، ط2، دار الطليعة، بيروت، 1982.

55. ____ اشكاليات الفكر العربي المعاصر: ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1990.

56. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة ـ دراسة ومعجم انجليزي ـ عربي ـ ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار للطباعة، القاهرة، د.ت.

57. محمد عياد شكري: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، ع177، الكويت، 1990.

58. محمد كريم الكواز: البلاغة والنقد والمصطلح والنشأة، ط1، مؤسسة الانتشار، بيروت، لبنان، 2006.

59. محمد مرسي الحارثي: الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي، د.ط، مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي، 1989.

60. مصطفى السُيوفي، منى غيطاس: النقد الأدبي الحديث، ط1، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، 2011.

61. ميجان الرويلي، وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

62. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، د.ط، مطبعة دار الكتب، بيروت، 1965.

63. نبيل راغب: النقد الفني، د.ط، دار مصر للطباعة، مصر، د.ت.

64. هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2009.

65. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، عدد207، الكويت 1990.

66. يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند الملك مرتاض، اصدارات رابطة الثقافة، وحدة الرغاية، الجزائر، 2002.

67. _____ اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2008

68. _____ النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة رغاية ، الجزائر العاصمة ، 2008.

69. _____ مناهج النقد الأدبي : مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، ط2، جسور للنشر والتوزيع، قسنطينية، 2009.

4/- المعاجم والقواميس:

70. ابراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ط2، دار العودة، مصر، 1972.

71. ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية، للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1986.

72. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الأوقاف العربية، القاهرة، 2001.

73. سمير سعد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الافاق العربية، القاهرة، 2001.

74. عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات: عربي/ فرنسي، فرنسي/ عربي مع مقدمة في علم المصطلح ، د.ط، الدار العربية للكتاب، د.ت.

75. ابن كثير: تفسير ابن كثير، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، ط2، المج3،دار طيبة،1990.

76. مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة المصرية العامة لشؤون المطابع، مصر، 1983.

77. ابن منظور: لسان العرب، طبعة ومراجعة ومصححة، دار الحديث، القاهرة، 2003.

78. وهبة مجدي، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

79. يوسف الخياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، عربي/ انجليزي/ فرنسي/ لاتيني، دط، دراسات العرب، بيروت، د.ت.

5/- المقالات والمواقع الالكترونية:

80. أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، المجلد1، عدد3، 1981.

81. ـــــــــ التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، المجلد1، عدد4، يوليو، 1981.

82. جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول، العدد2، يناير 1981.

83. جمال حضري: الترجمة والمثاقفة، مجلة حوليات التراث، ع5، 2006.

84. جميل حمداوي: الاتجاه الاسطوري في النقد العربي الحديث

Jamillhamdaoui@yahoo.fr

85. صلاح فضل: مدارات الحوار النقدي مع المشرق، مجلة الأهرام، ع127، 11/أوت/ 2003.

86. سمير سرحان: التفسير الاسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، العدد 3 ، المجلد1، أبريل، 1981.

87. عبد القادر شرشار: الاغتراب الثقافي للذات العربية، الدكتور حازم خيري، مجلة المصطلح، ع2، فيفيري 2003.

88. فريال جبوري غزول: المنهج الأسطوري مقارنا تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، مجلة فصول، مجلد 1، عدد3، 1981.

89. منصورة زركوب وآخرون: النقد الاجتماعي نشأته وتطوره ـ اضاءات نقدية تصدر عن جامعة آزاد بإيران، ع06، السنة 2، صيف 1991.

90. وليد القصاب: النقد الثقافي .... من يخاطب

www.alukah.net/ templates/Favicom,30/3/2014

6/- كتب مترجمة:

91. انريك أندرسون امبرت: مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991.

92. اديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.

93. جورج لوكاتش: التاريخ والوعي الطبقي، تر: حنا الشاعر، د.ط، دار الأندلس، 1979.

94. جون ايف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر:قاسم مقداد ، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، 1994.

95. جون ستروك: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، محمد عصفور، سلسلة عالم المعرف، ع206، الكويت،1990.

96. رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، د.ط، مركز الانماء الحضاري، 1992.

97. ____ نقد والحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الانماء الحضاري، 1994.

98. رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دط، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية.

99. رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1990

100. ستانلي هايمين: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: احسان عباس، محمد يوسف، الجزء الأول، فرنكلين للطباعة والنشر، د.ت.

101. سلدن رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قبا للطباعة والنشر، 1998.

102. سيغموند فرويد: الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، 1982.

103. _____ الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي، د.ط، الهيئة المصرية العامة، د.ت.

104. فرديناند دوسوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، د.ط، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

105. كارلوني وفيللو: النقد الأدبي، تر: كيتي سالم ، مراجعة: جورج سالم، ط2، منشورات عوديدات، بيروت، باريس، 1984.

106. لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986.

107. ليفي شتراوس: الاسطورة والمعنى، تر وتقديم: شاكر عبد الحميد، عزيز حمزة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

108. مجموعة من الكتاب: مدخل الى مناهج النقد، تر: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، ع221، الكويت.

109. نورثرب فراي: تشريح النقد ـ محاولات أربع ـ تر: محمد عصفور، د.ط، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1991.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة..... أ

تمهيد **05**

الفصـل الأول : النـقـد الأدبـي مفاهيـم ومشكـلات

أولا : مفهوم النقد الأدبي..... **11**

1 – مفهوم النقد الأدبي..... **11**

1.1 – النقد عند العرب..... **11**

2.1 – النقد عند الغرب..... **13**

2 – علاقة النقد الأدبي بالفلسفة..... **17**

3 – النقد الأدبي بين العلم والفن..... **20**

I . اختلاف الأذواق..... **25**

II . طبيعة الأدب **26**

4 – قضـيـة التكامـل المنهجـي..... **29**

1/ –مفهوم المنهج..... **29**

2/ – المنهج التكاملي..... **30**

ثانيا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي..... **37**

1 – إشكالية المصطلح النقدي الغربي..... 37

1) –التحديد اللغوي..... **37**

2) –التحديد الاصطلاحي..... **38**

2 – إشكالية المصطلح النقدي العربي..... 47

3 – إشكالية اغتراب النقد العربي..... 56

الفصـل الثانـي : اتجـاهات النقـد المعاصـر

1– النقد السوسيولوجي..... 63

2– النقد النفسي..... 81

3 – النقد البنائي..... 101

4– النقد الأسطوري..... 112

الخاتمة..... 122

قائمة المراجع..... 125

فهرس المحتويات..... 135

ملخص

ملخص

إن المتأمل في الحركة النقدية ، يجد أن الانفجار النقدي الحداثي في العقود الأخيرة صاحبه تغيير كبير في المبادىء والمفاهيم التي كانت سائدة، فتعددت المدارس النقدية، واختلفت مناهجها الفكرية، لكنها بقيت تحت مظلة واحدة ألا وهي: البحث عن لغة علمية لدراسة النصوص الأدبية، واكتناه أسرارها.

ووصل صدى هذه المستجدات بايجابياتها وسلبياتها إلى الأقلام العربية عن طريق الترجمة، لكن النقاد العرب أهملوا التراث العربي،وهللوا للوافد وسارعوا إلى تطبيق اجراءاته على نتاجنا الفكري دون استيعاب كامل، فأحدث ذلك فوضى مصطلحية مازالت الأمة العربية تتخبط فيها إلى اليوم.

Le Résumé

l’etude dans le courant critique mantre qu’il y a un changement observal dans les principes et ses concepts ce qu’il permet de naitre de multiples ècoles critiques:critiques modern.mais cela n’empèche pas de rester sur le même principe qui est:la recherche scientifique pour une ètudelittèraire des textes.

Ces changements ont influèmouvaisement sur l’esprit arabe a travers la traductionet ils sont encouragèes au nouveau venu, et ils sont allès plus rapide pour appliquer ses procèdures sur notre prduitintellectuel , sans assimilation complète, et celui la, a produit un confusion des termes où la nation arabe est encore pataugèe dans cette anarchie jusquaujourdhui.