الفصل الخامس

إشكالية المنهج في النقد العربي

في عقد الثمانينيات تزايد الانفتاح الاقتصادي والثقافي على الغرب، وظهر في مضمار الفكر النقدي والأدبي اتجاهات وتحولات جديدة؛ بفضل هذا الانفتاح، وبفضل البعثات إلى ثقافة الغرب في بداية السبعينيات من القرن العشرين، بدأت تظهر في الواقع الثقافي ثمار ذلك؛ حيث عرفت الحياة الأدبية حركة نقل وترجمة لبعض الاتجاهات النقدية الغربية مثل الاتجاه البنيوي الشكلي والدينامي، أو الاتجاه التفكيكي الذي ظهر في ستينيات القرن الماضي في فرنسا، واندفع الباحثون في ثقافة الشرق العربي بحماس شديد لتبني هذه الاتجاهات، ومحاولة فهمها واستيعابها بطريقة من الطرق؛ لمحاولة تحديث المفاهيم والأساليب التي يعالجون بها الآثار الأدبية.

وتجلت بوضوح هذه المفاهيم وتلك الأساليب بمعنى ما من المعاني في أعمال كمال أبو ديب، وعبد الله الغذامي، وعبد السلام المسدي، وسمير حجازى، وجابر عصفور، ومحمد براده، وصلاح فضل، وأحمد درويش، وغيرهم.

والسؤال الآن: هل التحولات التي عرفتها ثقافة الشرق العربي في عقد الثمانينيات تحولات شكلية أو تحولات كيفية؟ الإجابة على هذا السؤال تتضح للقارئ من خلال نتائج التحليل والعرض لأهم مناهج الباحثين في تناولهم للدراسات الأدبية القديمة والحديثة، وأغلب هذه الأعمال ـ كما ألمحنا سابقًا ـ ظهرت في عقد الثمانينيات.

وفي هذا الجزء من الدراسة نتناول بالتحليل والعرض أشهر نماذج من النصوص الدراسية الأدبية لكبار الباحثين في ثقافة الشرق العربي بقصد تحديد خصائص

المنهج الذي يعالج به الناقد أو الباحث موضوعه وما يثيره هذا المنهج من إشكاليات لنتوقف على طبيعة المنهج أو المناهج التي عالجوا بها موضوعاتهم، ونحدد ما إذا كان هناك تحولاً شكليًا أو كيفيًا.

أجرى د. جابر عصفور دراسة على النقد عند طه حسين[1] فقصد في تحقيق ذلك إلى تناول "عناصره التكوينية"، والعلاقات التي ترتبط بهذه العناصر في "مداراتها المتجاوبة والمتنافرة"؛ كي يصل من وراء ذلك إلى "العلة الأولى" التي تحكم العالم الذي ينطوي عليه نقد طه حسين، ويرد كل فرع إلى أصله، "وكل معلول إلى علته".

أراد الباحث أن يتتبع عناصر هذا النقد، والعلاقات الدلالية بين هذه العناصر وبين سياقاتها المختلفة، عن طريق الاستعانة بالنصوص التي وضعها طه حسين، باعتبارها "دالاً ونصًا كليًا واحدًا" قادرًا على إلقاء الضوء على الأسباب التي جعلت النقد عند طه حسين يتكون بالصورة التي وصل إليها.

هذا المنطلق النظري الذي أشار إليه الباحث في مقدمة بحثه يوضح لنا أن وراء معالجة موضوعه منهجًا علميًا محددًا، فهو ينشد الوصول إلى العلة التي تحكم العالم الذي شكل فكر طه حسين النقدي، أو الأسباب التي جعلته يتكون بالصورة التي وصل إليها، من خلال دراسة نصوصه، والبحث عن علة تشكيلها بصورة معينة.

ومعنى ذلك أن الناقد وعدنا بتطبيق منهجًا شبيه بمنهج الوصف والتفسير، فهو يريد أن يحلل لنا النصوص ويبرز الدلالات الخاصة بها، ثم يشرح لنا علة تكوينها، أو لماذا جاءت على هذا النحو؟ هذه الخطوات تعد منهجًا من مناهج النقد الحديث في معالجة النصوص، أرسى قواعده لوسيان جولدمان.

ومما يوحي إلى القارئ بهذا الاتجاه أن عصفور استعان في مقدمته بمفاهيم ومفردات البنيوية الدينامية، ذلك مثل قوله "عناصره التكوينية" Elements Génétique أو قوله: "العلة التي تحكم العالم الذي ينطوي عليه نقده"، وهو يقصد هنا بغير شك مصطلح جولدمان الشهير "نظرة العالم" Vision du mon المدرجة في نصوص طه حسين.

لكن هذا التصور لمنهج الباحث ينهار عندما نجده يؤكد للقارئ في موضع آخر

في دراسته أن المنهجية تعتمد على حركة من نصوص طه حسين، وإليها أي أنه يبدأ من النص وينتهي به، وهذا يعني أن فهم النص وتفسيره يتم بوساطة نصوص أخرى.

وهذا الفهم يجعلنا نذهب إلى القول بأن اتجاه الباحث المنهجي، هو اتجاه وصفي وليس تفسيري كما ذكر في مقدمة دراسته، والدليل على ذلك أن مفهوم تفسير النص بوساطة نصوص أخرى هو مفهوم يرجع إلى منهج النقد التفكيكي، وليس منهج النقد البنائي الدينامي، ففهم نصوص طه حسين وتفسيرها بوساطة نصوص أخرى ليس تفسيرًا كما ينشد عصفور، ولكنه نمطٌ من أنماط الوصف.

وعلى هذا الأساس نعتقد أن المصطلحات أو المفاهيم الواردة في نص مقدمة الدراسة غير دقيقة في التعبير عن طبيعة الخطوات المنهجية التي عالج بها الباحث النصوص محل لدراسة، وتضلل القارئ عن الاتجاه المنهجي الذي اتبعه الناقد، وهذا يحتم علينا أن نستخلص طبيعة منهجه من خطواته الفعلية لا من أقواله النظرية.

أراد عصفور أن يتعرف على خصائص فكر طه حسين النقدي من خلال نصوصه، وعناصر تشكيلها، فقصد ذلك من ناحيتين: إبراز وحدات معينة من نص أو نصوص معينة، وإيضاح علاقتها بنص أو بنصوص أخرى من ناحية، واستخلاص أفكار معينة من النص في سياق نمط من المعلومات عن فكر وفلسفة طه حسين من ناحية أخرى، والاتجاه العام لديه يدل على أنه تتبع الصلة بين النصوص وبعضها، سواء أكانت نصوص قديمة أم حديثة، مصدرها ثقافة الشرق أو ثقافة الغرب، والنصوص عنده تمثل مصدرًا خصبًا للفكر، وللاتجاهات، والمفاهيم أو التصورات.

والمعلومات حول هذه المسائل المختلفة يستخلصها من النصوص دون أن تكون مصحوبة بفرض سابق أو بسؤال إجابته توجه مسار الدراسة، لكن المعلومات والمفاهيم، والاتجاهات التي توصل إليها بخصوص فكر طه حسين النقدي، معلومات قيمة وجديدة تسد في هذا المضمار ثغرة في المكتبة العربية، لم يعالجها الباحثين من قبل، غير أن الباحث لم يوضح لنا كيف يمكن الإفادة من هذه المعلومات، أو المعرفة الطيبة بفكر ونصوص طه حسين النقدية ومصادر هذه النصوص، فلم يتجه نحو إثبات أو نفي مسألة أو قضية أو ظاهرة في فكر أو في نصوص طه حسين؛ لأن الدراسة

ـ كما ألمحنا سابقًا ـ لم تنطلق من سؤال أو فرض، الأمر الذي جعلها تبدو في معظم أجزائها تسعى نحو التركيز على المعلومات حول الموضوع الذي حدده الباحث، وإن كانت المعلومات والموضوع اللذان يدور حولهما اهتمام الباحث، هما مقياس العلم والقيمة في نصوص الدراسة الأدبية في الثقافة الشرقية العربية. إن عصفور تأمل النصوص واستخلص منها نظرات وآراء طه حسين وفلسفته النقدية، فضلاً عن استعانته ببعض الآراء التي قيلت عنه في مجالات عديدة.

فما هو منهج عصفور في هذه الدراسة؟

هو منهج تحليلي وصفي قائم على أساس عرض وتكديس المعلومات، واستبعاد النظرة التجزيئية الشكلية، ورصد الوقائع والظواهر دون تفسيرها، ينظر في النص ويستخلص منه بعض الدلالات، ثم ينتقل إلى إبراز علاقتها بنصوص أخرى.

فالباحث لا يضع هذه العلاقة في إطار التفسير، بل يضعها في إطار الوصف، لكنه غير منعزل عن بعض عناصر التفسير، ويبدو هذا حين نراه يحاول الربط ـ أحيانًا ـ بين النص ودلالاته، وبعض أبعاد الحياة الاجتماعية والإنسانية، هذا الاتجاه هو الذي حدد له تقسيم دراسته على النحو التالي:

- مدخل: المرآة ودلالاتها.

ـ القسم الأول: مرايا الأدب:

الفصل الأول: مرآة المجتمع.

الفصل الثاني: مرآة الأديب.

الفصل الثالث: مرآة الإنسانية.

ـ القسم الثاني: مرايا الناقد:

الفصل الأول: بين الأدب والنقد.

الفصل الثالث: طبيعة الحديث النقدي.

في ضوء هذا التقسيم استطاع عصفور أن يتتبع العلاقة بين النصوص وبعضها، بوساطة أسلوب الوصف المتحرر من الصبغة الإنشائية والتجزيئية، اللتان تسيطران على أغلب أعمال الباحثين أو النقاد الذين يتبنون مفاهيم وأساليب النزعة التفكيكية، ولعل

تحرره من هذه الصبغة (الإنشائية والتجزيئية) هو الذي جعل لغته ومفرداته قريبتان من خصائص اللغة التفسيرية؛ فضلاً عن جعله يقصد إلى موضوعه مباشرة، وينظر في النصوص للبحث عن "مرآة طه حسين" من خلال عدة زوايا أو مستويات مختلفة.

وقد كان من أثر ذلك ما نلمحه من تماسك عضوي بين العرض والتحليل، وبين مختلف دلالات النصوص، ومختلف فكر طه حسين واتجاهاته، وعلى هذا الأساس نفهم أن الباحث لم يطبق؟؟ مفهوم التناص intertexte ulité على النصوص تطبيقًا حرفيًا أو أوليًا؛ إنما استطاع الإفادة من خطوطه العامة، كما حاول الإفادة من مفاهيم أخرى أقرب إلى مفاهيم النقد الاجتماعي، لكنه لم يصرح في نص الدراسة بمصدرها بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

لكن هل حقق الباحث بذلك ما كان ينشده منهجه؟ هل استطاع إفادتنا بعد تحليل النصوص والحصول على معرفة طيبة على جوانب عديدة من جوانب فكر طه حسين النقدي؟ أو بعبارة أخرى، هل وجه فلسفته نحو هدف معين؟ كلا، فنحن لا نعرف ماذا نجني من وراء حصيلة المعرفة التي توصل إليها الباحث من فكر طه حسين النقدي؟ هل الهدف من الدراسة تحليل النصوص بطريقة معينة والوصول إلى حصيلة جديدة من المعلومات؟ إن الباحث تناول موضوعه تناولاً عامًا لم يحدد ما إذا كان يريد أن يحدثنا عن زاوية منهجه أو زاوية فلسفته، أو زاوية مصادره الفكرية، فالباحث حدثنا في كل هذه الزوايا دون أن يكون وراء ذلك الحديث هدف آخر غير عرض حصيلة جديدة ضخمة من المعلومات عن النقد عند طه حسين، بلغ مجمل هذه الحصيلة نحو 500 صفحة (من الحجم الكبير)، وهذا يؤكد بغير شك الجهد الكبير الذي بذله الباحث حتى حصل على هذه المعلومات الجديدة والقيمة عن النقد عن طه حسين.

ومعنى ذلك أنه يريد أن يقول لنا إن قيمة البحث أو الدراسة ينحصر في قيمة المعلومات الجديدة التي يتوصل إليها الباحث أو الدارس؛ بمعنى أن المعلومات هي التي تضفي على الموضوع أهمية خاصة. لم يدر بخلد عصفور أن البحث أو الدراسة تكتسب قيمتها الخاصة تلك من خلال اعتمادها على مفاهيم وأساليب علمية: تتيح للباحث أن يلاحظ موضوعه ملاحظة منظمة، وتتيح له أن يحقق نمطًا معينًا من

النتائج الموضوعية؛ أي أن المنهج العلمي هو الذي يضفي على نص البحث أو الدراسة الصبغة العلمية من حيث المشاهدة والنتائج والخطوات، هذه العناصر هي التي تعطي له القيمة والأهمية والوزن المعرفي.

حقًا إننا لا نملك أن نهدر الجهد الذي بذله الباحث في جمع عدد ضخم من المعرفة والمعلومات الموثقة عن فكر طه حسين النقدي، لكن هذه المعرفة وتلك المعلومات ـ كما ألمحنا من قبل ـ لم يوجهها فرض، أو سؤال سابق، يبحث له عن إجابة محددة، فهذا السبيل يحدد بطريقة غير مباشرة الهدف من وراء الدراسة.

وعلى هذا الأساس نفهم أن عصفور لم يستعن بمنهج الملاحظة أو اختبار الفروض، أو بعبارة أخرى لم يستعن بالمفاهيم العلمية بجانب المفاهيم النقدية؛ إذ أنه لو كان فعل ذلك في نصوص الدراسة؛ لأعطى للمعلومات موضوعية. فالمعلومات لا تعد علمية إلا باستنادها إلى أحد مناهج العلم، لا باستنادها إلى حشد جوانب مختلفة من عناصرها.

والحق أن الباحث لم يدع أنه يطبق المنهج العلمي (المنهج التفسيري)، لكنه مع ذلك وعد أن يحدد لنا العلاقات السببية التي تربط نصوص طه حسين برباط العلية والمعلولية، أو بعبارة أخرى وعد أن يحدد لنا العلاقات الموضوعية التي تصل ما بين النصوص وبعضها، لكنه لم يطلعنا في نصوصه على المبدأ أو الأسس التي جعلت النصوص تتكون على نحو معين، فماذا نستدل من هذه الدراسة؟ قصد الباحث إلى موضوعه مباشرة ولم يضل الطريق، ولم يخلط بين مجال وآخر كما شاهدنا عند بعض الباحثين، وكما سنشاهد في مواضع أخرى من الدراسة، قصد إلى موضوعه بوساطة الوصف وسرد المعلومات عن مختلف عناصر فكر طه حسين النقدي، بطريقة غير موجهة.

وعلى هذا الأساس نفهم أن محاولته ليست علمية، والدليل على ذلك أننا لا نجد في خطوات القسم الأول "مرايا الأدب" أو في مفرداته، ولا في خطوات القسم الأخير "مرايا الناقد" أو مفرداته، خطوات تتجه نحو تفسير طبيعة العلاقات، أو مفردات تشير إلى كلمة "فرض أو كلمة "فروض".

أين موقف الباحث من هذه المفردات أو المفاهيم أو الخطوات؟ الجواب لم تحتل

في نص دراسته مكانًا يذكر، ولم ينشغل بها بأي معنى من المعاني، فبناؤه الذهني مشغول فقط بعرض المعلومات والحقائق والوقائع، حقًا إن هذه المعلومات يمكن أن يفيد الباحثون أو الدارسون ذوو النزعة المعلوماتية الوصفية فائدة مباشرة، ويمكن أن تفيد أيضًا الباحثين ذوي النزعة العلمية فائدة غير مباشرة، من حيث المادة الأدبية أو من حيث المعلومات النقدية. وها هي خطواته:

(1) عرض آراء طه حسين في الأدب.

(2) عرض نصوص له والتعليق عليها.

(3) عرض نصوص أخرى والتعليق عليها.

(4) الحديث عمّا أسماه "عنصر الثبات في الأدب ووحدة التراث الإنساني".

(5) عرض نصوص لطه حسين والتعليق عليها.

(6) الحديث عمّا اسماه "وحدة الظواهر الأدبية".

(7) عرض نصوص لطه حسين والتعليق عليها.

(8) الحديث عن مرآة الخاص والعام مصحوب بنصوص أخرى والتعليق عليها.

(9) خاتمة: أطلق عليها اسم "ملاحظات أخيرة" تتضمن تلخيصًا لما جاء في الفصل.

تلك هي خطوات عصفور في معالجة موضوعه، وهي خطوات لا يجد القارئ فيها مكانًا للكشف عن العلاقة السببية بين النصوص وبعضها، لكنه مع هذا يستخلص منها الفكر والمبادئ بطريقة تذكرنا بطريقة المنهج التجريبي، وإن كان ينقصها الفرض أو الفروض التي يحاول الباحث اختبارها على هذه النصوص بوساطة التجريب، الذي يقوده إلى التعميم والتفسير.

تقدم عصفور من نص إلى نص ومن تعليق إلى آخر، دون أن يعتبر أن النص مظاهر لعمليات ثقافية واسعة، واعتبار أن مهمته تحديد دلالة هذه النصوص في هذه العمليات الواسعة، تلك هي أبرز سمات منهج الباحث في جانبيه النظري والتطبيقي، وبعض عيوب هذا المنهج تتمثل في عزل خطوات الوصف عن خطوات التفسير (بالمفهوم العلمي لا النقدي) وسيطرة النزعة المعلوماتية على جانب كبير من نص البحث، فالباحث يحلل النصوص ويستخلص منها الأفكار والاتجاهات والمبادئ، لكنه

لا يوضح لنا كيف نستفيد من هذه الأفكار وتلك الاتجاهات والمبادئ.

غير أن هذا لا يمنعنا من القول إن عصفور قد تناول موضوعًا جديدًا، وبذل جهدًا طيبًا في إلقاء الضوء على مختلف زواياه بوساطة إطار نظري ومعرفي يضعه في صفوف الكتاب البارزين.

وإذا نظرنا في دراسة أخرى أكثر حداثة من الدراسة السابقة (1983) صدرت عام 1999 تحت عنوان "زمن الرواية"[2] نشاهد أن عصفور ينطلق من ملاحظة عابرة، فحواها أن عصرنا هو عصر الرواية، وأن التراث التقليدي بين الأنواع الأدبية قد تغير، وأن الشعر انسحب من عرشه الذي ظل متربعًا عليه طويلاً بوصفه سيد الأنواع الأدبية، وتعدل التراث لتصعد الرواية وتحتل هذه المكانة، وتجعل القارئ يعيش في زمنها.

وفي رأيه أن هناك إنجازات تراثية على المستوى الكمي والقطري، والقومي، والعالمي، تشير إلى ارتفاع معدلات الإبداع الروائي على مستوى الكتاب وعلى مستوى القراء من مختلف الطبقات.

والمشاهد على هذه الملاحظات أنها تسجل وجود ظاهرة ثقافية وترصد وقائعها ومظاهرها، وتسجيل الظاهرة ورصد وقائعها ومظاهرها أسلوب من أساليب اللغة الصحفية وليست اللغة العلمية.

فهذه الأخيرة تفرض على الباحث أن يطرح في البداية السؤال التالي: لماذا يسيطر الجنس الروائي على الأنواع الأدبية؟ وما مظاهر هذه السيطرة؟ وما دلالة هذه الظاهرة الأدبية بالنسبة للفرد المبدع، وبالنسبة للمجتمع، وبالنسب للثقافة؟

وبعد أن يحدد الباحث الظاهرة، ويطرح السؤال تأتي مرحلة طرح الفروض التفسيرية، ثم ينتقل إلى مرحلة اختبارها بوساطة التجريب على النصوص والوثائق التي بين يديه . . إلخ، وعلى هذا الأساس نفهم أن ملاحظته للظاهرة السابقة، تعد ملاحظة عابرة وليست ملاحظة علمية؛ لأن هذه الأخيرة يجب أن تنهض على الأساس المنهجي الكيفي Métthode qualitatif أو المنهجي الكمي Méthode quantatif وهو لم يستعن بالمنهج الأول أو الثاني، ومن هنا قلنا إن طريقة تحديده للظاهرة طريقة غير علمية.

إن المنهج الأول يوضح لنا السبب في أن هذا النوع الأدبي هو النوع الذي يتلاءم مع العصر، فيتناول أساليبه وأنواعه وخصائصه الفنية، ويتناول خصائص العصر في المجتمع الذي يسيطر فيه هذا النوع الأدبي، والمنهج الثاني يعين لنا الكم المعروض من الإنتاج الأدبي الروائي ومن الأجناس الأدبية الأخرى في الشهر، أو في السنة، ثم يعين متوسط هذا الإنتاج في الشهر أو في السنة.

أين عصفور من هذا الأسلوب أو ذاك؟ لقد تابع عملية تسجيل ورصد وقائع الظاهرة، دون التقدم نحو إثبات وجودها أولاً في الواقع الثقافي بوساطة الأسلوب الكيفي أو الأسلوب الكمي أو كلاهما في وقت واحد. هل اهتم عصفور بهذه الأساليب؟ الجواب كلا.. فالذي يهمه هو سرد عبارات أو تراكيب إنشائية وصفية من هذا القبيل: "حضور الرواية التي أصبحت ملحمة من البحث عن الهوية وتجسيدًا إبداعيًا متواصلاً لإشكاليات التغير" أو من هذا القبيل "إذا كانت الرواية اليوم هي الشكل الأدبي المهيمن، فإن تلك الهيمنة ذات طبيعة رمزية محدثة؛ لأن الرواية كانت تعد جنسًا أقل أدبية من الشعر".

هذه المفردات وتلك العبارات أو غيرها توضح لنا أن عصفور لا يستعين في عمله بأسلوب طرح الفروض أو أسلوب الكيف أو أسلوب الكم، أو غيرها من الأساليب.

وعلى هذا الأساس نذهب إلى القول: بأن موضع اهتمامه منصب على المادة الأدبية لا على صياغتها صياغة تقبلها كل العقول، أو ملاحظتها ملاحظة موضوعية، والنصوص الدراسية تطلعنا على ذلك إطلاعًا لا يدعو إلى الشك.

واهتم د. أحمد درويش بدراسة نماذج من نصوص عباس العقاد، ومحمود حسن إسماعيل، ومحمود درويش، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وأحمد سويلم، وعنتره[3] معتمدًا في ذلك على عدد من المفاهيم والأساليب الحديثة.

والنظرة العابرة لهؤلاء الشعراء ونصوصهم تجعل القارئ يتساءل: كيف ولماذا جمع الباحث بين هؤلاء ونصوصهم في إطار واحد؟ ولا يجمع بينهم اتجاه فني واحد، أو موقف تجاه قضية إنسانية معينة، أو اتجاه فلسفي أو أيديولوجي معين، لا يجد القارئ مبررًا موضوعيًا لجمع هؤلاء الشعراء في صف واحد، إنما هناك مبرر ذاتي

لدى الباحث هو رغبته في استعراض بعض الأساليب الحديثة في تحليل النصوص؛ والدليل على ذلك أننا لا نعرف الهدف الذي دفع الباحث لإجراء هذه الدراسة.

انظر في تحليله لنصوص العقاد الذي يعتبر أن إنتاجه كان وما يزال يثير النقاد حول القيمة الحقيقية لنصوصه بعامة ومحاولته لخلق قصيدة غزلية بخاصة، هذا التصور ـ كما هو واضح ـ ينطوي على قدر كبير من الافتعال؛ نظرًا لأن إنتاج العقاد لا يثير نقاشًا في الأوساط الأدبية أو الثقافية عام 1996 (تاريخ صدور الدراسة) سواء عن قصائده بعامة أو الغزلية منها بخاصة، وربما كان ذلك قائمًا في عقد الخمسينيات أو الستينيات. فليس ذلك سوى نمطًا من التبريرات المفتعلة التي تمهد لتطبيق الأسلوب الكمي على نصوص الشاعر.

وعلى هذا الأساس فإننا نذهب إلى القول بأن الباحث فرض هذا المنهج فرضًا على نصوص العقاد، إذ أن تطبيقه لم يكن نابعًا من ضرورة فنية أو ظاهرة ثقافية أو اتجاه فلسفي فرضته طبيعة النصوص، ومن مظاهر هذا الافتعال المنهجي، أن الباحث يعلن للقارئ في البداية أنه يريد أن يقدم مستوى من الوصف، يختلف في رأيه عما يقدمه الكيميائي الذي ينظر في الأنابيب ذاتها، ويتحدث "عن العناصر القائمة في نص القصيدة واتحادها ودرجاتها" مستفيدًا ـ حسب قوله ـ من روح العلم، ومن الأدوات العلمية في مواجهة النص من أجل الوصول إلى عمل جديد، تستخدم فيه أساليب الإحصاء والرسوم البيانية، ومقاطع من النصوص، تبرهن على أن العقاد شاعر غزلي في كل مراحل حياته.

أراد درويش أن يتعرف على خصائص شعر العقاد، فماذا فعل؟ استعان بأسلوب الإحصاء في بيان قصائد الغزل، وبيان النسبة المئوية لعدد القصائد، ولعدد الأبيات، واستعان من جهة أخرى بأسلوب الوصف في تحليل بعض القصائد، وبعض الصور الفنية، وقد حقق ذلك بوساطة تحديد إطراد قصائد الغزل، وعدد أبياتها، في ديوان الشاعر.

والاتجاه العام لديه يدل على نزعة أسلوبية، يسعى من ورائها إلى إبراز موضوع الغزل باعتباره الموضوع الذي يحتل المكانة الأولى في شعر العقاد.

وإذا تساءلنا: وماذا يمكن أن يفيدنا حين نكتشف هذه الحقيقة؟ أو بعبارة أخرى،

ما الذي نفيده إذا علمنا أن العقاد شاعر غزل وليس شاعرًا سياسيًا أو ميتافيزيقيًا؟ إذا طرحنا هذا السؤال فإننا لا نجد له إجابة شافية في مختلف جوانب الدراسة، فالدراسة تبدو للقارئ منذ بدايتها حتى نهايتها تهدف إلى استعراض أسلوب الإحصاء من جهة، وأسلوب التحليل الوصفي من جهة أخرى.

لكن الحق أن درويش قد استطاع ـ مثل الأسلوبيين الحداثيين ـ أن يجمع في معالجة موضوعه بين المنهج الكمي والمنهج الوصفي في إطار واحد، وهذا يجعل من محاولته محاولة حديثة، حريصة على إضفاء الطابع العلمي والأدبي في وقت واحد على الدراسة، لكنه لم يوضح لنا كيف استفاد من وراء الجمع بين ما هو كمي وبين ما هو كيفي في تناوله للدراسة، ومعنى ذلك أنه أخفق في تحقيق المعالجة العلمية التي كان ينشدها لمحاولته؛ لأن كل دراسة علمية أو تدّعي أنها علمية لا يمكن أن تنهض على أساس افتعال حقيقة ما أو ظاهرة معينة، والدليل على ذلك أنه لم يكن يقعد عن إلقاء أو طرح عدد من الفروض في بداية الدراسة يحاول اختبارها بوساطة الأسلوب الإحصائي والأسلوب التحليلي الشكلي.

إن درويش نظر في تكرار معاني معينة في قصائد العقاد، واستنتج من هذا التكرار دلالات كمية بوساطة الجداول الرياضية والنسب المئوية والرسوم البيانية، التي تشير إلى أن الشاعر كان شاعرًا غزليًا في كل مراحل حياته، وهو لا يوضح لنا لماذا استعان بهذا الأسلوب دون سواه في معالجة موضوعه، وهذا الأسلوب لا يفسر لنا ظاهرة الغزل عند العقاد بقدر ما يضعها في إطار لا يتجاوز حدود الوصف أو تسجيل الحقائق أو ملاحظتها ملاحظة عابرة.

هذا الاتجاه نحو وصف ورصد الحقائق أو الظواهر دون تفسيرها، هو الذي حدد لدرويش تقسيم دراسته على النحو التالي:

- درجات امتزاج العناصر الأولى في غزل العقاد.
- كيمياء التعبير والتصوير في شعر محمود حسن إسماعيل.
- ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش.
- الجذور والثمار، دراسة في تشكيل الصورة في شعر أبو سنة.

- ملاحظات حول تشكيل القصيدة المعاصرة، نماذج من أحمد سويلم.
- الصحراء والحواس المستنفرة، قراءة في شعر عنتره.

في إطار هذا التقسيم الذي لا يجمع بين موضوعاته سمات مشتركة بدأ درويش بحثًا وصفيًا تحليليًا، يعتمد على إبراز البناء اللغوي والنحوي أو الدلالات الشكلية والبنائية المختلفة لعدد من قصائد هؤلاء الشعراء، وهذا جانب بغير شك له أهميته الخاصة في دراسة النصوص، وعن طريقه حاول الناقد أن يكشف لنا عمّا أسماه باسم "كيمياء التعبيرات في سياق النص أو في هامشه؛ بغض النظر عن أنه قد وفق أم لو يوفق في الكشف عن كيمياء التعبير أو التصوير.

لكن هل حقق الباحث ما ينشده لمنهجه الذي أراد له أن يستفيد من موضوعية الدراسات العلمية - حسب قوله - في الاقتراب من النصوص الشعرية دون التخلي عن قدر ضروري من الذاتية؟ الجواب؛ كلا لأن الإفادة من موضوعية الدراسات العلمية تقتضي اعتبار أسلوب الوصف للنص وتحليله مرحلة أولية في الإفادة من المنهج العلمي، واعتبار التفسير هو الغاية الأساسية من توظيفه في معالجة النص؛ لأن غاية المنهج العلمي الأدبي تفسير النص، لا الوقوف عند وصفه أو رصد مكوناته اللغوية والشكلية فقط.

وفي دراسة درويش لشعر أحمد سويلم، يلحظ القارئ أنه لم يقصد منذ البداية الاقتصار على النظر في قصائد الشاعر، وإبراز دلالاته وقيمها الجمالية أو رؤية صاحبها للعالم، وقد كان من أثر ذلك ما نلمحه من عرض وتكديس لمعلومات لا تفيد في مضمار معرفتنا بخصائص نصوص الشاعر من الداخل أو الخارج، ويبدو ذلك حين نراه يترك النص جانبًا، ويحدثنا عن آراء الباحث أو الناقد ابن خلدون في الشعر والنثر تارة وعن آراء غيره تارة أخرى.

فالباحث يندفع بين الحين والآخر نحو الحديث عن انقسام الكلام إلى فني النظم والنثر، وعن العصر الحديث الذي شهد تطورًا، وانتقل بالقصيدة من فن سماعي إلى فن مقروء، أو من "شارع المجلس" إلى "شارع المطبعة"، ويتساءل القارئ ما قيمة هذا كله في فهم النص وتفسيره؟ الجواب عرض ضروري لإبراز ثقافتنا النامية في عملية تكديس المعلومات دون فرض سابق.

وفي الحديث عن نصوص الشاعر يتوقف عند عناوين دواوينه السابقة، التي يكتشف أنها تشير إلى الزمان والمكان، وتسربت إلى مقاطع داخل القصيدة.

ثم ينتقل إلى الحديث عن الأنماط التي تشكل الإشارات الداخلية لقصائد الشاعر، وعمّا أسماه "الوقوف الصوتي" مستعينًا في ذلك بعدد من المفاهيم والمصطلحات الغامضة غير محددة الدلالة في سياق النص أو في هامشه.

إن عدم ترابط الخطوات وتشتت الحديث عن موضوعاته، لا يحكمها وحدة منطقية، هو الطابع العام الذي يسيطر على الدراسة، فضلاً عن الغموض الذي يجعل القارئ يتساءل إذا كان أمام دراسة تقوم بعملية وصف أم تفسير لنصوص الشاعر من خلال إبراز خصائصها الداخلية، والربط بينها وبين أبعادها المختلفة أم أمام عمل يشتت النص ويشتت ذهن القارئ بطريقة مباشرة وغير مباشرة.

إن الباحث يعتقد أن هذه الخطوات محاولة للإفادة من الدراسات العلمية في دراسة النصوص الأدبية، وهذا ما أشار إليه في مقدمة كتابه، فإن الإفادة من الدراسات العلمية تعني بالنسبة له خلط بين ما هو انطباعي وما هو علمي، فهو يحدثنا عن ثمانية دواوين للشاعر من منظور انطباعي، وليس من منظور علمي، هذا الخلط قد يقبل في تأملات عابرة، أما في دراسة نقدية يدّعي صاحبها أنه يستفيد من منجزات الدراسة العلمية في تحليل النصوص الشعرية، فأمر غير مقبول، إذ كان على الباحث أن يحدد، ما إذا كان يريد أن يحدثنا عن انطباعاته الوجدانية عن عناصر معينة في بنية القصيدة، أم يريد أن يحدثنا عن تاريخ تطور تشكيلات القصيدة، أم عن نقد لقصائد الشاعر على ضوء مفاهيم وأساليب العلوم التجريبية؛ وهنا يجب أن يطبق منهجي الوصف والتفسير في وقت واحد، باعتبار أنهما أساس المعالجة العلمية للنص الأدبي بوجه عام، ومظهر جوهري من مظاهر الإفادة من مفاهيم وأساليب العلوم في البحث التي وعد في مقدمة دراسته بالإفادة منها، فإذا لم يرد أن يتحدث في هذا المضمار، وأراد أن يتحدث عن مضمار تاريخ تلقي القصيدة العربية، فإنه حتمًا يخص بالذكر تحول القصيدة من السماع إلى الطباعة، وذلك التحول يتم بوساطة عرض تطور التاريخ الثقافي للقصيدة.

لكن يبدو أن هذا الخلط أمر طبيعي وشائع عند الباحث، وهو السبب الذي جعل عنده مجال نقد الشعر متشابه مع مجال التاريخ الثقافي لتلقي القصيدة، بحيث يمكن معرفة أحدهما بمجرد معرفة الآخر.

أراد الباحث نقد ثمانية دواوين للشاعر أحمد سويلم، فماذا فعل؟ حدثنا عن عناوين هذه الدواوين، من حيث إنها تشير ـ حسب رأيه ـ إلى الشواغل الكبرى لعالم الشاعر، كيف ولماذا؟ لا يعثر القارئ عن إجابة محددة لذلك. إن سبعة من هذه العناوين تشير إلى المكان والزمان، وإن الإشارات المكانية في رأيه تمثل غلبة الحيرة، وإن نصوص الشاعر تتضمن أربعة أنماط مختلفة من الإشارات الداخلية، الأول تقوم الأرقام فيه بدور الإشارات وعدد من المقاطع المتتالية، والثاني تلتقي فيه الأرقام مع العناوين، والثالث يشكل المقاطع المكونة من أرقام وهوامش، والرابع تتداخل فيه الأنماط السابقة.

من خلال هذه الأنماط الصورية التي شكلها الباحث من نصوص الشاعر تصور أنه أجرى دراسة نقدية لثمانية دواوين، مستفيدًا من مفاهيم وأساليب العلوم الحديثة.

أما خاتمة الدراسة فقد تناولت ظواهر تشكيل القصيدة عند الشاعر. والمشاهد أن الخطوات المنهجية التي استند إليها الباحث في معالجة نصوص الشاعر، خطوات في جوهرها قائمة على أساس التصنيف، وهذا الأخير يندرج في صفوف المنهج الوصفي، وهو يشكل عنصرًا من عناصر الإفادة من العلم، لكنه ليس كل شيء بالنسبة له، فالإفادة الحقيقية تتمثل في تحقيق ما ينشده العلم، وهو كما ألمحنا في مواضع سابقة، التفسير لا الوصف، والباحث وقف بنا عند حدود الوصف فقط دون التفسير، وذلك يعني أنه لم يدرك أن جوهر العلم (أو المنهج العلمي) هو التفسير لا الوصف، وعلى هذا الأساس، لا نعتبر الخطوات السابقة خطوات علمية أو قائمة على أساس العلم، ولكن يمكن اعتبارها مرحلة من مراحل العلم (أو المنهج العلمي)، وهي بذلك خطوات ناقصة، تفتت تماسك البناء الداخلي للنص، وتشير إلى فهم خاطئ لغاية العلم أو الإفادة منه في مضمار دراسة النصوص الأدبية.

إن اكتشاف أنماط الإشارات (التي لا يعرف القارئ المقصود منها) هي الموضوع

الذي يشغل اهتمام الباحث، واكتشاف هذه الإشارات وإبرازها بطريقة معينة يدخل في مضمار القراءة اللغوية الانطباعية، التي تندرج في صفوف القراءة التفكيكية لا القراءة الموضوعية القائمة على أساس الإفادة من العلم (أو المنهج العلمي).

وإذا تساءلنا: ما دلالة هذا الخطأ عند الباحث؟ لكان الجواب أن محاولته ليست مطبوعة بطابع العلم بالمعنى الضيق أو الواسع لكلمة علم، ومن بين مظاهر غياب الطابع العلمي اعتماده في بعض الأحيان على المنهج أو الأسلوب الصحفي، الذي يكدس المعلومات أو يسجل الوقائع دون أن يكون له دلالة في منطق المنهج أو الاتجاه الذي يريد أن يتبناه الباحث، والدليل على ذلك أنه انطلق عند دراسته لنصوص الشاعر من نقاط تاريخية ثقافية بخصوص تحول القصيدة من التلقي السماعي إلى التلقي الطباعي، دون أن يوضح لنا دلالة هذه النقاط بالنسبة لنقد قصائد الشاعر أو، ودون قصدها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ولم يتناول خصائصها الجمالية أو مشخصاتها الثقافية أو الحضارية بوصف وتفسير لمستوياتها المختلفة.

أين موقف الباحث من هذا كله؟ ترك هذه الموضوعات جانبًا، وذهب يحدثنا عن آراء ابن خلدون في تقسيم الكلام، وعن تطور تلقي القصيدة من المجلس إلى المطبعة، وكيف كانت القصيدة قبل عصر المطبعة، ممثلاً لذلك بشعر المتنبي، ثم البارودي وشوقي. ثم ينتقل في نهاية المطاف إلى الحديث عن عناوين قصائد سويلم.

إن الباحث يعالج نصوص الشاعر باعتبارها أجزاء منفصلة عن مجمل بنائها العام، فهو يعتبرها مجرد أنماط إشارية مصنفة إلى أربعة أصناف، وهذا التصنيف أسلوب وصفي حديث في الدرس الأدبي، لكن الباحث لم يوضح لنا كيف استفاد منه بشأن الكشف عن دلالته في البناء العام للقصيدة.

فإذا تساءلنا: ما وظيفة هذا التصنيف في نقد نصوص الشاعر؟ لا نجد جوابًا شافيًا في نص الدراسة، وربما وجد الباحث في هذا الأسلوب من ينصفه من الباحثين أو النقاد ذوي النزعة الانطباعية الصحفية؛ لأنهم قد يفيدون منه فائدة مباشرة، أما الباحثون ذوو النزعة العلمية فلا يجدون هذه الفائدة.

والحق أن درويش لم يدّع أنه باحث أو ناقد ذو نزعة علمية، ولكنه وعد في مقدمة

دراسته أن سيستعين بمفاهيم وأساليب العلوم في دراسة النصوص الأدبية، وعلى هذا الأساس نناقش منهجه.

إن الأنماط الإشارية الأربعة التي وضعها لقصائد الشاعر، لا تقربنا من دلالاتها أو من خصائصها الجمالية، أو من أبعادها الإنسانية أو الحضارية، أو من مفهوم العلم (أو المنهج العلمي) بالمعنى الضيق أو الواسع، وعلى هذا الأساس نفهم أنه لا يفيد القارئ بشيء ولا يفيد نصوص الشاعر.

ولكن الباحث يرى شيئًا آخر، فإذا سألناه: ما الهدف من وراء ذلك كله؟ أجاب "لاكتناه أسرار الكلمة، والوقوف على جانب من خصائصها الدقيقة، ومحاولة تبين خيوط شبكة العلاقات فيها، وتعرف بعض قوانينها، تعرفًا يمكن أن يساعد على إضاءة النص" هذا التصور عن خصائص النص، وتعرف بعض قوانينه، ليس في الحقيقة سوى نمطًا من اللغو الشكلي أدرجه الباحث في نص مقدمة الدراسة.

والدليل على ذلك أن خطواته مضت نحو نقيض دعوته، فإنه لكي يحدثنا عن خصائص النص وقوانينه، اضطر إلى الاستعانة بحشد كم ضخم من المعلومات عن التاريخ الثقافي لتلقي القصيدة بغير طائل، وقسم النصوص إلى عدة أنماط إشارية، وتناول جزءًا واحدًا من القصيدة هو العنوان، ولم يوضح لنا دلالة هذا الجزء بالنسبة للكل الذي نسميه القصيدة.

الأمر الذي دفع باتجاه الدراسة بعيدًا عن مسار الكشف عن خصائص النص، وعن اكتشاف القوانين التي تحكمها، وجعل من أقوال الباحث، التي جاءت في نص مقدمة الدراسة مجرد أقوال أو آمال ليس في وسع الباحث أن يحققها عمليًا أو منهجيًا.

هذا على مستوى المنهج، فماذا عن النتائج باعتبار أن الباحث وعد بالاستفادة من مفاهيم وأساليب العلم في دراسة النص الأدبي، ولما كان المنهج هو العلم والنتائج. فقد جاء الباحث في نهاية عمله بالنص التالي:

« إن ظواهر تشكيل القصيدة الموجودة في شعر أحمد سويلم تقدم صورة صادقة لكثير من الظواهر التي عرفتها القصيدة العربية على مدى عقود ثلاثة، الستينيات

والسبعينيات والثمانينيات، وهي ظواهر لم تجد بعد نصيبها من الدراسة الجادة التي يمكن أن تقترب بنا أكثر من جوهر هذه القصيدة ».

هذه النتيجة التي انتهى إليها الباحث تجعلنا نذهب إلى القول: إننا بصدد دراسة انطلقت من نقطة بدء تاريخية، ثم صنفت النصوص، وعلقت على عنوان النص، وانتهت إلى النتيجة السابقة التي يلحظ القارئ بسهولة أنها غير دالة وغير متماسكة مع أهداف الدراسة بعامة، ومع تبني المفاهيم والأساليب التي أشار إليها الباحث، فضلاً عن أن الخطوات التي أنجزها في هذا السبيل، لم تقرب القارئ ـ كما ألمحنا سابقًا ـ من خصائص نصوص الشاعر أو من عالمه الخاص أو العام، أو من طبيعة نظامها البنائي أو الدلالي.

تلك بعض عيوب منهج درويش أوضحناها في جانبها الشكلي، والموضوعي، وقد رأينا أنه يتسم بعدم الترابط، والميل أحيانًا نحو الأسلوب الصحفي، وغياب فلسفة نظرية واضحة في ذهنه توجهه نحو معالجة نص القصيدة، فإذا أضفنا إلى ذلك أن منهجه لم يكن واضح المعالم في ذهنه حين تناول قصائد الشاعر، وعلى هذا الأساس نفهم السبب الذي من أجله أخفق الباحث في الاقتراب من جوهر نصوص الشاعر على المستويين الشكلي والدلالي، في ظل خطوات أراد لها صاحبها أن تستفيد من مفاهيم وأساليب العلم التي تتميز بالتماسك والوضوح والمعالجة الموضوعية.

وإذا ما انتقلنا إلى دراسته الثانية المسماة "في النقد التحليلي للقصيدة"[4]، شاهدنا في نص مقدمته شيئًا من التشابه مع نص مقدمة الدراسة الأولى، حيث نراه يقول: "هذا الكتاب من الحيدة، والنزعة الوصفية التحليلية لظواهر نابعة من الموضوع المعالج، وليست مفروضة عليه، وبما يمليه المجهر من ضرورة التزود بالأدوات العلمية اللازمة لصحة القراءة، وحسن الربط، وقيام التحليل على أسس علمية". وفي موضع آخر نراه يضيف: "نأخذ من العلم الصرامة والدقة والحيدة، وأطراح الفروض، ومناقشتها قبل الإدلاء بالرأي والاستعانة بما يقدمه العلم من وسائل مختلفة في قياس الظواهر".

بهذا النص يؤكد درويش مرة أخرى رغبته في الاستعانة بروح العلم، وما يقدمه

من وسائل مختلفة في قياس الظواهر، ومن دقة وحيدة وطرح الفروض، وهـذا بغير شك تصور واتجاه رشيد نحو معالجة الدرس الأدبي في ضوء المفاهيم أو الأساليب العلمية ،ولكن العبرة دائمًا بالأفعال لا بالأقوال، فهل حول هـذا المنطق النظري إلى خطوات فعلية حين أراد معالجة النصوص الشعرية التي تناولها في هذه الدراسة؟ أو بعبارة أخرى، هل استعان الباحث في منهجه بوسائل العلم المختلفة من دقة وحيدة، وطرح الفروض؟ كلا ؛لأنه حين تناول نصوص الشعراء موضع دراسته، لم يتوقف عند ظاهرة أو ظواهر معينة حاول أن يضع لها عددًا من الفروض المفسرة، ويختبرها بوساطة تحليل النصوص التي بين يديه؛ فضلاً عن أنه لم يتعامل معها بنظرة علمية كما كان ينشد، أو أخذ بمفاهيم العلم في خطواته العملية في معالجة النصوص.

وعلى هذا الأساس نذهب إلى القول بأن منطلقاته النظرية كانت في جهة، وخطواته المنهجية في جهة أخرى، وسنوضح للقارئ هذا الأمر في الحال، من الجلي أن الدراسة تناولت نماذج من نصوص أحمد عبد المعطي حجازي، ومحمود حسن إسماعيل، وأمل دنقل، وفاروق شوشة، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وحامد طاهر، وعبد الفتاح شهاب الدين، وناجي عبد اللطيف، وصلاح والي، وفؤاد مغنم، وتناول نصوص هؤلاء الشعراء في عدد مختلف من فصول الدراسة، دون أن نعرف الأسباب التي تدفع الباحث لتناول هذه الدراسة. لا يعثر القارئ على تفسير محدد لاختيار الباحث لنصوص هؤلاء الشعراء، كما لا يجد في تحليل نصوصهم تطبيقًا لمنهج اختبار الفروض الذي وعد بالاستناد إليه، في معالجة الدراسة، أضف إلى ذلك أن طريقة تحليل النص طريقة لا تدل على الاستناد إلى المفاهيم والأساليب العلمية، والنظرة الدقيقة لمنهجه في معالجة نصوص أحمد عبد المعطي حجازي، ومحمود حسن إسماعيل، ومحمد إبراهيم أبو سنة، كفيلة بأن تطلعنا على ذلك.

وليس في هذا عجب ما دام الباحث يرى أن الإفادة من روح العلم أو من مفاهيمه وأساليبه مجرد ضرب من الألفاظ أو الأقوال، ذلك مثل قوله: "العلم والصرامة العلمية" أو قوله: قيام التحليل "على أُسس علمية" أو قوله: "أطراح الفروض" أو غيرها من العبارات والجمل التي ذكرها في مقدمة نص الدراسة موضع النقاش.

إن العلم يبدو هنا ـ كما نستخلص من التطبيقات اللاحقة ـ مجرد نظم ألفاظ وتراكيب صيغ صورية، لا خطوات يستشف من اتجاهاتها التنظيم والشمول والنظرة المتعددة الأبعاد أو المستويات. إن وصف بعض وحدات النص الشعري وصفًا جزئيًا، انطباعيًا كما جاء في معالجة نصوص أحمد حجازي، وأمل دنقل، ومحمد أبو سنة لا يدل على أن الباحث قد استفاد من روح العلم ومعاييره؛ لأن الإفادة من هذا الأخير تجعله ينظر إلى النص نظرة متعددة المستويات أو الأبعاد (اللغوي، والنفسي، والاجتماعي، والجمالي، والتاريخي) بمعنى أن تدخل دراسة النص في اختصاص علم اللغة من ناحية والعلوم الإنسانية من جهة أخرى.

إن العلم بالنسبة للباحث تحليلي جزئي، فكل شيء نريد أن نخضعه للعلم بالنسبة له علينا إخضاعه التحليل الجزئي، فالنص عنده عبارة عن مجموعة أجزاء وعند الباحث هو العنوان وبعض أبيات أو جمل من النص، بينما النظرة العلمية تقوم على فلسفة أخرى تعتبر النص كلاً عضوًا متكاملاً، وليس وحدات منفصلة قائمة بذاتها.

ولما كانت معالجة الباحث للنص الذي ألمحنا إليه على هذا النحو، فقد لزم علينا أن ننظر في خطواته؛ لأن ذلك يلقي قسطًا أوفر من الضوء على خصائص منهجه، ولننظر ماذا فعل في معالجة إحدى القصائد لأحد الشعراء السابق ذكرهم، ذلك كما سلكنا في معرض حديثنا عن منهجه في دراسته الأولى، وقد اخترنا لهذا الغرض قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي المسماة "مرثية لاعب سيرك". وها هي خطواته:

(1) البدء بعرض نص القصيدة.

(2) الحديث عن العنوان.

(3) ثم الحديث عن نوع الجمل في مطلع القصيدة (خبرية، تقديرية، شرطية).

(4) تحديد الزمان والمكان.

(5) تحديد بعض الصور الفنية.

(6) الحديث عن المشهد الختامي للقصيدة (في الأبيات من 61 – 66).

(7) خاتمة إنشائية وصفية تقول: "القصيدة تمر بها خلال غابات مكثفة وبحار عميقة الطبقات".

تلك هي خطوات درويش في معالجة قصيدة حجازي، وهي خطوات تنم عن نزعة شكلية تجزيئية، تنظر إلى النص نظرة وحيدة الجانب، وتعتبر الوصف والتحليل الجزئي وسيلة مثلى في معالجة النص، هل هذا السبيل حقق للباحث بلوغ الهدف الذي وعدنا به في مقدمة نص دراسته؟ هل هذه الخطوات توضح لنا كيف طبق صرامة العلم ودقته وأطراح فروضه؟ كلا؛ لأن درويش عني كل العناية بالإنابة عن تحليل بعض الوحدات اللغوية في عدد من نصوص بعض الشعراء، دون أن يحدد لنا كيف استفاد من تحليل هذه الوحدات في معالجة النصوص معالجة علمية كي ينتقل بنا من مرحلة التحليل أو الوصف إلى مرحلة الربط بين الوحدات النصية الصغيرة وبين البناء النصي العام؛ لأن وصف أو تحليل أجزاء معينة من القصيدة فقط أو من نص روائي أو مسرحي لا يعني للقارئ أو للعلم أننا وصلنا إلى ما هو جوهري في النص أو إلى ما هو جوهري في خطواتنا المنهجية؛ لأن ما هو جوهري للنص أو للخطوات العلمية أن نجد جوابًا للسؤال: لماذا جاءت هذه الوحدات أو الأجزاء على هذا النحو في بنية القصيدة؟ وما طبيعة علاقة هذا الجزء (الجمل أو عدة أبيات) بالكل (البناء الكلي للقصيدة)؟ وما علاقة هذا البناء بعالم الشاعر؟ إجابة هذه التساؤلات تنقل الباحث من النظرة الجزئية الوصفية إلى النظرة الكلية التفسيرية التي تضفي على الخطوات الطابع العلمي.

لكن الباحث لم يدر بخلده هذا التصور، ولم يحاول كما كان ينشد دائمًا أن يستمد من العلم أساسه في الدقة والحيدة وطرح الفروض، ونظرته الكلية التفسيرية، انظر ماذا فعل حين أراد أن يتعرف على قصيدة " الخيول" لأمل دنقل، قصد إلى النص من ناحيتين:

أولهما: موسيقى القصيدة، والقافية والتفعيلة.

وثانيهما: مجموعة صور النفي والإثبات، واهتمام الباحث بهذه الموضوعات يؤكد ـ كما ألمحنا سابقًا ـ نزعته الشكلية التجزيئية من جهة، ونظرته إلى النص من خلال بعد واحد من جهة أخرى، وهذا البعد كما هو واضح يبدو معزولاً عن مشخصاته الثقافية والحضارية، وعلى رأي الباحث، تكون دراسته بهذا الشكل قد حققت ما

يرجى من كل دراسة علمية؛ لأنه يعتقد أن الحديث عن الوحدات اللغوية، أو عن التفعيلات، أو أدوات النفي والإثبات أو عن الموسيقى والصور الفنية، هو أهم مميزات الدراسة العلمية، أما ما وراء هذه الوحدات اللغوية، أو الصور الفنية، أو التفعيلات والقوافي؟ أو ما هو القانون أو المبدأ الذي يحكم علاقاتها؟ أو اعتبار هذه الوحدات الشكلية مظاهر لعمليات متكاملة، واعتبار أن مهمة الباحث تعيين دلالة هذه الوحدات في نص القصيدة، فإن ذلك لا سبيل إلى العثور عليه في الصورة التي رسمها الباحث في ذهنه عن المعالجة العلمية لنص القصيدة، ولما كانت آرائه مصبوغة بنظرة أحادية الجانب (الجانب الشكلي) فلا عجب أن يكون هذا الجانب هو الذي يفسر له جوانب القصيدة (النفسي، والاجتماعي، والفلسفي أو الميتافيزيقي . . . إلخ)، الأمر الذي جعله يتعسف في معالجة موضوعه إلى درجة لا شك أنها تعدم القيمة العلمية لدرسه، وأبسط دليل على ذلك أنه لم يكن يقعد عن إلقاء عدد من الفروض التي وعد بطرحها في مقدمة نص الدراسة أو النظر إلى النص نظرة وصفية وتفسيرية في وقت واحد.

وهذا يجعلنا نذهب إلى القول بأن منهج درويش في هذه الدراسة لم يكن منهجًا علميًا بالمعني الواسع أو الضيق؛ لأنه رد مستويات القصيدة إلى مستوى واحد، واضطر في هذا السبيل أن يستعين بالتحليل الشكلي لتحقيق هدفه، ففقدت القصيدة مستوياتها الدلالية المختلفة، ونظرة مبدعها للعالم، انظر في حديثه عن قصائد محمد إبراهيم أبو سنة، فهو يقرر أن الشاعر يوجه في صفحة الإهداء قصيدة قصيرة من أربعة أبيات تسير على تفعيله مجزوء الرمل "فاعلاتن" أربع مرات في البيت، وأن ستة دواوين للشاعر تضم أربعة إيقاعات: إيقاع الكامل "متفاعلن" ويرى الباحث أنه يمثل الحجم الأكبر من الديوان ويقدر بنحو 51٪ من القصائد، وأنه ـ كثيرًا ـ ما يتداخل مع تفعيله الرجز، ويأتي بعد ذلك تفعيلة المتدارك، وتمثل حوالي 26٪، هذه الوحدات الشكلية المضمرة في بعض ثنايا بناء القصيدة التي يركز عليها الباحث اهتمامه لكن لماذا المستوى أو البعد شكلي للنص دون سواه؟ ولماذا الوقوف على وحدات معينة منه؟ لا تعثر عن إجابة لمثل هذه التساؤلات.

إن النص عند درويش يتحرك في حدود عالم التفعيلات والإيقاعات والقوافي،

والأوزان، ولا يتحرك أو يتفاعل (النص) داخل عالم الإنسان أو الثقافة أو الحضارة أو التاريخ، فالنص عنده معزول عن الحياة بكل أبعادها المختلفة: نحن لا نعلم ما الذي يمكن أن يفيد القارئ حين يعرف أن دواوين الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة قد تضمنت أربعة إيقاعات لتفعيلات مختلفة، وأن هناك تفعيلة معينة تسيطر بنسبة أقل أو أكثر من تفعيلة أخرى في نصوص الشاعر، هذا الاتجاه يفتت وحدة النص، ويلغي وجود المبدع، والعالم، وكل المواقف الاجتماعية أو الإنسانية التي أراد أن يتخذها في فترة محددة تجاه قضايا أو تغيرات أو تحولات معينة في التاريخ.

يكفي هذا القدر من الاطلاع على منهج درويش في دراسته لنصوص عدد من الشعراء المعاصرين، أراد الإفادة من العلم ومفاهيمه في معالجة هذه النصوص، لكنه أخفق في تحقيق ذلك، كما أخفق في الاقتراب من جوهر النص، ومبدعه، وهذا الإخفاق يجعل القارئ يسيء الظن بالإفادة من العلم ومفاهيمه، لا سيما إذا تناول نصوص مجموعة من الشعراء، لا ينظر إليها إلا من خلال نظرة وحيدة الجانب، هي الجانب الشكلي، ويترك جانبًا الدلالة أو المعنى، فيفتت الوحدة العضوية للنص، ولا يتمسك بالنظرة الكلية التي تفرضها طبيعة القواعد أو المفاهيم العلمية.

لقد كان باستطاعته أن يصحح بعض أخطاء هذا المنهج، لو أنه لم يعتمد على النزعة الشكلية اعتمادًا تامًا، فقد ضخمت عنده الإيقاعات والتفعيلات والقوافي، والموسيقى، أو البنيات الشكلية، والنص عنده بناء إيقاعي، وكل عناصره ليست سوى تعبير عن هذا البناء، الذي اعتبره حجر الزاوية في مضمار اهتمامه.

أما المعايير العلمية أو الإفادة من روح العلم في منهجه لدراسة نصوص الشعر، فقد جاءت ضربًا من الأقوال أو الشعارات البراقة، لا ضربًا من الأفعال في خطواته المنهجية.

وأجرى د. كمال أبو ديب دراسة على الشعر الجاهلي[5] تُعد أول محاولة طليعية جادة في النقد العربي المعاصر اقتحمت الميدان بإصرار، وطبقت المفاهيم البنوية على شعرنا العربي القديم متجاوزة كافة الاتجاهات التقليدية التي عالجت الموضوع من قبل، والقارئ المدقق في معظم أجزائها يشعر بالإعجاب للجهد الذي بذله "أبو

ديب" حين طبق المنهج البنيوي الذي يجمع فيه بين شكلية بروب وبنيوية شتراوس في وقت واحد.

يبدأ "أبو ديب" بتناول أبرز الأسس والمبادئ المنهجية التي عالجها فلاديمير بروب في دراسته لشكل الحكاية، والأسس والمبادئ المنهجية التي تناولها ليفي شترواس في دراسته لبنية الأسطورة. ومن خلال الجمع بين المبادئ الشكلية والبنوية حاول "أبو ديب" أن يقدم لنا دراسة تحليلية لبنية القصيدة الجاهلية، موضحًا التنوع في خطوطها المضمونية وبنية التجربة الإنسانية من جهة، وعلاقتها بمعاينة الواقع من جهة أخرى، محاولاً أن يقدم عملاً جديدًا من خلال تجاوزه للتفاسير المألوفة للأطلال في الشعر الجاهلي، ناشدًا من وراء ذلك تحليل القصيدة تحليلاً شاملاً: على المستويات اللغوية والنفسية والاجتماعية والإنسانية، وكذلك على مستوى الصورة الشعرية خاصة، مستعينًا في ذلك بمنهج شبيه بمنهج التجريب، فهو يستخلص من البنيات الشعرية عناصرها الخاصة وسياقها الزمني، وقيمتها الدلالية معتمدًا في توضيح هذه العناصر على بعض الأشكال وبعض الجداول، وهذا بغير شك يدلنا على أننا بصدد محاولة مهمة، فأبو ديب على صلة بالنصوص الشعرية يستخلص من داخلها الثنائيات الضدية في بنية التجربة المتجسدة في بنية القصيدة، وبنية الزمن الذي يصل إليه عن طريق تركيب الصور.

وهذه الدراسة تعد من أسبق الدراسات في هذا المضمار، وأشدها حرصًا على الدقة العلمية في خطواتها العامة، لكن غموض جوانبها الفكرية، وغموض دلالة أغلب تراكيبها النقدية حال دون تحقيق المعالجة العلمية التي كانت تنشدها الدراسة.

أراد "أبو ديب" أن يتعرف على بنية القصيدة الجاهلية من خلال إضاءة أنساقها اللغوية، أو من خلال العلاقات المميزة في الوحدات المشكلة للقصيدة، فقصد إلى ذلك من ناحيتين: سياق الثنائية الضدية من ناحية، وتقسيم البنيات إلى شرائح من ناحية أخرى، والاتجاه العام لديه هو معالجة البنية الشعرية للقصيدة. وأن بنية القصيدة عنده هي بنية ذات دلالة قيمية وفنية تحتل المكانة الأساسية في الدراسة، لكن هذه البنية تبدو أحيانًا غير معزولة بمعنى ما عن بنية الواقع، فحين يعالج بنية القصيدة

يعالجها من خلال خصائصها البنيوية التي تتولد من تفاعل التعارضات المختلفة القائمة في عالم القصيدة.

فما منهج أبو ديب؟

هو منهج تحليلي وصفي يميل في بعض الحالات إلى التفسير: هو ينظر إلى بنية القصيدة ويستنتج من صورها الفنية أو البيانية المعنى أو الدلالة عن طريق تحليل أبيات القصيدة، وهذا التحليل في جوهره محاولة لتعيين الخصائص البنائية للقصيدة بوساطة عدد من جمل وأبيات يحاول ربطها ـ في كثير من الأحيان ـ بالبنية العامة للقصيدة، ولا يفسر تلك الصلة بقدر ما يضعها في إطار لا يجاوز حدود الوصف، أو تجميع الظواهر الجمالية أو ملاحظتها ملاحظة عابرة.

هذا الاتجاه نحو وصف بنيات القصيدة وملاحظتها دون تفسيرها هو الذي حدد لأبو ديب تقسيم دراسته على النحول التالي:

- أبعاد أولى للتحليل البنيوي.
- الرؤية الشبقية.
- البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد.
- البنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد.
- أن. وأن لا.
- تأملات في المنابع التصورية.
- استجابات جذرية.
- البنى المولدة ومفهوم التحولات.
- البنية المضادة.
- البنية والزمن.
- آفاق للارتياد في مكونات النص.

في إطار هذا التقسيم بدأ أبو ديب بحثًا وصفيًا تحليليًا، حاول فيه بقدر الإمكان أن يبرز الدلالات اللغوية والبنائية المختلفة لمعلقة أمرئ القيس، ومعلقة عنترة، وغيرهما من قصائد الشعر الجاهلي الشهيرة، وهذا جانب بغير شك له أهميته البالغة، وعن طريقه حاول الباحث أن يكشف لنا عن الرؤيا الضدية للوجود الإنساني من خلال مكونات بنية النص، ومن خلال سياقه الزماني والمكاني، بغض النظر عن أنه قد وفق أم لم يوفق في تحقيق ذلك، وهو يبحث عن المكون البنيوي العميق للقصيدة متجاوزًا التجلي السطحي لها، والتعبير الساذج عن الموقف الإنساني من الزمن ومن عملية

التغيير، لكن هل حقق أبو ديب ما ينشده منهجه الذي حاول على الدوام تطبيقه؟ وهل وجه فلسفته نحو تحقيق ظاهرة معينة في الشعر الجاهلي؟ نعم ولا في وقت واحد. لقد حاول أن يكشف لنا ـ من خلال بنية القصيدة ـ طبيعة الزمن الضدية، عن طريق الوعي بالرؤيا التضادية في الوجود الجاهلي المتمثل في التلاحم اللغوي بين فعلي التدمير والبناء، وهما من وجهة نظره جذر واحد يكمن فيه فعل التدمير والبناء، لا على مستوى اللغة فحسب، وإنما أيضًا على مستوى الوجود من جهة، ومستوى الوعي والرؤيا التي تتخلل القصيدة من جهة أخرى.

لكن ذلك لا ينفي أن أبو ديب لم يقصد منذ البداية ظاهرة أدبية أو ثقافية معينة يريد تفسيرها عن طريق اختبار عدد معين من الفروض، فقد تناول بعض مظاهر الحساسية الإنسانية في فكر الشاعر ورؤيته للعالم بمنهج الوصف، وليس التفسير الذي كان يطمح للوصول إليه، لأن التفسير كان يقتضي منه التخلي عن أسلوب الملاحظات العابرة على بنية القصيدة وبنية الفكر عند الشاعر وبنية الواقع الذي يرتبط به؛ لأن الملاحظات العابرة أو العميقة تعد في كثير من الحالات عديمة الفائدة طالما لم تفسرها عدة فروض سابقة حول العلاقة بين بنية القصيدة وبنية الوسط الاجتماعي، ومن الحق أن أبو ديب لا يدّعي أنه يطبق المنهج الدينامي (التوليدي)، ولكنه مع ذلك وعد أن يقدم لنا تفسيرًا لبنية القصيدة الجاهلية بطريقة غير مباشرة، لكن ذلك لا يجعلنا ننفي أن بحث أبو ديب يعد محاولة قيمة وفريدة في قيمتها، تجعله يحتل مكان الصدارة في الدراسات الطليعية النقدية العربية المعاصرة، فقد عني عناية خاصة بالإبانة عن موضوع التحليل لبنية القصيدة الجاهلية تحليلاً بنيويًا وصفيًا، لكن ذلك التحليل لم يستفد منه في محاولة الوصول إلى الكشف عن رؤية الشاعر للعالم، غير أنه قد حدد بدقة بالغة نظرة شاملة لمشكلة القراءة ومشكلة السياق الرؤيوي للثقافة، وهذا يجعلنا نذهب إلى القول بأن بحث أبو ديب يتضمن اكتشافًا خصبًا للموضوعات التي تناولها، ولم يقلل من قيمتها سوى مشكلة عدم تحديد المصطلحات، ومشكلة اللغة المكثفة التي تميل إلى الغموض الذي زادت الجداول والرسوم من حدته، والذي أبعد القارئ في كثير من الأحيان عن المعنى المباشر للقصيدة.

ماذا نستدل من هذه الدراسة؟ حقًا إن أبو ديب قصد إلى موضوع بنية القصيدة الجاهلية مباشرة عن طريق الوصف والتحليل، لكنه لم يبدأ بالفروض التي تؤديها الملاحظات، وتؤديها أو ترفضها التجربة، هذا بجانب أنه لم يحاول إتمام عملية التفسير التي كان ينشدها في بعض الأحيان، الأمر الذي أدى إلى تشتت المنهج وإضفاء الغموض على دراسته للقصيدة.

ولنتأمل دراسته لمعلقة امرئ القيس، وفي ذلك مثال على منهجه في معالجة القصيدة، وفي معالجة القصائد الأخرى في ضوء ما وعد به في مقدمة بحثه، وهو إجراء تحليل علمي يكشف عن العلاقة بين البنى الشعرية والبنى الاجتماعية بمعنى محاولة تفسير بنيات القصيدة في ضوء بنيات الوسط الاجتماعي. وها هي خطواته:

(1) عرض نص المعلقة المكون من اثنين وثمانين بيتًا.

(2) تعليق بدأه بالحديث عن فعل الأمر، وعن عناصر التعارض التي تشكل القصيدة.

(3) تعيين المكان من خلال البيتين الخامس والسادس، مستعينًا برسم يوضح الدائم في مقابل الزائل، واللازمني في مقابل الخاضع للزمن.

(4) الحديث عن "الوحدات الأساسية لحركة الأطلال" مبرزًا هذه الوحدات في جدول يقارن فيه بين القصيدة المفتاح، والقصيدة الشبقية من حيث التغير في الحياة، والتغير في الطبيعة، والتعارضات المختلفة في علاقاتها بالزمن الماضي والزمن الآتي، معتمدًا في ذلك على عدد من الصور الفنية، وبعض الوحدات البنائية، ورسم مثلثين أحدهما يمثل الشاعر وعنيزة والجماعة التي يرتبط بها، والآخر يوضح الجمل ذات البعد الواحد، والجمل المتعددة الأبعاد وثلاثة جداول: الأول يشير إلى زمن الأفعال، يطلق عليه اسم "جملة الحركة"، والثاني يطلق عليه اسم "بناء العلاقات مع النسوة في وحدة صالح"؛ بالإضافة إلى شكل افتراضي يمثل العلاقة التوليدية بين مفردات القصيدة ومشتقاتها.

دعا الباحث إلى وجوب تحليل القصيدة في ضوء نظرة كلية شاملة. وعلى هذا الأساس دعا إلى إرجاع مستويات القصيدة إلى عدد من العناصر البنائية لكن تحقيقه لها مليء بمظاهر الاتجاهات التحليلية ذات المستوى الواحد وليس الاتجاهات التكاملية،

لقد رد مظاهر بنيات القصيدة المتعددة إلى عدد محـدد مـن العنـاصر؛ بحيـث فقـدت القصيدة ميزة تعدد المستويات التي تعد من أهم مميزات الاتجاهات التكاملية.

واستحالت بذلك النزعة التكاملية إلى نقيضها، ولم تعد القصيدة أثرًا أدبيًا يتضمن عدة مستويات، بل أصبحت مجموعة عناصر ذات دلالات شكلية فحسب؛ بحيث لم يعد التحليل شاملاً أو تكامليًا، إن القصيدة في نظر أبو ديب بناء مكون من مفردات وأفعال وأصوات وإيقاعات. وهذه العناصر صحيحة وقائمة حقيقة فـي بنـاء القصيـدة، لكـن حصر اهتمام الباحث في هذه العناصر وحدها أحال القصيدة إلى شيء ذي خصائص، يمكن التعليل به لأن له هذه الخصائص الشكلية.

عني الباحث كل العناية بالإبانة عن العناصر البنائية للقصيدة، من حيـث الأفعـال والمفردات، والوحدات التكوينية، والبنية الصوتية والإيقاعية، وهـذا بغـير شـك يفيـد النقاد والباحثين ذوي النزعة البنائية الشكلية فائدة مباشرة، أما النقاد والباحثون ذوو النزعة البنائية الدينامية فلا يجدون هذه الفائدة؛ لأنه لم ينتقل من مرحلة الوصف إلى مرحلة الشرح أو التفسير.

بمعنى أنه لم يدمج العناصر البنائية للقصيدة في بنية الوسط الاجتماعي للشاعر، حقًا قصد إلى تحقيق الخطوة الأولى من هدفه حين حدد العنـاصر البنائيـة، لكـن لـم يحدد البنيات الدالة في هذه العناصر من أجل الوصول إلى ما هو جوهري، أي اكتشاف طبيعة العلاقة بين القصيدة وبين رؤية العالم المتعلقة ببعـض الجماعـات الاجتماعيـة التي يرتبط بها الشاعر:

يتقدم الباحث من وحدات بنائية إلى وحدات بنائية أخرى، أما اعتبار هذه الوحدات مظاهر لعمليات بنائية واسعة، واعتبار مهمته تعييـن دلالـة هـذه الوحـدات فـي هـذه العملية البنائية الواسعة، فذلك شيء آخر لا سبيل إلى العثور عليه في خطوات منهجه، وإن كان يحدثنا أحيانًا عن البعد الشخصي والثقافي وعن الطبيعة البدائية التي تحيـط بالشاعر، إلا أنه يرى إلى حد بعيد اعتبار التحليل البنائي الوصفي هو التفسير.

ويؤخذ على الباحث بوجه عام استعماله لعدد ضخم من المفـاهيم غـير المحـددة الدلالة في سياق النص أو في هامشه، والقارئ لا يعرف وهـو يتـابع تحليلـه لمعلقـة

امرئ القيس ما المقصود بالوحدات التكوينية، والوحدات الأساسية، والوحدات البنائية، والجملة ذات البعد الواحد، والجملة متعددة الأبعاد. وعدم تحديد هذه المفاهيم أو غيرها من شأنه ـ كما ذكرنا في مواضع سابقة ـ أن يؤدي إلى خلط الفكر وغموض وتشتت في البحث.

وثمة مأخذ آخر عليه هو اعتماده ـ في أحيان كثيرة ـ على افتراضات غير واضحة عند تحليله للقصيدة، نقصد هنا تلك الرسوم والدوائر والرموز والمثلثات التي تعقد التحليل بوجه عام، وتحول بين إبراز مقاصد الباحث إلى القارئ، وتحجب عنه دلالات النص. لقد بلغ عدد الرسوم ثلاثة: وعدد الجداول خمسة وعدد الدوائر ثمان، وهذا يعني أن هذه الأداة تحتل مكانًا بارزًا في بحثه، إنه يعادل كل تحليل أو تفسير لبعض دلالات النص بمجموعة من الدوائر والجداول والمثلثات والرموز، ويعتقد أن ذلك وسيلة فعالة من وسائل التحليل العلمي للقصيدة، مع أن هذه الوسائل مضت به نحو نقيض التحليل العلمي الذي يتوخاه، لقد أراد أن يوضح لنا العناصر البنائية في القصيدة مستعينًا بهذه الأشكال الغامضة، بحيث فقد التحليل العلمي ميزة الوضوح التي تعد من أهم مميزاته، انظر مثلاً في حديثه عن الوحدات التكوينية للقصيدة، إنه يفسر هذه الوحدات بعدد من الرموز المغلقة، ويفسر البنيات المفتوحة بمجموعة من الدوائر المتداخلة، وغير المتداخلة، وتعليقاته واستنتاجاته في هذا الصدد ذات دلالة محصورة في بنائه العقلي وحده، وذلك من شأنه أن يفصل القارئ أو يباعد بينه وبين فكرة الباحث الحقيقية من ناحية، وبين عالم النص من ناحية أخرى؛ بحيث يصبح جانب التعليل ضربًا من الأشكال الافتراضية التي تفقد قيمتها بالنسبة لجميع العقول، وهذه القيمة جزء لا يتجزأ من التحليل العلمي، والدليل على ذلك أن القارئ لا يعلم أين الحدود الفاصلة بين الأشكال الافتراضية وبين تفسيره لنص القصيدة.

وبديهي أن التعليل بالرسوم والمثلثات والدوائر لا يتفق مع النزعة العلمية، بل هو على النقيض من ذلك، لأن هذه الأداة تعتم التفسير ولا تضيئه، فضلاً عن أنها لم تضف إلى خطوات الباحث عنصرًا يساعد القارئ على المزيد من فهم نظرته إلى النص أو إلى عالم الشاعر، إن هذه الأداة تنم عن رغبة في الاستمساك بالدقة والموضوعية،

لكنها في شكلها وموضوعها مضادة في الحقيقة لهذه الدقة وتلك الموضوعية، وقد كان باستطاعة الباحث أن يتخلص منها، وبخاصة أنها لم تفد القارئ في شيء، بل عقدت أمامه مهمة استيعاب دلالات نص الدراسة أو دلالات نص القصيدة.

تلك بعض عيوب منهج أبو ديب، أوضحناها في جانبها التطبيقي وفي جانبها النظري، لكن هذه العيوب لا تنفي أنه باحث من الباحثين البنيويين المبرزين، راد اتجاهًا جديدًا في النقد العربي في عقد الثمانينيات، وحاول أن يعالج القصيدة الجاهلية معالجة بنيوية، فقدم لنا بحثه الذي يدور حول التحليل البنيوي للشعر الجاهلي، بعد أن كان هذا الشعر ينظر إليه نظرة تقليدية من حيث اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون، وهذه الحقيقة عذر لكل تقصير نعثر عليه في منهجه أو بحثه، لقد اقتحم الميدان بإصرار وصرامة، رغم اختلاط آثار النزعة البنائية الدينامية لديه بآثار النزعة البنائية الشكلية، غير أن هذا الخلط لا يجعلنا نذهب إلى القول بتعثر جهده، وإنما يجعلنا نؤكد أن الغموض الذي يهيمن على أغلب أجزاء بحثه، يجعل القارئ يسيء الظن بالمنهج البنيوي، وليس بالبحوث البنيوية كما أجريت فعلاً.

أما د. وهب أحمد رومية فقد حاول تتبع رموز وموضوعات الشعر العربي القديم (6) معتمدًا في ذلك على أسلوب الملاحظة observation وإلقاء عدد من الفروض hypothéses فضلاً عن الاستعانة بخطوات شبيهة جدًا بخطوات الوصف والتفسير.

وعن طريق الجمع بين هذه الأساليب استطاع رومية أن يقدم للقارئ دراسة قيمة في مضمار الشعر العربي القديم، منهجها ينهض على أساس من مبادئ جولدمان من ناحية ومبادئ نظرية القراءة المعاصرة من ناحية أخرى.

وإذا سألناه لماذا هذا المنهج دون غيره؟ أجاب بوضوح: على الباحث أن يتزود بخبرة الماضي وثقافة الحاضر في وقت واحد، إذ من الضروري في رأيه ألا تسقط الدراسة من حسابها الخبرة الواسعة بالشعر الجاهلي، أو المعرفة الأدبية المعاصرة، فإن التخلي عن إحداهما يجعل من الدراسة دراسة عرجاء، ومن هنا كان من الضروري عنده أن تنهض دراسته على أساس الجمع بين معرفة بعض المذاهب والاتجاهات

وبعض ظواهر الشعر الجاهلي في التصوير والتعبير؛ فضلاً عن معرفة نظرية القراءة المعاصرة والتحليل والتفسير.

ورومية يعتبر الشعر شكلاً من أشكال التعبير عن العلاقة بين الذات والموضوع، أو نمطًا من الخلق الجمالي الوثيق الصلة بالمؤلف والمجتمع في وقت واحد.

إن الظاهرة الأدبية ـ فيما يرى ـ ظاهرة اجتماعية ذات نوعية خاصة، نظرًا لأن الذات الشاعرة ذات جماعية تبدع إبداعًا ذاتيًا متميزًا، لكنها ذات هوية اجتماعية، ونصوص هذه الذات تجسد رؤيتها للعالم.

وعلى هذا الأساس حدد لنا رومية عددًا من المفاهيم حول طبيعة الشعر القديم، وما تفرضه هذه الطبيعة على الباحث من أساليب أو طرق للمعالجة، سواء كانت مصدرها المنهج البنائي الدينامي Structruralisme génétique أم منهج القراءة Theorie du lecture أم التأويل. ناشدًا من وراء ذلك أن يقدم دراسة جديدة تستند إلى أساليب الروح العلمية esprit secinitifique وهذه الدراسة تعد ـ من وجهة نظرنا ـ واحدة من بين الدراسات العربية المعاصرة النادرة من حيث طابعها الموضوعي والأدبي في وقت واحد.

لقد بدأ روميه دراسته بطرح عدد من الفروض، أقام على أساسها فروضًا أخرى، وترك للتطبيق على النصوص الشعرية الكلمة الأخيرة في دحض أو إثبات صحة هذه الفروض، أما ملاحظاته على النصوص، فلم تكن من قبيل الملاحظات العابرة، والنتائج التي انتهى إليها تؤكد أنه على وعي بأن العلم هو منهج ونتائج، وليس قوالب لفظية أو شعارات نظرية زائفة، وأن النص الشعري عمليات ثقافية صغيرة داخل عمليات ثقافية كبرى ذات خصائص مترابطة ومتداخلة مع بعضها البعض؛ لأن النصوص ليست سوى بنيات تحمل رموزًا تعبر عن التراث والشاعر الفرد والجماعة التي يرتبط بها اجتماعيًا وتاريخيًا.

إن النظرة الدقيقة لمجمل نص دراسة روميه، تؤكد لنا أنه يقف في صفوف الدراسات الأدبية ذات الطابع العلمي، التي تحقق في مضمار هذه الدراسات تقدمًا كيفيًا ـ بمعنى ما من المعاني ـ لتاريخ هذه الدراسات في العقدين الأخيرين في ثقافة الشرق العربي.

يبدأ رومية دراسته بتحديد هدفه من هذه الدراسة، فيقرر لنا أنه يريد اختبار فرضين أساسين، الأول يقوم على الاعتقاد بأن نقدنا المعاصر نقد مأزوم على الرغم من الضجيج الذي يرافقه؛ لأنه سليل ثقافة مأزومة امتدت إليها أزمة الحياة العربية المعاصرة، والفرض الثاني أن الشعر القديم شعر غامض وبواح ومصدر غموضه ليس ألفاظه وتراكيبه، بل موضوعاته، وأغراضه أو رموزه، وهو صالح ككل شعر عظيم لقراءات متعددة.

وفي الجزء الأول من الدراسة حاول اختبار الفرض الأول، تحت اسم "الحداثة المموهة" متخذًا من النقد الأسطوري العربي للشعر القديم نموذجًا، وفي الجزء الثاني أراد اختبار الفرض الثاني على نصوص امرئ القيس، وعلقمة الفحل، والمتلمس الضبعي وغيرهم.

أراد رومية أن يختبر فرضه الأول من خلال دراسته لنماذج مختلفة، لدراسات تناولت الشعر الجاهلي في ضوء مفاهيم وأساليب النقد الأسطوري العربي (مثل دراسة نصرت عبد الرحمن، وإبراهيم عبد الرحمن، وأحمد زكي، وعلى البطل، وآخرون)، وأراد من جهة أخرى أن يختبر فرضه الثاني من خلال دراسته لعدد من نصوص الشعر العربي القديم، محاولاً أن يقدم عملاً جديدًا من خلال تجاوزه للتفاسير المألوفة للشعر العربي القديم في ضوء مفاهيم وأساليب النقد الأسطوري العربي، ناشدًا من وراء ذلك أن يحلل القصيدة العربية، ويبرز الرؤى المختلفة المضمرة في ثناياها، مستعينًا في ذلك بمنهج البنيوية الدينامية، فهو يستخلص من البنيات الشعرية عناصرها الخاصة، ويحاول دمجها في بنية كلية واسعة، وهذا بغير شك يدلنا على أننا بصدد محاولة علمية مهمة، فرومية على صلة بالنصوص الشعرية، يستخلص من داخلها خصائصها الشكلية والدلالية، ويحاول ربطها ببنية الواقع الاجتماعي، فهذه الدراسة في ميدان تخصصها تعد من أسبق المحاولات في هذا الميدان، وأشدها حرصًا على الدقة العلمية في وقت واحد، أراد رومية أن يتعرف على الرؤية الذاتية في القصيدة العربية القديمة ورؤية الكون، فقصد إلى ذلك من ناحيتين: تحديد الخصائص الشكلية والدلالية للقصيدة، وربط هذه الخصائص بفكر الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر.

فما منهج رومية؟

هو منهج تحليلي وتفسيري، ينظر إلى بنية القصيدة، ويستنتج من صورها الفنية أو البيانية المعنى أو الدلالة عن طريق تحليلها، وهذا التحليل في جوهره محاولة لتعيين الخصائص البنائية للقصيدة بوساطة الوقوف على البنيات الدالة، فيها ثم يحاول ربطها بفكر الشاعر والجماعة التي يرتبط بها، وهو يفسر هذه العلاقة ولا يضعها في حدود الوصف، ويلاحظها ملاحظة منظمة ويحاول شرحها أو تفسيرها.

هذا الاتجاه نحو تحليل بنيات القصيدة وملاحظتها وتفسيرها، هو الذي حدد لرومية تقسيم دراساته على النحو التالي:

- رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة.
- رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة.

في إطار هذا التقسيم أنجز رومية دراسة ذات طابع علمي حاول فيها بقدر الإمكان أن يبرز الدلالات البنائية المختلفة لعدد من النصوص، تبرز رؤية الكون عند الشاعر، هذه الرؤية التي نعتقد أنه وفق في إبرازها تجاوز بها التفاسير الأسطورية التقليدية، وإذا تساءلنا هل حقق رومية ما ينشده منهجه العلمي الذي حاول على الدوام تطبيقه؟ الجواب نعم، لقد استطاع أن يكشف لنا من خلال بنية القصيدة ومن خلال فكر الشاعر وفكر الجماعة التي يرتبط بها تاريخيًا واجتماعيًا. طبيعة العلاقة بين البنيات الدالة وبين الذات الفردية والجماعية مستلهمًا في ذلك بعض مبادئ البنوية الدينامية وبعض المفاهيم الابستيمولوجية، ليمضي بالدراسة نحو آفاق جديدة، ولقد استطاع القارئ الوقوف على نظرة الشاعر للكون، وعلى فهم طبيعة العلاقة بين القصيدة والعالم.

لقد قصد رومية منذ البداية إلى معالجة موضوعه وحدده بدقة وطرح له عدد من الفروض، وحاول اختبار هذه الفروض عن طريق التجريب في النصوص التي كانت بين يديه؛ وهذا ما جعله يتخلى عن أسلوب الملاحظات العابرة على بنية القصيدة وبنية الفكر عند الشاعر وعند الجماعة التي ينتمي إليها، وهذا هو السبب الذي جعله يضع عدة فروض سابقة حول العلاقة بين بنية القصيدة وبنية الفكر عند الشاعر وعند جماعته، إن الخطوات التي أنجزها رومية في معالجة موضوعه خطوات بغير

شك علمية، تجعل محاولته ذات قيمة نوعية فريدة، من حيث البدء بالفروض التي تؤيدها الملاحظات، والتجريب على النصوص.

الأمر الذي يحملنا إلى القول بأن منهج رومية يتميز بالإفادة من أمرين: مفاهيم وأساليب العلم، ومفاهيم وأساليب النقد، في وقت معا وقد أتاح له هذا المنهج أن يمتلك نظرة واسعة متعددة الأبعاد أو المستويات للنص، وللعالم المحيط به.

ولنتأمل كيف عالج موضوعه؟ أو كيف كانت خطواته؟ في البداية نلاحظ أن نقطة انطلاقه لم تتعارض مع مقدماته أو مع نتائجه، أو مع الروح العلمية التي تسيطر على نص الدراسة، ها هي خطواته:

(1) البدأ بطرح فرضين أساسيين.

(2) اختبار الفرض الأول على نصوص النقاد.

(3) اختبار الفرض الثاني على نصوص الشعراء.

(4) الخطوة الأخيرة وتتضمن النتائج.

تلك هي الخطوات الأربع التي أنجزها رومية في دراسته لنقد نصوص النقد الأسطوري، ونصوص الشعر العربي القديم.

ومما لا شك فيه أن مجرد الإشارة إلى إلقاء عدد من الفروض، كنقطة بداية في نص الدراسة أمر له قيمته في الدراسة النقدية أو الأدبية الحديثة، فهذا المضمار ـ كما ألمحنا سابقًا ـ ما زال يعاني في ثقافة الشرق العربي من غياب الروح العلمية أو الاستعانة بمفاهيم وأساليب العلم في ميدان دراسة الأدب.

ومن البديهي أن طرح الفروض في نص الدراسة ليس هو كل شيء بالنسبة للعلم أو الروح العلمية، ولكنه فقط ضرورة أساسية توضح هدف الدراسة وتفسر الإشكالية المطروحة بصورة مؤقتة.

بصرف النظر عن أن رومية وفق في صياغة فروضه صياغة علمية أم لم يوفق، أضف إلى ذلك أن محاولة اختبارها من شأنه أن يكشف لنا عن نزعته العلمية التجريبية، ويوضح لنا في نفس الوقت أنه لم يتورط في مأزق النزعة الوصفية التجزيئية أو الانطباعية التفكيكية، أو التأملات العابرة، التي يقع فيها الكثير من الباحثين.

إن خطوات الباحث تأسست على ثلاث خطوات أساسية: فكرة عامة مستمدة من ملاحظاته على نصوص النقد الأسطوري العربي، وعلى نصوص الشعر العربي القديم، تكوين فرض من خلال هذه الملاحظات، محاولة اختباره على النصوص النقدية والشعرية.

هذه الخطوات في حدودها الضيقة يمكن أن تقدم أساسًا علميًا صالحًا لأن تقام عليه الدراسات الأدبية أو النقدية في ثقافة الشرق العربي، وربما كان هذا هو السبب العميق وراء اهتمامنا بمنهج هذه الدراسة.

غير أن صياغة الفرضين اللذين وضعهما الباحث كان ينقصهما صفة الاقتصاد في البناء والتركيب؛ من أجل محاولة تنظيم عدد كبير من الظاهرات في عدد صغير من المبادئ أو القواعد أو الآراء النظرية.

انظر مثلاً كيف صاغ الفرض الثاني في مقدمة الدراسة: يقوم هذا الفرض على اعتقاد بأن شعرنا القديم غامض وبواح في آن، خلافًا لما شاع في أوساط الدارسين، ومصدر غموضه ليس ألفاظه وتراكيبه. بل موضوعاته وأغراضه أو رموزه وبعبارة أدق، فهو صالح ـ ككل شعر عظيم ـ لقراءات متعددة تفك رموزه، يبوح بثرائه الباهر، ولكن هذه القراءات مشروطة بشروط تعصمها من أن تكون لغوًا أو هذيانًا[7].

هذه الصياغة لا يتحقق فيها صفة الاقتصاد، ولا يتحقق فيها صفة تنظيم عدد معين من الظواهر في عدد صغير من القوانين أو النظريات.

غير أن غياب هذه الصفات في صياغة الفرض ليست كل شيء في البحث، لكنها مهمة فقط، من الناحية الشكلية، لهذا نعود فنردد ما قلناه من قبل، من أن خطوات رومية العامة خطوات ذات سمة علمية، من حيث انطلاقها ومن حيث نتائجها ولا ينقصها سوى محاولة اختبار فروضها بصورة دقيقة تجعلنا نتأكد أنه لم ينصرف في معالجة نصوصه عن إثبات هذه الفروض أو نفيها، لكنه مع ذلك قصد بصورة مباشرة إلى تناول النقد العربي ذي الاتجاه الأسطوري، متخذًا من هذا النقد نموذجا للحداثة الممومة، ثم تناول نصوص شعرنا العربي القديم، وقد كان من أثر ذلك ما نلحظه بين الحين والآخر من ترابط منطقي وموضوعي في خطواته وتجنب الوقوع في شرك الشطحات والتعميمات، وكان من أثره أيضًا أن نراه يتحدث عن الشعر

العربي القديم بأسلوب محدد، لأن قراءاته لهذا الشعر كانت مشروطة بشروط لغوية وثقافية وحضارية.

وقريب من منطق هذا الفهم، منطق فهم آخر، هو فهم الشعر ذاته. فهو في رأيه فن يعبر عن أفكار البشر في زمن معين، ويعبر عن مناخهم الروحي ومشاعرهم، اي عن إحساسهم بالعالم، والإحساس بالعالم ـ فيما يرى الباحث ـ ظاهرة نفسية اجتماعية، هذا الفهم يجعل الشعر مرتبطًا بالبنيات المعنوية والاجتماعية للشاعر الفرد وللجماعة المرتبط بها تاريخيًا ونفسيًا.

بغير شك أن هذا الاتجاه يجعل النص الشعري يدخل في نطاق اختصاصات عديدة من اختصاصات العلوم الإنسانية. وهذا هو السبب الذي يجعلنا نذهب إلى القول بأن الباحث تجنب النظرة الجزئية إلى النص، وإلى مبدعه، وإلى العالم الذي يعيش فيه. ومن هنا كانت إفادته من المفاهيم العلمية والنقدية بارزة بصورة لا تدعو إلى الشك في معظم أجزاء نص دراسته.

والمهم أن نستدل من آرائه وخطواته على ما ورائهما، ونجيب على السؤال: ما دلالة هذه الآراء وتلك الخطوات عند رومية؟ الجواب أن محاولته علمية بالمعنى الضيق والواسع لكلمة علم، فلم يضلله مذهب نقدي أو فلسفي حداثي أو ما بعد حداثي.

قصد إلى موضوعه مباشرة من خلال إلقائه عددًا من الفروض، وعزز هذه الفروض بالمشاهدات والتجريب على النصوص النقدية والشعرية. ويبدو ذلك في مظاهر متعددة: حديثه عن النصوص النقدية المعاصرة، عند نصرت عبد الرحمن وإبراهيم عبد الرحمن، وأحمد كمال زكي، وعلى البطل، وغيرهم. ومن هذا القبيل أيضًا حديثه عن نصوص الشعر عند امرئ القيس، وعلقمة الفحل، والمتلمس الضبغي وغيرهم. وموقف روميه يختلف عن موقف أصحاب النزعة التحليلية الوصفية.

إذ أنه يؤمن بأن الطريق إلى معرفة رؤية الكون عند الشاعر لا يكون إلا بتحليل نصوصه وتفسيرها، ومما لا شك فيه أن اعتبار هدف الدراسة النهائي هو التفسير لا الوصف، يعني أن الباحث يريد أن يجعل من بحثه بحثًا علميًا. لأن غاية هذا الأخير ـ كما ألمحنا سابقًا ـ هو التفسير لا الوصف.

وخطوة التفسير التي أنجزها في حديثه عن نصوص النقاد أو نصوص الشعراء هي نتيجة منطقية لنزعته العلمية، إذ إن الباحث الذي يربط بين بناء ودلالات النص من جهة، وبين نظرة الشاعر الفرد للعالم، أو بين أزمة النص النقدي وأزمة المجتمع هو باحث يسعى إلى تحقيق نظرة موضوعية بطريقة مباشرة.

إن الباحث لم يستخلص آراءه من انطباعاته الشخصية أو من أفكار راسخة في ذهنه، أو من آراء شائعة في الأوساط الأدبية، إنما استخلصها من النصوص ومن الإطار النظري الذي يوجه تحليله لهذه النصوص. فقد استخلص من نصوص النقاد ما أشار إليه في فروض الدراسة. وذلك يبدو واضحًا في مظاهر متعددة، حين نراه يتحدث عن مناهج هؤلاء النقاد أو الباحثين، سواء منهج نصرت عبد الرحمن (ص40 – ص56) ومنهج على البطل (ص56 – ص70) ومنهج إبراهيم عبد الرحمن (ص70 – ص84) ومنهج عبد الجبار المطلبي (ص124 – ص131) وأحمد زكي (ص82 – ص 90). وقد استخلص رؤية الذات ورؤية الكون في القصدية العربية القديمة من دراسته لنصوص الشعراء، وقراءتها قراءة متعددة المستويات. تبدأ بمحاولة فهم معاني مفردات النص فهمًا تاريخيًا، ثم ربط النص بسياقه التاريخي، وهذه الخطوة تمر بمرحلتين الأولى قراءة النص قراءة لسانية، لمعرفة معاني الكلمات والثانية قراءة تاريخية تجعل المعرفة الصحيحة مرهونة بمعرفة السياق التاريخي الخاص[8].

وهذه المرحلة يسبقها مرحلة التأويل، وهي المرحلة التي يدخل فيها القارئ مع النص في حوار متعدد[9] المستويات أو الأبعاد.

هذا الاتجاه نحو قراءة النص قراءة لسانية ومعرفة سياقه التاريخي هو الذي حدد للباحث نوع النصوص التي يقف عندها، ثم كانت نماذج من نصوص هؤلاء الشعراء:

(أ) امرئ القيس، وعلقمة الفحل.

(ب) المتلمس الضبعي، والمسيب بن علس.

(جـ) الشماخ بن ضرار الذبياني، والنابغة الذبياني.

(د) عبيد بن الأبرص، وبعض شعراء هذيل.

من هذه النصوص أنجز رومية بحثًا قريبًا من بحوث العلوم الإنسانية، حاول فيه بقدر الإمكان أن يبرز لنا علاقة القراءة اللغوية بالسياق التاريخي والاجتماعي والنفسي للنص.

إن الفكرة العامة التي جعلته يهتم أكثر الاهتمام بقراءة النص قراءة لغوية وربط دلالته بسياقه التاريخي والاجتماعي والنفسي، هي التي توجهه وتصبغه بالنظرة المتعددة المستويات، فهو يبحث عن الدلالات المضمرة في النص. وفي رأيه أنها قد تحددت في المفردات المرتبطة بوضع الشاعر التاريخي والنفسي والاجتماعي، فالنص تشكل من هذه المفردات ومن هذا التاريخ. والقراءة اللسانية التاريخية من أهم مميزات اتجاه رومية بوجه عام.

ومعنى ذلك أنه كان مثالاً للباحث الذي يعتبر دراسة النص تدخل في اختصاص علوم متعددة، كعلم اللغة والنفس والاجتماع والتاريخ. فلديه نظرة متشابكة ومركبة توجهه نحو معالجته للنص، أي أننا بصدد باحث ذي نظرة تكاملية يأخذ بمبدأ تضافر العلوم الإنسانية في معالجة النص، أو الظاهرة الأدبية.

وهذا قول دقيق؛ لأن نظرته إلى النص منذ البداية، وهي قائمة على هذا الأساس بحيث إن هذه العلوم هي التي يتحرك في حدودها.

فالنص عنده مفتوح وقابل لمستويات متعددة من القراءة تختلف باختلاف الذات القارئة وشروطها التاريخية. وأهم هذه الشروط في رأيه هي محاولة فهم معاني النص فهمًا تاريخيًا، أي ربط النص بسياقه التاريخي، فمعرفة هذا السياق بأبعاده السياسية والثقافية والاجتماعية ضرورية لهذا الفهم[10]، لكن ذلك لا يعني بالنسبة له أن النص ملحق بعلم التاريخ أو علم النفس أو غيرها من العلوم، ولكنه منتم إلى نظام آخر هو نظام الفن[11]. ومن هنا فهو يفسر النص لا باعتباره وثيقة معرفية ولكن باعتباره إبداعًا جماليًا، له أبعاد حضارية وثقافية ككل أنماط الإبداع الفني. وهو بذلك لم يحل النص إلى شيء ذي خصائص معينة. يمكن التعليل به لأن له هذه الخصائص. ولكن وضع حدود فاصلة بين الوثيقة المعرفية الإنسانية وبين الفن.

يكفي هذا القدر من الإطلاع على فلسفة ومنهج رومية في معالجته لنصوص الشعر العربي القديم. وقد رأينا أنها فلسفة تعتمد على تفاعل المجالات مع بضعها. فإذا أضفنا إلى ذلك أنها كانت توجهها الفروض والملاحظات المنظمة، بحيث عالجت النصوص معالجة موضوعية، دون التخلي عن الأخذ بمبدأ النسبية التاريخية في تشكيل مفردات النص وبنائه. وهذا الأمر يوضح لنا السبب الذي من أجله نعتبر منهج هذا البحث من المناهج ذات السمة التكاملية. ويجعلنا نذهب إلى القول بأن روميه وفق في الاقتراب من جوهر النص الشعري، من حيث هو فن يجمل دلالات متعددة تعبر عن الذات الفردية من ناحية، وعن المجتمع والتاريخ من ناحية أخرى، هذا البحث نموذج طيب. يمكن أن يفيد الباحثين والنقاد ذوي النزعة العلمية للأسباب التي سبق الإشارة إليها.

تلك بعض خصائص منهج رومية، أوضحناها في جانبيها النظري والتطبيقي، ووجدنا أنها تجمع بين مبادئ النقد الأدبي من جهة ومبادئ العلوم الإنسانية من جهة أخرى.

وأجرى عبد الله الغذامي دراسة في آثار الشاعر حمزة شحاته[12]، محاولاً أن يقرأ لنا نصوصه قراءة عصرية، معتمدًا في ذلك على مفاهيم وأساليب النقد التفكيكي التي تشرح النص لا لنقضه، ولكن لإعادة بنائه؛ كي يصل من وراء ذلك إلى اكتشاف وجود جديد للنص.

وهذا يدلنا ـ بغير شك ـ على أننا بصدد محاولة طليعية وحديثة من حيث المفاهيم والمعالجة المنهجية للنص، فالغذامي اقتحم ـ في منتصف الثمانينات ـ ميدانًا جديدًا على نقدنا، ويعد التطبيق الذي أنجزه في هذه الفترة من أسبق المحاولات في هذا الاتجاه، وأشدها حرصًا على الأخذ بالمفاهيم والمناهج النقدية الحديثة، الأمر الذي كان له أثره العميق في توجيه فكر عدد من الباحثين المتحمسين لاتجاهات النقد الغربي المعاصر، وهو ما لا نستطيع إغفاله أو نكرانه، فالغذامي استطاع بحق أن يتجاوز كل التصورات والأسس التقليدية في دراسة أحد الشعراء العرب المعاصرين.

أراد الغذامي أن يقرأ شعر شحاته، فقصد إلى ما ذلك من ناحيتين: وصف وتحليل وحدات قصائده، وإعادة صياغتها صياغة إنشائية، ولننظر في تصوراته النظرية وفي منهجه الذي طبقه على نصوص الشاعر، فالمنهج يطبع الموضوع بطابع خاص يلائمه، ومنطلقات الغذامي في هذا الصدد عديدة ومتنوعة أهمها: اعتبار كل قراءة للنص عملية لتشريحه، وكل تشريح له هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص، وهذا التشريح في رأيه يبدأ من الكل إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة، ويعاود تركيبها مرة أخرى كي يصل إلى كل عضوي حي لها، وهذا الاتجاه ـ فيما يرى ـ عظيم القيمة؛ لأنه يعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة له. وهذه القراءة تتيح للقارئ أن يكتشف دلالات متفتحة في النص لا عن طريق المؤثرات الثقافية والحضارية المألوفة في مضمونه وبنائه، وإنما عن طريق التذوق الجمالي له. ويعد هذا التذوق فاعلية أساسية للقراءة التي تنطلق ـ من وجهة نظره ـ من حالة القارئ النفسية والثقافية ومن بعض الإيحاءات الاجتماعية من جهة، ومن تنوع القراءة وتعددها في أوقات وحالات متغايرة من جهة أخرى، وهذا السبيل في رأيه أفضل وسيلة للحكم على التذوق الجمالي، فهو يبعدنا عن الانطباعية الساذجة من ناحية ويجعلنا موضوعيين في موقفنا من النص من ناحية أخرى.

هذه الآراء النظرية وغيرها تدلنا على أن الغذامي انصرف عن مفاهيم وأساليب النقد العربي التقليدية، ومضى نحو مفاهيم وأسس النقد الغربي الحديثة. فهو على صلة بآراء بارت، وليتش، وياكبسون، وغيرهم من رواد هذا النقد، ويعرضها على القارئ في مائة الصفحة الأولى من الدراسة، وأغلب هذه المفاهيم تبدو واضحة ودقيقة، وقلة منها تبدو غامضة وغير محددة الدلالة.

لقد حاول الناقد أن يقرأ نصوص شحاتة في ضوء قواعد المنهج التفكيكي الذي يُشرح النص من أجل إعادة بنائه، فاهتم بالنظر في تحليله إلى جمل مختلفة، وميزها حسب مستواها الفني، وقسمها إلى أربعة أصناف أهمها: الجملة الشعرية، وجملة القول الشعري، والجملة الإشارية، وصنف كل مجموعة من الجمل مع مثيلاتها في نصوص أخرى، ومن هذا التصنيف وذلك التقسيم استخرج من النص نصوصًا جديدة معتبرًا

أن تفكيك النص إلى جمل، يجعلنا نفهم ونفسر حركة المبدع مع العالم، وصلته به قبولاً أو رفضًا، دون أن يوضح لنا في بحثه كيف يتم الربط بين تفكيك النص وبين الكشف عن موقف المبدع من العالم؛ بحيث يبدو لنا أنه ليس هناك تفاعل بين آرائه النظرية وبين خطواته المنهجية كما سنوضح فيما بعد.

ويرى الغذامي أن معالجته المنهجية تقترح تحليلاً نقديًا علميًا لشرح أسباب ما هو جميل في ذوقنا، أو تقترح شرحًا علميًا يبرهن على صحة الحكم الجمالي، بناء على القياس النقدي للأحكام الجمالية، ومما لا شك فيه أن في ذلك منطقًا ـ نظريًا موضوعيًا ـ مهمًا يوجه الناقد في قراءة نصوص شحاتة توجيهًا رشيدًا، ولكن العبرة دائمًا بالأفعال لا بالأقوال، فهل أخذ فعلاً بهذا المنطلق، أو بعبارة أخرى، هل قدم في بحثه تحليلاً نقديًا علميًا لشرح العوامل الفنية في نصوص شحاتة؟ وهل بدأ تحليله للنص ـ كما أشار في مدخل الدراسة ـ من الكل إلى جزئياته، وأعاد تركيبها كي يصل إلى كل عضوي حي لها؟ الجواب كلا؛ والدليل على ذلك يتضح أمامنا من النظر في خصائص منهجه من واقع خطواته لا من واقع آرائه.

ولننظر بدقة كيف عالج إحدى قصائد الشاعر، وفي ذلك مثال كاف للدلالة على منهجه بوجه عام؛ لأنه لم يزد على أن فعل بنصوص كل قصيدة ما فعله بنصوص القصائد الأخرى، وقد اخترنا لهذا الغرض الفصل الرابع المسمى "انفجار الصمت" الذي يعالج فيه نص "يا قلب مت ظمأ". وها هي خطواته:

(أ) بدأ الناقد بعرض نص القصيدة.

(ب) ترك النص جانبًا وحدثنا عن عنوانه بنحو استغرق خمس صفحات من الدراسة، وحاول الربط بين بعض أجزاء من العنوان وبين بعض أجزاء من قصائد أخرى للشاعر.

(جـ) تقدم إلى تناول ما أسماه "فضاء القصيدة" دون تحديد لمدلول هذا المصطلح، موضحًا كيف أن الشاعر لا يعطي الكلمة معنى جديدًا، وإنما يدخلها فحسب في سياق جديد وأن القصيدة تتحرك في عدة مدارات تتوسع فيها آماد فضائها.

وهذه المدارات هي :

(1) مدار الإجبار التجاوزي. (2) مدار الإجبار الركني.

(3) مدار العودة للمنبع. (4) مدار الأثر.

ولا يحدد لنا في سياق النص أو في هامشه مدلول هـذه المفـاهيم، وفـي المـدار الأول يرصد بيانًا بأفعال القصيدة من جهة، ويوضح لنا كيف أن إحدى الكلمات تكـاد تكون القصيدة كلها من جهة أخرى، وبعد ذلك يحدثنا عن بعض الأبيات ويـبرز دلالـة زمن أفعالها وتجاوزاتها المحدودة.

وفي المدار الثاني يتوقف عند بيت من القصيدة، ويكشف عن اتفاق بعض كلماتـه في الوزن، وأخرى في الدلالة مع إبراز مكوناتها الصوتية والنبرية، ثـم يتنـاول بيتًـا آخر موضحًا فيه إشاراته الأساسية.

وفي المدار الثالث يتناول بيتًا ثالثًا، ويوضح لنا كيف أنه يختلف عن سائر القصيدة من حيث علامات الاستفهام والإشارات المكررة.

وفي المدار الرابع يحدثنا عما أسماه باسم "تفريغ الكلمات مـن معانيـها"؛ إذ إن الكلمات في رأيه إشارات، وليست دوال على مدلولات، والقصيدة ليست معنى، وإنمـا هي نص ذو إشارات تتحرك حسب سياق ينظمها بمحاور مطلقة.

(د) بعد ذلك تبقى الخطوة الأخيرة، وتتضمن إنجاز نتيجة أو خاتمة ذات طابع إنشائي وصفي تأتي على النحو التالي:

« الكلمات في الشعر ليست سوى دموع اللغة، والشـعر ليس إلا بكـاء فصيحًـا، والبكاء ليس معنى ».

تلك هي الخطوات الأربع في بحث الغذامي في معالجة قصـائد شـحاته، ومما لا شك فيه أن حديثه عن عنوان القصيدة، وعن مداراتـها، ومحاولـة الربـط بيـن بعـض وحداتها وبين وحدات قصائد أخرى، واعتبار القصيدة نصًا ذا إشارات تتحـرك وفـق سياق ينظمها بمحاور معينة، خطوات ومفاهيم جديدة وحديثة: لكن النـاقد لـم يعتـن بالإبانة عن كيفية الاستفادة منها في قراءة نصوص الشاعر قراءة تكاملية.

من خلال تلك الخطوات إلى جانب خطواته السابق عرضها، نسـتدل منـها علـى الخصائص العامة للمنهج. الذي لا يختلف كثيرًا عن موقف أصحاب النزعـة التحليليـة

الشكلية، فهو يؤمن بأن الطريق إلى معرفة جماليات النص لا يكون إلا بتحليلها، أضف إلى ذلك أنه لا يقدم لنا تفسيرًا لهذه الجماليات. فما هو هذا المنهج إذًا؟

هو منهج تحليلي انطباعي ذو نزعة شكلية تجزيئية، فالناقد يحاول تشكيل بناء النص في ضوء تحليله إلى وحدات (جمل أو بيت أو بيتين)، وتصنيف هذه الوحدات حسب مستواها الفني. ويربط هذه الوحدات بما يشابهها من نصوص أخرى؛ ليصل في النهاية إلى نص جديد. فالاتجاه العام لديه يدل على أنه يحاول أن يعالج النص عن طريق الربط بين بعض أجزائه بأجزاء أخرى في نص آخر. والنظر إلى مفردات النص لا باعتبارها مفردات ذات معنى محدد، وإنما باعتبارها علامات أو إشارات تتحرك داخل سياق حر.

وعلى هذا الأساس نفهم أنه يركز اهتمامه بالنص على بعض الجمل أو الأبيات دون أن يربطها بالكل (القصيدة) الذي وعد به في بداية الدراسة. وهذا من شأنه أن يجزئ النص إلى وحدات معزولة عن مجمل عناصره. ومن شأنه أيضًا أن يعتبر النص مجموعة علامات أو إشارات شكلية تنزع عنه كافة مشخصاته الحضارية والثقافية، وتلغي موقف مبدعه من العالم. هل حقق بذلك ما ينشده الناقد من تحليل نقد علمي لشرح أسباب الجمال في نصوص الشاعر؟ كلا؛ فالتحليل الذي أنجزه للنصوص لا يتجاوز حدود الوصف والانطباع، أو تجميع الوحدات اللغوية المتشابهة في النصوص في مجموعات، أما ما وراء هذه الوحدات المتشابهة، أما تفسيرها أو شرحها، كيف تحدث على هذا النحو في نصوص شحاتة، فهذا ما لم يتقدم إليه الناقد. أضف إلى ذلك أن ملاحظاته على النصوص لم تكن من قبيل الملاحظات المنظمة، وإنما من قبيل التأملات العابرة. والدليل على ذلك أنه لم يخرج من قراءته للنصوص بعدد من الفروض، يحاول اختبارها بمعنى من المعاني.

وهذا يجعلنا نذهب إلى القول أن التحليل الذي قدمه يمكن أن يفيد النقاد أو الباحثين ذوي النزعة الانطباعية الشكلية، أو النزعة التفكيكية، أما الباحثون والنقاد ذوو النزعة العلمية التفسيرية فلا يجدون هذه الفائدة. ومن الحق أن يقال أن الغذامي لم يدع أنه ذو نزعة علمية، ولكنه مع ذلك وعدنا بأن يقدم لنا تحليلاً نقديًا علميًا لشرح

جمالية نصوص شحاته. فأحال هذا النقد إلى وظيفة تحليلية، وجعل كل ظاهرة نصية نريد أن نجعل منها موضوعًا للنقد العلمي أن نخضعها للتحليل دون التفسير.

لقد عني الناقد كل العناية بالإنابة عن تحليل بعض وحدات النص، كما حدد بدقة كيفية الربط بين الوحدات وبين بعض الوحدات في نص آخر، وتجميع الوحدات المتشابهة، وصبغ تحليله بصبغة إنشائية انطباعية، كما حدد أيضًا عددًا من المفاهيم الأساسية في مضمار النقد التفكيكي. ومن هنا قلنا إن بحثه يروق للناقد ذي النزعة التفكيكية أو النزعة الشكلية، فإذا أردنا أن نحدد خصائص منهجه في معالجة قصائد شحاتة، قلنا إنه ضرب من الشكلية التجزيئية والانطباعية الوصفية. فهناك اهتمام بالغ بتفكيك بناء القصيدة إلى وحدات أو جمل من منظور لغوي شكلي، ومهمة هذه الوحدات أو الجمل في القصيدة أن تبرز النزعة الشكلية التجزيئية، فوراء تحديدها وربطها بغيرها من وحدات في قصيدة أخرى فلسفة لا تأخذ بمنطق النص من حيث دلالاته ومستوياته المختلفة. دون أن نعرف ما هي مبررات هذا المنطق عند الغذامي أو عند الناقد الغربي الذي تبنى مفاهيمه وآراءه.

ومن الجلي أن هذا المنهج يستند إلى نزعة شكلية تجزيئية تفتت وحدة النص وتماسكه، وهذا يبدو واضحًا في مظاهر متعددة، منها تقسيمه نصوص شحاتة إلى جمل، ومنها أيضًا اعتبار القصيدة مجموعة إشارات أو علامات خالية من كل دلالة إنسانية أو حضارية. وهذه النزعة شبيهة جدًا بالنزعة الشكلية الآلية التي تحيل دينامية النص إلى أشياء ذات خصائص تفردها بعضها عن بعض. ومما لا شك فيه أن خطوة التصنيف في منهج الناقد نتيجة منطقية لهذه النزعة، فهو يحلل ويعزل الوحدات أو الجمل ليجد أمامه مجموعة من الجزئيات. وهو يميل إلى اعتبار هذا التصنيف وذاك التحليل وسيلة إلى التفسير أو الشرح الذي ينشده. في حين أن تصنيف وحدات النص وتحليله ليس سوى مرحلة أولية في هذا التفسير. لأنه لا يقدم لنا سوى وصف لمجاميع من الجزئيات.

وعلى هذا الأساس نفهم أن الغذامي قد تورط في مأزق النظرة الجزئية لنصوص شحاتة. من أجل بلوغ هدفه في تطبيق مفاهيم وأسس النقد التفكيكي التي تعامل معها

باعتبارها تصورات وأساليب يقينية راسخة لا تحتاج إلى نقاش أو تطويع أو تعديل.

وماذا نستخلص من منهج هذه الدراسة إذن؟ نستخلص أن نصوص شحاتة أجزاء ونحن هنا بإزاء بعضها، وتمتاز هذه الأجزاء بمجموعة من المظاهر الشكلية يمكن أن نجمعها تحت تصنيفات معينة، وفي ضوء ما ينشده الناقد من قراءة نصوص شحاتة تكون بهذا الشكل قد حققت ما يرجى من القراءة التفكيكية؛ لأن تفتيت النص إلى وحدات صغرى هو أبرز مميزات هذه القراءة، والتحليل الوصفي هنا يعيننا على تحقيق ذلك، لأنه يمكننا من تصنيف هذه الوحدات، وقد قصد الناقد فعلاً إلى هذا التفتيت وذاك التصنيف في معالجة نصوص الشاعر.

ومن الجلي أن هذا الموقف يدل على أن صاحبه من ذوي النزعة الثباتية التحليلية. في تعامله مع النص، وهذه النزعة هدفها يتلخص في تجزيء النص إلى وحدات وتصنيف هذه الوحدات إلى مجموعات. ويكون ذلك بالتقدم من جزئيات النص إلى جزئيات نص آخر. أما النظرة لهذه الجزئيات النصية على أنها مظاهر دينامية داخل بنية كلية متكاملة (بنية القصيدة)، واعتبار مهمة القراءة النقدية تفسير هذه الجزئيات بتعيين دلالاتها في ذلك الكل الذي نسميه قصيدة أو نصًا، فذلك شيء آخر لا سبيل إلى العثور عليه في قراءة الغذامي للنص، إذ رسم له في بنائه الذهني صورة خاصة جعلته لا يقرأ من خلالها سوى مستوى واحد هو المستوى اللغوي والشكلي فحسب. أما المستويات الأخرى للنص (كالمستوى النفسي، والاجتماعي، والثقافي، . . . إلخ) فهذا شيء غير قائم في قراءته.

وعلى هذا الأساس نفهم أن القراءة التي أنجزها لنا الناقد في نصوص شحاتة تعد قراءة ناقصة وغير متكاملة، لأنها تأسست على النظر في مستوى واحد للنص، وتركت جانبًا المستويات الأخرى. والقراءة ذات المستوى الواحد أو وحيدة الجانب تعد عملاً مبسطًا تبسيطًا مخلاً بطبيعة النص الذي يتطلب قراءة لمستوياته المختلفة. فعن طريق هذه القراءة نتحاشى التورط في مأزق النظر إلى النص من خلال بعد أو مستوى واحد، وهذا أحد الأسباب المهمة في وجوب تخصيص مفاهيم وأساليب أخرى إلى جانب مفاهيم وأساليب القراءة التفكيكية التي تبناها الغذامي في قراءة نصوص شحاتة.

حتى يكتشف مستوياتها الأخرى، التي تعد بمثابة وحدة دينامية متكاملة تتخللها التفاعلات فيما بينها، ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن ننكر دور القراءة اللغوية الشكلية ذات المستوى أو البعد الواحد في تقديم تقسيمات وتشكيلات جديدة بلغة تنهض على أساس الإنشاء والانطباع والوصف، وتجعل ما هو جوهري في النص ثانويًا وما هو ثانوي جوهريًا. كالحديث عن عنوانه بصورة مسهبة وتناول جملة أو جملتين منه وجعلها محور اهتمام الناقد، وترك النص نفسه جانبًا.

ومما لا شك فيه أن اعتبار هدف القراءة النقدية إعادة إنشاء بناء النص بلغة أدبية تعتمد على الانطباع والوصف، هدفًا حديثًا يجعلنا ننظر إلى النص الذي نجعل منه موضوعًا للقراءة، نظرة جديدة دائمة ولكن هذه القراءة الجديدة أو الحديثة تبدو في معظم الأحيان للقارئ أنها لا ترمي إلا إلى إبراز دور الجديد أو الحديث لذاته، أو بعبارة أخرى تجعل مهمة القراءة النقدية قراءة من أجل النقد والإبانة عن وظيفته الجديدة، لا قراءة من أجل الحياة الثقافية العامة؛ لأنها لا تخاطب القارئ العام أو غير المتخصص، ولا تساعده في اكتشاف دلالات جديدة، أو تقربه من عالم النص الأصلي؛ لأن لغة الناقد الجديدة قد غطت على لغة النص الأصلية، وطمست معالمه الأساسية وشتت أبعاده المختلفة، تحت شعار التمسك بالجديد أو الحديث ومواكبة اتجاهات العصر، لا لضرورة علمية أو فنية اقتضتها طبيعة نصوص شحاتة.

ولكن لأن الناقد لم يعد يقبل بالوقوف أمام النص كمتفرج، بعد أن خطا عقل الإنسان وخياله خطى واسعة إلى الأمام كي يغزو النص من أعماقه ويعيد تشكيله (65)، والمقصود هنا ليس عقل الإنسان العربي، وإنما عقل الإنسان الغربي الذي ابتكر هذه المفاهيم وتلك الأساليب استجابة لفلسفة ما بعد الحداثة، ونحن نقلناها عن هذه الفلسفة من أجل الارتباط بفكر ذلك العصر، وفرضها على أدبنا ومجال بيئته الحضارية والثقافية لا لشيء نابع من خصائص الأدب أو من خصائص واقعة؛ وإنما من أجل الاستمساك باتجاهات الفكر في واقع المجتمعات الغربية. ونهمل الاستمساك بالروح العلمية في معالجة البحوث الأدبية أو النقدية، التي يعد إهمالها في أي ميدان من ميادين البحث ضربًا من التقهقر إلى مرحلة البحث غير المنظم؛ لنعبر عن ثقافة مجتمع تجاوز مرحلة

الحداثة وبلغ ذروة التقدم الصناعي وما بعد الصناعي وسئم مثقفوه من دور العقل والنظام والدقة، واضطروا أن يعبروا عن هذا السأم في مجال الفكر النقدي والفلسفي في صورة دعوة ضد العقل والعقلانية كرد فعل ضد عصر الحداثة أو عصر بناء العقل الموضوعي. ونحن لسنا في حاجة إلى أن يعيش نقادنا هذه المرحلة ويهملوا دور العقل الموضوعي والأساليب والمفاهيم العلمية داخل مجتمعنا الذي لم يعش بعد مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة، يلزمنا أن ننمي في عقولنا ـ ونحن نعالج البحث الأدبي أو النقدي ـ الروح العلمية وأسس العقل الموضوعية كيلا نغترب باسم مواكبة ثقافة مرحلة مازلنا لم نعشها بمعنى من المعاني. فعلاج ظواهرنا الأدبية والثقافية على ضوء هذه الروح وتلك الأسس يساهم بلا شك في إعطاء عقولنا دفعة تطور تسمح لنا أن نتناول الموضوعات بشيء من الدقة والموضوعية والحذر. انطلاقًا من الحقيقة القائلة: إن العلم هو السبيل الأمثل لبناء الفكر ومعالجة القضايا داخل مجتمع مثقل بمشكلات التخلف التي تواجه كافة مجتمعات العالم الثالث.

وعلى هذا الأساس نفهم أنه يجب ألا نطبق مفاهيم وأساليب التفكيك تطبيقًا حرفيًا. خاصة وأن نصوص شحاتة نصوص ذات أبنية فنية غير معقدة وغير رمزية ولا تتضمن نمطًا من النزعات الميتافيزيقية أو السريالية أو العبثية، وهذا يعني أن خصائص هذه النصوص لا تحتاج في قراءتها إلى هذه المفاهيم وتلك الأساليب. وبناء على هذا لا نجد مبررًا موضوعيًا لإحالة النص إلى مجموعة إشارات أو علامات خالية من كل دلالة إنسانية أو حضارية، أو مجموعة أجزاء تجعلنا نجد أنفسنا في النهاية أمام مجاميع من الأجزاء، أو إلى صبغ بحث الناقد بصبغة إنشائية انطباعية. فندمر وحدة تماسك النص، وندمر دور العقل الموضوعي في قراءة النص، فإذا تساءلنا: ما المبررات العلمية والأدبية وراء ذلك كله؟ لا نجد جوابًا شافيًا لها في الدراسة.

ولنا بعد ذلك أن نستدل على ما وراء هذا الاتجاه عند الناقد ونجيب عن السؤال: ما دلالة هذا الاتجاه عنده؟ الجواب أن محاولته جديدة أو حديثة بالمعنى الضيق أو الواسع لكلمتي جديد وحديث، وأن الارتباط بفلسفة الحداثة وما بعدها في النقد الغربي أمر ضروري لدراسة الأدب العربي؛ حتى يتغير النقد عندنا مثلما تغير النقد

الغربي. ولعل هذا الأمر هو الذي جعل الناقد يعالج نصوص شحاتة بآراء راسخة لديه استمدها من آراء بارت وليتش وياكبسون وغيرهم من النقاد، دون أن يناقشها أو ينقدها أو يعدلها، مما صبغ تحليله لنصوص شحاتة بطابع التبرير لا التجريب، وجعل اهتمامه بهذه النصوص منصرفًا إلى ما تكشف عنه من توافق مع هذه الآراء، ولما كانت الآراء النظرية عنده راسخة وسابقة على دراسة النصوص فقد تعسف في جعل نصوص شحاتة مجموعة أجزاء أو مجموعة علامات إلى درجة تقلل من قيمة قراءته النقدية لهذه النصوص.

هذه نماذج من المشكلات التي يتمخض عنها منهج قراءة نصوص شحاتة تركها الناقد دون حل أو تفسير.

وأجرى سمير حجازي دراسة بالفرنسية نشرت في باريس عام 1979، تحت عنوان: "الأدب والمجتمع في مصر"[1].

طبق فيها بعض مفاهيم ومبادئ المنهج البنيوي الدينامي، من ناحية وبعض مفاهيم ومبادئ العلوم الإنسانية من ناحية أخرى. متجاوزا بذلك الدراسات التقليدية التي عالجت الموضوع من قبل. فالقارئ لهذه الدراسة يلاحظ أنه جمع في منهجه بين الأساليب العلمية والأدبية في وقت واحد. وخلق بينهما تآلفًا مشتركًا فرضته طبيعة الظاهرة الثقافية التي كانت محل دراسته.

ويبدأ حجازي دراسته بسؤال نابع من المشاهدة: لماذا يسيطر على ميدان الإبداع الثقافي بعامة، والأدبي بخاصة، شكل فني معين؟ وما العوامل التي تسهم في تحديده؟ فالأدباء العرب بوجه عام وفي مصر بوجه خاص عالجوا شكل القصة القصيرة أكثر من معالجتهم الأشكال الأدبية في مرحلة الأزمات الثقافية، والتحولات الاجتماعية غير المحتملة، ففي أواخر الستينيات، لاحظ الباحث أن أغلب الروائيين السابقين لهذه المرحلة وأغلب كتاب الجيل الذي لمع بعد هذه المرحلة اتجهوا نحو كتابة هذا النوع الأدبي. وفي تخصيص أهم المجلات الأدبية أعدادًا منها لنشر نماذج من القصص القصيرة، وإصدار دور النشر المختلفة أعمالاً قصصية أغلبها ينتمي إلى ذلك النوع الأدبي، شاهدًا على ذلك.

هذه المشاهدة المستمدة من الواقع أتاحت للباحث أن يطرح سؤال جديد، ألا وهو: لماذا نشاهد في تاريخ الأدب العربي في مصر شيوعًا تدريجيًا واضحًا لشكل أدبي معين وهو القصة القصيرة[14]؟ وهل هذه الظاهرة الأدبية مرتبطة بطبيعة التحولات الثقافية والاجتماعية؟ هناك فرض طرحه الباحث قدم له إجابة مؤقتة: نعم هناك ارتباط سببي بين طبيعة هذه التحولات وهيمنة إطار الأقصوصة على وجدان الكاتب. وسؤال آخر هو: ما الدلالة الاجتماعية والتاريخية التي تكمن وراء هذه الظاهرة؟ وفرض آخر طرحه حجازي مؤداه: إن التحولات السريعة تحدث خللاً في ميزان القيم، وتجعل الفئة المبدعة تنعزل عن البنى الكلية للمجتمع، وترى العالم من خلال منظور غير متماسك.

في ضوء هذه الفروض وتلك التساؤلات تحدد اتجاه الباحث، فهو يقصد القيام بدراسة سوسيولوجية لظاهرة شيوع شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة، على أساس أن شيوع شكل أدبي معين في فترة معينة يعد ظاهرة سوسيولوجية باعتبار أن موضوع الصلة بين الشكل الأدبي والمجتمع يدخل في نطاق السوسيولوجية الحديثة، فالظاهرة موضوع البحث لابد أن تحدث في بنية اجتماعية معينة، أي مجموع العناصر التي تشكل الواقع الخارجي وتؤثر في اتجاه الظاهرة وشكلها بصورة معينة، وقد افترض أن هذه الظاهرة تتألف من مجموعة من العلاقات الجزئية داخل نظام كلي يتمثل في البنى العامة للمجتمع.

ولقد ذهب المستشرقون الفرنسيون شارل فيل Vial ومدام طوميش Tomiche إلى القول بأن تخلي نجيب محفوظ عن معالجة الشكل الروائي في أواخر الستينيات، واتجاهه نحو معالجة القصة القصيرة، أساسه رغبة الكاتب في إبداع هذا الشكل، وقد خالف حجازي هذا الرأي وكل الآراء التي تجعل الفرد المبدع معزولاً عن مؤثرات الحياة الاجتماعية والإنسانية، فمقوماته الخاصة فيما يرى الباحث تنمو وتتطور عن طريق تلقيه لنوع معين من التجارب والمعرفة، وهذا لا يتحقق إلا إذا كان مرتبطًا بصورة معينة بنظام اجتماعي معين، ولكن استقلال حياته الشخصية عن حياته الاجتماعية هو استقلال نسبي. يضاف إلى ذلك أن

الفاصل بين الجانبين ليس فاصلاً جوهريًا، فالجانبان يمثلان قطبين في حالة معينة من الترابط، برغم المميزات الخاصة التي ينفرد بها كل جانب، وهذا القول لا يعني أن الفرد المبدع في حالة انسجام دائم مع الاتجاهات والأفكار السائدة في الحياة الاجتماعية، أو مع ما تنشده الجماعة أو الفئة التي يمثل أحد أعضائها إذ يجوز أن يكون هناك تناقض بين ما ينشده الفرد. وما تنشده الجماعة أو الفئة التي يرتبط بها بصورة معينة.

إن الفرد المبدع في أثاره الأدبية ـ فيما يرى الباحث ـ يعبر عن موقفه الشخصي، ونظرته الخاصة للعالم، دون أن يدرك أن الخلق الأدبي يتضمن في عناصره مميزات جماعية، كما يتضمن في الوقت نفسه مميزات شخصية. فإنجازه لرؤية معينة للعالم ليس نابعًا من تجربته الفردية فحسب، لأن هذه الرؤية نتيجة نشاط ذهني أو نفسي لجماعة من الأفراد، تعيش في ظروف اجتماعية وتاريخية متشابهة، وهذه الرؤية تظهر بصورة معينة في بناء الأثر ومحتواه.

ويذهب حجازي إلى القول بأن التحولات التي اعترت البناء الاجتماعي في هذه المرحلة قد صاحبها تحول معين في القيم، جعل الفرد والجماعة يفقدان الاتزان بصورة معينة، نظرًا لأن معالم الاتجاه الجديد لم تتحدد بكيفية واضحة في البناء الذهني للكاتب وعلى هذا الأساس اعتبر الباحث أن انعزال فريق من المثقفين بعد التحولات التي اعترت المجتمع المصري في عام 1967، وكذلك موقف نجيب محفوظ حين خرج عن طريقته المعتادة في الكتابة إلى حين استطاع تكوين تصور معين عن طبيعة هذه التحولات واتجاهاتها، ليتكيف معها تاريخيًا وأخلاقيًا، هذه التحولات التي طرأت على الواقع الخارجي، اضطرت الكاتب إلى أن يجري نوعًا معينًا من التغير في بعض عناصر بنائه النفسي جعله يرى العالم من خلال منظور معين.

هذه البداية التي بدأها حجازي في تفسير الظاهرة، قد التقى عندها معظم الباحثين في مجال السوسيولوجية الحديثة للأدب، فجولدمان رأى أن الخطوة الأولى نحو تحليل تغير بناء الشكل الروائي هي محاولة الكشف عن جملة

الخصائص العامة للبنى العامة للوسط الاجتماعي الذي ظهرت فيه الرواية، كذلك رأى "جاك لنهاردت" أن تطور البناء الفني للآثار الروائية عند آلان روب جرييه ناجم عن جملة التحولات التي اعترت البنى العامة للمجتمع الفرنسي المعاصر، ولا يختلف الحال كثيرًا عند شارل كاستيلا في بحثه عن الرؤية الاجتماعية عند موبسان، فقد رأى أن فقدان الشخصيات لعنصر الأصالة، واستعارتها من العالم الخارجي مقوماتها الأساسية يرجع إلى تطور الأيديولوجية البرجوازية في أواخر القرن التاسع عشر، ومن ذلك اعتبر الباحث أن الخطوة الأولى للكشف عن العوامل التي أسهمت في تكوين ظاهرة شيوع القصة القصيرة، هي محاولة التعرف على جملة الخصائص العامة للمجتمع، وعلاقة هذه الخصائص بالجانب النفسي عند الكاتب، وعلاقة الكل بالخصائص الفنية لهذا النوع الأدبي، وعلى هذا الأساس حاول أن يفسر الظاهرة.

وطبيعة موضوع الدراسة جعل الباحث يتجه نحو الإفادة من الكتابات الشائعة في سوسيولوجيا الأدب المعاصرة بوجه عام، ومن كتابات "لوسيان جولدمان"، بوجه خاص، على أساس أنه قد حاول الإجابة عن السؤال: لماذا حدث تحول في بناء الشكل الروائي (اختفاء البطل الفرد) مع نهاية القرن التاسع عشر حتى عصرنا، وقد عزا هذا التغير إلى تغير في البنى الاقتصادية في المجتمع الحديث، فالمؤسسات الاقتصادية في المجتمع الصناعي قد دفعت الفرد إلى الاهتمام بصفة أساسية بجزئيات الحياة اليومية، وهو بذلك قد استطاع إيجاد علاقة ذات دلالة بين الشكل الروائي ونظام الوسط الاجتماعي، وقد اهتم إلى جانب الإجابة عن السؤال السابق بمحاولة الإجابة عن سؤال آخر مؤداه البحث في وظيفة البنى ذات الدلالة، ودور بنية الأثر الأدبي، وقد وجد أن دور هذه البنى يتمثل في التعبير عن رؤية معينة للعالم، تظهر في عصر معين. للدلالة على موقف لبعض الفئات أو الجماعات البشرية تجاه حركة التاريخ.

وهذا الاتجاه يبحث غالبًا في صلة تحول الشكل الروائي بالبنى الاقتصادية والاجتماعية، في حين أن دراسة حجازي تبحث في علة شيوع شكل القصة القصيرة

ودلالته بوصفه ظاهرة من الظواهر الثقافية المتعددة الجوانب، والمعقدة التركيب، فهناك البناء النفسي الاجتماعي، وهناك بناء الشكل القصصي، وعلاقة كل هذا بالظروف العامة للمجتمع. وقد أبرز الباحث أن هذه الجوانب متداخلة، إلى حد أنه رآها متشابكة ومفضيًا بعضها إلى بعض، الأمر الذي جعله لا يستطيع أن يغض النظر عن هذا التشابك، الذي أكد له عملية التفاعل الدينامي بين هذه الجوانب المختلفة التي تشكل الظاهرة، وعلى هذا الأساس استطاع الإفادة من كتابات جولدمان في المجال السوسيولوجي، ومن كتابات غيره من الباحثين في مجالات أخرى، مثل "شامبردي لوي" و"جان بياجيه" في المجال النفسي.

وقد اكتفى حجازي ـ في البداية ـ بالملاحظة العابرة شاهدًا على أن التحولات غير المحتملة في بعض عناصر البنية العامة للمجتمع تصيب الفرد بخلل في بعض عناصر بنائه النفسي، وقد فسر ذلك عن طريق الموازنة بين البناء النفسي للفرد المبدع في المواقف المختلفة، وأول ما لاحظه الباحث في هذا الصدد وهو وجود تحولات ذات تأثير قوي على الفرد المبدع، وتحولات أخرى ذات تأثير ضعيف، فما سبب ذلك؟ لابد أن تكون التحولات المختلفة ذات دلالات مختلفة في البناء النفسي للفرد المبدع، وهذا شيء بديهي، ولكن الأمر الذي أراد أن يوضحه هو اختلاف الدلالة الفعالة للتحولات المختلفة في البناء النفسي للفرد المبدع وغير المبدع، أي علاقة هذه الدلالة بوضعية البنى الكلية للمجتمع، فإن فيها ما يمكن أن يوصف بأنه يؤثر في أعماق الفرد المبدع بصورة معينة فالملاحظ أن الفرد المبدع يواجه التغيرات أحيانًا دون أن تمتد جذورها إلى أعماقه، وأن أثرها لا يلبث أن يزول، وأنه يواجه حالات تغير تمتد إلى أعماقه لا يزول أثرها بمجرد انتهائها، ومعنى هذا أن الحياة الشخصية للفرد ليست وحدها هي التي تشكل واقعة الداخلي، وفي ضوء هذه المسلمة استطاع الباحث أن ينظر إلى أثاره الأدبية وأن يتبين أن الجانب الاجتماعي يعد بمثابة بناء مركب مع بناء الجانب النفسي، إنهما ـ فيما يرى الباحث ـ بنيتان تتفاعلان على نحو خاص، على الرغم من اختلاف دلالتهم الفعالة لدى الفرد المبدع، ولدى المجتمع.

فشعور الكاتب أو وعيه بطبيعة التغيرات الاجتماعية والتاريخية كما يرى حجازي، يتحدد من داخل بنائه الذهني، ومن داخل الظروف العامة للمجتمع من ناحية، وفي إطار البناء الفكري للفئة التي يرتبط بها تاريخيًا واجتماعيًا وثقافيًا، من ناحية أخرى.

إن التغيرات التي توصف بأنها تؤثر في أعماق الكاتب أو الفرد المثقف بوجه عام ترجع إلى فهم دلالة هذه التغيرات فهمًا معينًا غير الفهم الذي يمارسه غير المثقف، وكذلك الشأن في الأزمات الفردية أو الاجتماعية، فكل شيء تختلف دلالته عند المثقف عنه عند غير المثقف، وفي هذا الصدد استعان الباحث بنتائج التحقيق التجريبي الذي وضعه لاختبار عدد من الفروض التي سبقت الإشارة إليها، معتمدًا في ذلك على بعض الوسائل العلمية (كالاستخبار والاستبار) الذي أجراه على جماعة الأدباء، إلى جانب تحليل بعض آثارهم القصصية، للكشف ـ بقدر الإمكان ـ عن طبيعة العلاقة بين البنى الفكرية الجماعية والظروف العامة من ناحية، وعلاقة هذه العناصر بالبناء الفكري والنفسي للكاتب من ناحية أخرى، وعلاقة كل هذه العناصر بتحديد شكل الأثر الفني أخيرًا.

والفرض الأساسي الذي طرحه الباحث هو تقريره بوجود علاقة سببية بين التغير غير المحتمل والاندفاع في الاتجاه الانطوائي والتعبير الفني المقتصد، ومعنى ذلك أن جزءًا كبيرًا من تحول الوعي، عند الفرد المبدع أو الأفراد الذين يعيشون معه في ظروف مشابهة ـ يرجع إلى جانب الظروف العامة للمجتمع، لكنه لم يقرر ضمنيًا وجود مرحلة سابقة كان المجتمع فيها لا يواجه تغيرًا، بل قرر فحسب أن التغير قد ظهر بوضوح في هذه المرحلة، وكان سريعًا نسبيًا بالقياس إلى فترات التحول التي عرفها المجتمع في النصف الثاني من هذا القرن.

وقد تناول حجازي فضلاً عن ذلك مشكلة أيديولوجية الكاتب وعلاقاتها بالجماعة التي يمثل أحد أعضائها، وهي وإن بدت مجرد جانب من جوانب مشكلة تحديد وعي الفرد المبدع، إلا أنها قد عولجت باعتبار أن الدراسة تبحث بصورة جوهرية في مسألة العلاقة بين شيوع شكل القصة القصيرة من ناحية ورؤية معينة للعالم من ناحية أخرى، وتختلف النظرة إلى هذه المسألة، فمن فريق يرى الشكل مجرد وسيلة في يد

الكاتب إلى تحقيق شيء آخر وراءه، إلى الفكرة عند "هيجل" وإلى الكشف عن مضمون اللاشعور عند أصحاب التحليل النفسي الحديث، وإلى الكشف عن موقف جماعة معينة من حركة التاريخ عند جولدمان.

ولكن هذه العلاقة، عند الباحث أي العلاقة بين الكاتب والشكل الأدبي، ليست علاقة جامدة، وليست علاقة معرفية فحسب، فالكاتب عندما يعالج نمطًا من أنماط التعبير الفني، إنما يمارس فعلاً أساسه نمط معين من عدم التوازن النفسي بينه وبين العالم الخارجي المصاحب لمجموعة من الصور والتخيلات ينظمها الشكل الفني، الذي إذا لم يتوافر لديه فإنه لا يستطيع أن يصوغ نظرته إلى العالم.

والشكل الأدبي ـ على رأي الباحث ـ له عناصر بنائية قابلة للتغير، وهذا التغير مرتبط بالوضعية التاريخية والاجتماعية من ناحية، وبحساسية الكاتب وخبراته الجمالية من ناحية أخرى، ومعنى ذلك أن تطور وعي الفرد المبدع واستجابته للتحولات التاريخية والحضارية تؤثر على تشكيل البناء الفني الذي يحمله.

وقد قام الباحث بإجراء تحليل للأثر القصصي، لمحاولة استخلاص البنى ذات الدلالة (البنى الخاصة)، ومحاولة دمجها في بني كلية واسعة (البنى الكلية للمجتمع). وأفترض أن وجود علاقة مثالية بين بنية القصة القصيرة والبناء النفسي للكاتب، ولحظات التوتر الناجمة عن التحولات الاجتماعية والتاريخية، فالقيم التي كانت شائعة من قبل لم تعد تمثل القيم التي تنشدها الفئة المثقفة، فصدمة الحرب ونتائجها جعلت الفرد المبدع والفئة المثقفة يجدان في نمط عملية الفكر العلمي آمالاً جديدة لبناء مستقبل ينهض على أساس العلوم الحديثة والتكنولوجيا. وقد أدى هذا الاتجاه إلى تحول في معايير القيم تجلت بعض مظاهره في سلوك الكاتب وموقفه تجاه وصف العالم بكيفية غامضة، وتجاه دفع اللغة نحو تصوير الواقع الداخلي أكثر من الواقع الخارجي، فالفرد المبدع في مرحلة أواخر الستينيات اندفع بصورة معينة نحو عدم الوعي بالبنى الكلية للمجتمع، وقد انعكس ذلك في لغة الأثر وبنائه، على نحو يجعل وظيفة هذا النوع الأدبي، تنحصر في أغلب الأحيان في التعبير عن الأزمات الفردية والاجتماعية في وقت معًا، ففي هذه المرحلة لم يعد الكاتب يعالج القصة لأغراض فنية، فهذا النوع

الأدبي أصبح ضرورة ملحة على وجدانه، لصياغة لحظات التوتر الاجتماعي والتاريخي، فقد وجد فيه أفضل صياغة ممكنة لرؤية غامضة نسبيًا، ونزعة فردية انطوائية. إذ لم تكن هناك وسيلة تعبير أخرى تعبر عن هذه الوضعية سوى هذه الشكل الأدبي.

وهذا الشكل له دلالة معينة في البناء النفسي للكاتب، وهذه النفسية توجه لغة الأثر اتجاهًا معينًا، فالجمل والعبارات التي تشكل النص تعكس فاعلية واقعه النفسي، وواقعة الاجتماعي، في وقت معًا، وعلى هذا الأساس افترض الباحث أن ما أحسه الكاتب تجاه التحولات التي أثرت في معايير القيم ليس إحساسًا فرديًا؛ نظرًا لأن أغلب الفئة المثقفة قد أحست الإحساس نفسه. وهذا يعني أن بناء الأثر لا يعبر عن شخصية الكاتب وحده، بل يعبر أيضًا عن الفئة أو الجماعة التي يرتبط بها تاريخيًا واجتماعيًا.

ولتحقيق هذا الغرض حاول الباحث فهم الكاتب، بمعنى استخلاص البنى ذات الدلالة من نصه، وحاول دمجها داخل هذا الإحساس أو الشعور لدى هذه الفئة، هذا الشعور له علاقة معينة بالظروف العامة للمجتمع. وهذا يعني أن فهم الأثر القصصي حتم عليه القيام بإيضاح علاقته بإحساس معين أو رؤية معينة للعالم. أما التفسير فقد فرض عليه القيام بإبراز وظيفة هذه الرؤية في البنى الكلية للمجتمع. ومعنى ذلك أن حجازي اعتبر أن محاولة استخراج البنى ذات الدلالة في القصة المصرية القصيرة معناه فهم هذه البنى ومحاولة ربطها بإطار التآزم النفسي الاجتماعي في الإطار العام للمجتمع معناه تفسير الأولى وفهم الثانية.

وتحليل الأثر القصصي حتم على الباحث الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- هل توجد في القصص التي ظهرت في هذه المرحلة بنى ذات دلالة أم لا؟
- هل هذه البنى ذات الدلالة مرتبطة ببناء فكري أو نفسي معين؟
- هل هذا البناء الفكري أو النفسي ـ إذا وجد ـ على علاقة وظيفية وفكرية مع فئة أو جماعة اجتماعية معينة؟

وقد حاول الإجابة عن هذه الأسئلة في ضوء دراسته لقصص محفوظ، وقصص إدريس على أساس أن آثارهما القصصية تستطيع أن تبرز أكثر من غيرهما رؤية العالم المتعلقة بالفئة المثقفة في هذه المرحلة.

وقد توصل حجازي في نتائجه إلى أن شيوع شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة لم يكن محض اختيار من الكاتب، أو مجرد صدفة عابرة؛ فإن جزءًا كبيرًا من العوامل الموضوعية قد قام بعملية تشكيل وجدان الفرد المبدع بصورة معينة، خلقت لديه نوعًا من عدم التوازن النفسي بينه وبين العالم، جعله يعبر بوسيلة فنية معينة، تتلائم مع طبيعة هذا التوازن، وطبيعة ذلك الشكل الأدبي.

فالمجال الاجتماعي ومتغيراته أسهمت بكيفية معينة في تكوين الحياة النفسية للفرد المبدع. فالحرب قد خلقت ظروفًا اقتصادية وسياسية معينة، جعلت الكاتب يشعر أنه غريب في عالم غريب، فالتغير السريع لبنية الواقع، كحدوث نمط من الحراك الاجتماعي، ونقل ثروات المجتمع إلى طبقات جديدة، جعل الموقف يفقد التوازن وكان لابد أن توجد حالة توازن تحتوي الفرد والجماعة، ولم يكن من سبيل إلى تحقيق ذلك إلا عن طريق نوع معين من الخلق الأدبي.

وإن طبيعة التغيرات التي اعترت بنية الواقع لم تحدث بشكل مباشر؛ لأن الرابطة بين الكاتب والحياة الاجتماعية تبدو في صورة خفية، تتخذ أشكالاً مختلفة باختلاف شتى الظروف البالغة التعقيد، إلا أن دلالتها الفعالة تبقى كما هي؛ لأن فقد التوازن النفسي، أو زيادة حدة الانفعال نتيجة للتغيرات التي تطرأ على المجال الاجتماعي، أو نتيجة لعوامل شخصية، أو نتيجة لكلا العاملين، تختفي في الأعماق الكامنة وراء الكاتب، ويمكن اكتشاف نوعيتها فيما يرى الباحث في بعض الأحيان عن طريق الشكل الأدبي، الذي يجد فيه الكاتب استجابة معينة أكثر من أي شكل أدبي آخر، وفي هذا الصدد افترض حجازي أن درجة التوتر المصاحبة لكتابة القصة تكون أكثر من تلك التي تصاحب الكاتب في الرواية، وتختلف درجة التوتر في كلا النوعين عن كتابة الشعر.

وهو منذ البداية يعتمد في دراسته على مشاهدة الواقع الاجتماعي والثقافي بوجه عام، الذي سمح له بتكوين فكرة عامة عن الظاهرة موضع البحث، ثم حاول تكوين فرض أساسي إلى جانب مجموعة من الفروض العامة، وأخيرًا حاول اختبار الفرض الأساسي عن طريق التجربة، وهذا يعني أنه سلك سبيل المنهج العلمي الذي ينأى به

عن الأفكار المسبقة، والقول بتأثير الحياة الاجتماعية على الفرد المبدع، لا يعني أنه ينكر الجانب الفردي في عملية الخلق الأدبي أو يقلل من قيمة الأثر الأدبي أو يقضي على وحدة تماسكه الداخلي.

لقد نظر إلى الظاهرة الثقافية موضع البحث من الداخل، في أعماق الكاتب وفي بنية الوسط الاجتماعي، وفي الأثر الأدبي. وهذا يبين لنا أهمية الفرض الأساسي، الذي وضعه سابقًا.

ولكن لماذا شكل القصة القصيرة هو "النموذج المثالي للتعبير عن نظرة الكاتب في هذه الفترة؟ هناك عدة جوانب موضوعية متداخلة، أدت إلى خلق علاقة مثالية بين طبيعة الانفعال عند الكاتب من ناحية، وطبيعة الخصائص الفنية لهذا الشكل الجمالي من ناحية أخرى، ذلك أن شعور الكاتب بأن العالم الذي يمثل أحد عناصره، يعتريه تغير في سبل مجهولة، جعله ينفصل عنه لحظة ليتأمله، ويتأمل عالمه الخاص في ضوء هذا التغير. لقد كان الشعور الحاد بالاغتراب عاملاً جوهريًا في خلق نوع معين من التوتر، وهذا النوع من التوتر تآزر بصفة خاصة مع الشكل الجمالي القصير. وقد ساعد على تحقيق هذا التوافق النفسي والجمالي جملة الخصائص الفنية التي يتميز بها هذا الشكل الأدبي.

وقد استخلص الباحث من هذه الظاهرة الثقافية عدة دلالات أهمها أزمة الفرد المثقف والجماعة التي ينتمي إليها، فرؤية العالم التي استنبطها من بنية الأثر القصصي، كتدهور الوضع الإنساني، والإحساس بالاغتراب والعبث. هو الإحساس الذي كان شائعًا عند أغلب الفئات المثقفة، التي تنتمي إلى جماعة البرجوازية الصغيرة، التي واجهت تدهورًا في أيديولوجيتها منذ بداية هذه المرحلة، فالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية نتيجة لظهور أيديولوجية جماعة أخرى جديدة، ليس لها نفس النظرة السابقة للعالم، وهذا يعني ـ من بعض الجوانب ـ أن شيوع القصة القصيرة في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة يعد محاولة لبناء أيديولوجية أدبية على نحو محسوس به، وغير محسوس به من الكاتب.

وشيوع شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة فيما يرى

الباحث ليس فقط محاولة لبناء أيديولوجية أدبية، بل أيضًا مظهرًا من مظاهر أزمة الفرد المبدع وأزمة الجماعة التي يرتبط بها تاريخيًا واجتماعيًا.

تلك هي الدراسة التي أجراها حجازي، ومن معالجتها المنهجية نستخلص أنه قد استعان بالمنهج العلمي في كل خطواته كالتحقيقات التجريبية التي أجراها مع الأدباء وطرح الفروض، محاولة اختبارها من ناحية، والاستعانة بمفاهيم العلوم الإنسانية، وأساليبها ومفاهيم النقد الأدبي من ناحية أخرى.

هكذا استطاع حجازي الإفادة في هذه الدراسة من منهج الفروض، والمنهج التجريبي، ومنهج التحليل البنائي الدينامي، وبعض مفاهيم علم النفس وعلم الاجتماع، وبعض مفاهيم النقد الأدبي في وقت واحد، وقد أعطى الأولية للمسألة المنهجية، من حيث الملاحظة المنظمة، في شكل مشاهدة لظاهرة ثقافية تحدث في تاريخ الأدب العربي في مصر، وطرح حولها سؤالاً بحثيًا، واستعان في الإجابة على هذا السؤال بمناهج ومفاهيم العلوم التي ألمحنا إليها سابقًا.

أما محمد عبد المطلب فقد اهتم بقراءة نماذج من الشعر العربي الحديث[1] قراءة تجعلنا نتساءل: ما منهجه في هذه الدراسة؟ والجواب عن هذا السؤال يفرض علينا الوقوف على بعض نماذجه وتطبيقاته، وليكن النموذج الذي يعالج فيه ديوان الشاعر أحمد سويلم، حيث يبدأه بالحديث عن كيفية إنتاج المعنى اللغوي وعلاقته بصيغة النفي والإثبات. وطبيعة اتصاله بالمبدع، وكيف أن قصائد الشاعر تتسلط على تركيبها اللغوي صيغة النفي.

والباحث يرى في ديوان سويلم وثيقة قابلة للاختبار بما فيه من طاقة شعرية حداثية صالحة لإجراء التحليل الأسلوبي في منطقة من أخصب المناطق الشعرية هي منطقية النفي، كما يقول، والاتجاه العام لديه يدل على أنه يحاول أن يحلل ظاهرة "صيغة النفي في ديوان الشاعر" عن طريق المنهج الإحصائي، وإذا سألناه لماذا هذا المنهج دون سواه؟ قال: لأنه "وسيلة فعالة في تقديم الخطاب تجريدًا"، ولكن لماذا يريد أن يكون الخطاب تجريدًا؟ لا نجد جوابًا شافيًا لهذا السؤال، لا نجد سوى بعض تبريرات غير مقنعة للعقل أو المنطق، كالقول مثلاً لإتاحة الفرصة "للمتلقي إدراك

بعده الكمي" ولماذا البعد الكمي؟ الجواب "تمهيدًا للانتقال إلى البعد الكيفي، وهذا البعد هو المهم للقارئ، لكن لم تحاول الدراسة إبرازه أو التعرض له كما وعدت القارئ".

والمنهج الكمي ـ كما هو معروف ـ أحد المناهج الشائعة في العلوم الإنسانية والتجريبية خاصة، ظهر في أساسه ليصبغ مناهج هذه العلوم بالصبغة العلمية الموضوعية التي تتفق وظواهر هذا المجال. فهل هذا المنهج (الكمي) ضرورة بالنسبة للباحث؟ أو هو مبررات نابعة من النزعات النقدية الحداثية؟ أو لإعطاء الدارسة صبغة علمية بمعنى ما من المعاني؟ حقًا إن هذه الصبغة قائمة وموجودة فعلاً في معظم جوانب الدراسة، لكنها جاءت نتيجة انعكاس معرفي لهذه النزعات على عقل الباحث، وليس نتيجة انبثاق فني نابع من نصوص الشاعر أو نظرته للعالم. إنه يرى النصوص بمنظار تلك النزعات، ويحكم بمعاييرها الخاصة فتفقد نصوص الشاعر أسسها الفنية ورؤيتها الخاصة للإنسان والعالم، وتصبح الدراسة انعكاسا للنزعات الحداثية لا انعكاسا لفن الشاعر نفسه. يقول الناقد: "يضم ديوان أحمد سويلم ثمانية عشر نصًا تحتوي على تسعمائة وتسعة أسطر، بمعدل تردد يبلغ خمسين سطرًا للنص الواحد تقريبًا. وداخل هذا التجريد الكمي تتعامل الصياغة مع بنية النفي المباشر مائة وخمسًا وأربعين مرة. قد توزعت البنى على الأدوات التالية:

(لا) ثمانون مرة.

(لم) ثلاث وعشرون مرة.

(لن) عشرون مرة.

(ما) ثماني عشرة مرة.

(ليس) أربع مرات.

ويضيف قائلاً: أما بالنسبة لمنطقة عمل الأدوات فإنها تأتي على النحو التالي:

التسلط على الفعل المضارع: تسع وتسعون مرة.

التسلط على الفعل الماضي: تسع عشرة مرة.

التسلط على الاسم: خمس وعشرون مرة.

التسلط على الحرف: مرتان.

يدل هذا النص على تركيز اهتمام الباحث على الظواهر الكمية في آثار الشاعر، وهذا يدفعه إلى محاولة صياغة النص صياغة رياضية دقيقة لكنه لم يبين لنا علة هذه الصياغة، وكيف نستفيد منها للوصول إلى اكتشاف القيم الجمالية والدلالات المختلفة في نصوص الشاعر. فنحن نتساءل: ما قيمة هذا كله في إبراز هذه القيم وتلك الدلالات وتفسير بعدها الإنساني أو الثقافي أو الحضاري؟ ما الذي يمكن أن يفيد القارئ حين يقرأ للشاعر نصًا يقول فيه:

إني حملت في يدي موتي . . وانطلقت.
أعشق وجهك الذي استوى على سارية الجراح.
لم يقبل السقوط مرة في ألم النواح.
ولم أتكئ على جناح موجة معربدة.
ولم أصد محارة فارغة من شاطئ الأوجاع.
ولم أدب كالملح في أي مياه راكدة.

فيصرف النظر عن دلالته الجمالية وعن العالم الذي يشكل هذه الدلالة ويشكل أبعادها الإنسانية والثقافية، ويتحدث عن عدد مرات استعمال الفعل المضارع وصيغة النفي وصياغة الإثبات والبحث في هذه الصيغ أو في هذه الأفعال ليس سوى معالجة جزئية تحيل القصيدة إلى أجزاء، وهي ليست سوى كلاً مترابطًا بذاته لا يمكن فصل أجزائه عن بعضها البعض؛ لأن ذلك يفتت وحدة خيوط البناء وخيوط المضمون بصورة مباشرة، ودليل ذلك أن الدراسة لا تذكر من النص سوى بعض المقاطع التي لا تبحث فيها إلا عن "سيطرة زمن معين دون آخر" أو أدوات النفي أو كيف أن "ما" تؤدي دورها المكثف في لحظة تتشابك بواعث الخوف واليأس، كما في قصيدة ثرثرة.

ويلاحظ الباحث أن التعامل المكثف مع أدوات النفي في النماذج التي تناولها "قد أخذ طابعًا كليًا له خصوصيته، حيث جاء على نمط رأسي بهدف تحويل الشعرية في منطقة السلب" إلى دفقات متتابعة، تلاحق بعضها مجددة مهمة ما يسبقها من ناحية ومؤكدة لها من ناحية أخرى، هذه الملاحظة رغم طرافتها إلا أنها تجعل مهمة الباحث

قبل مهمة نحوية وتجريرية، فلا تميز بين قصيدة وأخرى من حيث الدلالة الجمالية ومن حيث نظرة الشاعر للعالم، فهي قد تساوت في نظر الباحث أو الناقد، ناهيك عن الغموض الذي يسيطر على أغلب أجزاء الدراسة الذي يتنافى مع الصبغة العلمية التي تود أن تحققها الدراسة، نذكر على سبيل المثال التعليق على قصيدة "حكايات وادي عبقر" حيث يقول: "وطبيعة الاختيار المنوط بالمفردات قد اتكأت على دال بالغ التأثير (العينين) بوصفه حاملاً بالقوة لإمكانيات اللغة على مستوى التواصل وعلى مستوى الخلق والإبداع، وبوصفه وسيلة إدراك العالم إدراكًا شموليًا. ومن ثم فإن للدال حضورًا واضحًا في الديوان حتى بلغ حقه ثمانية وثمانين دالاً تجمع بين العين وما يتصل به، وبهذه المكانة الكمية الكيفية جاء في السطر الرابع خاشعًا لسطوة أداة النفي (لا) ورغم فقدها لوظيفتها النحوية لدخول حرف الجر عليها، فإنها حافظت على أداء مهمتها الدلالية المحددة لتعلن عن عجز اللغة عجزًا مطلقًا إذا غاب عنها عنصرها الفاعل . . إلخ.

وعلى هذه الأساس واصلت الدراسة معالجتها لنصوص الشاعر. أما نتائجها فقد جاءت على هذا النحو.

إن هذه المتابعة لتحويلات بنية النفي من ديوان "الشوق في مدائن العشق" ليست دراسة في الديوان بقدر ما كان الديوان منطقة اختبار صالحة لها، وجاءت الصلاحية من كون أن البنية كانت أداة شعرية أساسية وظفها أحمد سويلم توظيفًا نموذجيًا، وحقق بها أمرين معًا، الأول: الربط بين الجانب المحسوس من حيث صياغته، والجانب الداخلي لحركته الذهنية. والثاني: أنه شكل من خلالها صياغة شعرية تنتمي إليه، وتنم عنه بتعامله مع أدوات النفي في حدودها المعجمية الضيقة، وصولاً إلى دورها السياقي، مرورًا بتحويلاتها الداخلية والخارجية وقوفًا عند البدائل التي تؤدي وظيفتها أداء مبهرًا.

هكذا يصل الباحث إلى أن الشاعر استطاع أن يوظف أدوات النفي توظيفًا غير التوظيف المعجمي، وأن هذا التوظيف جعل أدوات النفي تصل إلى دور سياقي دون أن نعلم شيئًا عن علاقة صيغة النفي بدلالة النص الجمالية وأبعادها الثقافية والإنسانية،

وكأن توظيف صيغة النفي على هذا النحو يكفي ويغني القارئ عن اكتشاف المعنى أو الدلالة العامة للنص، والوقوف على أسراره الجمالية والإنسانية. لقد استحال عالم النص ـ على ضوء هذا المنهج إلى مجرد صيغ تتكرر على نحو كمي دون أن نصل إلى دلالة فعالة لشمولية النص، الذي فتتته الدراسة من خلال توقفها عند صيغة النفي "لا" و"لم" و"لن" وقامت بعملية عزل أجزائه وعناصره عن بعضها، ومبدأ العزل التجريبي الذي اعتمدت عليه الدارسة يستعمله الباحث أساسًا في مجال العلوم الطبيعية أو التجريبية من أجل الوصول إلى القانون الذي يحكم الظاهرة الطبيعية أو التجريبية، وهذه الأخيرة لا تتفق وخصائص الظاهرة النصية الشعرية، على الرغم من أن الدراسة لم تحقق بمعنى ما من المعاني اكتشاف القانون الذي يحكم صيغ النفي في النص الشعري عند سويلم، هذا بجانب أن المنهج الكمي الذي اعتمدت عليه الدراسة لا يمثل سوى مرحلة لا تتجاوز مرحلة الوصف؛ إذ إننا لا نعرف السبب الذي من أجله تكررت صيغ النفي، وتكررت صيغ الأفعال المضارعة أو الماضية على نحو معين من النص. ومعنى ذلك أن الدراسة ينقصها التفسير الذي هو غاية العلم أو المنهج العلمي الذي تود أن تطبقه على ديوان سويلم، الذي نظرت إليه نظرة وحيدة الجانب ـ نظرة نحوية ـ معزولة عن مجمل بنائه العام، وهذا يعني أن ذلك الاتجاه لا يأخذ بمبدأ تكامل النص ولا ينظر إليه باعتباره كلا ديناميًا، فعناصره المتعددة تؤكد لنا عملية التفاعل الدينامي من جهة، والتساند الوظيفي من جهة أخرى.

وإذا تساءلنا: أفلا نلمس في هذا المبدأ ـ أعني مبدأ عزل وحدات وعناصر النص عن بعضها ـ عيبًا شائعًا؟ إذا ألقينا هذا السؤال، فالجواب على ذلك أن هذا العيب قائم حقيقة، ويتمثل في أننا هنا بصدد تحطيم لوحدة النص الشعري، وبصدد دراسة لا تقيم لطبيعته وزنًا؛ لأن النص الأدبي ذو طبيعة مركبة ومتشابكة وذات جوانب وأبعاد متعددة، والوقوف على بعد واحد كالبعد اللغوي أو النحوي؛ يعد نظرة وحيدة الجانب تتنافى وخصائص النص وتتنافى مع النظرة العلمية التي تود أن تحققها الدراسة.

والمنهج الكمي الذي اعتمدت عليه الدراسة طريق يوصلنا إلى إطلاق التعميمات، وإلى التصنيف الذي يقوم بعملية وصف علمي دقيق ومنظم للتواتر القائم في شعر

سويلم من حيث استعمال صيغ النفي، ولكن التصنيف كما ذكرنا من قبل يعد مرحلة لا تجاوز مرحلة تسجيل ظاهرة شيوع صيغ النفي في النصوص، ولا تمكننا من إنجاز مرحلة التفسير؛ ذلك لأنه يبحث عن كيفية جمع المادة الشعرية وتبويبها، وكيفية كشف النمط الذي تترابط فيه ترابطًا كميًا. وقد حاول الباحث التوصل إلى التواتر القائم بين العلاقات النحوية لصيغ النفي وبين سائر نصوص الشاعر، والأسلوب الإحصائي أو الكمي الذي اعتمد عليه عبد المطلب يعجز عن إيجاد جواب للسؤال: ما السبب في أن سويلم استعان بصيغ النفي في أغلب نصوص ديوانه؟ والسبب في العجز عن الجواب لهذا السؤال يرجع إلى أن الباحث لا يهتم بالتفسير، ويبحث عن كيفية ربط المجال النحوي بنمط النصوص التي تترابط معه ترابطًا كميًا.

إن محاولة عبد المطلب رغم فائدتها للنقاد أصحاب النزعة الأسلوبية بصورة مباشرة إلا أن خطواتها بمعنى ما ليست علمية لسببين:

الأول: اعتمادها على نظرة وحيدة الجانب للنص الشعري، والثاني إهمالها مبدأ تضافر العلوم في سبيل الكشف عن دلالة ذلك النص. والدراسة الأدبية أو النقدية تعتبر من وجهة نظرنا من أكثر الميادين التي تبدو في حاجة إلى موقف تكاملي بينها وبين العلوم الإنسانية، من أجل اكتشاف مختلف دلالات النص الأدبي، واكتشاف علل ظهور واختفاء بعض الظواهر الأسلوبية أو الفنية.

اهتم عبد المطلب ببنية النفي في ديوان سويلم، واعتمد في تناول هذه البنية على الإحصاء والتحليل الجزئي، ومحاولته في هذا الصدد تتلخص نتيجتها في أن الشاعر قد استعمل أداة النفي غير الاستعمال المعجمي المألوف، ومنهجه في هذا السبيل جعله ينظر إلى نصوص الشاعر لا على أنها نصوص فنية، ولكن على أنها وثائق معرفية لغوية، تتيح له فرصة اختبار عدد من الأفكار النحوية، إنه يبحث في ظاهرة تكرار صيغ النفي في نصوص الشاعر، وقد اقتضاه الاهتمام بهذا الموضوع أن يقضي على دلالة النص، وعلى وحدة تماسكه البنائي، فأحاله إلى مجرد مجموعة أجزاء بنائية نحوية، خالية من المعاني والترابط مع مجمل بنية النص، ولهذا تقل الثقة في مثل هذه الدراسات يساء الظن بالأسلوب الإحصائي والتحليل الجزئي حين يبحث

في الظواهر الأسلوبية في النصوص الشعرية، نظرًا لأن الباحث اعتبر النص مجموعة أجزاء ممثلة في بنيات النفي اللغوية، ونظر في وظيفة كل جزء على حدة دون أن يدرك دلالة هذا الجزء في الشكل الدينامي الذي نسميه قصيدة أو نصًا شعريًا. ومنذ البداية وهو منصرف إلى إبراز أداة النفي وتحديدها تحديدًا كميًا دون أن يربط بين ما هو كمي وبين ما هو كيفي في نصوص الشاعر، أين القصيدة؟ أين الدلالات والبناء العام الذي يحكمها؟ إذا ألقينا هذا السؤال لا نجد له جوابًا شافيًا في الدراسة. والقصيدة ككل أثر أدبي تحمل في ثناياها بناء كليًا متماسكًا على علاقة معينة بعدة دلالات، إذ هي ليست مجرد عدد من الأجزاء نسميها صيغ النفي تبدو في حالة عزلة عن هذا البناء وتلك الدلالات، هذا التصور لم يدر بخلد الباحث الأمر الذي أدى إلى الإخلال بالنتيجة العلمية التي كان ينشدها للدراسة.

إن منهجه يسير منذ البداية نحو نزعة تجزيئية في معالجة النص، وهذا هو السبب الذي جعل خطواته في هذا السبيل معيبة. وأوضح آثار ذلك أنه يفتت وحدة بناء النص ويشتت دلالاته من أجل الكشف عن القواعد التي تحكم ظاهرة تكرار بنية النفي في القصيدة.

والحقيقة أننا لو تساءلنا: أترانا نزداد علمًا بدلالات القصيدة وبخصائصها البنائية أو الجمالية حين نعلم أن الشاعر قد استعمل في بنية القصيدة بنية النفي استعمالاً غير مألوف؟ أو بعبارة أخرى أترانا نقرب من الخصائص الجمالية أو الدلالية حين يحيط الباحث علمنا بذلك؟ كلا؛ لأن النزعة التجزيئية التي اعتمد عليها لم تنهض على أساس منهج تكاملي، يسلم بأن أخص خصائص القصيدة أنها كل متكامل وليس مجموعة أجزاء، لم يحسب الباحث حساب هذه الخاصية، وتورط في المأزق الذي يتورط فيه كثير من الأسلوبيين الذين يتبنون هذه النزعة التي نعتقد أنها غير ملائمة لطبيعة النص الشعري أو الأدب بوجه عام، نظرًا لأنها تخطو خطوات مفتعلة في معالجة النص، ويبدو هذا بوضوح حين يتقدم الباحث نحو تناوله للنص من جزء إلى جزء دون أن ينظر إلى الكل البنائي أو الدلالي قبل أن يتقدم إلى الجزء الذي نسميه بنية النفي، فلم يحاول الباحث أن يكون فكرة عامة عن دلالة وبناء النص أولاً ثم

يتقدم إلى الجزء ثانيًا، أو بعبارة أخرى لم يبحث في علاقة بنية النفي بمجمل بناء ودلالة القصيدة، فهو لم يزد على أن جزأ النص إلى وحدات ذات دلالة إحصائية ونحوية في معالجته لديوان الشاعر.

والاتجاه العام لديه يدل على أنه يتناول النص الشعري في ضوء نزعة تحيل النص إلى وثيقة معرفية نحوية، خالية من الدلالات أو الرؤية الإنسانية، وهذا هو السبب الذي من أجله فشل الباحث في الاقتراب من جوهر النص، من حيث هو نص فني ذو سمة كلية دينامية وهو نفس السبب الذي من أجله يسيطر على الأذهان سوء الظن بالمنهج الأسلوبي، لا سيما إذا تناول موضوع النص الشعري على ضوء نزعة شكلية ذات فلسفة تجزيئية.

وإذا تساءلنا: ومن أين للباحث هذه الفلسفة؟ كان لزامًا علينا أن نتبين مفهومه للنص الشعري فهو يعتبره مجموعة أجزاء نحوية ليست على علاقة دالة بمجمل بناء ومعاني النص، وأما عن الثاني، فهو يفهمه على أنه أسلوب كمي يبحث في تكرار الظواهر النحوية وليس على علاقة بالمنهج الكيفي، وقد كان باستطاعته أن يصحح بعض أخطاء منهجه لو أنه اهتم بالبحث في العلاقة بين أجزاء بنية النفي وبين الكل الدينامي للقصيدة.

وأجرى عبد المطلب دراسة أخرى على إثنى عشر نصًا روائيًا لمجموعة من الروائيين العرب[16]، معتمدًا في ذلك على مفاهيم وأساليب النقد التفكيكي الانطباعي، وعلى عدد من المنطلقات النظرية أهمها: أن النص يطالب الناقد بأن يعامله بما فيه من خواص، لا بما يخزنه في ذاكرته من إجراءات محفوظة، وافدة أو غير وافدة. وأن الإجراء النقدي الحاضر يتنافى مع الشمولية التي تطرح مجموعة أدوات بعينها تصلح لكل مقام مقال، فلكل نص مداخله ومخارجه التي قد تتشابه أو تتخالف مع غيره من النصوص لكنها أبدًا لا تتوافق تمام الموافقة، أي أن الجزئية أصبحت بديلاً عن العمومية والنسبية بديلاً عن المطلق، وأن "النصية" لها حق شرعي، وأول هذه الحقوق أن يكون النص منتجًا لذاته، وفي مقدرته أن يكتب نفسه بمعنى أن النص هو القائل، أي فاعل القول.

وأن النص لا يكتفي بأن يكون هو القائل، بل يتخطى ذلك لكي يصبح هو المقول الذي يمتلك لغته، بكل تقنياتها وبلاغتها وجمالياتها، وثالث هذه الحقوق أن يكون النص هو المقول فيه، فكأنه يتحدث عن كينونته وتحولاتها العامة والخاصة[17].

وتؤول هذه الحقوق إلى أن يكون النص هو المقول له، أي أنه هو المتلقي الأول الذي يستقبل مجموع الحقوق سواء كان الاستقبال خلال التحليل أو خلال التأويل.

وعلى هذا الأساس ـ فيما يرى الباحث ـ يرفض مجموع المرجعيات الخارجية بكل أشكالها، وبكل مستوياتها، سواء أكانت المرجعية عقلية معرفية، أو تنفيذية واقعية[18] معتبرًا أن الهوامش النفسية والتاريخية تبعد الباحث عن النصية.

من جملة هذه المبادئ النظرية، انطلق عبد المطلب نحو معالجة إثني عشر نصًا روائيًا وهذه المنطلقات النظرية تدل على أننا بصدد محاولة حديثة في معالجة الرواية العربية المعاصرة، فالباحث يود أن ينظر إلى النص الروائي باعتباره كائنًا مغلقًا على ذاته ومستقلاً عن الواقع الخارجي، كما يردد أنصار النقد التفكيكي ويرفض كل المراجع الخارجية سواء كانت هذه المراجع الواقع أو العقل أو العلم، ويعتبر أن الجزئية أو النظرة الجزئية للنص هي البديل للنظرة التكاملية أو الشاملة للنص، وهذه منطلقات ومفاهيم نظرية حديثة وجديدة على نقدنا، ويعدّ التطبيق الذي أنجزه على النصوص الروائية التي اختارها لبحثه محاولة لإبراز هذا الجديد أو ذاك الحديث.

أراد عبد المطلب أن يدرس إثني نصًا روائيًا لمجموعة من الكتاب العرب المعاصرين، فقصد في ذلك إلى وصف وتحليل وحدات جزائية من النص الروائي، إما العنوان وإما الراوي وإما السرد.

ولننظر في تصوراته النظرية وفي منهجه الذي طبقه على هذه النصوص الروائية، ومنطلقاته النظرية كما نستخلصها من حديثه السابق: هي أن النص يفرض على الناقد التعامل معه بأدوات تنبع من ذاته، وأن هذا التعامل قائم على أساس النظرة الجزئية، لا النظرة الكلية أو التكاملية، وأن النص منتجًا لذاته، أي فاعل القول، وهو الذي يمتلك لغته.

هذه الآراء النظرية وغيرها تدلنا على أن عبد المطلب انصرف عن المفاهيم التقليدية في معالجة النص الروائي، ومضى نحو مفاهيم وأسس النقد الغربي الحديث فهذه الآراء ـ رغم عدم تصريحه بذلك ـ على صلة مباشرة بآراء النقاد التفكيكيين.

حاول أن يقرأ النصوص الروائية في ضوء هذه المفاهيم فاهتم بالنظر إما إلى عنوان النص، وإما إلى بنية السرد والشخصيات والراوي، مستعينًا في ذلك بالأسلوب الإحصائي تارة والأسلوب البنيوي تارة أخرى، والنص عنده جزء أو كيان مجزء يسميه "السرد" أو لغة السرد، أما اعتبار هذا الجزء عنصرًا في ذلك الكل الذي نسميه نص أو رواية، فهذا مالا يضعه في الاعتبار أو يأخذ به، لماذا؟ لم يوضح لنا في بحثه لماذا هذه النظرة التجزيئية؟ ولماذا يعتبر النص أجزاء؟ وأننا هنا أمام جزء منه هو "السرد" أو الراوي، أو الشخصيات؟

لا نجد جوابًا شافيًا لهذه الأسئلة في نص بحثه، الإجابة الوحيدة التي نعثر عليها هي مواكبة "الموضة" أو مواكبة الحداثة أو ما بعد الحداثة. فنحن لا نعلم لماذا النص "جزء" وليس كل، لنسميه النص بكافة عناصره المختلفة بناءً ومضمونًا، لا نعلم أيضًا لماذا يرفض الباحث الاعتراف بمراجع النص؟ ويعتبره كائنًا مغلقًا على ذاته مستقلاً عن كافة مراجع الواقع الخارجي سواء أكان المجتمع أم التاريخ أم المبدع، أم العقل، أم الواقع النفسي أو نظرة المبدع للعالم؟

ولننظر بدقة كيف عالج أحد النصوص الروائية، وفي ذلك مثال كاف للدلالة على منهجه بوجه عام؛ لأنه لم يزد على أن فعل بنصوص كل رواية ما فعله بنصوص الروايات الأخرى، وقد اخترنا لهذا الغرض معالجته لروايتي "صخب البحيرة" لمحمد البساطي و"موسم الهجرة للشمال" للطيب صالح.

وها هي خطواته في معالجة الرواية الأولى:

(أ) بدأ بالحديث عن بنية العنوان.

(ب) ثم الحديث عن الطبيعة المراوغة للعنوان.

(جـ) متابعة مفردات العنوان متابعة إحصائية.

(د) علاقة العنوان الخارجي بالعنوان الداخلي للنص.

(هـ) بعد ذلك تبقى الخطوة الأخيرة وهي خاتمة وصفية.

أما معالجته لنص الرواية الثانية (موسم الهجرة للشمال) فقد جاء على النحو التالي:

(أ) بدأ بالحديث عن الراوي.

(ب) ترك الحديث عن الراوي وحدثنا عن انغلاق السرد على شخصيتين.

(جـ) الاستعانة بالأسلوب الإحصائي في تحديد دال "الشمال".

(د) الحديث عن المفارقة في مفردات العنوان.

تلك هي الخطوات التي اعتمد عليها عبد المطلب في معالجة روايتي "صخب البحيرة" و"موسم الهجرة للشمال"، ومما لا شك فيه أن حديثه عن العنوان في الروايتين ومحاولة تحليله تحليلاً لغويًا والربط بينه وبين بعض وحدات أو أجزاء من النص خطوات ومفاهيم جديدة، لكن الباحث لم يوضح لنا كيفية الاستفادة منها في قراءة نص الروايتين.

من خلال تلك الخطوات، إلى جانب منطلقاته النظرية نستدل على الخصائص العامة لمنهجه، التي لا تختلف كثيرًا عن موقف النزعة التحليلية الشكلية، فهو يؤمن بأن الطريق إلى معرفة النص لا يكون بتحليل مجمل عناصره، وإنما يكون بتحليل بعض أجزائه، أضف إلى ذلك أنه لا يقدم لنا تفسيرًا لهذه الأجزاء، فما هو هذا المنهج؟

هو منهج تحليلي وصفي ذو نزعة تجزيئية، فالباحث يحاول النظر إلى النص في ضوء تحليله لأحد أجزائه، ويحاول الربط بين هذا الجزء وبين جزء آخر ليصل في النهاية إلى قراءة جزئية، وعلى هذا الأساس نفهم أنه يركز اهتمامه على عنوان النص دون أن يربطه بالكل الذي نسميه "رواية"، إنه يجزئ النص إلى وحدات معزولة عن مجمل عناصره، وهذا ، شأنه أن يعتبر النص الروائي مجموعة أجزاء شكلية خالية من أي مشخصات ثقافية أو حضارية أو إنسانية، أو بعبارة أخرى خالية من الدلالة أو الترابط المنطقي بين هذه الأجزاء وبين مجمل عناصر النص الروائي؛ ليحقق نظرته التجزيئية ويقترب من عزل العناصر عن بعضها من أجل أن يكيف النص مع مفاهيمه، فالنزعة التجزيئية التي تعزل العناصر الجزئية عن بعضها في النص نزعة يفيد منها عالم النبات أو عالم الطب أو العالم في ميدان العلم التجريبي بوجه عام، أما الباحث الذي يتعامل مع النص الأدبي فلن تفيده هذه النظرة التجزئية التي تعزل العناصر عن

بعضها ـ مثلما يعزل ويجزئ عالم النبات الساق عن الأوراق من أجل اكتشاف القوانين التي تحكمها. هذه النظرة قائمة على أساس الخلط بين طبيعة الظاهرة الطبيعية وبين طبيعة الظاهر النصية الأدبية، والدليل على ذلك أن الباحث يعزل العناصر النصية الروائية عن بعضها دون أن نعرف ما فلسفة هذه النظرة أو النزعة التجزيئية التي تفصل عناصر النص عن كيانه الإجمالي، فالنص ككل لا يمكن دراسة بعض عناصره إلا في ظل علاقة هذه العناصر بالكل الذي نسميه رواية أو قصة أو قصيرة ـ كما سبق أن ألمحنا سابقًا.

وهذا يحملنا على القول: إن التحليل الجزئي الذي قدمه الباحث رغم أنه حديث أو جديد، لكنه يدمر وحدة تماسك النص دون مبرر نابع من النص أو نابع من خصائصه الفنية أو الجمالية، وقد يفيد من هذا التحليل النقاد أو الباحثين ذوي النزعة الانطباعية الشكلية أو النزعة التفكيكية، أما الباحثون والنقاد ذوو النزعة العلمية فلا يجدون هذه الفائدة، ومن الحق أن يقال: إن الباحث لم يدع أنه ذو نزعة علمية، وأنه يرى أن كل ظاهرة نصية نريد دراستها علينا أن نخضعها للتحليل الشكلي الجزئي، ونعزل عناصرها عن بعضها ونرفض الاعتراف بمراجعها الذاتية أو الموضوعية، وهذه النزعة تخفي ورائها فلسفة لم يوضح لنا الباحث أسبابها أو منطقها سوى أنها جديدة أو حديثة، وتحت اسم الحديث أو الجديد، علينا أن نقبل منطقًا غريبًا وغامضًا في التعامل مع النص فهو لا يتعامل معه وفق معطياته الجمالية أو الدلالية أو الإنسانية، وإنما يتعامل معه وفق منطق فلسفة خاصة لا نعرف عن أبعادها الفكرية أو منطق وجودها شيئًا، والمحصلة الطبيعية لذلك أن يصبح النص الروائي انعكاسًا لهذه الفلسفة لا انعكاسًا لذاته، لقد عني الباحث كل العناية بالإنابة عن تحليل عنوان النص الروائي، وصبغ تحليله بصبغة شكلية لغوية تارة وصبغة إحصائية تارة أخرى دون أن نعلم ما الذي يمكن أن يفيدنا من وراء تحقيق ذلك، فإذا أردنا أن نحدد خصائص منهجه في معالجة النص الروائي على ضوء خطواته، قلنا إنه ضرب من الشكلية التجزيئية، والدليل على ذلك أن هناك اهتمامًا بالغًا بتفكيك وحدات العنوان من منظور لغوي شكلي، وهذا التفكيك يبرز نزعته الشكلية التجزيئية، فوراء تحديدها ومحاولة ربطها ببعض ووحدات من النص الروائي، فلسفة لا تأخذ بمنطق النص ذاته من حيث

دلالاته ومستوياته المختلفة، فنحن لا نعرف ما مبررات هذا المنطـق عنـد البـاحث أو عند أصحاب هذه الفلسفة الانطباعية.

ومن الجلي أن هذا المنهج يستند إلى نزعة تفتت وحدة النص الروائي وتماسـكه، وهذا يبدو واضحًا في مظاهر متعددة منها، حديثه عـن العنـوان وعـن الـراوي وعـن المفارقة بين مفردات العنوان، فهو يعتبر النص مجرد عنوان وبعض وحدات لغوية أو بعض عناصر بنائية خالية من كل دلالة إنسانية أو حضاريـة، وهـذه النزعـة شـبيهة بالنزعة الشكلية الآلية التي تحيل دينامية النص وأبعاده المتعددة إلى أشياء فارغة مـن الدلالة، ومما لا شك فيه أن خطوة الحديث عن عنوان النص، وعن عنصر السـرد فـي منهج الناقد نتيجة منطقية لهذه النزعة، والقارئ يتساءل: ما الذي يمكن أن يفيـده مـن النص الروائي حين يعرف من الباحث كيف يضع جمـلاً عـن عنوانـه، أو عـن إحـدى عناصر بنائه منفصلة عن مجمل عناصر مكوناته؟ وعلى هذا الأساس نفهم أن البـاحث قد تورط في مأزق التمسك بالنظرة الجزئية دون مبررات فنية أو علميـة، بـل مجـرد تطبيق بعض مفاهيم النقد الغربي الحديث التي تعامل معها باعتبارها مفاهيم وأساليب يقينية راسخة لا تحتاج إلى نقاش أو تعديل أو نقد.

ماذا نستخلص من منهج هذه الدراسة؟ نستخلص أن النص الرائي مجرد عنـوان، ومجرد وحدات سردية أو بعض وحدات لغوية، ونحن هنا بإزاء بعضها، ويمتـاز هـذا العنوان أو بعض الوحدات السردية بمجموعة من المظاهر الشـكلية، وفـي ضـوء مـا ينشده البحث من قراءة النص الروائي نكون بهذا الشـكل قـد حققنـا مـا يرجـى مـن القراءة التفكيكية؛ لأن تجزيء النص إلى عناصر غير متكاملة، هو أبـرز ممـيزات هـذه القراءة، والتحليل اللغوي الوصفي هنا يعيننا على تحقيق ذلك؛ لأنه يمكننا من وصـف وتحليل بعض هذه الأجزاء، وقد قصد عبـد المطلـب فعـلاً إلـى هـذا التجـزيء، وذاك الوصف اللغوي في معالجة النص.

ومن الجلي أن هذا الموقف يدل على أن صاحبه من ذوي النزعة المضادة للنزعـة العلمية، وهذه النزعة كما يقرر هو بنفسه ترفض العقل والعلم، وترفض كـل مـا مـن شأنه أن يشير إلى النظرة التكاملية للنص، أي اعتبار النص يدخل في اختصاص عـدة

علوم في وقت واحد، كعلم اللغة وعلم النفس والاجتماع والتاريخ . . . إلخ. ويكون ذلك بالتقدم من جزئيات النص إلى جزئيات أخرى، أما النظرة لهذه الجزئيات النصية على أنها مظاهر دينامية داخل بنية كلية متكاملة (بنية النص الروائي) واعتبار مهمة القراءة النقدية تفسير هذه الجزئيات بتعيين دلالاتها في ذلك الكل الذي نسميه رواية أو قصة أو قصيدة، فذلك شيء آخر لا سبيل إلى العثور عليه في قراءة عبد المطلب للنص، الذي رسم له في بناؤه الذهني صورة خاطئة لا يقرأ من خلالها سوى العنوان أو بعض عناصر من السرد أو بعض عناصر من المستوى الشكلي فحسب.

أما المستويات الأخرى للنص، فهذا شيء غير قائم في قراءاته ويرفضه، ولكن لماذا؟ لا نعلم.

وعلى هذا الأساس نفهم أن القراءة التي أنجزها لنا عبد المطلب للنصوص الروائية التي جعل منها موضوعًا لبحثه، تعد قراءة ناقصة وغير متكاملة، لأنها تأسست على النظر في مستوى أجزاء من النص، وتركت جانبًا الأجزاء الأخرى، والقراءة الجزئية قراءة وحيدة الجانب، تعد عملاً مخلاً بطبيعة النص الذي يتطلب قراءة أجزائه المختلفة، فعن طريق هذه القراءة نتحاشى التورط في مأزق النظر إلى النص من خلال أجزاء منه. وعلى هذا الأساس نفهم أنه من الضروري تخصيص مفاهيم وأساليب أخرى إلى جانب مفاهيم وأساليب القراءة التفكيكية، التي تبناها عبد المطلب في قراءة النصوص الروائية حتى يكتشف دلالة كل الأجزاء المختلفة، التي تعد بمثابة وحدة دينامية متكاملة تتخللها التفاعلات فيما بينها، ومما لا شك فيه أن اعتبار هدف القراءة النقدية تجزيء النص ورصد عدد المفردات المكررة بوساطة الإحصاء والوقوف عند عنوانه أو بعض وحداته السردية، هدفًا حديثًا يجعلنا ننظر إلى النص الذي نجعل منه موضوعًا للقراءة نظرة جديدة، ولكن هذه القراءة الجديدة أو الحديثة تبدو في معظم الأحيان للقارئ أنها تنفي جوهر النص وتجعله يغترب وتفتت وحدة تماسكه العضوي لأسباب غامضة وغير موضوعية.

إن الهدف الأول من هذه القراءة يتمثل في إبراز دور الجديد أو الحديث، إذ هي لا تساعد القارئ على اكتشاف دلالات جديدة أو تقربه من عالم النص وخصائصه

الشكلية أو الجمالية أو الدلالية، وإنما تشتت أبعاده، وتحيله إلى وحدات منفصلة أو منعزلة، إننا لا نعلم لماذا ننظر إلى النص نظرة جزئية، ولا نعلم لماذا يكون أسلوب الإحصاء أساسيًا في منهج الناقد؟ نحن نعلم أن النص أو الظاهرة الأدبية هي التي تحدد المنهج وليس العكس، فهل كانت النصوص الروائية التي لا نعلم عنها شيئًا ـ ذات خصائص فنية أو جمالية أو دلالية، فرضت على الناقد هذا المنهج؟ كلا؛ لأن القاعدة معكوسة عند الناقد، فهو يحدثنا في بداية الدراسة عن مفاهيمه ومنهجه ونظرته التجزيئية للنص، دون أن يحدثنا عن خصائص هذه النصوص الروائية التي فرض عليها مفاهيمه فرضًا تعسفيًا، كان ينبغي على الناقد أن ينطلق في البداية من الحديث عن خصائص النصوص الروائية، لأن هذه الخصائص هي وحدها التي تحدد المنهج أو مجموعة المفاهيم أو الأساليب التي نعالج بها النص. وعلى هذا الأساس لا يجد القارئ مبررًا موضوعيًا أو أدبيًا لإحالة النص الروائي إلى أجزاء أو إلى مجموعة أجزاء تحت اسم، أن النزعة التجزيئية قد حلت محل الشمولية، وأن النسبية قد حلت محل المطلق.

ولنا بعد ذلك أن نستدل على ما وراء هذا الاتجاه عند الناقد، ونجيب على السؤال: ما دلالة هذا الاتجاه عنده؟ الجواب أن محاولته جديدة وحديثة، وأن الارتباط بفلسفة ما بعد الحداثة في النقد الغربي أمر ضروري لدراسة الأدب العربي حتى يتغير النقد عندنا مثلما تغير النقد في المجتمعات الغربية الحديثة، ولعل هذا الاتجاه هو الذي جعل الناقد يعالج النصوص الروائية بآراء راسخة لديه، استمدها من فلسفة ما بعد الحداثة؛ مما صبغ تحليله للنصوص الروائية بصبغة التبرير لا التجريب، وجعل اهتمامه بهذه النصوص منصرفًا إلى ما تكشف عنه من توافق مع مفاهيمه أو فلسفته. ولما كانت هذه المفاهيم عند الناقد وسابقة على دراسة النصوص؛ فقد تعسف في جعل النصوص الروائية مجموعة أجزاء إلى درجة انعدام القيمة العلمية في قراءته النقدية لهذه النصوص.

واهتم د. صلاح فضل بدراسة مناهج النقد المعاصر[19]، والقارئ يعتقد أن الباحث قد وضع يده على موضوع من أهم الموضوعات التي تواجه الباحث أو الناقد العربي

أو وضع يده على المشكلة الجوهرية التي تحتاج إلى اهتمام بالغ من جانب النقاد أو الباحثين فإن استوعبوا جوانبها وتفاعلوا معها لغويًا وفكريًا وثقافيًا لدخل مضمار الدراسة الأدبية ـ عندنا القرن الحادي والعشرين ـ وعاش باحثينا مرحلة الحداثة التي تتميز بالانتقال من الفكر التقليدي التلقائي إلى الفكر الحديث العقلاني، ماذا تحمل هذه الدراسة إلى القارئ؟

حاول فضل أن يقدم لنا دراسة للمناهج النقدية المعاصرة، متضمنة المنهج التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والبنيوي، والتفكيكي. وهذا أمر على جانب كبير من الأهمية؛ لأن مشكلة الباحثين في الآداب في الثقافة النامية هي في الحقيقة مشكلة منهجية. فالدراسات المترجمة عن المناهج النقدية والأدبية أغلبها غامض وغير مفهوم. وحين يتناول هذه المسألة أستاذ من كبار الأساتذة في ثقافة الشرق العربي؛ فلابد أن يكون حديثه مهمًا ومفيدًا للباحثين بعامة والباحثين في الآداب بخاصة.

كان يمكن لدراسة فضل أن تعد أسبق الدراسات في هذا المضمار، لكن محاولتنا قد سبقت محاولة فضل بحوالي 15 عامًا تحت عنوان "المناهج المعاصرة للدراسات الأدبية"[20]، والتي صدرت عام 1983 وأنجزناها عقب عودتنا من دراستنا في فرنسا عام 1979.

إن دراسة فضل عن مناهج النقد المعاصر التي ظهرت عام 1997 كان يمكن أن تكون واحدة من الدراسات المهمة في هذا المضمار، والتي تسد ثغرة في المكتبة العربية. لكن عدم تعرض فضل للحديث عن المنهج الشكلي والجانب التطبيقي وسيطرة الغموض على بعض أجزاء الدراسة فضلاً عن عدم تحديد مدلول المصطلحات التي وردت فيما حال دون تحقيق الهدف الذي كان ينشده من الدراسة. هذا بجانب الخلط بين المبادئ النظرية وبين الخطوات المنهجية.

أضف إلى ذلك أن هناك خلط بين النقد النفسي وبين التحليل النفسي للأدب، وعنوان الدراسة النقد لنفسي ومن هذا العنوان يتوقع القارئ أن يحدثنا فضل عن النقد النفسي وليس التحليل النفسي للأدب الذي قام به فرويد هو واتباعه وتلاميذه. والنقد النفسي للأدب هو دراسة العمل الأدبي على ضوء الجمع بين مبادئ علم النفس

وبين مبادئ النقد الأدبي، والتحليل النفسي يدرس مضمون العمل الأدبي وعلاقته بالعقد أو بعالم الشعور أو اللاشعور عند المبدع، ويعتبر العمل الأدبي وثيقة معرفية. في حين أن النقد النفسي يدرس العمل الأدبي باعتباره عملاً فنيًا يدرس بناءه الفني، وعلاقة هذا البناء بالمركب أو العقد عند الفرد المبدع، ورائد النقد النفسي هو شارل مورون وليس فرويد أو اتباعه.

أراد فضل أن يلقي الضوء على مناهج النقد المعاصر فقصد في ذلك إلى عرض المبادئ النظرية لاتجاهات النقد، وترك جانبًا الحديث عن القواعد المنهجية لكل اتجاه تحت اسم "مناهج النقد المعاصر"، فلم يقصد منذ البداية الاقتصار على النظر في الحديث على الخطوات المنهجية في كل منهج من المناهج، وقد كان من أثر ذلك ما نلمحه من خلط واضح وشطحات تجاوزت الحديث عن المنهج. الأمر الذي جعل القارئ يتساءل: إذا كان حقًا أمام دراسة تتحدث عن الخطوات المنهجية لمعالجة الأدب في النقد المعاصر أم أمام دراسة نظرية تتحدث عن اتجاهات النقد المعاصر؟ وكان من أثر ذلك أن تشتت ذهن القارئ، الأمر الذي جعله يقف حائرًا أمام مسألة الحدود الفاصلة بين مبادئ اتجاهات النقد وبين مناهج النقد.

وقد يقبل هذا الخلط من جانب باحث ناشئ، أما من جانب باحث أستاذ وناقد له شهرة واسعة، فأمر غير مقبول إذ كان من الضروري أن يحدد للقارئ إذا كان هو يريد الحديث عن اتجاهات النقد المعاصر، وهنا عليه أن يتحدث عن المبادئ والمفاهيم العامة لكل اتجاه نقدي. فإذا لم يرد الحديث عن هذا الميدان، وأراد الحديث عن مناهج النقد، فإنه حتمًا يخص بالذكر الخطوات العملية التي يتخذها الباحث في معالجة العمل الأدبي في ظل عدد من المفاهيم أو المسلمات أو المبادئ التي يحددها المنهج الذي يتحدث عنه، ولكن يظهر أن هذا الخلط عند الباحث كان يسيطر على دراسته، الأمر الذي جعل المجالين عنده متشابهين، بحيث يمكن معرفة مناهج النقد المعاصر بمجرد معرفة مبادئ اتجاهات النقد المعاصر.

هذا الاتجاه نحو الخلط بين المبادئ النظرية، والخطوات الفعلية في النقد المعاصر، هو الذي حدد لفضل أن يقسم دراسته على النحو التالية:

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

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

(1) حديث عن الاتجاه الاجتماعي وعلاقته بالاتجاه التاريخي.
(2) حديث عن إسهام نظرية الانعكاس في الاتجاه الاجتماعي.
(3) حديث عن دور الماركسية في النقد الاجتماعي.
(4) نشوء علم اجتماع الأدب في منتصف القرن العشرين.
(5) تيار علم اجتماع الأدب التجريبي.
(6) تيار علم الأدب عند كل من لوكاتش وجولدمان.
(7) الحديث عن بعض مبادئ جولدمان.
(8) ذكر مراجع النقد الاجتماعي.

تلك هي الخطوات التي تناولها فضل عند حديثه عن منهج النقد الاجتماعي للأدب. ونلاحظ على هذه الخطوات أنه لم يحدد مكانًا للخطوات المنهجية. بمعنى أنه لم يتحدث عن المنهج، فإذا أرادنا أن نحدد خصائص حديثه عن المنهج الاجتماعي للأدب، قلنا: إنه عرض للخطوط العامة لمبادئ هذا المضمار. ويبدو ذلك في مظاهر متعددة أهمها حديثه عن نشأة المنهج الاجتماعي في ظل المنهج التاريخي، وحديثه عن إسهام نظرية الانعكاس في هذه النشأة، وحديثه عن دور الماركسية ونشأة علم اجتماع الأدب، ومفاهيم وأسس جولدمان النظرية، أما الحديث عن الخطوات المنهجية للنقد

الاجتماعي أو لعلم اجتماع الأدب عند جولدمان مثلاً، فلا يجده القارئ يحتل مكانًا في هذا الحديث.

إن الفكرة العامة التي جعلته يهتم أكثر الاهتمام بالمبادئ النظرية لكل اتجاه نقدي، هي التي توجه دراسته وتصبغه بصبغة معلوماتية وصفية عن هذه المبادئ. وهذا يعني أنه لم يحاول أن يتناول المسألة المنهجية، مع أنه وعد بالحديث عنها. ولنتوقف على مثال واحد من عندنا للحديث عن المنهج، لعلم اجتماع الأدب عند جولدمان بشكل موجز لكي يتضح للقارئ أن الحديث عن المبادئ النظرية لعلم اجتماع الأدب شيء، والخطوات المنهجية شيء آخر.

بعد الحديث عن مفاهيم جولدمان في أعماله المختلفة (رؤية العالم، المعنى الذاتي، المعني الموضوعي، البنيات الدالة . . . إلخ) نأتي للحديث عن المنهج، وهذا المنهج ينهض على أساس أن يحقق الباحث خطوتين، لا يمكن الفصل بينهما، الأولى: أن يحلل العمل الأدبي تحليلاً بنائيًا؛ ليحاول استخلاص البناء الخاص ذي الدلالة، والخطوة الثانية أن يحاول الباحث دمج هذه البنيات الدالة في بناء كلي واسع، وفي هذا الصدد يقول جولدمان. إن أهم الخطوات العلمية في تحليل العمل الأدبي هي محاولة دمج البنيات الخاصة ذات الدلالة في بنيات اكثر اتساعًا، وهذه الخطوة يفترض فيها الإتيان والغدو الدائم من الجزء إلى الكل والعكس بالعكس كما أشرنا في موضع سابق من الدراسة.

مجمل القول إن الخطوة الأولى (تحديد البنيات الدالة) وتعتبر دراسة تحليلية وصفية، والثانية دراسة تفسيرية تضع البنيات الدالة في بنيات أوسع هو البناء الكلي للمجتمع، وتعتمد الخطوة الأولى على منهج التحليل البنائي الذي ينطلق من النظام اللغوي للعمل بقصد الوصول إلى البنيات الدالة التي يستخلصها الباحث من مجمل العلاقات الداخلية التي يحتويها العمل الأدبي، أما الخطوة الثانية فتتلخص في عملية فهم وتفسير العمل الأدبي بمعنى توضيح علاقته بنظرة معينة للعالم، أما تفسيره فمعناه توضيح هذه النظرة المعينة للعالم عن طريق دمجها في البناء الكلي للمجتمع، وهذه الخطوات المنهجية يمكن أن تتلخص على الوجه التالي:

أولاً : يبدأ الباحث بتعيين البنيات الدالة في العمل الأدبي.

ثانيًا : بعد ذلك يعين صلتها ببنيات فكرية معينة.

ثالثًا : يبرز الصلة بين تلك البنيات الفكرية وفكر جماعة معينة.

هذا موجز للخطوط العامة للخطوات المنهجية لعلم اجتماع الأدب، والقصد منها إبراز الفارق بين الحديث عن المبادئ النظرية لعلم اجتماع الأدب، والحديث عن الخطوات المنهجية في هذا الميدان، التي كان يجب أن يحدثنا عنها الباحث، وعلى هذا الأساس نفهم أن فضل خلط بين المبادئ النظرية وبين الخطوات المنهجية، ويحدثنا عن باقي المناهج النقدية، أو بعبارة دقيقة يحدثنا عن اتجاهات النقد، وليس عن مناهجه باعتبار أن المبادئ النظرية عنده هي نفسها الخطوات المنهجية.

وإذا تساءلنا كيف كانت هذه النتيجة ألفينا الإجابة الشافية في فهم الباحث للمنهج الاجتماعي، فهو يتصوره مجرد عرض لمبادئه النظرية، والحديث عن تطور هذه المبادئ النظرية، وخلط بين الحديث عن الاتجاه وعن المنهج، ولما كان فضل لم يتنبه لذلك فقد سلك نحو تحقيق تصوره عن المنهج سبيلاً أقرب ما يكون إلى سبيل عرض النظريات والآراء التي تخص هذه النظريات.

على أن أوضح أخطاء الباحث وأشدها دلالة على تصوره الخاطئ لمفهوم المنهج، هي اعتبار المنهج مجموعة من الآراء عن تطور المبادئ النظرية للنقد الاجتماعي، دون أن يعي أن الحديث عن المنهج معناه الحديث عن الخطوات أو طرق معالجة الأثر الأدبي وفق قواعد محددة، فالحديث عن الخطوات وطرق المعالجة خطوة أساسية في هذا المجال.

ولنا بعد ذلك أن نتساءل: وما قيمة الحديث عن كيف نشأ المنهج الاجتماعي في حضن المنهج التاريخي، أو الحديث عن نظرية الانعكاس أو عن التيارات السائدة في هذا المجال، أو عن آراء جولدمان ومنهجه الذي لم يغفل الجانب الكيفي في العمل الأدبي، ما قيمة هذا كله في حدود الحديث عن المنهج؟ إنه خارج هذه الحدود.

وإذا كان الأمر كذلك فقد استحال الحديث عن المنهج إلى مجرد عرض لمجموعة

من الآراء النظرية حول طبيعة وتطور الاتجاه الاجتماعي، وإذا تساءلنا، ومن أين للباحث هذا التصور عن المنهج؟ كان لزامًا علينا أن نتبين تصوره عن الحديث عن المنهج، وقد كان باستطاعته أن يصحح بعض أخطاء هذا التصور، لو أنه قصد مباشرة إلى الحديث عن الخطوات التي يلزم للباحث أن يقوم بها عند دراسته للأثر الأدبي، وتخلى عن عرض بعض الآراء النظرية التي تدور حول الاتجاه الاجتماعي وتطوره، وقصد إلى الحديث عن هذه الخطوات مباشرة.

تلك بعض عيوب منهج الباحث في الحديث عن المنهج الاجتماعي، أوضحناها في جانبها النظري، ووجدنا أنها تتمثل في الخلط بين الحديث عن طبيعة الاتجاه وتطوره وبين الحديث عن المنهج والدليل على ذلك أن الباحث لم يقصد إلى الحديث عن موضوع المنهج مباشرة. لنستخلص منه خطواته وطرق معالجته للأثر الأدبي.

يكفي هذا القدر من الإطلاع على تصور الباحث لمفهوم المنهج في دراسة الأثر الأدبي. وقد رأينا أنه يتسم بالخلط بين موضوع الاتجاهات النظرية وتطورها، وبين موضوع طرق معالجة الأثر الأدبي في ضوء المنهج الاجتماعي، فإذا أضفنا إلى ذلك أنه لم يأت بمثال تطبيقي واحد؛ ليحدد لنا كيف نطبق هذا المنهج، بل اكتفى بالإشارة إلى أن هناك دراسات عربية طبقت هذا المنهج. كيف؟ لا نجد جوابًا شافيًا لهذا السؤال.

وإذا ما انتقلنا إلى حديثه عن المنهج البنيوي والتفكيكي؛ فلا نجد اختلافًا كثيرًا في منهجه عن الحديث عن المنهج الاجتماعي، فهو يعرض لنا في حديثه عن المنهج البنيوي (ص81، ص103) آراء دي سوسير (ص81) والمدارس التي أسهمت في تشكيل الفكر البنيوي (ص83)، ودور جاك لاكان في التحليل النفسي البنيوي (ص86) وجاكوبسون (ص88) في تطوير النقد البنيوي (ص89). وهدف البنيوية (ص94) والعيوب الموجه إليها (ص95) ، فإذا أضفنا إلى هذا التصور الخاطئ عن المنهج، عيبًا آخر في منهجه ألا وهو عدم تحديد مدلول المصطلح في سياق النص أو في هامشه، أو وضع قاموس خاص بهذا الشأن في نهاية الدراسة التي كان أغلب نصوصها يميل إلى الغموض.

بذلك نكون قد انتهينا من تحليل النصوص السابقة ويمكن أن نستنتج النقاط التالية:

(1) أن منهج كمال أبو ديب يتميز بالجمع بين منهج بروب، ومنهج ليفي أشترادس، وهذا الجمع محاولة تتضمن نمطًا من الإبداع المنهجي بمعنى ما من المعاني، ومحاولة للخروج عن النزعات التقليدية التي سبقته باستثناء محاولة طه حسين الذي سبق أبو ديب في دراسة الشعر الجاهلي دراسة علمية بوساطة منهج علمي جديد. حقًا إن محاولة أبي ديب، قد تضمنت بعض العيوب المنهجية، لكنها تبقى دائمًا من المحاولات النادرة في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة التي جعلت معالجة الدرس الأدبي معالجة مركبة وليست بسيطة. حيث جمع بين الاهتمام بالمادة الأدبية من ناحية، والمنهج من ناحية أخرى، وهو ما تعتمد عليه الدراسات الأدبية في الثقافة الحديثة.

ولو كان أبو ديب قد حاول الإفادة من منهج طه حسين باعتباره منهجًا علميًا بجانب الإفادة من منهجي بروب ومنهج ليفي اشتراوس؛ لتجنب معظم العيوب التي سبق الإشارة إليها ونحن بصدد الحديث عن منهجه.

لكن هذا الرأي لا يمنعنا من القول: إن محاولة أبي ديب تعد من المحاولات الرائدة في مضمار الدراسات الأدبية المعاصرة التي تنأى بصاحبها عن المنهج المعلوماتي أو الصحفي الذي يسيطر على مضمار تلك الدراسات.

(2) أما منهج جابر عصفور في دراسته للفكر النقدي عند طه حسين فكان ينقصه وضع الفروض أو سؤال أو أسئلة البحث التي تجعل القارئ يعرف الهدف من وراء الدراسة. أو توضح لنا أن الباحث يتجه نحو ظاهرة أو إشكال معين، يحاول إلقاء الضوء عليها لنفي أو إثبات حقيقة معينة في فكر طه حسين النقدي، وميزة طرح الفرض أو الفروض أنها تبين للقارئ منذ بداية الدراسة، أن الباحث متجه نحو قضية أو مسألة معينة في فكر طه حسين النقدي يريد معالجتها أو تأكيدها أو دحضها، أما الحديث عن الفكر النقدي عند طه حسين بطريقة عامة، فهذا أسلوب أقرب إلى أسلوب سرد المعلومات والوقائع التي تخص الموضوع الذي حدده الباحث، والمعلومات وتكديس الحقائق أو الوقائع ـ كما سبق أن ذكرنا من قبل ـ لا يكسبها أو يعطي لها

وظيفة موضوعية إلا إذا وضعت داخل إطار علمي معين، بمعنى تطبيق أحد المناهج أو شروط الروح العلمية، لكن عصفور أعطى الأولوية للمعلومات والوقائع لا للمنهج الذي يصيغ هذه المعلومات والوقائع.

حقًا إنه استعان بمصطلحات حديثة (سبق الإشارة إليها في التعليق على نص دراسته)، لكنه لم يستعن بالمنهج الذي أفرز هذه المصطلحات، إن المنهج العلمي هو الذي يعطي للمادة الأدبية أو المعلومات عن الموضوع أهمية خاصة، ويمنحها قيمة علمية، ويجعل الدراسة تصف في صفوف الدراسات العلمية لا الدراسات المعلوماتية.

لكن هذا لا ينفي أن دراسة عصفور عن فكر طه حسين النقدي من الدراسات القيمة التي سدت ثغرات عديدة في المكتبة العربية حول هذا الموضوع، من حيث المعلومات، ومن حيث الإطار المعرفي الذي يمتلكه عصفور، والذي أتاح له فرصة تحليل ووصف ورصد فكر طه حسين النقدي بطريقة مميزة.

(3) إن منهج وهب أحمد رومية في معالجة النص المسمى "نقدنا الجديد وشعرنا القديم" منهج يتميز بالجمع بين المنهج العلمي من جهة ومفاهيم ومناهج النقد الأدبي من جهة أخرى، وعلى هذا الأساس نعتبر أن هذه الدراسة واحدة من الدراسات ذات الصبغة العلمية في معالجة موضوعها، لكن لا يعيب هذه المحاولة سوى وقوفها في منتصف الطريق أو عدم إتمام المهام التي يفرضها هذا المنهج على الباحث. من زاوية التعامل مع الفروض التي طرحتها.

(4) النزعة التجزيئية الشكلية التي ينهض عليها منهج محمد عبد المطلب في دراسة القصيدة أو في دراسة النص الروائي نزعة بغير شك من النزعات الجديدة، لكنها ليست ذات صبغة علمية من جهة، ولا يعرف القارئ المبررات الموضوعية التي دفعت الباحث وراء استخدامها من جهة أخرى، إن الحديث عن عنصر السرد في النص الروائي في عزله عن الرواية نفسها أو الحديث عن عدد من الأبيات، في عزلة عن القصيدة نفسها. يؤكد لنا أن العمل الأدبي عند الباحث عبارة عن أجزاء منفصلة عن كيانه أو جوهره العام، ونحن هنا أمام نماذج مختلفة من هذه الأجزاء، وهذا المنهج

بغير شك يفتت وحدة تماسك العمل الأدبي، دون أن نعرف ما الذي نجنيه من وراء هذا التفتت، وأبرز عيوب هذا المنهج أنه ينهض على أساس فلسفة لا يعرف القارئ حكمتها أو مهمة تجزيء العمل الأدبي إلى وحدات صغيرة بالنسبة إلى العمل، ككل أو بالنسبة إلى القارئ، أو بالنسبة إلى الباحث الذي يعتقد أن النزعة التجزيئية الشكلية نزعة ضرورية في معالجة الأدب دون أن نعرف لماذا أو نعرف أساس فلسفتها في هذا الميدان.

(5) إن دراسة سمير حجازي ـ كما ألمحنا في موضع سابق ـ تنهض على أساس المنهج أو شروط الروح العلمية، في كافة خطواتها، فقد حدد لنا في البداية ظاهرة ثقافية محددة (سيطرة جنس أدبي معين في فترة تاريخية محددة) ووضع لها عدة فروض تفسيرية، وحاول اختبار هذه الفروض بوساطة التجريب على النصوص، وعلى الفرد المبدع، وعلى الواقع الذي عاصره هذا الفرد، مستعينًا في ذلك بمفاهيم العلوم الإنسانية وأساليبها، فضلاً عن مفاهيم ومبادئ النقد الأدبي الحديث.

(6) إن منهج عبد الله الغذامي منهج حديث أو جديد، لكنه ليس ـ كما ينشد ـ منهجًا علميًا؛ لأنه لا يتجاوز حدود وصف العمل الأدبي والنظر إليه نظرة تجزيئية شكلية، في حين أن النظرة العلمية تعتمد على الوصف والتفسير وتتسم بالعمومية والشمول، لا بالتجزيء والتفتيت.

(7) إن منهج أحمد درويش منهج يتميز بالتركيز على المعلومات والنزعة الشكلية التجزيئية، والميل نحو الإنشائية الوصفية، والتشدق بمفاهيم العلم وأساليبه دون أن نشاهد ذلك في خطواته المنهجية الفعلية.

(8) إن منهج صلاح فضل كما ألمحنا من قبل منهج قائم على أساس الخلط بين المفاهيم النظرية وبين الخطوات المنهجية.

وعلى هذا الأساس نفهم أن كلاً من أحمد درويش وعز الدين إسماعيل يتفقان على أن أعمالهما أعمال علمية، وهي ليست كذلك للأسباب التي سبق أن ألمحنا إليها سابقًا، ونحن بصدد التعليق على هذه الأعمال، ويمكن أن نستخلص مع ذلك أن هؤلاء الباحثين

يأملون أن يتجاوزا طبيعة الثقافة التي ينتمون إليها بمعنى ما من المعاني، باعتبار أنها ثقافة تحتل الجوانب العلمية في بنائها مساحة ضيقة للغاية، ومعنى ذلك أن هناك أساتذة كبار في ثقافة الشرق العربي يتشدقون بالألفاظ والأقوال (كما جاء في تقديم أعمال هؤلاء) بأن أعمالهم علمية وهي ليست كذلك.

بإمكان القارئ على هذا الأساس أن يعرف الخطوط العامة لمناهج الدراسات السابقة، ومن خلال هذا العرض نستنتج أن هناك باحثين يعتمدون على الوصف والانطباعية في معالجة البحوث أو الدراسات في مجال الأدب، وأن مناهج بعض الباحثين تعاني من اضطراب أو قصور في المفاهيم الرئيسية للمنهج العلمي، وأن الحاجة ماسة للباحثين الذي يتبنون مفاهيم التفكيك للارتباط بواقعنا الأدبي والثقافي من ناحية، والارتباط بأحد الأطر المنهجية العلمية من ناحية أخرى، والباحث العلمي، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، شخص يملك إطارًا منهجيًا موضوعيًا يستطيع عن طريقه أن يعالج موضوعًا أدبيًا أو إنسانيًا أو فلسفيًا في ظل مجموعة من المعايير الموضوعية المحددة.

لقد نظرنا في مناهج الباحثين التي تعتمد على منهج التحليل البنائي أو الوصفي وبينا إلى أي مدى يعاني هذا المنهج رغم طابعه الموضوعي من قصور أو نقص؛ لأنه لا يقدم لنا أكثر من وصف للنص الأدبي، والوصف ـ كما ألمحنا سابقًا ـ جزء من مهمة الباحث العلمي وليس المهمة كلها؛ ذلك لأن وصف النصوص الأدبية عملية لا تضيف إلى علمنا شيئًا، بخصوص بناء أو مضمون هذه النصوص، فهذه المهمة يقوم بها التفسير وحده؛ لأنه يعطينا الجواب للسؤال: لماذا يكون النص الأدبي على هذا النحو؟

وفي استقصائنا لخصائص هذا المنهج، وجدنا أنه يعزل بنية النص عن مضمونه ويعزل كليهما عن المجتمع والتاريخ من أجل الوصول إلى اكتشاف الاطراد في النصوص الأدبية، وخلصنا إلى القول بوجود هذا القصور. كما خلصنا إلى القول أن منهج التفكيك يطمس معالم الأثر الأدبي، ويغربه ويجعل الباحث يتبنى مفاهيم فلسفية غريبة عن إطارنا الثقافي ـ تعبر عن مرحلة ثقافية تعيشها المجتمعات الأوروبية المعاصرة، وتجعلنا غرباء عن واقعنا وعن مصادر هذا الواقع.

هناك اختلافات منهجية في دراسة النص الأدبي بين فئات البحوث التي تناولناها، ولكن معظمها يقرر حقيقة واحدة مؤداها: وجود إشكال منهجي تطرحه هذه البحوث، وأن مواجهة هذا الإشكال لن تتحقق إلا إذا سلم الباحث أو الناقد بالحقيقة الموضوعية القائلة إن العلم هو المنهج وليس المادة أو الموضوع الذي يدور حوله البحث، وأن طبيعة الموضوع وواقعه هما اللذان يحددان المنهج، وليس تبني فلسفة أو اتجاهات مستمدة من واقع بيئية ثقافية غريبة عن الموضوع ومجاله، وفرضه على النص فرضًا تعسفيًا.

والعلم في النقد أو في الدراسة الأدبية ينهض على فكرة الجمع بين مفاهيم العلوم الإنسانية ومناهجها من جهة، ومبادئ النقد من جهة أخرى، والجمع بين المجالين طريق ينأى بنا عن الغموض في المفاهيم والأسس التي تتناول الأثر الأدبي؛ لأنه يبدأ بتكوين فكرة عامة عن الآثار الأدبية وصياغتها في صورة فرض يمكن تفسيره، ثم نختبر هذا الفرض عن طريق التجريب في النصوص التي بين أيدينا، وهذا المنهج يصف لنا الأثر الأدبي ويفسره في وقت واحد، الأمر الذي يجعلنا ننظر إليه نظرة كلية تكاملية دون أن نجزئه إلى وحدات (جمل وصور بلاغية) معزولة عن مجمل عناصره الدينامية، أو دون أن نحدد دلالة هذه الوحدات بالقياس إلى مجمل هذه العناصر (البناء والمضمون) كما في البحوث التي تطبق المنهج التكفيكي والبحوث ذات الاتجاه الأسلوبي، إن الجمل أو الصور البلاغية أو الصيغ الخاصة ليس لها دلالة إلا بعلاقتها بمجمل هذه العناصر، والطريق إلى ذلك لا يكون بتفتيت الوحدات دون عقد الصلة بينها وبين هذه العناصر، وإنما بالعدول نهائيًا عن النزعة التجزيئية في معالجة النص وبالعدول أيضًا عن القول: إن التفكيك وسيلة عصرية فذة في تطوير النقد؛ لأن أخص خصائص الأثر الأدبي أنه كل متماسك ذو منطق داخلي وخارجي خاص، يحتم على الناقد أو الباحث أن يجمع في منهجه بين الوصف والتفسير.

والمنهج البنيوي (الشكلي) ـ كما لاحظنا سابقًا ـ يقف بنا عند حدود الوصف والتصنيف دون التقدم إلى التفسير الذي هو غاية العلم، والمنهج التفكيكي يقف بنا عند حدود الانطباع والتحليل الجزئي، ويجعل الناقد أو الباحث يتقدم وفي ذهنه نظرية

راسخة تدفعه نحو تغيير معالم الأثر الأدبي وتطويعه وفقًا لمفاهيمه الخاصة، وهذا من شأنه أن يقود الناقد أو الباحث إلى اعتساف التبرير في معالجة الأثر الأدبي، الأمر الذي يقلل من القيمة العلمية لبحثه، وأبسط دليل على ذلك أننا لم نعثر في البحوث التي تناولناها على بحث طرح فيه صاحبه عددًا من الفروض، وحاول اختبارها عن طريق التجريب في النصوص التي يتناولها، وعدم طرح الفروض؛ يعني أن الناقد أو الباحث قصد إلى شيء يعرفه من قبل معرفة تامة، وذلك يجعل منهجه تبريرًا أو تحليليًا ثباتيًا.

هوامش ومراجع الفصل الخامس

(1) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1983.

(2) الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.

(3) في نقد الشعر. دار الشروق، 1996.

(4) دار الشروق، القاهرة، 1996.

(5) نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، هيئة الكتاب، القاهرة، 1986.

(6) شعرنا القديم ونقدنا الجديد، عالم المعرفة، الكويت، 1996.

(7) المرجع السابق، ص8.

(8) المرجع السابق، ص ص23 – 25.

(9) نفس الموضع السابق.

(10) نفس المرجع السابق ص23.

(11) نفس المرجع السابق ص25.

(12) الخطيئة والتفكير، هيئة الكتاب، القاهرة، 1986.

(13) Samir Hegazy, littérature et Societé en egypte, Paris, 1979.

(14) نشر ملخص هذه الدراسة في مجلة فصول عدد يونيه، يوليو، أغسطس، 1982.

(15) قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، هيئة الكتاب، القاهرة، 1995.

(16) هيئة قصور الثقافة، القاهرة 2001.

(17) المرجع السابق. ص33.

(18) المرجع السابق ص34.

(19) الآفاق العربية، القاهرة، 1997.

(20) المغرب، 1983.