النقد الأدبي الحديث

أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة

رؤية إسلامية

د / سعر أبو الرضا

الطبعة الثالثة
مزيدة ومنقحة

حقوق الطبع والنشر محفوظة

١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م

الطبعة الأولى : ٢٠٠٤م

الطبعة الثانية : ٢٠٠٧م

الطبعة الثالثة : ٢٠١٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثالثة

هذه هي الطبعة الثالثة من هذا الكتاب الذي يمكن أن يمثل جانباً من المشروع الثقافي الذي أهتم به ، وهو هنا يشير إلى بعض ملامحه ؛ منها اقتران النظرية بالتطبيق ، إذ يشير إلى أسس الجمال الفلسفية للنقد الأدبي الحديث ، وبعض مناهج النقد الأدبي المعاصرة ، مما يمثل الجانب التنظيري في هذا المشروع الثقافي ، أما الجانب التطبيقي فيمكن أن يمثله عدة كتب لي منها :

كتاب " الشعر قيمة إنسانية متجددة " ، وفي الرواية : كتابان هما : " في السرد " ، والآخر" بلاغة السرد بين الجنسين " ، وفي المسرحية : عدة كتب أخرى منها : " التعبير الدرامي "، و " في الدراما اللغة والوظيفة " ، و " الأدب الإسلامي والمسرح " ، وكذلك في السيرة : " السيرة المن ونماذج "، وفي المقالة : " المقالة الإصلاحية " ، وغير ذلك من الكتب التي أجمع فيها بين تناول فنون الأدب في نماذج متعددة ،

وأشكال متباينة ، هذا بالإضافة إلى النظرة المقارنة التي ترفد هذا المشروع في كتب خاصة بذلك ، أو عامة .

مثل كتابي : الأدب المقارن والآخر أثرجي دي موبسان في القصة المصرية القصيرة .

وثمة ملمح مهم آخر في هذا المشروع ، يتضح في الإفادة من التراث والكشف عن قيمته الفكرية والفنية ، وهو ما يدركه كل قارئ لهذه الكتب ، خاصة من يبتغي التأصيل بقيم هذا التراث لحياتنا الفكرية المعاصرة ، وبذلك أفيد فيما أكتب من التراث والمعاصرة ، فللمتغيرات دورها الفاعل في هذا المشروع الثقافي الذي يمكن أن يتكامل مع غيره ، هنا أو هناك في أرجاء عالمنا العربي ، بغية نشر الثقافة العربية ، والإسلامية في أرجاء المعمورة .

ولقد أفاد من هذه الكتب كثير من الباحثين المخلصين وأثنوا عليها ، ولكن هناك من سرق منها ، لأنه تجرد من الأمانة العلمية ، فلم يشر إلى فضل ذلك المصدر المعرفي عليه ، أو غيره فيما كتب ، خاصة فيما عرضته بعض كتبي من وجهة نظر إسلامية في بعض الأسس الجمالية

الفلسفية ، أو بعض جوانب مناهج النقد المعاصرة ، ومن المؤسف أن هؤلاء السراق ينسبون لأنفسهم ما ليس لهم بتبجح وتدنٍ ، وضمير ميت، لا يعرف للأخوة ، ولا للصداقة ، ولا للأمانة ، ولا للشرف حقا ومكانة في أسلوب حياتهم المتدني ، وإذا كان هذا ديدنهم حيث كانوا، فهم معروفون لغيرهم ممن يقدر الأمانة والشرف والإخلاص للعلم وأهله ، ومن ثم فهؤلاء السراق النهابون معروفون ، مكشوفون ، مهما خادعوا ، وضللوا ، ونافقوا ، هداهم الله إلى سواء السبيل .

بسم الله الرحمن الرحيم

فاتحة :

الحمـــد لله ، والصلاة والسلام على رسول الله ، وعلى آله وصحبه ومن ولاه ، وبعد ؛

فإن العلاقة بين أسس النقد الأدبي الحديث الجمالية الفلسفية ومناهج هذا النقد المعاصـــرة قوية ، فكبار النقاد على مختلف المستويات والأصعدة يكشفون عن هذه العلاقة التي يمكن أن تتصل بالخلفية الأيديولوجية لهذه المناهج ، من ثم فما من منهج نقدي معاصر إلا وله صلة وثيقة بنظرية أدبية أو أكثر حسب إجراءاته ومصطلحاته التي تشكل جوهره ، وتسمح للناقد باستثماره في تعامله مع النص وتحليل هذا الخطاب .

وليست الغاية من عرض هذه الأسس الجمالية والمناهج النقدية ومناقشتها فـرض هذا الفكر ، وإعطائه قدرا أكثر مما يستحقه ، كلا ، وإنما الغاية المرجوة هـي الاتصال به لمعرفته ، ثم نخله لنستفيد مما يمكن فيـــه أن يغني رؤيتنا للنص الأدبي العـربي ومحاولـــة تسديد الخطـــاب النقدي ، لأن الأمل كبير في إيجاد نظـــرية نقدية عربية تستصحب صالح تراثنا — وما أكثره — ، وتستثمر صالح المتغيرات وهي تتعـــامل مع هذه الأسس الجمالية ، وتلك المناهج النقدية، بحيث

تكـــون جزءا من نظرية الأدب الإسلامي ، ولنا خير أسوة في رعيل من النقاد العـــرب عـــلى هذا الدرب منهم من قضى نحبه كالدكتور محمد غنيمي هلال والدكتور شكري عياد ، والشيخ أبي الحسن الندوي والدكتور نجيب الكيلاني وغيرهـــم ، ومنهم من ينتظر وما بدلوا تبديلا كالدكتور تمام حسان والدكتور عـــبد الحكـــيم حسان والدكتورعبد العزيز حمودة والدكتور محمود الربيعي ، وهؤلاء وإن تباينت مستويات إسهامهم النقدي لكن تجمعهم الرؤية الصادقة في الوصول إلى نظرية نقدية عربية .

وثمـــة مـــلحظ مهم يتمثل في أن الكتابة في النقد الأدبي الحديث بحاجة إلى احتشاد يستصحب معه الرؤية الإسلامية ، فكثير من أصول هذا النقد ومناهجه وقضـــاياه قـــد لمستها يد اللـــسانيات مقترنة بنظرة مادية بحتة ، وإذا كانت لمسة اللســـانيات ضـــرورية في تحقيق موضوعية هذا النقد وتجلي منهجيتـــه ، فإن النظرة الماديـــة الخالصة ربما لا تعين أصول النقد الأدبي ومناهجـــه على تحقيـــق غاياته الإنسانية والفنية في تعامله مع النص ، لأن هذه النظرة المادية تغفل جانبا مهما من فكر الإنسان في علاقته بالله سبحانه وتعالى ، وهو ما كشفت عنه كثير من جوانب تحليل الخطاب في التعامل مع النص الأدبي .

مـــن ثم فقـــد تباينت نتائج هذا التحليل بين محلق في السماء ، وهابط في الأرض إلى قـــرار سحيق ، بينما المرجو هو الاعتدال والتوسط وعدم التطرف

كشـــفا عن القيمة الفنية وهي تجلي الفكرة الإنسانية ، بالإضافة إلى أن علاقة المـــبدع بمـــا وراء الواقـــع من غيبيات يمكن أن تكشف عن تجليات إنسانية في الـــتعامل مـــع متغيرات الواقع المعيش ، تسهم في النهضة والتقدم على مستوى الفرد والمجتمع والأمة ، بل الإنسانية .

ولذلك فقد قرنت عرض هذه الأسس الجمالية ومناقشة تلك المناهج برؤية نقديـــة تحتكم إلى الثوابت بعقلية يقظة ، وفكر مفتوح يحاول استيعاب الأمس ، كما يتصل بمتغيرات اليوم ، مستشرفا إرهاصات الغد .

ولا يخفـــى عـــلى القـــارئ الـــيوم هـــذه الصلة الوثيقة بين النقد الأدبي والفلســـفـــة خاصـــة في مناهج ما بعد الحداثة ، مما أصاب هذه المناهج بشيء مـــن الغمـــــوض ، لكـــن الأمل في الله أن تنجح هذه المحاولة في كشف هذا الغمـــوض وتحقـــيق ســـهولة الاتصـــال بين القارئ وهذا الفكر ، على أساس الاستفادة مما لا يتصادم مع ثوابتنا ، ويمكن أن يحقق فاعلية في تعاملنا مع النص الأدبي للكشف عن تعدد مستويات معناه .

أمـــا بالنســـبة للنصوص الدينية فألفت النظر إلى وجوب الحرص في محاولة تفســـيرها في ضوء كثير من هذه المناهج ، لأنه يجب أن نستحضر قدسية هذه النصـــــوص ، وفي مقدمتها القرآن الكريم وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وأن ذلك يستـــوجب النظر إلى علاقة هذه النصوص الخاصة بمبدعهـــا

تقديسا وإجلالا ، فلا نعرضها لعبث لا نهائية الدلالة، كما نستبعد قطع صلتها بمبدعها ، كما نحرص على النظر إليها في ضوء ثوابتنا .

والله أسـأل أن يوفقنا إلى ما فيه الخير والسداد ، وأن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم ، إنه نعم المولى ونعم النصير ، منه العون وعليه التوكل .

سعد أبو الرضا

الرياض في : ٢٣ محرم ١٤٢٥

١٤ مارس ٢٠٠٤

أسس الجمال الفلسفية
للنقد الأدبي الحديث

الاتجاهات الفلسفية الجمالية في الأدب والفن تنقسم إلى قسمين :

أ – الاتجاه المثالي ب – الاتجاه الواقعي

وهذا التقسيم فلسفي لا أدبي ، لكن لـــه أثره في المذاهب الأدبية والمناهج النقدية الحديثة .

أ – الاتجاه المثالي ويندرج تحته مذهب الفن للفن، والمذهب التأثري في النقد ، والمذهـــب الرمـــزي ، ومدرســـة النقد الحديث الأمريكية ، وغالبية اتجاهات النقد الألسني ، على أساس أن المثالية تتجاوز الواقع .

وأصـــحاب هـــذه التوجهات المثالية متأثرون بنظرة أفلاطون في المحاكاة ، القائمة على أن جمال الجميل بقدر اقترابه من عالم المثل والصور الخالدة (٦٦ : ٣٠) ، (٢٥ : ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨) * مـــن ثم فهم يركزون على الفن بصورة قد تتجاوز الواقع .

---

* (الـــرقم الأول في القوس يدل على اسم المرجع أو المصدر في فهرس المصادر والمراجع ، والرقم الثاني يدل على رقم الصفحة) .

ب – بينما الاتجاه الواقعي يضم الواقعية الاشتراكية الأوربية والمذهب الطبيعي، والماديـــة، ومذهب الالتزام في النثر دون الشعر عند الوجوديين ، والمنهج الاجتمـــاعي في النقـــد ، ويتصل هذا الاتجاه برأي أرسطو في المحاكاة من حيث التركيز على الواقـــع بصـــور متعددة ، لكن اعتماد النقد الأدبي اليوم على النموذج اللساني لم يجعل هذا التقسيم حاسما ، فوجدنا لكـــلا الاتجـــاهين الفلسفيين المثـــالي والواقعي في الفن أثراً في كثير من المناهج والاتجاهات النقدية .

وإذا كان هنـــاك صـــراع دائـــم بين أصحـــاب الاتجـــاهين : المثـــالي والواقعي فإنهما يتكاملان عند كبار النقاد .

ولـــيس في الأدب ما يسمى بالمذهـــب المثالي بالمعنى التجريدي وتجاوز الواقـــع ، لأن الأدب يقـــوم أساســـا على تصـــوير المشاعر والأفكار، والانتقال بها من عالم التجريد إلى عالم التجسيد بالوسائل التعبيرية الفنية ، لتكشف عن هذه الأفكار ،وتوحي بعمقها .

لكننا نستطيع أن نقول في الوقت نفسه إن الأدب لا يقف عنـــد حدود الواقع في تطلعه إلى التغيير، فالـــواقعيون والمثاليون معا لا يتناولون الشر في الواقـــع إلا بغيـــة تغييـــره ، كمـــا يزعمـــون ، وإن اختلفت وســـائلهم فالـــرومانتيكيون مثلا قد يلجـــأون إلى الأحلام هربـــا من

الواقع المعيش المؤلم .

ودعاة الفن للفن إنما يصورون ، ما يروعهم في الواقع بغيـــة تغييره وتجاوزه . والواقعيون لا يلتزمون بالواقع التزاماً حـــرفيا، ولكن تتجلى أصالتهم في الاختيار منه ، وسعيهم لإبراز غايات اجتماعية إنسانية .

وإذا كان زولا (ت ١٩٠٢ م) صاحب المذهب الطبيعي يقـــرر أنه يرمي إلى غاية مثالية لكن ليس عن طريق الحلم ، وإنما بـــدءا مـــن الواقع ، فإن بلزاك (١٧٩٩ — ١٨٥٠ م) عميد الواقعيين يصرح أنه يبتغي غاية خلقية، وترقية المجتمع من وراء تصويرالواقع . (٦٦ : ٢٧٨)

وإذا كان الكلاسيكيون يرون أن الجمال مطلق، بمعنى أن مقاييسه ثابتة لا تستغير في أي مكان أو زمـــان، فإن الرومـــانسيين على عكس ذلك رأوا أن الجمال نسبي تحكمه المتغيرات في كل زمان ومكان .

ولقـــد أثّر فلاسفة الجمال الإنجليز في فلاسفة الجمال الفرنسيين خـــاصة ديدرو، كما أثر هؤلاء في فلاسفة الجمال الألمان خاصة هيجل وكانط اللـــذين أثرا في بندتوكروتشيـــه الإيطـــــالي ، ويمكـــن من خلال هـــؤلاء أن نوضـــح بعض الأسس الجمالية الفلسفية الـــتي أثـــرت في النقـــد الأدبي الحديث بصفة عامة .

ديدرو الكاتب والفيلسوف الفرنسي : (١٧١٣-١٧٨٤ م)

يتجاوز ديدرو مفهوم الجمال عند أفلاطون من حيث إنه ميتافزيقي، وانعكاس لعالم المثل ، ليقرر أن وظيفة الفن تعتمد على عملية تصوير الواقع وتجسيده، وإبراز الجوهر الحقيقي للجمال (٥٣ : ١٧) ، (٤٢ ، ٤١ : ٤١) ، ومن ثم رأى أن الناس يختلفون في الحكم على جمال الجميل بناء على عوامل ثلاثة هي : العمر ، والعصر ، والمدنية ، من ثم فالجمال نسبي في نظره وليس مطلقا عاما كما رأى الكلاسيكيون .

وقد بني إدراك الجمال على أساس فكرة العلاقات بين الأشياء والأجزاء ، فالجميل في نظره هو الذي يتضمن " في نفسه ، وخارج الذات ، ما يثير في إدراك المرء فكرة العلاقات "، من ثم لا ينبغي أن نحكم على جمال الكلمة ، أو الجملة في العمل الأدبي دون أن نقف على ما يربطها بغيرها في النص ككل، حتى ندرك النظام والتناسب والتناسق والتلاؤم بينها وبين غيرها داخل هذا العمل ، وغير ذلك من المعاني والعلاقات التي تدفعنا لإدراك جمال الشيء الجميل .

ويتصل بما سبق الجمال المدرك أو الخاص، فالرسام مثلا لا يختار في لوحته أجمل الأشياء ليرسمها، بل يختار ما يلائم منظوره وموضوعه، فقد يختار شجرة لا وردة ، برغم جمال الورود في

الطبيعة ، لأن الشجرة أنسب وأجمل لمنظره ، وكذلك الوسائل التعبيرية والصور البيانية لا توظف في الأدب لجمالها في ذاتها، ولكن على أساس درجة توافقها، ونسبيتها مع غيرها من الوسائل الأخرى .

ويفرق ديدرو بين الجميل واللذيذ ، فاللذيذ ما يدرك عن طريق حاستي الشم والذوق كالروائح والأطعمة، فلا يقال لها جميلة بل طيبة ولذيذة، كما يفرق بين الجميل والنافع ، لأن إعجابنا بالجميل لجماله ، في ذاته دون نظر إلى ما يحققه من منفعة لنا . (٦٦ : ٢٨١)

فالأشياء الجميلة جميلة في ذاتها، لا تحتاج إلى من يتأملها كي يوجد فيها صفة الجمال عن طريق التأمل ، فاللوحات الفنية الجميلة جميلة في ذاتها تأملها الناس أو لم يتأملوها، والمراد بمن يدركون الجمال فيما سبق القادرون من ذوي الخبرة والممارسة والتجارب الفنية التي تؤهلهم وتمكنهم من أن يثير فيهم الجميل فكرة العلاقات .

وإذا كان ديدرو يرى أن العمل الفني ينبع من الواقع، فهو أحيانا قد يشير إلى أن الفنان لا يحاكي الطبيعة ، ومن ثم فلابد من الدراسة والخبرة والاتصال بتاريخ الفكر، حتى ينجح الفنان في

إبراز الجميـــل، وهكـــذا يتردد ديدرو بين هذين الاتجـاهين المثـالي والواقعي، وقد سبـــق أن بين أرسطو أن الفن يجمل الطبيعة ، وهو لا يقتصر على رســـم ظواهر الأشياء بل التعبير عما هو جوهري فيها على هذا النحو، (٦٦ : ٢٨٢) ، (٥٣ : ١٧) .

و الفكرة الأخيرة يمكن أن تكشف عن أن تجميل الفن للطبيعة إنما هو بوسائلها الموجودة فيها التي يلتقطها الفنان بحســـه وخبرته ، فالوجود بما فيه إنما هو من صنع الخالق سبحـــانه وتعالى .

كمـــــا يتردد ديدرو في تفسير موقف الفنان من الجمال هل يعتمد على العقل أم العاطفة والإحساس ؟

إذ يـــرى أن إدراك الجمـــــال يلزمه الانفعال ، وقـــوة الـــذوق والعـــاطفـــة والإحساس وبدون ذلك لا عبقـــرية في الفن ، لكنه يبين أن الفنان في مرحلـــة التعبير ونقل التجربة وتصويرها يجب أن يُحَكِّم العقل في ذلك، لأن العواطف القوية ، والإحساسات الحادة لا تستطيع أن تكشف عن نفسها .

وبرغم ذاتية الجمـــال يرى ديدرو موافقا في ذلك أفلاطون وأرسطـــو والكلاسيكيـــين أن " تصـــويـــر الفضيلـــة محبوبـــة والـــرذيلـــــة بغيضة " واجب كل فنان وإنسان كاتباً أم رساما ،

فالحق والخير والجمال يتصل بعضها ببعض . والذوق ليس إلا قوة مكتسبة، بالممارسة والتجارب ، بما يمكن فهم هذه القيم وإدراك جمالها ، ويتم بذلك التأثير والتغيير .

وفيما سبق يقترب ديدرو في غايته من الواقعيين ، ولذلك فقد عده بعض فلاسفتهم من روادهم في القرن الثامن عشر .

كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) م فيلسوف ألماني، كان له تأثير واضح في الفلسفة المثالية للفن، تجلى في الأدب ونقاده ، وترجع أهميته إلى أنه اتجه إلى البحث في الذات العارفة وتحليل قدراتها المعرفية بدلاً من البحث في الوجود الخارجي، كما كان في الفلسفة اليونانية . (٢٨ : ٩٣)

وإذا كان ديدرو حريصا على إبراز صلة جمال الفن بالواقع الذي يصوره، فإن كانط يهتم أولا بخصائص العمل الفني في ذاته وفي داخله حيث يرى أن " لكل عمل فني وحدة جوهرية فنية، وبنية ذاتية تنحصر فيها غايته، وجماله في هذه البنية " (٦٦ : ٢٨٥) .

ويعد كانط مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية ، وهو يهتم بالفلسفة العاطفية (المثالية) في مقابل الفلاسفة العقليين الذين يعتمدون

على الحجج والتصورات العقلية، ولذلك فهو يعتد بكل إنسان على حده، بوصفه غاية في حد ذاته، وتلك صورة من صور إقرار حقوق الإنسان التي تأثر بها كانط من روسو .

خصائص الحكم الجمالي في نظر كانط :

١ – من حيث الكيف : فهو حكم صادر عن رضا لا تدفع إليه منفعة، فالمتعة الفنية لا تهتم بموضوعها، بخلاف اللذة الحسية التي تتجلى في حب التملك مثلا، كما أن الرضا الخلقي يتطلب تحقيق موضوعه (٦٣ : ٤٦ – ٥٢) ، فالرسام يعجب بالتفاحة مثلا أو بصورتها لجمالها، وهو لا يشتهي أكلها أو بيعها .

٢ – الجمال من حيث الكم والعموم، فهو يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة عامة وتصورات عقلية، لتقويمه كما يرى الفلاسفة العقليون ، برغم أن أي شيء عام عالمي لابد له من أفكار تجريدية عامة يُقوَّم بها إلا الجمال، الذي نستطيع أن ندركه في حين هو غير حسي، وهو بذلك يفترض اشتراك ذوي الأذواق المتمرسة فيه ، والشذوذ هنا يؤكد القاعدة (٣٦ : ١٣٦) .

٣ – الجمال من حيث علاقة الوسيلة بالغاية ؛ فهو الصورة الغائية لموضوعه، من ثم لا يتصور له غاية أخرى سوى الجمال ، فإعجاب الفنان بالجميل دون نظر للغايات (٦٣ : ٥٨ – ٦٥) ، إذ يحس بمتعة تكفي السؤال عن الغاية ، فإذا

فكر عالم النبات أو التاجر أو الزارع في وظيفة فاكهة ما أو تركيبها أو إنتاجها النوعي أو قيمتها التجارية، فهو لا يفكر في قيمتها الجمالية، وعلى الفنان ألا يحتفظ إلا بشعور المتعة فقط ، وهو شعور غير محدد ، ولا يرتبط بمضمون محسوس لغايته : - كما يرى أصحاب هذا الرأي - ، (الغائية بدون غاية) . (٦٣ : ٥٩ - ٦٤) ، (٢٥ : ٦٠) ، (٦٦ : ٢٨٦) .

٤ - الحكم الجمالي ذاتي فردي (٦٦ : ٢٨٦) في مبدئه، موضوعي في تصوره، بافتراض عموم الشعور به لدى ذوي الأذواق ، ولا يحتاج إلى أقيسة أو براهين وغير ذلك مما يتطلبه الحكم الموضوعي، فالحكم الجمالي يصدر عن الوعي الجمالي ، والتناقض هنا واضح في جعله الجمال حسيا وغير حسي في وقت واحد، إذا كان مرده الإحساس والشعور فكيف يكون عاما ضروريا (٢٨ : ٩٥) .

ويرى كانط أن الجمال الخالص يتجلى في الأشكال التي لا مضمون لها كالزخارف والنقوش والموسيقى غير المصحوبة بالغناء، وهي أشكال لا معنى لها في نفسها عنده .

وقد يختلط الجمال باللذة أو المتعة أو ما يكشف عن غاية مثالية، لكنه في كل ما سبق ليس جمالا خالصا، بل قد يكون تابعا لغيره، وإذا تمكنا من إدراكه على هذا النحو، فلن يكون مساعدا لما اختلط به ، وما اختلط به لا يساعده،

لأنه ليس مجردا على هذه الخال .

قسم فلسفة كانط بالتفريق بين المعرفة العقلية والحكم الجمالي القائم على الذوق، لكنها قسم بالشكل اهتماما كبيرا، وتجرده من كل غاية ، وغير ذلك مما يتهدد الفن نفسه ، ويبعده عن المضمون .

وهدف كانط من كل ما سبق – كما يزعم – هو تحرير الفن من أي قيد أو مؤثر خارجي قد يعوق الخيال أو يحد من حريته، وهو بذلك يضع العبقرية في مكانها المناسب حتى تبدع، وإذا كانت حرية العبقرية على هذا النحو صادرة عن ذاتها ففي هذه الحدود تفرض الطبيعة قواعدها على الفن .

ويؤكد كانط على الصلة بين الجمال والخُلق، إذ يبين أن الجمال حكم صادر عن الذوق، وفيه إرضاء للوعي الجمالي، وأن ذلك الجميل مصدر متعة جمالية، وصدور مثل هذا الحكم عما يشبه الأمر، لكنه ليس أمرا يحكمه المنطق أو البراهين كما هو الخال مثلا في القضايا الطبيعية أو الرياضية، وإنما يقارن هذا الحكم الجمالي بالحكم الأخلاقي الذي نخضع فيه لوعينا وضميرنا الخلقي، كما أننا نخضع في الحكم الجمالي لوعينا الجمالي، وأي مخالفة له هي مخالفة لهذا الوعي .

فالتفكير في الجميل يجعلنا خاضعين له كما نخضع للعقل حين نفكر في الطبيعة، وقريبا من خضوعنا للمبدأ الخلقي، وبذلك فالجمال يتطلب أسمى آداب

المعرفة . وهكذا يتضح أن " الجمالية للسفة للفن " (٢٥ : ١٩٧) .

وليست غاية الجمال الدلالة على الكمال الحسي أو الجسمي في الشيء الجميل، وإلا لفقد عالميته، واختلف نتيجة المتغيرات، فالجمال يعبر عما هو فوق الحس من الحقائق، وبذلك يكون عالميا . وهذا التوجه المثالي في تجريد الجمال يوضح أثر أفكار أفلاطون المثالية في كانط .

لكن توجه كانط إلى الإعلاء من قيمة الفن مجرداً عن أي غاية قد يدفع بعض الأدباء إلى التطرف، بحيث يصبح الأدب والفن غير محقق لرقي الإنسان ونهضته ، وذلك لعدم ارتباط الأدب بأهداف إنسانية يناط به تحقيقها ، خاصة القيم الخلقية التي تدعم الوازع الديني في نفس الإنسان ، لتستقيم حياة الفرد والمجتمع والأمة .

كما تولي فلسفة كانت الشكل كل اهتمامها، وهي بذلك تحصر الجمال في دائرة ضيقة ، فلا يكاد يراه إلا في النقوش والزخارف والموسيقا غير المصحوبة بالغناء ، وفي ذلك إهمال للمضون الذي لا تتحقق فاعلية الفن إلا به .

وممن تأثروا بتوجهات كانط فيشته الألماني (١٧٦٢ – ١٨١٤م)، وهو من فلاسفة الرومانتيكيين، ويرى أن الفن تحرير للذات، مما يهيئ للحرية الحقة ، وكذلك شوبنهاور (ألماني) الذي رأى أن التأمل الروحي الخالص من الغاية في الجمال يهيئ للاهتداء للزهد المطلق ، وبرغم تأثره بأفلاطون، فقد

استبدل بالمثل الأفلاطونية فكرة التمثلات العقلية ، وعرفها بأنها تجسد أو تموضع للإرادة الكلية المنبثة في الكون (٢٨ : ٩٦) .

كما أثر كانط في غير هذين من دعاة الفن للفن والرمزيين ، وبفضل مدام دي استال ذاعت آراء كانط في فرنسا . وقد تأثر بكل هؤلاء تيوفيل جوتييه (١٨١١ – ١٨٨٢م) وهو من الرمزيين الفرنسيين الذي يقول : يسألون عن هذا الكتاب ... أية غاية يخدم ... إن غايته أن يكون جميلاً " (٦٦ : ٢٨٩) .

ومن أشد الناس تأثراً بآراء كانط الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو (١٨٠٩ – ١٨٥٠م) [*] ، فالشعر عنده "خلق جميل موقع" ، نتيجة التأمل في تجربة ذاتية لنقل صورها الجميلة ، ولا يحكم عليه سوى الذوق لا الفكر ، لأن موضوع الذوق هو الجمال ، ذلك الذوق الذي يمكن أن يشرح مواطن الجمال في الواجب من حيث هو جميل كما يبغض الرذيلة لقبحها ، " ولذلك فصلة الشعر بالحقيقة من حيث جمالها لا من حيث البرهنة عليها " . (٦٦ : ٢٩٠)

كما يرى أن اقوى عناصر الجمال في الشعر هي الموسيقى ، فهي أعظم وسيلة للإيحاء والتعبير عما يصعب التعبير عنه ، ولذلك فقوة الشعر في إيحائه ، وهذه الموسيقى تسمو بالروح ، وكل ما سبق يختص بالجمال -- في نظره -- وليس بالحق والخير.

---

[*] انظر موسوعة المصطلح النقدي (الجمالية) صـ ٢٧٠ المجلد الأول – ط : ١٩٨٢ ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية ، سلسلة الكتب المترجمة رقم (١٢٠) .

كمـا يستعيض بالشكل عن الأشياء ، من ثم تتجلى المعاني الرمزية فيه، وهو يستغرق في الخيال لدرجة يختلط فيها بعالم الحقيقة، فمن قصائده (حلم في حلم) التي يقـول فيها "..كل مانرى وما نظهر به ليس سوى حلم في حلم " (٦٦ : ٢٩١) ، وما سبق يكشف عن أثر إدجار آلان بو في الـرمزيين خاصـة عند مالا رميه (١٨٤٢– ١٨٩٨ م) الفرنسي .

وقـد كـان تأثير كانط وإدجار آلان بو معا واضحا في الشاعر الفرنسي بودلـير (١٨٢١– ١٨٦٧م) ، ففي مقدمة ترجمته لقصص بو يقول (الشعر موضوعه الشعر نفسه) ، ولذلك فتسميته لديوانه " زهور الشر " يكشف عن اهتمامه بالجمال، ووجوده في الشر، كما يبين أن الشعر العظيم النبيل هو الذي يكتب من أجل المتعة بكتابته ؛

يقـول : " لا غايـة للشعر إلا الشعر ذاته، ولا يستطيـع أن تكـون له غايـة أخـرى، ولن تكـون أي قصيـدة جزلة ورائعة وجـديـرة حقـا باسـم القصيـدة إلا إذا كـانت قـد كتبـت فقـط للـذة كتابـة القصيدة " (٤٤ : ٢٦٩) .

واهتمام كانط وإدجار آلان بو وبودلير وغيرهم بالجمال في ذاته، لا يقصد بـه قصر الأدب على التعبير أو الشكل فقط ، وإنما تحرير الأدب والأديب من أي قيـد – كما يزعمـون – ، بحيث لا يتنـاول الأديب ما يتناولـه إلا عن

الفنان وصدق، وتكون الأصالة الفنية هي مصدر ما فيه ، وهم يتشددون هذا التشدد حتى لا يتسلل إلى الفن المنافقون الذين يستمدون دوافعهم من غيرهم ومن خارج أنفسهم ، وبذلك يقضون على الصدق الذي هو روح الفن .

وبودلير لا يتحدث عن الشر إلا لتبغيضه بغية القضاء عليه، فالفن لا يجعل القبيح، ولكنه يقدم الشر جميلا للتنفير منه، وهو في الوقت نفسه يخدم المبادئ التي بها يمكن أن يدرك معنى الجميل، من ثم فهو يدعو إلى نظرية الوحدة الكاملة التي تجمع بين الجانب الجمالي وملاحظة الواقع في دقة، وبها أثر في ت . إس . إليوت الذي سوف نعتبره ممثلا لمدرسة النقد الحديثة الأمريكية .

هيجل (١٧٧٠- ١٨٣١ م) يرى هيجل أنه كلما تقدم الفكر يضعف الجمال ويمحى، كما يرى أن للفكرة وجودا مستقلا . وهو بذلك يلتقي مع أفلاطون ، وكأني به هنا صدى له خاصة وهو يقرر التقاء الجمال بالخلق، ولذلك يرى هيجل أن الفن هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية كاملة، حيث إن الإنسان يصور ذاته لذاته . (٣٠ : ٤٦) ، وقد مر الجمال في نظره بثلاثة مراحل توضح تطور الفن هي :

أ — المرحلة الرمزية، حيث يتمثل الجمال في الأشياء الجليلة والضخمة وهندسة البناء التي تبعث على الرهبة ؛ كمقابر الفراعنة المصريين، وفيها ينتصر الشكل على المضمون .

ب – المرحلة الكلاسيكية وتتمثل في الفن اليوناني خاصة النحت، حيث يتعادل الشكل والمضمون، وهي في نظره مرحلة الكمال الفني التي لن يصل إليها الفن في المستقبل.

ج – المرحلة الرومانتيكية، حيث تغلبت الفكرة على الصورة، واختل التعادل، وتجلت الذهنية في فنون هذا العصر من موسيقى وشعر، تجسد مطالب الإنسان الحديث الذهنية وبذلك يضعف الشكل ليتجلى المضمون الديني أو الفلسفي (١٧: ١٢٩)، (٦٦ : ٢٩٥).

ويتضح مما سبق اختلاف وجهة نظر هيجل عن كانط من حيث إن الأول لا يقتصر في نظرته للجمال على الناحية الذاتية الشكلية، بل اهتم بالتطبيق وبناحية المضمون، وبرغم أن هيجل يرى أن الجمال حسي لا يستلزم أقيسة مجردة، وهي تقريبا نظرة كانط لكنه يبين أن المضمون المثالي يظهر من خلال الصورة الفنية أو العمل الأدبي، وهكذا يتضح أن العمل الفني العظيم تشغل مادته فكر المبدع، كما أن للغاية الفنية الخالصة وسائلها التي تتمثل في الشروط الفنية للجنس الأدبي، وما يقدمه فكر المبدع، وللعصر والمجتمع دوره في هذه الوسائل، وهي بذلك ذات طابع تاريخي، وذلك مما يجعله يلتقي مع ديدرو كما يلتقي مع الواقعيين خاصة عندما يرى أن الفنان في حاجة إلى العودة إلى الطبيعة كي يفهم العلاقات، ويميز الأشكال والتفاعلات (١٧ :١٢٩)،(٦٦ :٢٩٦).

ويعتبر الفيلسوف الإيطالي **بندتو كروتشيه** (١٨٦٦- ١٩٥٢م) من أهم الذين ظهر فيهم أثر فلسفة هيجل الجمالية المثالية، كما يعتبر خير ممثل لنزعة الصياغة التعبيرية **Expressionism** .

وأنواع النشاط الفكري لديه أربعة، اثنان منها نظريان وهما :

١ – الحدس أو التصور الصادق وهو موضوع الجمال، وهو معرفة تأتي عن طريق الخيال .

٢ – عملية الإدراك وهي موضوع المنطق. وهو معرفة تأتي عن طريق الفكر. (٢٦ : ٢٩) ، (٦٦ : ٢٩٧) .

أما الجانبان العمليان الآخران فيتمثلان في الإرادة وهي إما :

٣ – إرادة فردية تحقق ما يخص الملابسات الفردية كالنشاط الاقتصادي .

٤ – وإما إرادة عالمية عندما تحاول التوفيق بين الفردي والجماعي ، ومن ثم تكون إرادة خلقية موضوعها الأخلاق والعلوم التي تدرس الحريات والعلاقات الاجتماعية (٦٦ : ٢٩٧) ، (٢٩ : ١٨٣) .

ويرى كروتشيه أن الفكر عن طريق الحدس الكامل يخلق الجمال في حالة الإنتاج الفني . والحدس الكامل أو الكشف التام يتطلب التعبير عنه، من ثم يكون الفن ، ولا قيمة لما لم يكتب جيدا، فهو رديء لأن الحدس فيه غير كامل، ولأن الفكر فيه كان غير واضح أيضا .

والجمال في نظره شكل موحد كامل يمتزج فيه المضمون بالشكل، وذلك عندما تنجح القوة الحدسية في السيطرة والتأمل في الموضوع ، من ثم يكون التعبير ويكون الجمال .

وبندتو كروتشيه على عكس أرسطو يرى أن الفن لا يحاكي الطبيعة، لأن الفكر مستقل عنها، وهو الذي يوجدها، فهو يصف الخير والشر ، ووصفه جميل في كلتا الحالتين، إنما يكون القبح والخطأ في التعبير الفني نتيجة اختلاف التساوق واضطراب الوحدة، وعدم وضوح الفكر، وقد يكون ذلك نتيجة الاهتمام بالتعبير بدرجة غير مقبولة، وكل هذا بسبب ضعف الحدس في التصور، فقوة التعبير في دلالته على الفكر (٦٦ : ٢٩٨) ، (٣١ : ٥٥) ، (٢٦ : ٤١) .

ويستخدم الحدس في مرحلة التعبير الفني الكلمات المألوفة، لكنه يُفْقدها شكلها وسياقها المعروف لها قبل ذلك، ليضعها في شكل وسياق جديدين داخل وحدة العمل الأدبي للتعبير عن المشاعر، وهي بذلك أشبه بقطع المعدن التي تذوب في صنع التمثال .

والشكل الفني عند كروتشيه هو الذي يحدد قيمة الجزء مهما تنوع هذا الجزء ، سواء كان فكرة فلسفية أو منطقية أو أي وسائل تعبيرية، وهي تقريباً الفكرة التي قد نجدها عند ريتشاردز وإليوت وكلينث بروكس (٢٦ : ٣٠ - ٣٩) .

وهـــذه الفكـــرة قريبة من تصور فكرة [عبد القاهر الجرجاني] للنظم ، وكذلك من فكرة [كلوريدج] في فعل الخيال الابتكاري .

والعمل الفني عند بندتو كروتشيـــه نتيجة ذكاء وفكر وإرادة، كما يعتمد عـــلى الشعور والعاطفة، عندما يتخذ منهما الفنان موضوعا للتفكير والتأمل، فينـــتظم الشعور وتتزن العاطفة، فمن خصائص الفن تحقيق موضوعية المشاعر والعواطف (٦٦ : ٢٩٩) ، (٣١ : ٤٥) .

لكـــن بندتو كروتشيه يناقض نفسه عندما لا يعتد إلا بالعاطفة في شكلها الـــذي ظهرت فيه، كأساس للنقد، نظرا لأن العاطفة أوضح في الشعر الغنائي، حتى إنه لا يعتد إلا بالجانب الغنائي في المسرحيات والقصص والملاحم، ويعتبرها مناط القيمة الفنية، وهو بذلك يخالف أرسطو أيضا، حيث لا يهتم بالفعل الراقي ونموه، وإنما بالأجزاء ذات الطابع الغنائي، ويرى أن الملحمة والتمثيلية يجب أن تقـــرأ عـــلى أنهما مجموعة نصوص غنائية مصوغة في بنية فنية خاصة في شكل حكاية وشخصيات وفعل روائي (٦٦ : ٢٩٩) ، وبذلك فهو ينكر الفروق بين الأجناس الأدبية . وقد انتقده الشاعر الفرنسي كورني في هذا الاتجاه .

وهكذا يهتم كروتشيه بالشكل ولكن لا قواعد له فيه، ولكنه يعتد بالقيمة الإنســـانية وجلالها في التجربة الفنية، ومن غايات كروتشيه تحرير العمل الفني، ولـــذلك فهو يعتبره فرديا مصدره قوة الحدس التعبيري، وهو غير مقيد بقوانين

خاصـــة، وهـــو بذلك أيضا يعتبر رد فعل للمعايير الكلاسيكية من حيث عدم التقيد بالقيود والقواعد الفنية، وترك المحاكاة .

ويتضـــح أثر الاتجـــاهـــات الجمالية عند ديدرو وكانط وهيجل وبنـــدتو كروتشيه والرمزيين الفرنسيين في النقد الأمريكي، خاصة في :

١ – المدرسة التصويرية .

٢ – مدرسة النقد الحديثة .

٣ – مدرسة النزعة الإنسانية .

أمـــا المدرسة التصويرية فيعتبر إزرا بوند من أشهر ممثليها، وهي تعتمد على الصور والشكل ووضوح العبارة وتهتم بالتجديد في القوالب التقليدية، كما لا يهتمون بأي رسالة للشعر اجتماعية أو مدنية .

وقـــد أدت المدرسة التصويرية إلى بروز مدرسة النقد الحديثـــة (مدرسة الـــنقد الجديد)، ومن أشهر ممثليهـــــا النـــاقد ألـــن تيت (١٨٩٩م) والناقد سبنجارن، وأصحاب هذه المدرسة متأثرون بالمدرسة التصويرية، وبالتراث الأدبي في الوقـــت نفســـه، وكذلـــك قد تأثروا بالأدبين الإنجليزي والفرنسي خاصة الرمزيين ومنهم ريمي دي جور مون الفرنسي الذي ينتصر للشكل، ولذلك فهم يحرصون على الشكل والإفادة من الصنعة والحلي اللفظية حرصا شديدا ، كما يعنون في النقد بتحليل بنية العمل الأدبي من وجهة نظر جمالية ، ودون اهتمـــام

بـــاي قضـــية اجتمـــاعية أو خلقية (٢٩ : ١٩٣) ، ومن أقوال ألن تيت عن أشـــعـــار إزرا بـــونـــد : " هـــذه الأشعـــار ليس لهـــا معـــنى ولكنها أشعار ممتازة " (٢٠ : ٧٧ – ٨٨) . وهم غالبا ما يركزون حديثهم على الشعر دون القصة أو المسرحية .

وقد تصدى لآراء أصحاب مدرسة النقد الحديثة الأمريكية أصحاب النزعة الإنسانية الجديدة، وممن يمثلونها إرفنج ووليم فان أوكنور وهم أكثر ميلا للنزعة المحافظة الكلاسيكية، يقول بابيت : " لا يكون المرء ذا نزعة إنسانية ما لم يمارس اختيارا خلقيا " . (٦٦ : ٣٠٣)

وممن يمثلون المدارس السابقة خاصة مدرسة النقد الحديثة الأمريكية والنزعة الإنســـانية ت . إس . إليوت [توماس ستيرنز إليوت Tomas Stearns Eliot (ت١٩٦٢م) وهو ناقد أمريكي مر نقده بمرحلتين (٦٦ : ٣٠٤) :

أ – في أول عهده منذ ١٩١٧م حيث مثل المدرسة الجديدة الأمريكية في النقد ثم مدرســـة النزعـــة الإنسانية، وقد تأثر بريمي دي جورمون الفرنسي الرمزي، وقد اهتم إليوت بالأسس الجمالية في العمل الأدبي رافضا فكرة خلط الأجناس التي تعني خلط الفلسفة بالأدب والاجتماع، لأنه يرى أن العمل الأدبي غاية في ذاته، وهو مستقل عن حياة كاتبه نفسه، ويضرب مثالا لذلك بشكسبير وأن اهتمامه ينصب على أعماله الأدبية وأسلوبه الفني، حيث يصبح العمل الأدبي هو الحقيقة

الوحيدة، فلا يمكن للعمل الأدبي إلا أن يكون صورة لنفسه فقط، ولا يمكن أن يزودنا بشيء خارج هذا النطاق، ولذلك ينكر أن يكون لأي مسرحيـة مـن مسرحيات شكسبير معنى محدد برغم عدم خلوها من المعـنى (٦٦ : ٣٠٤) ، وهو يهدف بذلك إلى تحرير العمل الأدبي من أي دعاية، كما يقاوم فكرة الأدب التعليمي، ومن لا يرون في الأدب إلاصورة لنفسية مؤلفه مهملين القيم الفنية .

ب – لكـن إليوت في كتابه الغابة المقدسة – الطبعة الثانية – ١٩٢٨م يوضح المرحلة الثانية من تطوره، وفيها يمثل النزعة الإنسانية في النقد، ويؤكد على :

١ – مهما كانت الدعوة إلى استقلال الأدب فإنه لابد أن يتصل بمسائل الخلق والدين والسياسة .

٢– لابد أن يكون هناك مسلك خلقي مشترك بين مؤلفي المسرحيات وجمهور المتلقين .

٣ – وقـد انتقد القصة الإنجليزية المعاصرة لعدم اهتمامها بالخلق، بينما أعجب بجـيمس جويـس لاهتمامه بالخلق . بل إنه في هذه المرحلة يفضل دانتي على شكسبير مخالفا كثيرا من النقاد ، وذلك لوضوح الرؤية الدينية عند دانتي أكثر من شكسبير، مما جعل ألن تيت ينتقده مبينا أن إليوت قد أصبح في نقده وشعره على ولاء كبير للكنيسة (٦٦ : ٣٠٥) ، (٢٠ : ٦٧) .

٤ – يجب أن يُكَمَّل النقد الأدبي بنقد من وجهة نظر دينية وخلقيـة محددة،

وبرغم أهمية المعايير الأدبية لكنها ليست هي فقط التي تكشف عن عظمة الأدب، وإنما القيمة الخلقية أيضا، برغم أن المعايير الأدبية هي التي تكشف عنها .

وهنا يجب أن نؤكد على توجهات الأدب الإسلامي ، وتمسكنا بالمرجعية الإسلامية للأدب متجاوزين دعوى التعصب وغير ذلك من التهم التي يحاول بعض الناس إلصاقها بالأدب الإسلامي ، وكأنهم لم يقرؤوا أو يسمعوا بما نادى به إليوت وغيره من مرجعية دينية أخلاقية .

ويدافع إليوت عن بودلير مبينا أن مكانته لا تتحقق بما أشيع من أنه من أصحاب الفن للفن، كما يؤكد أن هذه الفكرة كانت عقبة في سبيل الحكم الصحيح على بودلير .

٥ – وإليوت صاحب فكرة المعادل الموضوعي التي تدل على أن الأديب لا يعبر عن آرائه تعبيراً مباشراً ، ولكن لا بد أن يتضمن العمل الأدبي من المقومات الفنية والموضوعية ما يسوغ مشاعر الكاتب وأحاسيسه للإقناع بها . وحتى لا يشعر القارئ أن الكاتب يفضي إليه بذات نفسه بطريقة مباشرة بعيدة عن الفن . وفكرة المعادل هذه قد سبقه إلى شيء مناظر لها إزرا بوند عندما يبين أن الشعر نوع من الرياضة التي تقف فيها على معادلات للانفعالات الإنسانية (٦٦ : ٣٠٧) .

٦ – يؤكد إليوت على أهمية صلة الأديب بالتراث الأدبي الإنساني ووجوب الاستفادة منه، ويرى أن تقاس قيمة الأدب بصلته بالآداب السابقة، فهو امتداد لها على نحو ما، وبذلك تتجلى أصالته، علما بأن الأصالة المطلقة "ضد قوانين الطبيعة " (٦٦ : ٣٠٨) ، (٣٢ : ٧١ ، ٧٢) ، ولا تتجلى أصالة الأديب وصلته بمن سبقه إلا في فترة نضجه وتميزه .

وإذا اعتبرنا إليوت في مرحلته الأولى أقرب إلى المثاليين، فهو في مرحلته الثانية أقرب إلى الواقعيين .

ويلاحظ أن إليوت بمرحلتيه النقديتين قد أثر في نقدنا العربي الحديث ، خاصة بفكرة الحكم الخلقي التي جعلته ينتقد البيئة بنظرة متشائمة سوداوية قلقة، فكانت المدينة " الأرض الخراب " وهو ما وجدنا صداه عند أحمد عبد المعطي حجازي في القاهرة التي صارت " مدينة بلا قلب " ، ومثله صلاح عبد الصبور وهو يصف ليل القاهرة ، وبدر شاكر السياب وهو يصف بغداد : مبغى كبير – كابوس .. وغير ذلك ..[انظر د.سعد دعبيس قضايا الشعر المعاصر ص ٥٧ وما بعدها].

المدرسة التأثرية : وهي امتداد للمثاليين، ويعتد أصحابها بنقل الأديب أو الناقد في عمله للأثر الذي أحس به إلى نفس متلقية ، كما يرون أن أي نقد هو ذاتي لأنه انعكاس لنفس متقلية، ولذلك فهم ينفرون من القواعد والقيود .

ولقد كانت هذه المدرسة منتشرة في أوروبا في الوقت الذي كان نشاط

النقد الأمريكي للمدارس الثلاث – التصويرية والجديدة والنزعة الإنسانية – مزدهرا .

ومن يمثل هذا الاتجاه هازلت الإنجليزي (١٧٧٨ – ١٨٣٠) م ، وأناتول فرانس الفرنسي (١٨٤٤ – ١٩٢٤) /، وأندريه جيد الفرنسي (١٨٦٩ – ١٩٥١) م (٥٤ : ٤١٥) ، (٦٦ : ٣٠٨ ، ٣٠٩) .

نقد الاتجاه المثالي الجمالي في فلسفة الفن

إن التوجهات النقدية لدى ديدرو وكانت وهيجل وبندتوكروتشيه التي مردها إلى الاتجاه المثالي في الفلسفة تتكئ في جانب منها على آراء أفلاطون في المحاكاة والشعر ، مما يجعل الجانب المثالي خاصة الأخلاقي جليا فيها . وهذا مما يقرب بعض هذه التوجهات النقدية من التصور الإسلامي الأخلاقي .

لكنها بإغراقها في البعد عن الواقع خاصة عند كانط يجعلها بعيدة التحقق ، فيحوزها البعد الإنساني إجراءً وأدوات ، وإذا كان ت . س إليوت قد بدأ حياته مثاليا ممعنا في البعد عن الواقع ، فقد أصبح في المرحلة الثانية من حياته الفنية يعلي من الجانب الأخلاقي في العمل الأدبي ، ويؤكد على أهمية الغاية الخلقية التي يرمي إليها الحكم النقدي والعمل الأدبي بناء على ذلك ، بل وجدناه يحرص

على ربط العمل الأدبي بالميراث الإنساني والتقاليد والأعراف في هذا المجال حتى عده بعض النقاد كاثوليكيا أكثر من رجال الكنيسة أنفسهم .

ومهما أكد هؤلاء الفلاسفة والنقاد المحدثون على أن غايتهم تحرير الفن والفنان ، لكن هذا التحرير لا قيمة له إن لم يرتبط بأهداف أخلاقية إنسانية واضحة ، وغايات بشرية تحقق للفرد والمجتمع السعادة والتقدم ، و الأمن والأمان ، فليس الإنسان ملاكا يعيش في السماء ، وإنما هو كائن يعيش على الأرض ، ويختلط بغيره من أفراد المجتمع الذي يعيش فيه ، من ثم فإن التعامل معه على أنه جسم وروح هو أعدل معيار يحقق له ما نبتغيه له من سعادة وفاعلية في الحياة ، كما يساعده على تحقيق ما ينساط به ، وهذه هي نظرة الإسلام وتصوره للإنسان .

وكما في القول المأثور : " اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا ، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا " ، من ثم فالجمال مطلوب في الفن ، لكنه مطلوب لغاية ، وليست الغائية بدون غاية كما زعم كانط ، الذي وجدناه بسبب ذلك يضطرب في تقييمه وتقويمه لفلسفة الفن ، عندما رأى الجمال حسا وليس بحس ، ولم يستطع ديدرو قبله إلا أن يتعامل مع المثالية ويتصل بالواقع في الوقت نفسه ، وهو يقوّم الجمال ، كما اهتم هيجل بالتطبيق متجاوزا الوقوف على المثال في الفن ، وكذلك بندتوكروتشيه ، وإن أمعن في الغائية في الفن

كمعيار ليس وراءه معيار آخر .

من هنا تتجلى حقيقة النظرة الإسلامية المعتدلة ، وهي تهتم بالجمال في الفن والحياة كوسيلة للمتعة الوجدانية ، وبناء التقدم ، وفي حدود ما أحل الله ، مما لا يتعارض مع الشرع أو يخالف العقيدة .

ومن ثم كان اهتمام الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم بالشعر، يعجبون بقيمه الفنية ، وما يحققه من دفاع عن الدعوة والداعية، ويقدرون ما ينيطه الشعراء به من مهام في الدنيا والآخرة ، فيعبر عن الحياة وهموم الإنسان وآماله فيها .

ولا شك أن دعوة القرآن الكريم في سورة الشعراء ، عندما استثنت الشعراء الذين آمنوا من الغواية والضلال والانحراف بالشعر عن غاياته الجمالية والنفعية الخيرة خير دليل وشاهد على اعتدال التصور الإسلامي ، وتحقيقه لخيري الدنيا والآخرة .

الفلسفات الواقعية

وهي التي تقابل الاتجاه السابق (وهو الفلسفات المثالية عند ديدرو وكانط

وهيجل وبندتو كروتشيه) ، وتتمثل هذه الفلسفات الواقعية في :

١ – الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية . ٢ – الفلسفة الوضعية أو التجريبية

٣ – الفلسفة المادية . ٤ – الفلسفة الوجودية

أولا : الفلسفة الاجتماعية :

يعتبر سان سيمون الفرنسي (١٧٦٠ – ١٨٢٥ م) وأتباعه ممن يمثلون الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية ، حيث يوجهون الفن وجهة اجتماعية، ويزعمون أنهم يهتمون بمصير الإنسان في علاقته بأخيه الإنسان، ثم بالعالم، بغية القضاء على الأثرة في الفرد، وعلى الحكومة مهمة توجيه النشاط الاجتماعي بحيث تحل المشاركة محل التنافس، والتعاون محل الاستغلال . وبرغم أن هذا الاتجاه لا يلغي الملكية، لكن ملكية الفرد لا تغنيه عن المشاركة في العمل والنشاط الاجتماعي حسب مواهبه، وللإيمان بهذه المبادئ دور مهم في تنظيم المجتمع (٦٦ ٣١١) .

وكذلك جوزيف برودون (١٨٠٩ – ١٨٦٥ م) الذي يرى أن العدالة وليدة المجتمع، وتتضح في التبادل المبني على المساواة بين الناس . وهي الغاية من الوجود والمعرفة . ويجب أن يخدم الفن هذه المبادئ (٦٦ ٣١١) وهؤلاء الذين اتجهوا بالفلسفة نحو الواقع، كانوا بداية الدعوة الاشتراكية العالمية

لكن الحكومة لن تستطيع توجيه النشاط الاجتماعي وجهة رشيدة لتحقيق

التعاون والتآزر في مختلف ضروب النشاط ما لم يكن هناك وازع ديني يستجيب له الفرد طواعية واختيارا، وما لم تكن هناك قيم التقوى والأمانة والإخلاص ، وغير ذلك من القيم الإسلامية التي تشكل هذا الوازع الديني . بل لن تكون العدالة في المجتمع ما لم يوجد هذا الإحساس الديني بهذه القيم وتمثلها لدى أفراد هذا المجتمع، وتتجلى في فنهم، وإبداع المبدعين منهم، وتحدث أثرها في هذا المجتمع المتلقي .

ثانيا : وممن يمثلون الفلسفة الوضعية Experimental Positivism أو التجريبية أوجست كونت Auguste conte (١٧٩٨– ١٨٥٧ م) الفيلسوف الفرنسي، وجون استيوارت ميل الإنجليزي John Stuart Mill (١٨٠٦–١٨٧٣ م) ، وتين الفرنسي Taine (١٨٢٨– ١٨٩٣ م)

في نقدهم، وهؤلاء يرون أن المعارف اليقينية هي المعرفة الصحيحة، ولا يمدنا بها سوى العلوم التجريبية، والتخلي عن الأفكار الذاتية السابقة، والعكوف على التجربة يمكن أن يعصمنا من الخطأ ، وأن الأشياء في ذاتها لا يمكن إدراكها ، إذ لا يستطيع الفكر أن يدرك شيئا منها سوى العلاقات، والقوانين التي تخضع لها هذه العلاقات (٦٦ : ٣١٢) .

وهؤلاء كغيرهم من الواقعيين يتجاهلون أن هناك أمورا لا تخضع للتجربة المعملية، كالغيبيات التي لها تأثير في الواقع والإيمان به ، ولذلك فبرغم أهمية

التجربة ، لكنها لن تكون كافية لتحقيق المعارف اليقينية بصورة مطلقة، وما أكثر المتغيرات ، وما أكثر ما يكتشفه الإنسان من مستجدات مادية ومعنوية قد تغير ما أوصلته إليه هذه التجارب من معارف الأمس .

وقد انتهت هذه الفلسفة إلى ما يسمى بالنقد العلمي، وهو ذلك النقد الذي يطبق قوانين العلم ونظرياته على الأدب . (٥٤ : ٤١١)

وممن ظهر في نقدهم وأدبهم هذا الاتجاه بلزاك الفرنسي (١٧٩٩-١٨٥٠م) الذي كتب مجموعة قصصية سماها " المهزلة البشرية " يتجه فيها وجهة اجتماعية خالصة حيث صور المجتمع والواقع الفرنسي في عصره، ونظراً لأنه لم يتكلف تطبيق النظريات العلمية في أدبه فقد كان أكثر عمقاً في قصصه .

وممن تأثروا بهذا الاتجاه أيضا إميل زولا الفرنسي (١٨٤٠- ١٩٠٢م) الذي كان أكثر تطبيقا للعلوم التجريبية ونظرياتها حتى إنه دعا إلى أن يسلك الأديب في كتابته للقصة والمسرحية مسلك العالم في معمله وتجاربه، بحيث يطبق على الحقائق الاجتماعية والإنسانية نتائج النظريات العلمية، وهو يرمي من وراء ذلك إلى أن يقود الفن الإنسانية (٥٤ : ٤١٢) ، (٦٦ : ٣١٣) .

وثمة أيضا من النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه ، وذلك برده أسباب الاختلاف في النتاج الفني إلى قانونه : الجنس والبيئة وتأثير الماضي في

الحاضر، ممـــا كان لـــه أثر كبير في النقد الأدبي الأوروبي (٦٦ : ٣١٣) ، (٤٤ : ٢٥١) .

وقـــد تأثرت القصة الواقعية في أدبنا العربي كثيرا باتجاهات هؤلاء الكتاب خاصة بلزاك ثم إميل زولا : بل لعل ما في رواياتنا اليـــوم من عكـــوف على الواقع وتشريحه إلا تأثرا بأعمال هؤلاء الكتاب . وهو اتجاه لا بأس به إذا تغيـــا الكشف عن المساوئ باعتدال بغية تغييرها وإصلاح المجتمعات ، لا إثارة المشاعر ودغدغتها ، ونشر الفساد .

ويـــزداد هـــذا الاتجاه وضوحا في قصصنا عندما تدعمه الفلسفات المادية والوجودية كما سوف يتضح .

ثالثا : الفلسفة الواقعية المادية : وتتحدد بما يلي :

أ – الحياة الاجتماعية تقوم على أساس بنية دنيا وبنيا عليا، في البنية الدنيا يتمثل النـــتاج المـــادي للمجـــتمع، أما البنية العليا فهي النظم الســـياسية والاجتماعية والثقافية، وهي وليدة البنية الدنيـــا، لأنها هي التي تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة كما تشكل مقومات المجتمع الأساسية (٦٦ : ٣١٤) .

ولذلـــك تصبح البنية العليا قوة من القوى الاجتماعية التي تؤثر في استقرار الحياة الاجتماعية أو القضاء عليها .

ب – صـــراع الطـبقات الـــذي يُبرز – نتيجة تضارب المصالح الاقتصـــادية والاجتمـــاعيـــة – طبقة من الطبقات، وهكذا تحدد العوامل الاقتصادية هيمنة طبقة من الطبقات : إقطاعية أو عمالية أو برجوازية . (وإن كان الماديون يرون أن ذلـــك ســـوف ينـــتهي إلى المجتمع اللاطبقي، لكنه حلم) . وهو ما يسمى بالحتمية التاريخية .

ولهذه الطبقة مذهبها الفكري وأيديولوجيتها التي تتضمن مجموع أفكـــارها السياسية والخلقية والفنية التي توحد بينها، كما تســهـــم في شكل المضمـــــون الفكري للبنية العليا في المجتمع .

والعمل الأدبي في نظر أصحاب الفلسفة المادية وليد البنية العليا في المجتمع، ويتمـــثل أصـــل الفنون في مران الحواس ونموها وتربيتها على مر العصور حتى أصبحت تمثل قوى اجتماعية، فرقيها نتيجة العوامل المادية الاجتماعية . وهكذا تتضح أهمية الأفكار في المجتمع ، و إن كان يمكن أن تظهر آثاره في العمل الأدبي فيما بعد أيضا .

ونظراً لأهمية الأفكار في هذه الفلسفة فقد اتجه النقد الأدبي لأصحاب هذه الفلسفة اتجاهين (٦٦ : ٣١٦ ، ٣١٧) :

١ – اتجـــاه الشرح والتفسير لتراث الإنسانية الأدبي في الماضي ، بوصفه جزءا من البنية العليا، حيث يعنى فيه بالمضمون ، ووضع العمل الأدبي مكانه في البيئة

الاجتماعية، مع بيان العوامل الاقتصادية المتحكمة فيه .

٢ – اتجـاه التقويم والتوجيه للأدب في الحاضر . وتتضح أهمية العمل الأدبي في نظرهم بعد تصويره لوعي العصر الذي كتب فيه تصويراً غنياً في واقعيته، بحيث يصـف العالم مغموراً فيما هو فيه من ظلم وخداع، كما يصور المجتمع كوحدة كاملة بشكل يحدث أثراً فورياً ، .. ويكشف النسق الذي يجري عليـه تطوره، (٥٢ : ١٣١) وبذلك يكون العمل الأدبي مرآة للحقيقة تثير في القارئ ضرورة تغـيير العالم البغيـض المرفوض وتحويله إلى عالم سليم كريم (٤٦ : ٢٤) ، ولا يـتم ذلـك إلا بالعمل الأدبي نفسه، وبعد أن يغوص المؤلف في أعماق الحياة نفسـها بخـبرة وسعة واطلاع . وفي هذا المجال نراهم يعتدون بالفكرة اعتدادا كـبيراً حـتى إنهم لا يهتمون بالأدب الذي لا يعتد بالفكرة، على أن يتجاوز الشرح والتفسير إلى التغيير وتبديل نظام العالم إلى ما هو خير (٥٩ : ١٣١)

وليسـت العلاقـة بين النتاج المادي والتقدم الفني علاقة آلية، فقد تكون الأفكار الموروثة من القوة بحيث تسيطر، برغم أنه ليس لها ما يبررها في الواقع، (٦٦ : ٣١٦ ، ٣١٧) وهنا لا تتضح علاقة التقدم الفني بالازدهار الاجتماعي بصـورة متوازية آنية، وإنما يمكن أن يتضح ذلك بعد وقت من الزمن تثمر فيه المبادئ والقيم، من ثم يتجلى أثر التقدم الاجتماعي والاقتصـادي ، وغيرها من

المتغيرات، وذلك ما يسميه الماديون بقانون العصور الطويلة (٥٧ : ٤٩) .

كما يتضح مما سبق أن هذه الفلسفة تنكر الغيبيات كغيرها من الفلسفات الواقعيـــة والماديـــة، ولذلك فهي تتغافل تماما عن أثر الدين في ترقية الفرد والمجتمع .

وأدبـاء هذا الاتجاه ونقادهم يحرصون على تصوير الواقع وإبراز سلبياته، بل وتشريحه كما يزعمون، لكنهم قد يبرزون الشر إبرازا يغري به، خاصة وهم يتجاهلون ما في المجتمع من فضيلة وخير نتيجة تركيزهم رؤيتهم على ما فيه من فساد وانحراف فقط ، دون أن يعيروا التعبير عن الفضائل الاهتمام المطلوب .

وبرغم أن العمل والنتاج يحددان علاقة الإنســان بالمجتمــع لكنهمــا قد يصبحان أداة لاستغلال الإنسان لأخيه ، فيشعر بالاغتراب والاستلاب، إذ يفقد هــذا الإنسان مقومات إنسانيته، برغم أنه يعيش وسط بيئته وطبقته . والكاتب بتعبيره عن مثل هذا الموقف هو الذي يستطيع أن ينكر ما في العالم الخارجي من ظــلم واقــع ، وإن كان لا يستطيع القضاء ماديا عليه، والفن هنا يعتبر تحريرا لدعوة الكاتب ، وذا صبغة عملية، لأن الكاتب لا يعبر عن ذاته فحسب ، وإنما من يمثلهم أيضاً ، مما يكسب عمله الفني طابعاً موضوعياً ، برغم صبغته الذاتية، وهو في الوقت نفسه يمكن أن يعتبر عبقرية من العبقريات بتعبيره عن التطلع نحو المستقبــل وإرهاصــه بالتغيير . ولذلك تحظى العبقريــات الفنيــة بإعجــاب

الفلاسفة الواقعيين .

ويتضح مما سبق إنكار الواقعيين الماديين لمبدأ (الفن للفن) أو هروب الفنان من الواقع في صور وأفكار مجردة، لأن واجب الأديب في نظرهم أن يصور عالمه وواقعه بظواهره وأشخاصه وطبقاته مرهصا بالتغيير للفساد عن طريق الفن، لا عن طريق الشرح والتفسير الذي يحيل العمل الفني إلى صور ذاتية، فلا يكون هذا العمل صورة للواقع، وإنما صورة ذات صاحبه، فالواقعيون يدعون إلى تصوير الواقع تصويراً محكماً في حيدة وحرية تامتين، كما وضح — في زعمهم — عند بلزاك مثلا في " المهزلة البشرية " . ومن غايات الواقعيين في هذه الحيدة والحرية أن يصبح العمل الفني غاية في ذاته، وليس وسيلة لكسب الرزق أو النفاق ، ولذلك فهم يطالبون بتوافر الحرية للأديب . (٦٦ : ٣١٩) لكن الواقعيين الاشتراكيين وهم يطبقون هذه المبادئ خالفوا دعوتهم، وأهملوا شخصية الكاتب وحريته .

وربما كانوا في دعوتهم مسبوقين بما رآه بلزاك وإميل زولا من حيدة للفن والفنان (٦٦ : ٣٢٢) ، وبتأثيرهم أصبح للفكرة صبغة عملية ذات مضمون اجتماعي، باعتبارها سلوكا تجاه موقف ما للتنفير منه، مما كشف عن أهمية الأدب في التغيير .

وقد اتخذت المناهج النقدية المرتبطة بهذه الفلسفة أسماء عدة في تاريخ النقد الأدبي الحديث منها : النقد الاجتماعي ، والنقد الأيديولوجي ، والنقد

اليساري ، والواقعي الاشتراكي والماركسي (٢٢ : ٢٥٣) .

رابعاً : الفلسفة الوجودية :

١ – بـــرغم تعـــدد اتجاهات الوجوديين لكنهم انتقدوا الواقعيين في رؤيتهم أن الفكر انعكاس للمادة، بناء على ما رأوه من كون البنية العليا في المجتمع وليدة البنية الدنيا فيه، فكأن الذات انعكاس للنشاط المادي الاقتصادي، وبذلك فهي ســـلبية، وهي شيء من الأشياء في عالم محكوم بعوامل مادية، فكيف بعد ذلك يطلبون من الذات نفسها أن تصدر حكما على قيم مطلقة نتيجة لأحكام عقلية، علـــــى حين يستلـــزم صدور هذا الحكم عن الذات استقلالها في نشاطها عن المادة (٦٦ : ٣٢٢) .

وإذا كـــان الماديون يهبون الحرية للمادة، فهي في نظر الوجوديين للفرد، لكنهم في الوقت نفسه لا يهملون أثر الحقيقة المادية على الفكر، والمادة في كل حالاتها محكومة لا حاكمة (٦٦ : ٣٢٤) .

ويلاحظ الوجوديون التطرف هنا في رأي الواقعيين الاشتراكيين عندما جعلوا الفكر مجرد انعكاس للمادة، وهو ما يقابل في الوقت نفسه تطرف هيجل وكانط عندما رأيا استقلال الفكر .

وبرغم أن هناك قدرا مسلماً به لأثر المادة والحاجات الاقتصادية في الفكر، لكن الوجوديين يرون أن الحرية الفكرية تستلزم استقلالا عن المادة (وهـــم في

الوقت نفسه يهدفون إلى منح الأشياء قيما خاصة ، على أساس الوعي الفردي ومراجعته الدائبة لمبادئه) . و–هم يزعمون – أن الفرد، بحريته وبوعيه بمبادئه وطبقته وفئته يحرص على قيم يحققها، وهو لا يعي تلك القيم إلا إذا كان ثائرا في جهوده الإنسانية المشتركة مع نظرائه من أمته وطبقته، بغية تغيير الموقف المرفوض، وإلا كان متمردا، وكانت حريته سلبية ذاتية (٦٦ : ٣٢٤) . فالوعي الفردي واشتراك الفرد فيه مع الآخرين يحدد القيمة الإنسانية للموقف . وبذلك فالعمل الأدبي عمل حر كريم يتوجه به الكاتب إلى القارئ الحر الكريم حتى يشارك في إيجاد ما يريده المؤلف ، بحرية لا تحددها إلا المعاني الإنسانية . وبذلك فالغاية لا وجود لها من قبل في العالم الخارجي، وإنما هي مشروع إنساني في موقف خاص، وهو موقف الإنسان أو الأديب في عمله وملابساته، وتتجلى القدرة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء المستقبل (٦٦ : ٣٢٤ ، ٣٢٥) كما يقول سارتر J.P. Sarter

ويهتم النقد في الغرب بعامة، والوجوديون بصفة خاصة بأمور ثلاثة :

١ – تصوير الكاتب لعالمه

٢ – ورسالته فيه

٣ – ثم تقويم هذه الرسالة

١ – بالنسبة لتصوير الكاتب لعالمه :

فليست وظيفة الأدب إبداع الجمال أو التأمل فيه كما يرى المثاليون،

لأن الكتابة التزام متبادل من الكاتب والقارئ عن حرية واختيار في سبيل فهم الإنسانية، في حدود مجتمع الكاتب الحاضر ، لتغييره في المستقبل لتحقيق الخير ، وذلك بكشفه عن الموقف ، وتصويره للصراع الإنساني من خلال عرض الحالات الخاصة بأمته وعصره وذلك ليتحمل كل فرد مسئوليته تجاه ما عرضه الكاتب . (٦٦ : ٣٢٤ ، ٣٢٥)

فالعمل الأدبي وعي حر يتوجه به الكاتب إلى جمهور خاص واقعي أو جمهور مثالي في المستقبل ، وهو ما يسميه سارتر الجمهور الإمكاني، ويشكل هذا التوجه طبيعة الصياغة والتصوير .

٢ – أما رسالة الكاتب :

فتتضح خلال إدراك الكاتب لعالمه وهو يكشف عن الموضوعات الإنسانية التي يحددها ، وطريقة معالجتها ، وتصويره للأشخاص في عمله الفني ، ونفاذه إلى أعماق الموقف الإنساني الخاص به ، متجاوزا بذلك التحليل النفسي ، ومناقشة المبادئ . ويضرب سارتر مثلا لذلك ، في كتابه عن الشاعر الفرنسي بودلير حيث يرى أنه قد صور نفسه وعصره، كما أدانهما، وكشف عن جوانب العالم والمجتمع من حوله .

٣ – أما تقويم رسالة الكاتب بواسطة الناقد :

فيرى الوجوديون أن الكاتب شاهد على عصره ، ولذلك فقيمة الكتابة لا

تتضح في كونها تعبيرا عن مذهب بعينه ، وإنما تشمل تصوير آمال العصر والبيئة من وراء تقديم موقف خاص .

والأسلوب في نظر الوجوديين وسيلة لا غاية ، إذ لا قيمة لجمال لا مضمون له، فكل الوسائل التعبيرية قيمتها بما تعبر عنه ، دون فصل بين المضمون والشكل ، اللذين يجب أن يتوافرا في أي عمل أدبي .

فالعمل الأدبي التزام بين المبدع والمتلقي ، وسارتر يستثني الشعر من الالتزام وكذلك الرسم والنحت والموسيقى، لأن صورها الفنية لا تحقق ذلك ، لكن ليس معنى هذا الرأي أن كل فن مضمونه اجتماعي خالص . وهدف سارتر من ذلك تحرير الفن والفنان أيضا حتى لا يصبحا دعاية أو يسخرا لغايات غير إنسانية ، تبعد الأدب عن الصدق والأصالة وكونه وسيلة إصلاح تنبع من ضمير الكاتب وحريته .

نقد الوجودية :-

لكن الوجوديين أيضا وهم يعلون من قيمة الفرد إلى هذا الحد يهملون الوازع الديني وأثره في التوجيه والتقويم، مما جعل الفرد يؤله نفسه ويتطاول على المولى سبحانه وتعالى، كما تضاءل دور المجتمع أمام هيمنة الفرد، ولم يتحقق الأمان والاستقرار لهما معا .

كيف، تنفي الوجودية وجود الغاية ، وأصحابها يرون أن المعاني الإنسانية هي التي تحدد حرية الإنسان ، وأليست المعاني الإنسانية سابقة على وجود العمل

الفني ؟

بـــل إن الوجوديين وهم يلزمون أنفسهم ببناء المستقبل ، يقررون وجود الغاية ، مما يؤكد حتميتها في الأعمال الفنية .

كمـــا أنهـــم وهم يقررون فكرة الجمهور المثالي الخاص أو الواقعي الذي يتوجه إليه الكاتب يعتدون بهذه الغاية .

وليست فكرة الالتزام في النثر دون الشعر بمقبولة ما دام هناك أديب يبتغي معان إنسانية ، ويتوجه إلى هذه المعاني الإنسانية ، ولن تتحقق إنسانية هذه المعاني دون الجوانب الأخلاقية ، التي يقررها الدين .

وذلـــك في مواجهـــة القلق والتشاؤم والتمرد والرفض ، نتيجة إحساس الوجودي كما يراه سارتر أنه سجين في عالم لا يهتم بهم ، خاصة عندما يتصدى لمعارضـــة الديـــن والأخلاق ، وما تعارف عليه الناس ، من ثم فعليه أن يفئ إلى ظلال الإيمان ، وراحـــة اليقـــين حتى يسعَد ويُسْعِد الآخرين [انظر د . وليد قصاب : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ص ٦٦ ، ٦٧) .

مناهج النقد الأدبي

لا يمكـــن الاكتفاء بالنقد التأثري ، بل لابد أن يتبعه مرحلة أخرى أساسية وضرورية ، مثله تماما ، وهي المرحلة التي تفسر وتعلل هذه التأثيرات التي نتلقاها عـــن العمل الأدبي ، ولا يتم هذا التفسير إلا بأصول موضوعية عامة ، وبذلك نســـتطيع أن نحول ذوقنا الخاص إلى معرفة موضوعية ، يمكن أن يقبلها غيرنا أو يرفضها " في ضوء الإدراك الفكري الذي هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر " (١ : ١٢٨) ، وهكذا تنشأ حاجتنا إلى المناهج النقدية التي سوف نعرض لها ليتم التفسير والتحليل والتقويم والتقييم ، ومنها :-

١- المنهج التاريخي .

٢- المنهج الاجتماعي .

٣- المنهج النفسي .

٤- الاتجاه الألسني : مثل (البنيوية - الأسلوبية - التلقي - التفكيكية السيميائية علم النص) .

الفرق بين المذهب الأدبي أو المدرسة الأدبية والمنهج النقدي :-

مفهوم المنهج :

إذا كان المنهج لغويا هـــو الطريق والوسيلة المحددة ، التي يعتمد عليهـــا

الإنسان للوصول تدريجيا إلى هدف معين أو غاية محددة ، فإنه في مجال العلم قد ارتبط بالمنطق ، وبذلك أصبح يدل على الإجراءات العقلية التي يلتزمها الإنسان طبقا لخطة منظمة ، للوصول إلى كشف حقيقة أو البرهنة عليها ، أو ليستخرج النتائج التي تعينه على مواجهة مشكلة يتصدى لها (٥١ : ٣٩٣) .

وربما كان هذا هو الشكل الإجرائي منذ أرسطو مرورا بالعصور الوسطى ، والثقافة الإسلامية إلى عصر النهضة ، لكن الملاحظ في العصر الحديث توثق الاتصال بين المنهج والنهضة العلمية مما زاده انضباطا ، وتنوعا في الوسائل والإجراءات ، حتى أصبح المنهج يحتكم إلى العقل والواقع وقوانينه ، خاصة بعد ديكارت ومنهجه في الشك الذي يقوم على إعادة النظر في المسلمات بعرضها على العقل ، للوصول إلى اليقين عن طريق الشك ، برغم أن مبدأ ديكارت هذا لا يمكن أن يستوعب كل المسلمات .

من ثم فقد تعددت المناهج ما بين استنباطية واستقرائية ، وتجريبية ، وللمسلمين أثرهم في تشكيل هذه المناهج خاصة ما قدمه رجال الحديث النبوي الشريف ، ورجال العلوم التجريبية ، كالحسن بن الهيثم وغيره .

ويمكن تطبيق كثير من إجراءات هذه المناهج في مجال النقد الأدبي لتشكيل المناهج النقدية ، التي يمكن أن يكون لها معنى عام : يقصد به طبيعة التناول في العلوم الإنسانية ، ومنهج خاص : وهو ما يتعلق بالدراسة الأدبية والنظر في

مظاهـــر الإبـــداع الأدبي بأشكاله من قصيدة وقصة ومسرحية ومقالة وسيرة ، وغيرها وتحليلها (٥٧ : ١٠) .

ويتخذ النظر في الأدب والاهتمام به مستويات منها :-

أولا : النظرية الأدبية (المذهب الأدبي أو المدرسة الأدبية) :

تحاول إقامة بناء متكامل من المعارف للكشف عن طبيعة الأعمال الأدبية ، ومكوناتها ، وقوانينها ، وعلاقة الأدب بالمجتمع والحياة والمبدع والمتلقي ، وهي دراسة تجريدية ترمي إلى استخلاص المبادئ ، والقواعد العامة ، وفلسفة المفاهيم والأصـــول الجمالية التي ينبني عليها النقد من ناحية ، وتكون الأساس النظري لدراسة الأدب عامة من ناحية أخرى (٥١ : ٣٤٦ ، ٤١٣) .

وهـــي تقـــوم على فلسفة وأيديولوجيا قد يصعب على معتنقها أن يغيرها برغم أن إرادة التغيير واردة في هذا المجال ، لكن بصعوبة شديدة .

ثانيا : أما المنهج النقدي :

فهـــو الـــذي يختـــبر توافق النظرية مع مبادئها ، كما يتضمن التصورات والإجراءات التي يمكن أن تتحقق بها الأسس النظرية في الأعمال الأدبية .

ولذلك يرتبـــط المنهـــج بالأدوات التي يمكن أن تطبق بهـــا النظريـــة ،

والمصطلحات هي التي تحدد طبيعة تلك الأدوات ، وإذا كانت النظرية أكثر ثباتا فإن المنهج أكثر تغيرا لأنه ذو طبيعة إجرائية ، كما يمكن أن يتصل بأكثر من نظرية ، ولذلك فإن التحولات أو التغيرات التي تحدث في أي نظرية يمكن أن تؤدي إلى تحول وتعديل وتغير في أدوات المنهج ووسائله ، وفي الوقت نفسه قد يكون للنظرية الأدبية أكثر من طريقة ومنهج في التطبيق .

ولكن ليس معنى ذلك أيضا أننا يمكن أن نلفق بين المصطلحات – قصرا – التي تنتمي لنظريات مختلفة ، لتشكل تكاملا مزعوما ، لأن لكل نظرية أسسها المعرفية التي تقوم عليها ، من ثم قد يصبح من الخطأ التوفيق بين مصطلحات تنتمي إلى نظريات مختلفة في أساسها المعرفي (٥٧ : ١٣) ، كما أن من يتصور النقد التكاملي بهذه الصورة بعيد تماما عنه ، بالإضافة إلى أن هذا المنهج الأخير لا يخضع لتعريف محدد واضح المعالم الفنية ، وهذا هو سر ذلك الخلط (٦٧ : ٨٧) ، (٢ : ١٦٣) ، لأن التكامل إنما يتم بين عناصر معرفية تتسق ولا تتناقض . وفي الوقت نفسه فإن المعالجات النقدية للنصوص الأدبية المختلفة لا يستفاد في مواجهتها من منهج نقدي واحد ، لأن طبيعة النص الأدبي الفنية والفكرية وما تتطلبه من الناقد من خبرة ودراية وسعة اطلاع يمكن أن تحكم التعامل معه في ضوء المناهج النقدية والعلوم الإنسانية المختلفة ، إذ يستفيد من روحها ، لا أن نخضع النص الأدبي لها .

وقد تتسع طريقة التناول لتشمل مستويين أيضا ، هما التناول على المستوى القومي للكشف عن المقومات الخاصة بالأدب القومي في العمل المنقود أو المعالج ، أما المستوى الآخر فهو التناول المعرفي الإنساني العام ، والربط بينهما يكشف عن الأثر المتبادل بين هذين المستويين ، وقيمة العمل الأدبي القومية في المنظومة الإنسانية العامة لهذا الفن بصفة خاصة ، بل والفنون الأدبية بصفة عامة .

وهنا نؤكد على أهمية القيم الإسلامية في تشكيل طرق التناول النقدي للأعمال الأدبية ، بما يضمن الحفاظ على أصالتنا ، وفي الوقت نفسه نستفيد من المتغيرات حولنا بما يجعلنا لا نتناقض مع هذه القيم الإسلامية ، وهذا مجال مفتوح للاجتهاد والممارسات النقدية ، للكشف عن فاعلية هذا التوجه ، ولعل ما سنشير إليه بالنسبة لكل منهج من المناهج التي سنعرضها يمثل لبنة في هذا التوجه .

المنهج التاريخي

مفهومه ، ومجالاته ، وإجراءاته :

المنهج التاريخي هو المنهج الذي يبحث في مدى تأثر العمل الأدبي أو

صاحبه بالوسط الذي وجد فيه ، ومدى تأثيره فيه ، كما يبحث في تطور غرض من أغراض الأدب أو جنس من أجناسه ، وفي مجموعة الآراء التي أبديت في عمل ما ، للاستدلال بها على لون التفكير السائد في عصر ما (٦٨ : ١٤٤) .

ويبحث هذا المنهج تحرير النصوص في نسبتها إلى قائلها ، كيف تثبت نسبة نص لشعر مثلا ؟ فهنا لابد من دراسة العصر الجاهلي ، وتذوق نصوصه ، ودرس خصائصه المشتركة ، والبيئة والظروف ، ونتعرف على خصائصها بدقة ، ثم نتذوق النص المراد إثبات نسبته إلى زهير ، لنتأكد من خصائصه ، وفي ضوء كل ما سبق نرجح صحة نسبته أو خطئها مستعينين في ذلك بالروايات بعد تمحيصها (٦٨ : ١٤٥) .

وكذلك نصنع في نص من النقد الأدبي ، فنبدأ بدراسة نصوص النقد الأدبي للفترة التي يمكن أن ينتمي إليها هذا النص لتحديد أهم الاتجاهات والخصائص ، ومعرفة الظروف والملابسات التي يمكن أن تحيط بذلك ، وتؤثر في النقد ، في ضوء هذه الدراسات التاريخية والفكرية .

ويمكن أيضا أن نعتمد على نسبة الظواهر اللغوية والفنية في أسلوب الأديب التي يمكن أن يعتمد عليها في تحرير نسبة النصوص لأصحابها (٣٤ : ١٢٩ – ١٩٩) .

كما يبحث هذا المنهج في علة الأحكام وظروفها بروح محايدة ، بعد

مراجعة التاريخ العام للفترة التي يمكن أن يكون قد صدر فيها هذا النص ، وهذا مما يساعدنا على أن نرجح نسبة النص إلى ذلك الناقد أو عدم صدوره عنه .

إن الأساس الفكري الذي يقوم عليه هذا المنهج هو طبيعة الصلة بين الأدب والتاريخ من حيث كون هذا الأدب تعبيرا عن حياة الأمة في نواحيها المختلفة السياسية والاجتماعية والفكرية ، وغيرها ، كما أن فنون الأدب المختلفة تكشف عن ذلك ، فهي تتأثر بموضوعات وقضايا هذه الحياة ، وتعتبر الأديب في أي شكل من أشكال الأدب متأثراً بموقفه من هذه القضايا وعلاقته بأمته ، سلبا أو إيجابا .

لذلك فإن المنهج التاريخي في النقد الأدبي يمكن أن يفسر كثيرا من جوانب النص الأدبي التي تتصل بهذه النواحي السياسية والاجتماعية (٨ : ٩٣ - ٩٩) والفكرية ، فالغزل في العصر الأموي متأثر بالحياة السياسية والاجتماعية ، كما أوضح طه حسين في حديث الأربعاء ج ٢ ، وكذلك شعر الفرق السياسية بعد معركة صفين .

وسينية البحتري يضئ فهمها العلاقة بين العرب والفرس ، وكيف أعانوا العرب قديما ضد الأحباش ، وحديثا في إقامة الدولة العباسية ، وكما تضئ جوانبها الصراع بين العرب والفرس في الجاهلية ، ثم مقتل المتوكل بتدبير ابنه وغضب البحتري وتوجهه إلى المدائن حيث آثار القصر الأبيض (٨ : ٩٥) ..

وهكـذا، بـل قـد يكون للحياة السياسية أثر في انتشار فن من الفنون كالمديح مثلا في العصرين الأموي والعباسي .

ويهدف النقد التاريخي إلى تفسير الظاهرة الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب ، ولذلك فهو لا يعني بالحكم ، ويعتبر المهتمون بهذا الاتجاه أن الاعتماد عـلى تفسـير الكـتّاب والمؤلفات الثانوية أهم من المؤلفات المتميزة والكتاب الـبارزين ، فهؤلاء قد يكونون سابقين لعصورهم ، أو يتأخرون عنه في حين أن الكـتاب الـثانويين والمؤلفـات التي في مستـواهم أصـدق تعبيرا عن الحياة وعصورهم ، ومن ثم فالكاتب الثانوي يمكن اعتباره ظاهرة اجتماعية .

ومثل هذا التفسير يتطلب معرفة الماضي والحاضر بالنسبة لهؤلاء الكتاب ، ومن تأثروا به ، ومن أثروا فيه ، ومختلف الظروف التي تحيط بهم ، بل إن دراسة الأديب وتتبع تأثيره في لاحقيه قد يكشف عن أشياء لم تتضح لمعاصريه ، وعلى سـبيل المثال فإن دراسة هاملت لشكسبير عند لاحقيه قد كشفت عن أشياء لم تكن معروفة عنه عند معاصريه .

وكذلك " عندما نسترجع الظروف الأصلية ، التي أبدعت فيها قصيدة ما بواسطة البحث التاريخي ، فإن المنهج التاريخي يجعل من الممكن أن نعيد إبداعها ثم الحكم عليها " (٥٥ : ١٠٩) .

" صلة الأثر الأدبي بالماضي جزء من معناه وقيمته "

فأنواع الحياة التي يحياها الأثر الأدبي على الزمن إنما هي أجزاء من معناه ، وهـذه المعـاني المحتشدة لا يمكن للقارئ المستطلع أن يغفلها أيا كانت الطريقة التقديه التي يستخدمها ، بل هي تحكم نسبيا نحو الأثر الأدبي إلى حد أبعد مما يتصور ، بل إلى حد أبعد مما يحتمل أن يظهر في نقده (٥٦ : ٥١٠) .

" فاستبصـارات الناقد التاريخي ترتبط في الغالب ارتباطا وثيقا بطبيعة الأثر الأدبي ومغـزاه من حيث هو قطعة فنية " (٥٦ : ٥٠٧) ، ولكن ذلك يتم في إطار السياق التاريخي للنص ، وتتجلى أهمية المنهج التاريخي في الاهتمام بالنسخة التي أخذ منها النص ، وما يكون من أخطاء أو تحويرات تكشف عن فن الأديب وتجليته . والذي يهتم بالاتجـاه التاريخي لا يقف عند عمل واحد بالنسبـة لـلمؤلف ، بل لابد من دراسة كل أعماله حتى يستطيع الناقد أن يقدم تفسيرا صحيحا شاملا للمؤلف وعمله الفني .

كما أن القيمة النقدية في الترتيب الزمني لأعمال المؤلف مهمة في الكشف عن التغيرات الأسلوبية التي حدثت في آثار المؤلف ، بل إن وضع هذه الآثار في ترتيـبها الزمني يكشف عن شواهد تاريخية وبيليوغرافية وفلسفية ، وهذا يحتاج إلى الاسـتجابة لدقـائق التغيرات في الأنموذج والمواقف كي تسند هذه كلها وتكمل ما حققته الدراسات الموضوعية (٥٦ : ٥١٦) .

ولا يستغني التحقيق عن القيمة النقدية التاريخية . فالمحقق يستغل حكمه النقدي كغيره من دارسي الأدب ، برغم أنه يمكن أن يعتبر نفسه من العلميين ، وذلك بتوجيه النص غير الواضح وجهة سديدة في ضوء المعارف التاريخية والقيم النقدية .

في تراث النقد العربي :

وقد نجد في تراثنا نماذج يتضح فيها بعض توجهات هذا المنهج التاريخي ، وهي ليست ظواهر منفصلة عن غيرها من الظواهر التي تتصل بالمناهج الأخرى ؛ مثل اعتبار النقاد النابغة والأعشى وزهير وامرئ القيس يمثلون طبقة في العصر الجاهلي ، وكذلك اعتبارهم الفرزدق وجرير والأخطل يمثلون طبقة في العصر الإسلامي ، وهي بداية بسيطة ، لكن عامل الزمن واعتباره أساسا في هذا التحديد ، يجعل ذلك متصلا بالمنهج التاريخي .

وقد اعتد بذلك ابن سلام (ت ٢٣١ هـ) في كتابه " طبقات فحول الشعراء " حيث قسم الشعراء إلى طبقات حسب الزمان جاهليين وإسلاميين ، وهؤلاء طبقات، وأولئك كذلك ، فالشعر الإسلامي مختلف عن الشعر الجاهلي، وهناك شعراء القرى : مكة والمدينة والطائف والبحرين .... إلخ ، كذلك يختلفون على هذا الأساس .

وقد تنبه ابن سلام نفسه إلى فكرة الشعر الموضوع الذي أضيف إلى الجاهليين ، كما نبه إلى ما يشك فيه كنسبة بعض الشعر لأهل اليمن ، ولغتهم في ذلك الوقت تختلف عن لغة العرب ، بل إن الشعر في ذلك الوقت لأوائل العرب كان أبياتا قليلة ، كما يوضح أن العصبيات التي قويت في العصر الأموي هي التي دفعت إلى هذا الوضع والانتحال ، وجعلت بعض القبائل تمجد تاريخها بما تضيفه من شعر وتنسبه إلى نفسها . وكذلك تقصّيه وتحليله للأفكار التي وردت عن العصر الجاهلي ، ومحاولته الإلمام بها ومناقشتها في ضوء ما يتمتع به من ثقافة عن الشعر ورجاله .

كما كان الجاحظ (٢٥٥ هـ) في البيان والتبيين ، ممثلا لأوليات المنهج التاريخي وهو يعني بتدوين النصوص ونسبتها إلى أصحابها أو ذكر بعض ملابساتها ، وتجميع ما قيل في العصا والبخل والبيان ، وهنا يقرن التذوق بالتاريخ (٦٨ : ١٥١) .

وقد نقل ذلك أيضا ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) " في الشعر والشعراء " ، والآمدي (ت ٢٧٠هـ) " في الموازنة " ، وابن رشيق " في العمدة " (ت ٤٦٣ هـ) ، وهم ينسبون بعض النصوص لأصحابها ، ويبحثون في الأصالة والسبق الزمني في باب السرقات، كما بحث القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) في " الوساطة " بالإضافة إلى ما سبق أثر البداوة والحضارة في الشعر .

ولكـــن كتاب " الأغاني " لأبي الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦ هـــ) الذي جمع فيه شعراء الغناء ويقع في عشرين جزءا ، يتضح فيه بجلاء اهتمامه بإثبات النصـــوص لأصـــحابها ، وحرصـــه عـــلى تسلسل رواتها ، وكذلك مناسبات النصوص ، وما يدور حولها ، كما يحدثنا عن الشاعر وحياته ، مستقصيا كثيرا مـــن الأخـــبار والـــروايات للشعراء الذين ذكرهم ، فيذكر أنسابهم ، وسبب تســـمياتهم ونشأتهم والأحداث الكبيرة التي أثرت في نتاجهم ، وما روي عنهم مـــن أخبار بسندها ، وآراء النقاد في شعرهم ، وعندما يشك في رواية أو خبر ينقله بنصه ، وقد يذكر أسباب شكه فيه.

وقـــد فعل شيئا من ذلك كل من أبي علي القالي " في الأمالي " ، والثعالبي " في يتيمة الدهر " .

في النقد الأوروبي الحديث :-

ولقـــد حـــاول " تين " الناقد الفرنسي في القرن الماضي أن يطبق مقولاته الـــثلاث الجنس والعصر والبيئة في دراسته لتاريخ الأدب الإنجليزي ، فالجنس يتمـــثل في الصـــفات التي يتميز بها شعب ما ، والعصر هو الأحداث السياسية والاجتماعـــية ، أما البيئة فهي المكان الذي يحيط بالفرد ، وهذه العوامل الثلاثة تؤثـــر في الأديب وأدبـــه ، ونتيجة لذلك يختلف تكوين أديب عن غيره نشأ في

مكان آخر أو زمان آخر وادحدر من جنس آخر (٤٥ : ١٧٦) ، علي بن الجهم مثلاً عندما مدح الخليفة المتوكل قائلاً :

أنت[1] كالكلب في الحفاظِ على الودّ

و كالتيس في قراع الخطوبِ

قال الخليفة : اذهبوا به إلى الرصافة ، فمكث هناك ثم عاد ليقول :

عيون المها بين الرصافة والجسر

جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

لكن " سانت بيف " انتقد تين لأنه بتطبيقه لمقولات الجنس والعصر والبيئة حاول دراسة الفوارق التي تنتج عنها في تشكيل المواهب، لكنه لم يستطع أن يقدم تفسيراً منضبطاً للعبقرية في ضوء هذه المقولات، وإنما دراسة التاريخ أو السيرة في نظره هي التي يمكن أن تعين على ذلك.

و كان " سانت بيف " أستاذ " تين " ومعاصره يقسم الأدباء إلى فصائل أو طوائف ، وذلك بعد دراسته لشخصياتهم وسيرهم وتتبع علاقاتهم ، بل وهتك أسرارهم ، ثم يقسمهم حسب ما بينهم وبين غيرهم من وشائج وصلات إلى العواطف المختلفة ، كما يفعل علماء الحيوان والنبات عندما يقسمون الكائنات إلى فصائل .

في النقد العربي الحديث :

وقد كان " جورجي زيدان " في العصر الحديث في أدبنا العربي من أوائل من اهتم بالمنهج التاريخي في دراسته عصور الأدب ، والظروف السياسية والاجتماعية والفكرية المؤثرة فيه ، فكرة وأسلوبا ، كما درس الشخصيات الأدبية في ضوء ذلك ، وقد حدد عصور الأدب بالأحداث السياسية ، ومثله سار كل من الشيخ " أحمد السكندري " والشيخ " المهدي " في معالجة تاريخ الأدب وشخصياته .

بل لقد كان " طه حسين " من أوائل من اتضح لديهم هذا المنهج ، وبصورة أكثر نضجا في كتابه الأول عن " أبي العلاء " ، ويرى فيه أن حياة أبي العلاء وآثاره وتطوراته نتيجة لازمة لطائفة من العلل التي اشتركت في تأليف مزاجه ، وتصوير نفسه ، من غير أن يكون له عليها سيطرة ، منها عصره وما فيه من نواح سياسية واجتماعية واقتصادية ، والدين والأسرة ، وحياة الرجل التاريخية (٦٨ : ١٦٢ ، ١٦٦) .

وكذلك دراسة طه حسين " للمتنبي " حيث يدرس الحياة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ثم يتتبع نشأة الشاعر في البادية ، وانتقاله في صباه وشبابه من العراق إلى الشام حيث سجن ، وصلته بالأمراء خاصة سيف الدولة ، ثم كافور ، وعودته للعراق وفارس حتى قتل ، وفي كل مرحلة يشير إلى العوامل

الفاعلـــة ويحقق ما روي من أخبار ، فيقبلها بعد ذلك أو يرفضها مبينا الأسباب في كـــل حالة . وبذلك يتضح إيمان طه حسين الشديد بالمنهج العلمي في دراسة الأدب .

أيضـــا " أحمـــد أمين " في " فجر الإسلام " و " ضحى الإسلام " و " ظهر الإســـلام " وهو يتتبع أثر العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية في الحياة الأدبية والثقافية .

وكذلك " عبـــاس محمود العقـــاد " في كتابـــه " ابن الرومي – حياته من شـــعره " وهـــو يرى أن شعر الشاعر وفنه صورة لحياته ، من ثم يتتبع أثر هذه الحـــياة والعوامـــل الفاعلة فيها في شعره ، هذا برغم ما نجده من آثار للمناهج النقدية الأخرى في هذه الأعمال .

نقد المنهج التاريخي :

١ – كثيرا ما يتجاوز هذا المنهج المرجعية الدينية وهي ما يجب أن يعتد به الناقد المسلم ، فالمرجعية الدينية جزء من الحكم النقدي ، كما تسهم في إضاءة العمل الأدبي .

٢ – وتتضح خطورة المنهج التاريخي في التعميم في مسائل تند عنه ، عندما يلغي الفروق الفردية ، ويهمل قيمة الخصائص والبواعث الشخصية التي تتجلى

في تفرد العبقريات .

٣ – وقد تكون مسألة تصوير الأدب للبيئة أو انعكاساتها عليه ، غير دقيقة فقد يكون العمل الأدبي ضد ما يسود البيئة ، ومبشرا بالتغيير ، أو قناعا يخفي وراءه الأديب ثورته على هذه البيئة ، وخير مثال لذلك الأدب الروسي قبل ثورة ١٩١٧م ، والأدب المصري قبل ثورة ١٩٥٢م وكلاهما يكشف عن الضجر والضيق ، ويرهص بالرؤى المستقبلية ، من ثم فتصوير البيئة فيهما لم يأت صراحة (٦٨ : ١٤٩) .

٤ – وقد يكون لهذا المنهج مخاطره عندما ننسب الظواهر الأدبية في عصر من العصور للحياة السياسية المعاصرة ناسين الماضي الموروث وأثره في تشكيل هذه الظواهر .

٥ – كما قد يشغلنا التوجه التاريخي عن الاهتمام بالأديب منشئ النص ، أو الاهتمام بالقيمة الفنية ، وهي جوهر الأدب .

وبرغم ذلك فدراسة الوسط مهمة لإضاءة ما يتصل بها في النص ، بل إن دراسة موقف الأديب من جميع نواحيه مما يفيد في نقد العمل الأدبي ، لكن المهم ألا يؤدي ما سبق إلى إهمال الجوانب الفنية ، فالنص الأدبي توظيف للغة في مستواها الجمالي للتعبير عن الهموم والأشواق على مستوى الفرد والمجتمع والإنسانية .

٢- المنهج الاجتماعي :

مفهومه وأصوله :

يمكـــن أن نلمح صلة وثيقة بين المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي ، من حيـــث إن الأول يهتم بتطور المجتمعات والبيئات والعصور وتحولاتها في الزمان والمكان ، وأثر ذلك في الأدب وهكذا يتصل التغير في الأعمال الأدبية بما يحدث في الحقب التاريخية المختلفة زمانا ومكانا ، لذلك يرى بعض الدارسين أن المنهج الاجتماعي قد تولد ونشأ في حضن المنهج التاريخي ، بل هو ما تبقى منه (٥٧ : ٤٤) في محاولـــة الـــنقاد الربط بين الأدب والمجتمع ، وهناك من يرى أن النقد الاجتماعي نتاج للتاريخ ، " وقراءة لما هو تاريخي واجتماعي وأيديولوجي وثقافي وهو النص (٣٩ : ١٦٦ ، ١٦٧) .

وقد تأكد ما سبق بنظرية الانعكاس التي قوت من هذا التوجيه الاجتماعي في دراســـة الأدب ، وإن كانت قد واجهتها بعض المشكلات منها ، عدم تحقق فرضـــية العلاقة الطردية بين ازدهار المجتمع في نظمه السياسية والاقتصادية من ناحـــية ، وثقافـــته وأدبـــه من ناحية أخرى ، وقد أثبتت مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات المختلفة أن ذلك قد لا يتحقق دائما في وقت واحد ، كما حدث في العصـــر العباســـي الثاني ، حيث وجدنا تفككا وضعفا سياسيا ، لكننا وجدنا مجموعة من الشعراء المتميزين ، والماركسيون يفسرون ذلك " بقـــانون العصور

الطويلة " ومؤداه أن مجتمعا ما قد يتقدم سياسيا واقتصاديا ، لكن نتاجه الأدبي لا يكـــون على نفس المستوى في فترات زمنية قصيرة ، وإنما يتضح ذلك على المدى الطويل ، عندما تثمر مظاهر التقدم الأخرى ، وبذلك يظل قانون طردية العلاقة بين التقدم الاقتصادي والسياسي والازدهار الثقافي والأدبي صحيحاً .

وفي الوقـــت نفسه يتضح التلازم بين البنى الاجتماعية والأعمال الأدبية الذي يجسده مفهوم النقد الاجتماعي ، وقد أسهم في ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة ، ونشأ ما سمي " بعلم اجتماع الأدب " أو سوسيولوجيا الأدب ، قبل منتصف القرن العشرين .

يصـــدر نقـــاد الاتجاه الاجتماعي – فيما يصدرون عنه – عن الواقعية – بـــرغم الاخـــتلافات في مفهومها – ، وذلك بغية خدمة أهداف المجتمع وآمال القـــاعدة العريضة فيه من الجماهير ، دون أن يفرض ذلك على الأديب (٢ : ١٦٣ ، ١٦٤) كما يزعمون .

مجالاته :

إن النقاد الذين ينتمون إلى المنهج الاجتماعي في النقد " يعالجون الأدب من حيث هو فن كأعمال حضارية ، وبذلك يصبح نقد العمل الأدبي على أساس أنه جزء من النظام الاجتماعي ، فيبين كيف ولد هذا العمل ، وما علاقته بالأنظمة

الأخرى وما الأشياء التي يرمي إليها ؟ " وبذلك فالنقد الاجتماعي " يفسر نوعيا كيف أن الكتابة حدث ذو طبيعة اجتماعية " (٥٥ : ١١٧) .

ولقد بذلت محاولات كثيرة لوضع " علم الاجتماع الأدبي " بغية دراسة أشكال النشاط المتبادل بين كل الأشخاص الذين يتدخلون في عالم الأدب ، ويؤثرون فيه ، ويتأثرون به .

ولذلك فإن المنهج الاجتماعي يدرس تأثير الجماعة في القيمة الجمالية للأدب ، ويعلي من قيمة الكاتب الذي يكشف عمله جيدا عن المجتمع .

كما يبحث المنهج الاجتماعي في التجربة التي يعبر عنها الأديب ويشاركه فيها أفراد آخرون ، ومن يشتركون معه من أفراد طبقته الاجتماعية ، ومحتوى عمله ينهض على ملاحظة التصرف الإنساني ، والعمل نفسه ينعكس في ضمير القراء الاجتماعي (٥٥ : ١٢٠) ، ويرى ديفيد ديتشس أن المنهج الاجتماعي في النقد يبحث في " الأصول الاجتماعية للأديب والآثار التي تركتها العوامل الاجتماعية في أدبه " (٥٦ : ٥٤٩) . ولقد طبق النقاد الماركسيون المنهج الاجتماعي في النقد وبخاصة في روسيا ، حيث أصبحت قوته رسمية في ذلك الوقت ، ورأوا أن النقد يكون بلا جدوى إن هو اقتصر على تحليل العمل الأدبي والحكم عليه ، ولذلك فقد حاولوا أن يقضوا على المدرسة الشكلية في روسيا سنة ١٩٣٠م ، وفرضوا الواقعية الاجتماعية التي تقتضي من الكاتب

إظهار البناء الاجتماعي ، وقوة الحزب الشيوعي في ذلك الوقت ، ومن هنا كان الإعلاء من شأن الشخصيات كأبطال أخلاقيين ، لكن الأساس غير سليم ، حيث يرى النقد الماركسي أن عملا ما يعتبر جيدا أو رديئا طبقا لتلاقيه سياسيا مع تحرير الطبقات المطحونة ، ومع الدعوة إلى كفاح ذكي متخائل ، من خلال صراع الطبقات ، والتحليل الاجتماعي للأدب يجب أن يضع الإنسان والأثر الإبداعي في وسط هذا الصراع (٦٥ : ١٢٨) . لكنهم بذلك يتناقضون مع فكرهم تناقضا شديدا إذ يرون أن المادة تحكم الفكر فأين هي الحرية التي يزعمونها ؟ وأين هو الإعلاء الحقيقي من شأن الشخصيات ؟ بحر

فالعمل الأدبي إبداع فرد في مجتمع تحكمه عوامل كثيرة من الاقتصادية حتى الأيديولوجية ، والعمل ليس مجرد انعكاس للمجتمع فحسب ، وإنما يظهر مع غاياته ذاتها ، ويحرك مشاعر القراء ، وبهذا المعنى يسهم في تطوير المجتمع .

ويرى أصحاب النقد الاجتماعي أن النقد لكي يُقَوِّم القيمة الجمالية بدقة لا يجب أن يحقق النظر في العمل نفسه ، وإنما في تأثيره في الجمهور (٥٥ : ١٢٦) .

ولذلك فمن مهام المنهج الاجتماعي في النقد الكشف عن تحليل العلاقات المتبادلة بين أشكال التعايش الاجتماعي والأيديولوجيات ومفهومات العالم والأذواق والأساليب وغيرها .

* انظر صـ ٣٦ ، ٣٧ من هذا الكتاب

في النقد الأوروبي الحديث :

ويمكـــن اعتبار الناقد الفرنسي هيوليت تين ممن رسخوا العلاقة بين الأدب والمجتمع في كتابيه "لافونتين وأعماله ، وتاريخ الأدب الإنجليزي" (١٩ : ١٢) ، (٤٠ :١٨٢) ، مـــن خـــلال قانونه الذي بين فيه أسباب الاختلاف في النتاج الفني، وهي الجنس (العرق) ، والبيئة ، وتأثير الماضي في الحاضر (الزمان) .

وقد اتخذ المنهج الاجتماعي في النقد تيارين متوازيين :-

أ – " الاتجاه الكمي " كمـــا في علم اجتماع الظواهر الأدبية أو علم الأدب الاجـــتماعي " (٥٧ : ٤٨) ، (٥٥ : ١٢٧) ، وقد تزعم هذه المدرسة روبير إســـكاربيه الفرنســـي ، صاحب كتاب " سوسيولوجيا الأدب " الذي استهله بمقدمـــة كشف فيها عن عناصر هذه الدراسة ، كما وضح العلاقة القائمة بين علم الاجتماع ، وعلم اجتماع الأدب ، ثم تحدث في أربعة أقسام هي : مبادئ ومناهج ، والإنتاج ، والتوزيع ، ثم الاستهلاك (٢٣ : ٥ – ٩) .

ويحـــاول هـــذا الاتجـــاه الاستفادة من التقنيات التحليلية كالإحصائيات والبـــيانات والمعلومـــات المختلفة ، وهنا يدرس الأدب كظاهرة إنتاجية ترتبط بقوانـــين الســـوق : عدد القصص ، وأنواعها (قصيرة وقصة ورواية) ، عدد الطبعات ، وعدد القراء ، والاستجابات ونوعياتها ، وهكذا نكشف عن حركة

الأدب في المجتمع ، اعتمادا على قاعدة معلومات يشكلها الناقد للاستفادة منها في هذا المجال ، مما يمكن بناء عليه أن نسميه الاتجاه الكمي .

لكن هذه المدرسة تغفل الطابع النوعي للأعمال الأدبية ، لأنها تحتكم إلى الكم لا الكيف ، حيث يدوس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر اجتماعية ، كما تتميز بالجفاف لأن التعامل فيها يصبح مع جداول ورسومات وبيانات وأرباح ، مما قد يصيبها بالآلية والجمود ، وبالتالي لا يستطيع أن يقدم رؤية جمالية للأعمال الأدبية .

وقد قامت باحثة سويدية هي " مارينا ستاغ " بتجربة في هذا المجال ، وحاولت أن تكون أكثر قربا من طبيعة البحث الأدبي ، وقد ترجم بحثها إلى العربية بعنوان "حدود حرية التعبير" ، وحاولت فيه قياس سقف حرية التعبير في القصة القصيرة في مصر لدى كتابها الذين واجهوا ظروفا بالسجن ، أو الهروب بنتاجهم ونشره في مكان آخر ، أو اضطروا إلى التحايل على هذا النشر فرارا من قوانين السلطة ، وذلك في فترة حكم عبد الناصر والسادات ، أي لمدى ثلاثة عقود من الخمسينات حتى الثمانينيات ، اعتمادا على أنها ترى الإبداع القصصي أكثر الأشكال كشفا عن حرية التعبير في المجتمع ، لأنه غالبا ما يواجه عوائق المنع والمصادرة نتيجة الظروف السياسية أو الاجتماعية التي قد تتذرع بها السلطات ، والكاتبة بذلك قد اختارت ظاهرة محددة وهي " حرية الإبداع

القصصي " ، حيث إنها ترى أن الحرية قرينة الإبداع ، وبذلك يصبح في نظرها تدخل السلطة أو المجتمع ظاهرا في محاولات الكتاب مواجهة العمل الأدبي وتكييفه طبقا لذلك ، والكاتب هنا يمارس لونا من ألوان الرقابة على نفسه في مواجهة الرقابة الخارجية عليه ، ولذلك فإن المصادرة والحظر ومنع التداول والسجن مؤشرات يمكن قياسها كميا للكشف عن درجة حرية التعبير ، وهي في الوقت نفسه يمكن أن تتصل بالقيمة النوعية للأعمال الأدبية ، لكن هذه الدراسة السيولوجية للأدب قد لا تستطيع قياس الخواص النوعية للعمل الأدبي ، يضاف إلى ذلك أنه ربما كانت الأعمال التي خضعت لهذه التجربة ليست بأفضل الأعمال فنيا ، كما أن معوقات النشر في هذه الحالات ليست هي المقياس الأوحد للإبداع ، وإن كانت تتصل به على نحو ما ، بل إن هناك من الكتاب من يعمد إلى التقنيات الفنية كالرمز والمجاز وغيرها من الوسائل التعبيرية للالتفاف حول قوانين الحظر والمصادرة ، ويمكن أن يكون أثره أكثر فاعلية في مواجهة النظم غير السوية .

وتظل تجارب مثل هذا الاتجاه غير قادرة على الكشف عن الخواص النوعية للأعمال الأدبية وإن اقتربت منها بمحاولاتها رصد الظاهرة ، دون محاولة التعمق في تفسيرها فنيا .

وإذا كان الأدب نتاجا فنيا إبداعيا فهو يختلف عن العوامل الخارجية التي

يمكن أن تؤثر فيه ، ومن ثم فإن نتائج هذا الاتجاه تظل مجرد إضافة لمجموعة البيانات والمعلومات التي تخدم أصحاب الدراسات الاجتماعية أكثر من خدمة نقاد الأدب (٥٧ : ٥٠ - ٥٤) .

ب- أما الاتجاه الثاني :

فيطلق عليه المدرسة الجدلية وهي متأثرة بهيجل الذي تأثر به ماركس في العلاقة الجدلية بين البنية التحتية والبنية الفوقية [*] ، وصدور العمل الأدبي عن هذه العلاقة .

ويعتبر جورج لوكاش - الكاتب المجري الذي يكتب بالألمانية في النصف الأول من القرن العشرين من أهم منظري هذا الاتجاه في النقد الأدبي الحديث ، إذ يرى أن الأدب انعكاس وتمثيل للحياة ، وقد اهتم بدراسات " سوسيولوجيا الأجناس الأدبية " ، حيث يعني بالربط بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية للمجتمع ، ولذلك فقد كتب عن الرواية ونشأتها المقترنة بنشأة الحركة الرأسمالية العالمية ، وصعود البرجوازية الغربية (٥٧ : ٥٥) وذلك في كتابه " الرواية التاريخية " ، وهو بذلك يدرس الظاهرة دراسة شاملة - كلية تبنى على ما يراه من أن الأدب بل والثقافة عامة يعتبران التعبير الفكري عن حركة المجتمع ، من ثم فالأدب في نظره ظاهرة تاريخية لها

---

[*] انظر ص ٣٦ ، ص ٣٧ من هذا الكتاب .

جذورهـــا المتصـــلة بأعماق كفاح الطبقات ، وقانون تفسير حتمية العلاقة بين المجتمع والفن منوط بالناقد الاجتماعي (٥٥ : ١٢١ ، ١٢٥) .

وقد جاء بعده " لوميان جولدمان " روماني الأصل ومن أهم منظري هذا الاتجـــاه يعـــد لوكاش ، وهو شارح كثير من آرائه ، كما حاول تطويرها فيما يسمى " بعلم اجتماع الإبداع الأدبي " ، ليقترب بذلك أكثر من الناحية الكيفية لـــلأدب على عكس سكاربيه ، وقد قدم بعض الإجراءات الفنية والتحليلات المبتكرة ، وذلك عندما رأى أن :-

١ – العمل الأدبي لا يعبر عن الفرد وإنما عن الوعي الطبقي ، حيث يُختزل فيه وعي الجماعة التي ينتمي إليها الأديب ، وكلما ارتفعت فنية الأديب كان أكثر تجسيدا للمنظور الجماعي ، وبذلك بدأ يميز جولدمان بين مستويات الأدباء ، فالأكثر تعبيرا عن طبقته ومجتمعه هو الأقدر ، والأقل تعبيرا عن ذلك هو الذي لا يمتـــلك تلك القدرة على تصوير الضمير الجماعي ، وذلك لقلة وعيـــه بمجتمعـــه .

٢ – العمل الأدبي يتميز ببنية دلالية كلية ، وتختلف هذه البنية الدلالية من عمل لآخر ، بناء على درجة تمثل الأديب لمجتمعه ومقدرته الفنية ، بل إن العمل الأدبي تتعـــدل بنيته الدلاليـــة كلما تقدم القارئ فيه حتى تكتمل بانتهاء قراءته لهذا العمل ، وهذه البنية الدلاليـــة هي المقـــابل للوعي والضمـــير

الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب " (٥٧ : ٥٨) ، ومن هذا الاتصال بين البنية الدلالية للعمل الأدبي والوعي الجماعي ، الطبقي يبرز مصطلح " رؤية العالم " الذي اختص بالكشف عنه جولدمان ، وهي رؤية تختلف من عمل لآخر بناء على درجة اختلاف الصلة بين البنية الدلالية والوعي الجماعي لدى الأديب ، وقدرته الفنية على تمثيل ذلك ويسمى هذا بالمنهج التوليدي أو التكويني ، وقد صدر له كتاب " من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية " درس فيه نشاط الرواية الغربية وتحولاتها بناء على رؤية الغرب للعالم .

هكذا يتضح ما أضافه جولد مان بواسطة فكرته " رؤية العالم " التي تكشف عن التمايز بين الأعمال الأدبية بناء على قدرة الأديب على التعبير عن الوعي الجماعي ، الذي يتشكل في البنية الدلالية للعمل الأدبي ، وهو بذلك أقرب إلى طبيعة العمل الأدبي برغم أنه يحاول أن يقيم تناظراً بين ظواهر غير متجانسة هي : الحياة الخارجية الاجتماعية والعمل الأدبي ببنيته اللغوية ، وسوف يظهر أثر هذا الاتجاه في المناهج النقدية التي تعتمد الالسنية كالبنيوية التكوينية كما سيتضح [*] .

ومن الدراسات في هذا المجال ما قام به التونسي الطاهر لبيب رئيس جمعية علماء الاجتماع العرب ، عندما درس في رسالته للدكتوراه على يد جولدمان نفسه " ظاهرة الغزل العذري " في العصر الأموي من حيث تعبيرها عن رؤية

(*) انظر ص ١٠٠ من هذا الكتاب .

العـــالم لفـــئة اجتماعـــية هـــم الشعراء العذريون ، ومدى تعبيرهم عن الأبنية الاجتماعية والاقتصادية خلال رؤيتهم للعالم تعبيرا عن وإفعهم الاجتماعي (٥٧ : ٩٠) .

ولقد كان علم " اجتماع النص " آخر تطور في هذا المجال (إلى الآن) ، لأنـــه أفـــاد مـــن معطـــيات " عـــلم النص " وعلم الاجتماع ، لجعل المقاربة السوسيولوجية أكثر ارتباطا بالأدب ، وذلك عن طريق اللغة فهي مادة الأدب ، وبذلك يتفادى " علم اجتماع النص " الفجوة بين الظواهر المختلفة وهي الحياة الخارجية والنص الأدبي .

وهـــذا الاتجـــاه الأخير يمكن ان يتجاوز أيضا ، ما وجه من نقد لمصطلح جولدمـــان رؤيـــة العالم " في علم اجتماع الإبداع الأدبي " ، لأن علم اجتماع الـــنص " ليس تصورا فلسفيا ذهنيا ولكنه تصور تعبيري لغوي ، يرتبط بجذور الظاهرة الأدبية ، ويعتبر بيرزما في كتابه " النقد الاجتماعي " ممثلا لهذا التصور الأخير في الدراسة السوسيولوجية للأدب ، بعد أن استفادت من المناهج النقدية الحديثة وتطورها كالبنيوية والسيميولوجية .

في نقدنا العربي :

وبالنسبة للمنهج الاجتماعي في نقدنا العربي فيمكن أن نجد في الأدب نقدا

للمجتمع وسلوكياته غير السوية بطريقة فنية كما في " البخلاء " للجاحظ ، والحرص على الربط بين المعنى الشريف واللفظ الشريف كما نجد عند بشر بن المعتمر ، بل وملاحظات الكتاب على طرق الكتابة وحثهم على الربط بين المستوى التعبيري ومستوى المتلقين ، وغير ذلك مما يتصل بهذا المجال المتداول.

أما بالنسبة لنقدنا الحديث فلم يتضح هذا الاتجاه كمنهج له رواده المقتنعون به ، والمتفننون فيه ، برغم أننا يمكن أن نجد من كان يراعي البعد الاجتماعي في نقده وهو يتعامل مع النتاج الأدبي ، ولا يسيطر هذا التوجه في التفسير للعمل الأدبي والربط بينه وبين وسائل الإنتاج ، وكشفه عن العلاقات بين أفراد المجتمع كصدى لحركة حزبية أو سياسية ، كما وجدنا في روسيا مثلا ، لكننا وجدنا بعض الدعوات إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي عند شبلي شميل وسلامة موسى ، وعمر الفاخوري ، ثم ازداد هذا التوجه وضوحا بالاقتراب من المادية الجدلية عند محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض ، حتى كان تجليه في النقد الأيديولوجي عند د / محمد مندور ، وكما برز في كتابات النقد الصحافي (١٩ : ٣٥) .

نقد المنهج الاجتماعي :-

١ - هذا الاتجاه تسيطر عليه التوجهات المادية ، وتحكم المادة في كل شيء ،

خـــاصة بنـــاء على جعل البنية الدنيا تسهم في البنية العليا للمجتمع ، وبذلك تكون المادة حاكمة للفكر ، فكيف تتحقق حريـــة الأديب أو حرية هذا الأدب أو حرية هذا الفكر المزعومة ، بالإضافة إلى أن مثل هـــذا التفكير يغفـــل تماما جانب الغيبيات برغم أثرها الفاعـــل في تـــوجهات الأدباء، وما يترتب على ذلك من تجليات فنية مردها إلى الخلـــوص لله سبحانه وتعـــالى واستحضار خشيته في القول والفعل ، وهو ما يتصل بالمرجعية الدينية كجزء من الحكم النقدي .

٢- أثبت التاريخ عدم صلاحية النقد الماركسي ، وظهر التعارض بين حرية الأديب المزعومـــة ، وما يفرضه عليه الحزب ، ولم يحقق ذلك الغايات الإنسانية المنوطة بالأدب ، وغير ذلك مما يتعارض مع أصالة الأديب ، وإظهار شخصيته في عمله الذي يراد له -- من وجهة نظر الماركسيين -- أن يكون تصويرا للصراع بين الطبقات .

٣- وقـــد يغلب على أصحاب الاتجاهات الواقعية والنقد الاجتماعي عدم الاهتمام بالشكل في الأدب لصالح المضمون ، وربما كان في اتجاه " علم اجتمـــاع النص "محـــاولة لتعويض ذلك حيث يهتم باللغة باعتبارهـــا الوسيـــط بين الأثر الأدبي والمجتمع ، وهي الأداة لفهم الإبداع والمبدع في الوقت نفسه .

٤-قد يستثير الاتجاه الاجتماعي في النقد تساؤلا : عن مبلغ الصدق الواقعي في الخيال الأدبي ، لأن العمل الأدبي لابد أن يقدم معلومات صادقة عن الخبرة الاجتماعية (١٩ : ٣١) من وجهة نظر أصحابه ، ولذلك فقد يؤدي هذا الاتجاه إلى عدم إطلاق العنان للخيال ، برغم أن الخبرة الاجتماعية التي يقدمها الأديب في عمله ويصورها ؛ " هي خبرة مفعمة بالإدراك الذاتي والموقف الأيديولوجي والخيال والانتقاء " (٣٣ : ٢١) .

٥-تهتم الواقعية والنقد الاجتماعي بالأعمال الأدبية النثرية : القصص والمسرحيات خاصة شخصيات الأبطال ، وإظهار تفوقها على الواقع، مما قد يدفع إلى التزييف نتيجة للإفراط في التفاؤل ، لكن هذا التفوق على الواقع يجب أن يتم من خلال الفن واتصاله بالمجتمع ، ويتم تنظيم واقع هذه الحياة ، وتمثل جوهرها الحقيقي، وليس عن طريق تكريس هذا الواقع وتزييفه (٦٩ : ٤٦) ، حتى لا تبرز الفجوة التي نجدها عند ماركس بين إنسان مستلب ينبغي تحريره ، وإنسان مثالي فوق كل الشبهات هو محصلة تقاطع العلاقات المادية في كل عصر (٤٠ : ٢٠٢) .

المنهج النفسي

المفهوم :

العمل الأدبي استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، كما أنه يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين ، من هنا فهو نشاط صادر عن مجموعة القوى النفسية ، ومثل في الوقت نفسه للحياة النفسية ، من ذلك يتضح أهمية المنهج النفسي في معالجة النص الأدبي ، حيث يوظف ما يمكن من نتائج الدراسات النفسية بكل أنواعها في هذه المعالجة ، وذلك للكشف عن النواحي الآتية :-

١- كيف تتم عملية الإبداع ؟ وكيف تتناسق العناصر الشعورية وغير الشعورية في النص .

٢- الصلة بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية ، للكشف عن أصالة الأديب .

٣- استنفاد الطاقة الشعورية في التعبير ، ودلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه (٦٨ : ١٨٢ ، ١٨٣) .

٤- تأثر المتلقي بالعمل الأدبي ، وانتظامه لمشاعره .

٥- استثمار نموذج اللسانيات البنيوية في المنهج النفسي في تحليل النص .

النشأة والتطور في الغرب :

وإذا كان فرويد يعتمد - فيما يعتمد - في تفسيراته وتحليلاته للمرضى النفسيين على الكبت والرغبة الجنسية ، وتصوره لمرحلة الطفولة ، فما العلاقة بين ذلك ، وبين الإبداع ؟

إن فرويد في تحليلاته لحالة ليونارد دافنشي ، وتعليله لمسلكه الفني ، اعتمادا على أن الكبت الجنسي نتيجة العجز عن تحقيقه ، يجعل (الليبيدو) الشهوة تتجه إلى التسامي ، وهنا يصبح الإبداع قهريا وبديلا عن النشاط الجنسي (٦٨ : ١٨٥) .

وبالنسبة ليوناردو فقد تعطلت الحياة الجنسية إلى حد بعيد ، فانحرفت ناحية الجنسية المثلية ، التي ظهرت في شغفه بأن يجمع حوله تلاميذ يمتازون بالجمال لكنهم لم ينبغ منهم أحد ، وهكذا ظهر الكبت الجنسي في هذين

المظهـرين : أعمالـه الفنية ، وارتباطه بتلاميذه ، وبذلك أصبحت أعماله الفنية تقدم منفذا لرغبته الجنسية (٦٨ : ١٨٥) .

وبـرغم ما قد يتراءى من ارتباطات بين هذه النواحي ، حيث يمكن اعتبار تحقيق الجنس تأكيدا للذات ، والإبداع في جانب من جوانبه تأكيد للـذات أيضا ، لكن تظل العلاقة بين تحقيق الجنس والإبداع غير واضحة ، فلماذا مثلا لم يصبح كل من يعجز عن تحقيق الجنس مبدعا ؟ وكيف يكون الإبداع قهريا ، وهو لون من ألوان الكشف عن الذات واكتساب إعجاب الآخرين ؟

ولذلـك فقد انتقد أدلر رأي أستاذه فرويد في هذا المجال عندما رفض فكـرة كون الكبت وعدم تحقيق الجنس مفسرا لعملية الإبداع ، كما أنه ربـط بـين الأحلام والرموز الأدبية ، كما أن يونج أضاف أثر اللاشعور الجمعي المترسب في نفس الإنسان والمتصل بأعمق جذوره إنسانيا — ونسب إلى هـذا العـامل كشف المبدع عن رغبات غامضة لنوعه لا لذاته الفردية وبطـريقة لا شـعورية ، وكذلك كشفه عن رموز يتلقاها من عالمه الباطني مؤكدا بذلك الاتصال بين هذه الاستنتاجات والأنثروبولوجيا ، حيث تحكم "النماذج العليا "الإبداع الفني والأدبي بصفة خاصة ، لأنه هذه النماذج تمثل الأبنية العميقة في النفس الأنسانية ، وقـد استفـاد من ذلك الناقـد

الكـــندي نـــور ثروب فرأى في كتابه " تشريح النقد " ، الذي حاول فيه تفسير الأدب العالمي في ضوء ذلك ، وقد ترجم د / محي الدين صبحي هذا الكتاب (٥٧ : ٧٤) .

وإذا كـــان هناك من يربط بين الإبداع والحلم على أساس أن كليهما تحقـــيق مقـــنع لرغبات مكبوتة ، فإن الدراسات النفسية الحديثة أثبتت أن للوعي والجهد والمعاناة الشعورية أثرا في تشكيل العمل الفني ، مما يميز هذا الأخير عن الحلم .

وليس العمل الأدبي نتيجة عصاب أو مرض نفسي ، لأنه ظاهرة صحية تؤكـــد قدرة المبدع وتفوقه، وذلك مما أسهم في نشأة علم "نفس الإبداع " الـــذي يعتمد على دراسة حالات الإبداع الخاصة المتصلة بالأجناس الأدبية كالـــرواية والمســـرحية عن طريق مجموعة من الاختبارات التي تستخلص نـــتائجها في هذه المجالات ، كما يدرس المهتمون بهذا المجال أيضا مسودات الأعمال الأدبية للكشف عن مسارات التعبير لدى المبدعين وكيفية تفاعل الذات مع اللغة (٥٧ : ٦٧ ، ٦٨) .

وبـــرغم ذلـــك فهناك من المبادئ النفسية ما يمكن أن يعين في تفسير بعـــض جوانـــب النص مثل : التسامي ، أو التعويض ، أو الجشطالت كما سوف يتضح ، فالاستفادة من نتائج الدراســـات النفســـية يمكن أن تثري

تفسير النص وتحليله ، أما إخضاع النص الأدبي لها فعملية تند عن علم النفس بمختلف فروعه ، بل إن فرويد وغيره من علماء النفس ، لم يروا إيجاد منهج نفسي للنقد الفني ، وإنما رأوا أن العمل الأدبي يمكن أن يكون تعبيرا عن النفس أو صورة لما يعتمل فيها ، وذلك هو هدفهم من دراسة الأعمال الأدبية ، والربط بينها وبين نتائج دراساتهم في علم النفس .

لكن فريقا من الأدباء والنقاد هم الذين قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج للانتفاع بهذه النتائج ، واقتفوا آثار فرويد ، مثل يونج في دراسته لمسرحية فاوست لجيته ، وإرنست جونز في دراسته هاملت لشكسبير ، وهربرت ريد في دراساته على وردزورث، ولا كان في دراسته نصا لإدجار آلان بو .

كما بحث ريتشاردز (بجامعة كمبردج) عن أثر العمل الأدبي في القراء ، وانتهى إلى ملاحظات وصفية ، وهو بذلك يختلف عمن حاول إخضاع النص لنتائج الدراسات النفسية (٦٨ : ١٨٩)

وفي هذا المجال يمكن الإشارة إلى منهج الناقد النفسي شارل مورون ، حيث وضع التحليل النفسي في خدمة النقد ، وذلك عن طريق توضيح النصوص بعضها ببعض ، اعتمادا على المبادئ الفرويدية في تأويل الأحلام (٣٩ : ٩٧) .

ولقد انتهى شارل مورون سنة ١٩٤٨ إلى مصطلح " النقد النفسي "

مبتغيا الكشف عن الإنتاج الجمالي بمنهجه الذي يضع الأعمال الخاصة بالشاعر الواحد فوق الآخر ، بحيث تبرز ملامحها التركيبية المتسلطة ، ثم بدراسة الموضوعات وتجمعاتها وتطوراتها حتى نستطيع أن نصل إلى صورة للشخصية اللاشعورية بتركيبها وتحركاتها وأبعادها ، ويمكن الرجوع لحياة الشاعر للتحقق من ذلك (٧٠ : ٥٤ ، ١١ ، ١٢) ، (٢ : ١٢٧) ، ويمر هذا المنهج بهذه الخطوات الأربع :-

١- تسمح المطابقات (superpositions) ببناء العمل الأدبي حول شبكات من التداعيات .

٢- استخراج التشكيلات التصويرية (figures) والمواقف الدرامية المرتبطة .

٣- تكون وتطور الأسطورة الشخصية التي ترمز إلى الشخصية اللاواعية وتاريخها .

٤- دراسة معطيات السيرة الذاتية التي تساعد على التحقق من التأويل ، لكنها لا تأخذ أهميتها ومعناها إلا من خلال قراءة النصوص (٤٠ : ٩٨) .

وبذلك يمكن أن يكون منهج شارل مورون أكثر اتصالا بالأدب كفن لغوي ، وهو يعمد إلى النظر في مختلف الأعمال الأدبية للمبدع ، وإدراك ما

فيها من ملامح نفسية من خلال لغتها ، لكن المشكلة حقا ، إذا لم يحقق التطابق بين حياة المؤلف وإبداعه وجود هذا الملمح التركيبي الذي كشفت عنه ملاحظة الأعمال الإبداعية لهذا المؤلف ، مما يتطلب إعادة النظر في مراحل المنهج النفسي التي توصل إليها شارل مورون .

البحوث النفسية في هذا المجال قد أكدت الاتصال الوثيق بين الجانبين الشعور واللاشعور وتآزرهما في إيجاد العمل الأدبي .

بالإضافة إلى أن اهتمامه بما يتكرر خلال الأعمال الأدبية ، قد يؤدي إلى إهمال ما تنفرد به بعض هذه الأعمال ، الذي ربما يكون كاشفا عن الشخصية أيضا ، بل وعن قيم العمل الأدبي .

كما تظل الصلة بين الجوانب النفسية والجوانب الفنية بوسائلها التعبيرية غير واضحة في الكشف عن القيمة برغم حرص شارل مورون كما يزعم على الإنتاج الجمالي للأديب .

وثمة نقله نوعية مهمة في هذا المجال ، تحققت بفضل الربط بين المقولات النفسية والنقد ، اعتمادا على اللغة ، مما وثق الصلة بين الدراسات النفسية والبنيوية ، وبرغم اتصال جان بياجيه (ت ١٩٨٠م) بكارل يونج ، لكنه لم يهتم بآراء فرويد ، وآثر دراسة الأسوياء وعمل الذهن عن الخوض في اللاوعي ، واهتم بعلم نفس الطفل خاصة النمو المعرفي لديه ، كما درس

المسائل الأخلاقية والدينية عنده ، وقد حظي تكون اللغة في هذه المرحلة باهتمامه الشديد ، ولذلك كان من أهم من بحثوا في البنيوية ، وكتبوا فيها اعتمادا على المقولات النفسية ، والنمو اللغوي لدى الطفل (٥٧ : ٥٧) .

لكن جاك لا كان – عالم فرنسي – يعتبر من أهم المؤسسين لعلم النفس البنيوي وذلك عندما حاول الجمع بين النظريات الألسنية خاصة فكر دي سوسير ، وبين معطيات النظرية الفرويدية ، وبذلك تسنى له أن يجعل اللغة مادة للتحليل النفسي ، عندما اعتبر اللاشعور بنية لغوية تعتمد على التداعي وغيره من القوانين التي أسسها دي سوسير وبذلك يصبح العمل الأدبي في نظره بنية لغوية تمثل اللاشعور (٥٧ : ٧٥) ، (٦١ : ٢٥٨ ، ٢٦٢) .

ومع اتساع دراسات علم النفس باتصالها بميادين تجريبية ، شملت الذاكرة ، وكيف يعمل العقل ، وبحث القوانين التي تنظم الاستجابات والتلقي ظهر " الذكاء الاصطناعي " كفرع جديد لعلم النفس أثري عملية الاتصال بينه وبين الأدب خاصة عندما استثمرت نتائج الذكاء الصناعي في دراسة الأدب ونقده ، وبذلك شملت الدراسات النفسية والاستفادة منها في مجال الأدب ونقده أطراف عملية الإبداع الثلاثة المرسل والنص والمتلقي ، وهكذا تسهم الدراسات النفسية إسهاما فاعلا في التحليل الكلي للنص الأدبي اعتمادا على اقتران المنهج النفسي بالأبنية اللغوية ، واتساع مجالاته

في التوظيف في هذا المجال .

في التراث العربي :

وبـــرغم أن نمو الدراسات النفسية ، ومحاولة استثمار نتائجها في مجال الـنقد الأدبي الحديـــث كلاهما وليد العصر الحديث وما وجد لدينا نتيجة اتصالنا بالغرب ، لكن الملاحظة النفسيـــة بصفة عامة في فهم الأدب ونقده أقـــدم من ذلك ، وفي تراثنا العربي شواهد يتضح فيها هذا المنحى ، الذي حـــاول رصده الأستاذ أمين الخولي سنة ١٩٣٩م عندما كتب بحثا في مجلة كلـــية الآداب بالقاهـــرة بعنوان " البلاغة وعلم النفس " ، وهو يدعو إلى الاســـتفادة مـــن علم النفس في دراسة البلاغة لأن القدماء اهتموا بأسس رعايـــة مقتضـــى الحـــال ، والحديث عن الملكات ، والتفرقة بين المولدين والعرب في صياغة الكلام ، وهم في كل ذلك يقصدون من البحث النفسي " الوقـــوف عـــلى حقيقة النفس وقواعدها دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية في الحياة الإنسانية " (٦٧ : ١٩٤) ، (٢٢ : ٢٢٩) .

ومـــن بدايات هذا الاتجاه في النقد الحديث كتاب محمد خلف الله أحمد الذي اهتم منذ سنة ١٩٤٢م بتتبع هذه الظاهرة في تراثنا النقدي والبلاغي وقد تجلى ذلك في بحـــوثـــه ثم في كتـــابه " من الوجهـــة النفسيـــة ، في

دراسة الأدب ونقده " الذي أصدره سنة ١٩٤٧م (٢ : ٩٧) .

ومن هذه الملاحظات النفسية التي أشار إليها محمد خلف الله ما أدركه ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) " في الشعر والشعراء " من الظروف والملابسات التي تساعد وتهيئ الأديب للإبداع ؛ كالشراب والطرب والطمع والغضب والشوق ، وكذلك وصفه للأماكن التي يسرع فيها أبيُّ الشعر ، ويسمح فيها عَصيُّه ، كما فرق بين الطبع والصنعة . وكذلك القاضي أبو الحسن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٦٦ هـ) في كتابه " الوساطة بين المتنبي وخصومه " وإرجاعه عوامل الإبداع إلى الطبع والرواية والذكاء والدربة ، وتفسيره الاختلاف بين لغة الحاضرة ولغة البادية ، والشعر الرقيق والوعر ، كما أكد على فكرة الرجوع إلى النفس أو التأمل الباطني كمرجع للتذوق ، وهو ما أكد عليه عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١) " في أسرار البلاغة " ، حيث أرجع جمال التمثيل إلى علل نفسية ، كإخراجك النفس من خفي إلى جلي ، وإتيانها بالصريح بعد المكني، كما أن العلم " المستفاد من الخواص أو المركوز من جهة الطبع " يفضل المستفاد من جهة النظر و الفكر في القوة والاستحكام . وكذلك فكرة التباعد بين أطراف الصورة البيانية كالتشبيه مثلا أو " الاستعارة وأثر ذلك البعد في تأثيرها في النفوس بشرط قبول العقل لذلك (٢١ : ١٢١ وما

بعدهـــا) ، ويتصل بما سبق تمثيل المعنى وأثره في نفس المتلقي ، وتمييزه بين الإدراك الكلي للصورة، ثم تفصيل ذلك وتجزئته ليتم اتصال الفكر بها (٢ : ١٥٧) ، ويـــتأثر الإنســـان بهـــا وهو ما يقترب من فكرة الجشطالت في الدراسات النفسية الحديثة .

وهكـــذا يتضح من كتاب " الأسرار " تعويله على فكرة تأثير العمل الأدبي في المتلقي وملابسات ذلك نفسيا .

في العصر الحديث لدينا :-

أمـــــا في العصر الحـــديث ، فإذا كنا قد نسبنا إلى أمين الخولي ومحمد خلـــف الله أحمد ، وأحمد أمين بحوثهم في مجال التنظير وهم يدرسون لطلاب الدراســـات العليا بالجامعة ، فإن عباس محمود العقاد في مجال التطبيق كان سابقا على ذلك منذ سنة ١٩٢٣م ، وهو يكتب عن تشاؤم أبي العلاء في " التشـــاؤم وأدوار العمـــر " ، ومقاله الآخر " ولع المتنبي بالتصغير " ، وقد كتـــبها في الـــبلاغ سنة ١٩٢٣م وتتوالى بحوثه بعد ذلك ، وبصورة أكبر حجما وكيفا كما في " ابن الرومي حياته من شعره " في النصف الأول من القـــرن العشـــرين ، و " أبو نواس " في مطلع النصف الثاني من هذا القرن نفسه ، وهو فيهما يحاول التماس الشاعر في شعره ، وقد انتهى إلى أن أبـــا

نـواس شخصـية مريضة نرجسية دفعه مرضه إلى اللهو والعبث ، وإدمانه الخمـر – مثلا – تعويض لنسبه المدخول ، الذي كان مسبة له في عصره ، وغير ذلك من مظاهر النرجسية لديه (٢ : ١٠٢) .

كمـا تتوالى كتب وأبحاث في هذا الاتجاه مثل : كتاب الأستاذ حامد عـبد القـادر : " دراسـات في علم النفس الأدبي " ويغلب عليه الجانب النظري ، ومثل كتابات د / محمد النويهي " عن بشار " و " أبي نواس " ، وجانب من جهود طه حسين في دراساته عن " أبي العلاء " ، و " المتنبي " ، و " حـافظ وشـوقي " ، ودراسة الدكتور محمد غنيمي هلال في " الحياة العاطفية " بين العذرية والصوفية " ، وهو يكشف عن أصالة شخصية قيس وصـدقها ، وإيليا حاوي في " شعراء معاصرون " ، وأنوار المعداوي في " الأداء النفسـي في شـعر عـلى محمود طه " ، بالإضافة إلى أن بعض هذه الدراسات السابقة ذات مسحة فنية أو اجتماعية ، أو تاريخية مثل دراسات طـه حسين مثلا ، وتأتي دراسات الدكتور عز الدين إسماعيل في " التفسير النفسـي للأدب " سنة ١٩٦٢م كمحاولة للتنظير والتطبيق مستفيدا من نتائج التحليل النفسي عند فرويد .

وتمـثل دراسـة د . مصطفى سويف ، " الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة " مرحلة متقدمة في هذا المجال نظريا وتطبيقيا وهـو يحـاول

تفسير عملية إبداع الشعر من خلال تحليله لكثير من مسودات قصائد الشعراء .

كما تمثل محاولة المؤلف في كتابه " الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي " [*] سنة ١٩٨١م تمثيلاً لكثير من الأسس النفسية ومحاولة استثمارها في مجال الشعر ونقده ، ويتواصل هذا الاتجاه في فنون الأدب الأخرى القصة والمسرحية عند د . شاكر عبد الحميد و د . مصري حنورة ، و د . سامية الملا .

لكن محاولة د . مصطفى صفوان عرضت لمحاولات " لا كان "، ثم الكتابة في الاتجاه نفسه وهو يربط بين اللسانيات ونتائج الدراسات النفسية في النقد الأدبي .

نقد المنهج النفسي :

١- وبرغم ما في الاستفادة من علم النفس ومن نتائج العلوم الإنسانية في النقد وهو توجه طيب ، لكن ربما يستدعي إخضاع النص لنتائج الدراسات والعلوم النفسية إلى الحديث عن حياة المبدع دون الإبداع ، وقد يكون هذا المبدع فارق الحياة منذ عدة قرون مما يجعل حقائق حياته ليست ميسرة لنا بصورة دقيقة، من ثم يصبح

---

[*] انظر: د سعد أبو الرضا : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ط مكتبة المعارف الرياض ١٩٨١ م .

ربط النص بحياة مبدعه ربطا قويا ضربا من الظن والتخمين ، قد لا يفيد الحقيقة كثيرا ، ولذلك فقد انتقد د . طه حسين تطبيق العقاد نتائج علم النفس ودراساته على حياة أبي نواس وابن الرومي .

٢- وهذا المنحى السابق قد يؤدي إلى سوء الظن المنهي عنه ، بالإضافة إلى ما يترتب على ذلك من مخالفات شرعية كالافتراء على أصحاب النصوص القديمة، والتصور غير الصحيح عنهم الذي يستقر لدى الناشئة وشباب الباحثين .

٣- من الخطر أن يصبح النقد الأدبي تحليلا نفسيا ، فهنا يتساوى العمل الفني الجيد والعمل الردئ من ناحية الدلالة النفسية ، أما القيمة الفنية التي هي جوهر الإبداع فلن تتضح في غمار التحليلات النفسية ، لأن القاعدة النفسية تثبت بالمثال الجيد والمثال الردئ فنيا .

٤- بل إن المهتمين بالدراسات النفسية كانت الأعمال الأدبية لديهم شواهد على الظواهر النفسية ، ثم إن المنهج النفسي في النقد إن أفاد في الكشف عن بعض جوانب النص وتفسيرها التي تتحقق فيها الظاهرة النفسية ، لا يمكن أن يقدم تصورا كليا جماليا له يكشف

عن مختلف جوانبه وقيمته الفنية . وهنا يظل بقية العمل الأدبي دون كشف أو إيضاح (٢٢ : ٢٢٦ ، ٢٢٧) .

٥- لا يمكن عقد علاقة سببية بين العامل النفسي والإبداع ، بمعنى أننا لا نستطيع أن نقول إنه إذا تحقق هذا العامل النفسي لابد أن يظهر ذلك العمل الإبداعي . فكثيرون هم أولئك الذين يتعرضون للحالات النفسية كالكبت والعصاب والقلق والتوتر ، ولكن قليلون هم الذين يكتبون أعمالا إبداعية (٥٧ : ٧٠ ، ٧١) .

٦- كما قد يتهدد النقد بأن يصبح عملية ذاتية محضة لا يحددها قوانين غير قوانين الذات الشخصية التي يعيها الفرد أو لا يعيها (٢٢ : ٢٢٨) .

٧- وبرغم تعدد فروع علم النفس فلم يحط بالنفس الإنسانية التي تتجاوز ذلك .

٨- وإذا كان المحلل النفسي يميل إلى تحليل الشخصية إلى عناصرها وتجزئتها ليسهل التحليل والفهم ، فالأديب يركب العناصر المفردة ليشكل الشخصية ، التي سوف تتجاوز هذه العناصر وقد تفاعلت داخلها ، مكونة وحدتها .

٩- إن إخضاع العمل الأدبي لنتائج الدراسات النفسية قد يلغي الفروق

الفرديـــة في الإبـــداع ، ومن هنا فقد أخ د . محمـــد مندور على الاستفادة من روح هذه العلوم ومناهجها لا إخضاع الأدب لها .

١٠- كمـــا أن الإغـــراق في النفسيات قد يهمل الجوانب التاريخية ، أو الفنـــية وهـــذه جوهر العمل الأدبي . ولذلك فإن الربط بين نتائج الدراسات النفسية المتطورة والمناهج النقدية الحديثة التي تعتد باللغة كالبنـــيوية والأسلوبية والاهتمام بدراسات التلقي يمكن أن يعوض بعض جوانب القصور التي كانت تهدد هذا المنهج .

الاتجاه الألسني في النقد الأدبي

تقديم :

يمكـــن أن نعتبر الاتجاه الألسني في النقد الأدبي يشمل المناهج النقدية الحديثة التي تعتبر اللغة بمعنى اللسان بمستوياتها المختلفة مجالا لبحثها ، وهذه المـــناهج في الوقت نفسه ، تركز على دراسة لغة النص الأدبي وبنيته ، بناء عـــلى معطـــيات الفكـــر اللغوي ، واستلهام نموذجه في الدرس والتحليل كالبنيوية والأسلوبية والتلقي والتفكيكية ، وعلم النص الذي ترتب عليه ما يسمى بالنقـــد النصي ، فهـــذه المنـــاهج ترتبط باللسانيـــات ارتبـــاط

الناشيء بعلة نشوئه (٦ : ٥ ، ٧ : ١٩٠) . وتتخذ منها مرجعيتها ، وإن كانت هذه المرجعية سوف تتسع فيما بعد البنيوية .

البنيوية

النشأة والتطور في الغرب :

في بداية القرن العشرين ساد في العالم الغربي الاتجاه إلى التجزئة ودقة التخصصات ، فنشأ ما سمي بالوضع الذري نسبة إلى الذرة ، وتم تفرع العلوم إلى تخصصات دقيقة قد ينعزل بعضها عن بعض ، مما قد يزكي وجهة نظر الوجوديين فيما يرونه من عزلة الإنسان وضياعه .

لكن التجزئة والعزلة في العلوم والمعارف لم تحقق للإنسان الأمان والاطمئنان ، كما حاولت الأيديولوجيات المختلفة من ماركسية وفرويدية أن تشبع هذه الحاجة لكنها فشلت لافتقارها إلى الشمول والعلمية في تفسير الظواهر (٢٢ : ٢٦ ، ٢٧) ، (٤٨ : ١٠١ ، ١٠٢) ، (٣٩ : ٢٠٩) .

من ثم كان رد الفعل لمثل هذا الاتجاه هو الدعوة إلى النظام الكلي المتناسق ، فبرزت فكرة المنظومات المتكاملة في مجال العلوم الإنسانية وغيرها .

مـــن هـــنا ظهـــرت البنيوية كمنهج يوحد العلوم بغية تفسير الظواهر الإنسانية تفسيرا علميا شاملا ، واتخذت من اللغة مرتكزا لها لتحقيق ذلك .

مفهوم البنيوية :-

حظيـــت البنـــيوية باهـــتمام كبير في مجال الدراسات اللغوية والأدبية والأنثروبولوجـــية ، وهـــي نسبة إلى البنية **strucure** ، وتعني مجموع العلاقـــات الداخلـــية التي تميز مجموعة ما بحيث تكون هناك أسبقية منطقية للكل على الأجزاء (٣٥ : ١٠٥) ، (٦١ : ١٩٥) .

والبنيوية تتغيا النظرة الكلية التي تبحث عن النظم الكامنة في الظواهر مجتمعة لا منفصلة ، وتفسر لنا علاقاتها بعضها ببعض (٤٩ : ١٠٢) ، وهي تعتد باللغة كنظام وتحاول تحليل بنية هذا النظام ، ويقدم " بياجيه " تحديدا يوضح أن البنية تتميز بالشمولية ، والتحول، والتحكم الذاتي ؛ والشمولية تعـــني التماســـك الداخـــلي للبنية وتناسقه ، أي أن وحدات البنية تتسم بالـــتكامل الذاتي ، وليست تشكيلا لعناصر متفرقة ، وهذه المكونات تتبع أنظمـــة داخلـــية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ، وهكـــذا تضفي هذه القوانين على البنية خصائص أشمل وأعم من خصائص الأجزاء التي تتكون منها البنية ، كما أن هذه الأجـــزاء تكتسب طبيعتهـــا

وخصائصها من كونها داخل هذه البنية لا من كونها تنطوي على هذه الخصائص من دون دخولها في البنية وعلاقاتها (١٠ : ٨) ، (٢٢ : ٣١) ، (١٨ : ٣١ ، ٣٢) .

أما " التحول " فيقصد به أن البنية غير ثابتة وإنما هي متحركة فاعلة ، وتظل تولد من داخلها بني دائمة التوثب ... ، والجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل ، التي تبدو جديدة ، مع أنها لا تخرج عن قواعد النظام اللغوي للجمل (فبينما تتسم اللغة كنظام بمحدودية قارة – محدودية القوانين والأعراف والقواعد التي تدين بها لغة ما – إلا أن الفعل الحقيقي الذي يقوم به متكلم اللغة لا تحده حدود) .

أما " التحكم الذاتي " فيعني أنه يحدث من داخل البنية ، دون حاجة إلى سلطان خارجي لتحريكها ، فالبنية لا تعتمد على خارجها كمرجع لتسويغ عملياتها وإجراءاتها التحويلية ، كما أن الجملة لا تحتاج إلى مقارنتها بأي شيء خارج عنها لكي تقرر مصداقيتها ، وإنما هي تعتمد على أنظمتها الداخلية اللغوية الكاملة الخاصة بسياقها اللغوي (١٠ : ٨) ، (٢٢ : ٣١) ، (١٨ : ٣١ ، ٣٢) .

وربما كان رولان بارت الناقد الفرنسي له دور مهم في إعطاء مصطلح البنية منطلقه الأول سواء في مجال التنظير أو التطبيق ، كما قسم العلاقات

التي تتشابك فيها البنى مع بعضها إلى ثلاث علاقات هي :

أ – علاقة تضامنية .

ب – علاقة التضمين البسيط .

ج – علاقة تأليف . (١٨ : ٣٩ ، ٤٠) ، (٥٧ : ٩٢) ، علما بأن بارت قد هجر البنيوية إلى التفكيكية ، مما كان مؤذنا بضعف البنيوية كاتجاه نقدي .

البدايات المنهجية للبنيوية :-

وتتمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في

أ- مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي تجلت لدى العالم اللغوي السويسري الشهير فيرديناند دي سوسير (سنة ١٨٥٧ – ١٩١٣ م) منها :-

١- ثنائية اللغة والكلام ، ويراد بالطرف الأول اللغة كنظام ، وهي مجموعة القواعد والمبادئ المتصلة بلغة ما ، وهي نموذج جماعي ذهني أو مجموعة من القواعد ، وهي تقنين اجتماعي ، وتمثل مرجعية اللغة ، وتحكم عمليات الكلام وتهيئ حدوث الممارسة الفعلية لعملية القول . أما الكلام فهو الحدث اللغوي، وهي الممارسات التي تتضح في أداء

الأفـــراد خـــلال حديثهم اليومي ، فهي التحقق العيني والفـــردي للغة ، كما أنها الفعل الفردي الذي يقـــوم به الشخص في حديثه مع الآخرين (٢٢ : ٣٠) ، (٥٧ : ٨١) .

٢- ثنائـــية المحور التاريخي التطوري والمحور التزامني الوصفي ، الأول يرتكـــز على دراسة الظواهر في تحولاتها وتطوراتها المختلفة ، فهي جزء من سلسلة تاريخية نتجت أو عكســت غيرها من الظواهر التي ترتبط بها .

أمـــا المحـــور التزامني الوصفي فيهتم بدراسة اللغة دراسة تزامنـــية آنية ، وهي الكيفية التي تعمل بها اللغة في لحظة زمنية معينة ، حيث يتم إدراك دلالة الجملة كاملة ، ويتم النظر إلى مجموع علاماتها وإشاراتها مجتمعة ، دون نظر إلى تاريخهـــا وتطورها ، وإنما البحث في نظامها في حد ذاته ، وهذان المحوران يتضحان في كثير من الدراسات التي تتبع المنهج التاريخي أو المنهج الوصفي (٢٢ : ٣٠) ، (٥٧ : ٨٢) ، (٥٠ : ١٢١) .

٣- وكذلك ثنائية علم اللغة الداخلي ، وعلم اللغة الخارجي ، الأول مرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها دون نظر إلى

الإطار الخارجي . بينما علـــم اللغة الخارجي يتصل بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية (٥٧ : ٨٢ ، ٨٣) .

ب- يضاف إلى ما سبق ما أسهم به الشكليون الروس ، وهم يقاومون النزوع الأيديولوجي للحزب الشيوعي بعد الثورة الروسية ، وذلك في العشرينات من القرن العشـــرين ، وقد اتجهت هذه المدرسة إلى العناية بالشكل وتحليله بما يجعله قريبا من مفهوم البنية .

ويعـــد رومان جاكبسون من أبرز شخصيات المدرسة الشكلية في روســـيا ولـــد سنة ١٨٩٦ م ، وقد أصبح عضوا في حلقة براغ اللغويـــــة في الثلاثينيـــات ، وأخيرا في سنـــة ١٩٤١ م انتقـــل إلى نيويورك ، ثم جامعة هارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية ، وقد تمكن من ربط وبلـــورة كثير من أفكـــار النقد البنيوي ، كهيكلة الرسالة اللغوية وأطرافها ، لتحديد مفهوم أدبية الأدب ، أو شعرية الشـــعر من حيث إن هذه الرسالة كما رأى دي سوسير تقوم على البعدين العمودي والأفقي ، لكن جاكبـــون رد هذين البعدين إلى البلاغة ، حيث يتواءم هذان البعدان مع مصطلحين بلاغيين هما

المجـاز أو الاسـتعارة ، والكناية ؛ فالمجاز أو الاستعارة تقوم على الإبـدال والإزاحـة اعتمادا على الملابسة ، أو المشاكلة والمشابهة والقـياس ، ممـثلة البعد العمودي أو الرأسي ، بينما الكناية تزيح وتبدل بناء على المجاورة والتداعي ممثلة البعد الأفقي (٢٢ : ٣٥) الذي يمكن أن يتضمن علاقة الكلمة بما قبلها وما بعدها .

ج- وقـد ارتبط ذلك ببعض الإرهاصات المنهجية المتمثلة فيما توصلت إليـه (مدرسة النقد الجديد) في إنجلترا وأمريكا خاصة ، ولذلك فقـد التقـت مبادئ هذه المدرسة من حيث تركيزها على النص الأدبي في الدراسة النقدية ، مع ما توصل إليه البنيويون من مبادئ تركز على لغـة النص أيضا ، فكلا المنهجين النقـديين لا يهتـم بالعوامل الخارجية المحيطة بالعمل الأدبي نفسيا أو اجتماعيا ، وهكذا تشكلت في الخمسينيات والستينيـات من القرن العشرين مبادئ ومعالم منهج البنيوية في اللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبي (٥٧ : ٨٥) .

د- ولعل اهتمام عالم الأنثروبولوجيـا " ليفي اشتراوس " بالنمـوذج اللغوي في دراسة البنى الاجتماعيـة وتحليل علاقات المجتمعـات

البدائية ، وما قدمه له الاعتماد على هذا النموذج من نتائج مقنعة كان من العوامـــل التي جعلته يتجاوز المنهج التاريخي في دراســـة البني الاجتماعية ، وكان هذا التقاء خصبا بين الاتجاهات المعرفية للعلـــوم الإنســـانية ، حتى إننا وجدنا بعد ذلك تعاونا وثيقا بين ليفـــي اشتراوس وجاكبسون في تصديهما بالتحليل البنيوي " لسونيت القطط " لبودلير ، حيث رصدا كل تركيب داخلي فيه رصدا إحصائيا شـــاملا لكل أبنيته ، مع تباين وسائلهما البنيوية وأدواتهما التحليليـــة ، ليفي اشتراوس باعتمـــاده على تحليـــل الأســـاطير والعلاقـــات الاجتماعيـــة في المجتمعـــات البدائية ، وجاكبسون باستثماره لنتائج الدراسات اللغوية ، مما يمكن أن يعتبر ميلادا للمنهج البنيوي في النقد العالمي الحديث (٥٧ : ٨٥ ، ٨٦) ، (١٨ ٧٦) . وإن كان ريفـــاتير قد أعاد قراءة هـــذه القصيدة على أساس فكرته " القارئ المثالي " ، ونقض كثيرا من محاولة جاكبسون واشتراوس .

هـــ- كمـــا ارتبط بما ســـبق ووازاه اتجاه بعض علماء النفس وهـــم يهتمون بدراسة الوعي أو الشعور واللاشعور على أساس أنهما يمكن اعتبارهما بني لغوية تناظر بنية الإبداع ، وقد تمثـــل ذلك

عند علماء منهم الكندي نورثروب فرأى في كتابه " تشريح النقد" (١٩٥٧م) ، والفرنسيان جان بياجيه ببحثه في لغة الطفل ، ولا كان " بتأسيسه علم النفس البنيوي (٦١ : ٢٥٨) . (وإن كان بياجيه قد ولد في سويسرا) .

الشكلانية والبنيوية التوليدية أو التكوينية :

إذا كان رومان جاكبسون باتجاهه الشكلي ، ومن رأى رأيه يمثلون باتجاههم البحث في شعرية الشعر ، وأدبية الأدب بصفة عامة ، فيما يسمى بالشكلانية ، فإن لوسيان جولدمان بتوصله إلى "رؤية العالم " في المنهج الاجتماعي للنقد الأدبي يمكن أن يمثل اتجاها آخر في البنيوية هي البنيوية التوليدية أو التكوينية، وهي تلك الرؤية المتولدة عن مدى تفاعل الأديب مع مجتمعه ومتغيراته ووعيه به ، ومدى تمثيله لذلك ، مع اعتداده ببنية النص ولغته ، مما قد يربط ذلك بما بعد البنيوية [*].

مناقشة بعض مبادئ البنيوية :

١- يرى البنيويون والنصيون أن التعامل مع النص الشعري ليس على حسب الأبيات وإنما وفقا للمستويات التي تشكل بنية العمل الأدبي ، بناء على فهم العناصر المهيمنة (٥٧ : ٨٧ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٧) .

لكن التمسك بالبنية على هذا الأساس قد لا ينظر إلا إلى الأشياء المشتركة ، في العمل الأدبي ، وبذلك فهو يتجاهل فرديتها وما يميزها جماليا (٣٩ : ٢١٣) ، لكن هذا المشترك في الوقت نفسه على مستوى العمل الأدبي ، وهو المهيمن قد يكون هو نفسه ما يميز هذا العمل موضع الفحص والدرس والقراءة، بالنسبة لغيره من الأعمال الأدبية المناظرة ، وهو ما يمكن أن ينتمي إلى الخصائص النوعية التي تتصل بإبراز جمالية النص وأدبيته .

(*) انظر هذا الكتاب ص ٧٠ .

٢- فكـــرة مـــوت المؤلف ، نتيجة زعم البنيويين تحليل العمل الأدبي دون الاهتمام بالمؤلف ، وعلاقته به وهو ما جعل غيرهم يتهمهم بنزع العمل الأدبي مـــن ســـياقه ، وبذلك فهم يتجاهلون ، علاقته بحياة المؤلف بل وبطبـــيعة العصـــر وأخلاقه ، لكن البنيويين ردوا على هذا الزعم بأن أصـــحاب هذه الرؤية الأخيرة يتخذون من العمل الأدبي ذريعة لفهم خارجـــه أكثر من فهم النص نفسه ، وإدراك قيمته الجمالية والأدبية ، في حـــين أنهـــم لا يرون مرجعاً للنص سوى النص نفسه بدون ارتباط خارجي ، أي أن مرجعيته تكمن في نفسه ، في لغته أساسا (٤٣ : ٨) ، ومـــع ذلك فقد وجدنا بعض البنيويين فيما بعد البنيوية يهتم بالسياق كوسيلـــة لفهم النص ، لا العكس أي التوصل بالنص لفهم الســـياق (٥٧ : ٩٥) ، (٤٠ : ٢١٣) .

٣- بـــل إن ترســـيمـــه المرســـل والرســـالة والمرسل إليه التي دعا إليها جاكبســـون ، وكذلك تعاونه مع " ليفي اشتراوس " في تحليل سونيت القطط " لبودلير " يمكن أن تكون نافية لفكرة موت المؤلف وكاشفة في الوقت نفسه عن قيمة العمل الأدبي وشموليته .

٤- البنـــيويون والنصـــيون يهملون المحور التاريخي ، وهم بذلك الإقصاء للتاريخ ، يركزون على الوظيفة الأدبية للعمل الأدبي ، رافضين أحكام

القيمة الخارجية ، ليحل محلها حكم الواقع ، ويقصد به النص نفسه لا واقعه الخارجي ، لأن الأشكال الفنية تفسر بضرورتها الجمالية ، ولأن وقائعها الخارجية المتصلة بالحياة العملية تعتبر خارج النص (٥٧ : ٩٦ ، ٩٧) ، (٤٠ : ٢١٦ ، ٢١٧) .

من هنا فليست مهمة الناقد اختبار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان يفعل الماركسيون والوجوديون ، بل الأيديولوجيون بصفة عامة .

لذلك يشير " ليتش " إلى منطلقات التحليل النقدى البنيوي فيما يلي :-

١- تسعى البنيوية إلى استكشف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة .

٢- تعالج العناصر بناء على علاقاتها ، وليس على أنها وحدات مستقلة .

٣- تركز البنيوية دائما على الأنظمة .

٤- تسعى إلى قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء وذلك لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد (١٨ : ٤٠ ، ٤١) ، وبذلك فهي قد تتجاهل ما هو فردي كما سبق أن أوضحنا .

ومن هذا يتضح أن التعامل النقدي مع النص ينطلق من الوصف الذي يتمثل في مستوى الحوار مع اللغة في بنيتها التركيبية ، ويمر إلى التفسير،

وفيه يقع البحث عن القرائن المتحكمة في نسيج اللغة عند تحولها إلى حدث أسلوبي ، ثم يصل إلى رسم الأبعاد الدلالية في مسائل متنوعة من احتمالات التأويل ، وغير ذلك مما يمثل ما قد يصطلح عليه بالاستطاق النقدي للنص الأدبي (٣٥ : ٣٠٢ ، ٣٠٣) .

وفي تحليل القصة مثلا يجب البدء أولا بجعل القصة مقاطع ، وتعيين مقاطع الخطاب السردي الذي نستطيع توزيعه على عدد صغير من الطبقات ، فكل نظام يتكون من وحدات ذات طبقات معروفة ، لذا يجب تحديد أصغر وحدات للسرد (٣٨ : ٤٥) .

ولقد اهتم الشكلانيون مثلا بدراسة التكرار والنيرة لكونهما مهجين في البناء السردي ، مما جعل " شكلوفسكي : يفرق في الرواية بين الموضوع باعتباره بناء ، والحكاية باعتبارها مادة للبناء ، لأن الحكاية في نظره ليست إلا مادة تستخدم في صياغة الموضوع (٤٠ : ٢١٦ ، ٢١٧) .

في عالمنا العربي :

برغم أن أصحاب البنيوية سواء في أوروبا أو عالمنا العربي يرون أنها تمثل منهجا (٦١ : ١٩٥ وما بعدها) ، (١٦ : ٧) ولكن استخدامها في عالمنا العربي لم يتجاوز الأدب ، فلم تستثمر في مجالات العلوم الإنسانية

الأخرى ، ولا غيرها .

ويمكـــن أن نجـــد جهود لطفي عبد البديع واهتمامه بالمنهج اللغوي في الأدب في كـــتابه " التركيـــب اللغـــوي للأدب " وغيره مرهصا ببدايات الاستفادة من هذا الاتجاه في النقد الأدبي الحديث .

وكذلـــك محاولات د . عبد الحكيم راضي في تتبعه للاتجاه اللغوي في التراث في كتابه : نظرية اللغة في النقد العربي القديم .

ثم كثر المهتمون بهذا الاتجاه الذي يعتمد على استثمار النموذج اللغوي في دراسة النص ، والاهتمام بلغتـــه حتى إن جهودهم أخذت ثلاثة اتجاهات متوازية هي :-

١- تـــرجمة نظريات النقد في أنواعها المختلفة إلى اللغة العربية : مثل " نظرية البنائية " للدكتور / صلاح فضل الذي يغلب عليه الترجمة ، و " البنيوية " لجان بياجيه ترجمة عارف منيمنه وبشير أبروي .

٢- مـــراجعة التراث العربي في النقد والبلاغة واللغة بغية البحث عن بعض أوجه التشابه أو التلاقي بينهما وبين هذا النقد الألسني ، مثل بعـــض أعمـــال د . صـــلاح فضـــل و د . عبـــد المـــلك مـــرتـــاض و د . عبد السلام المسدي والدكتور جابر عصفور في بعض كتبه ، والـــدكتور عبـــد العزيز حمودة في " المرايا المقعرة "

"والخروج من التيه " وإن كان تصوره مخالف للأخرين من حيث حرصه على تشكيل نظرية نقدية عربية .

٣- النقد التطبيقي الذي يحاول أصحابه استثمار هذه الاتجاهات النقدية الجديدة التي تحصر مرجعيتها في اللغة خلال تناول النصوص أو الدواوين الشعرية قديمها وحديثها (٥٨ : ٣٠٢ ، ٣٠٣) . مثل محاولات كمال أبو ديب في تعامله مع الشعر الجاهلي في كتابه : " جدلية الخفاء والتجلي " ، ومن النقاد العرب أيضا الذين اهتموا بالبنيوية خاصة التكوينية منها ، المغربي محمد برادة في دراسته " محمد مندور وتنظير النقد العربي " سنة ١٣٧٩هـ واللبنانية يمنى العيد في كتابها " معرفة النص " (١٩٨٣م) .

نقد البنيوية :

وبرغم أهمية البحث في أدبية الأدب وفقا لمنطق البنيوين ، وتعاملهم مع النصوص ، لكن لهذا الاتجاه سلبياته ، منها :-

١- إن فكرة التحكم الذاتي وهي إحدى سمات البنية في نظر جان بياجيه يمكن أن تمثل تصادما فكريا مع منطق " كل فعل لابد له من فاعل " وكل أثر لابد له من مؤثر ، مما يمكن أن يمس منطقية

التصـــور الإسلامي في قدرة الله سبحانه وتعالى على الفعل ، وأنه ليس كمثله شيء ، كما أنها ترتبط بموت المؤلف .

٢- النظرة المادية إلى الواقع سواء كان ذلك الواقع هو النص ذاته أو ما يتصـــل بـــه ، قد يجعل الاتجاه البنيوي يجترئ ويتجاوز حدوده في تحلـــيل النصـــوص المقدسة ولا يهتم بالقيم الأخلاقية ، وما فوق الواقـــع من غيبيات ، برغم أن الإيمان بها يسـهم في تحقيق التفاعل الإيجابي السوي بين النص والمتلقي .

٣- إن هذا الاتجاه وأمثاله قد نشأ في بيئة غير بيئتنـــا ، وأعـــراف غير أعرافنـــا ، من ثم فـــإن الأخذ المطلق به تغريب لفكرنا وثقافتنا ، بالإضافة إلى أن كثيرين من أصحابه قد تخلوا عنه (٤٧ : ٣٤) .

٤- التمســـك بالنزعـــة الوضـــعية والحرص على تطبيق مناهج العلوم الطبيعـــية عـــلى الأدب مما يؤدي إلى عزله عن خارجه حتى يمكن دراسته (٧١ :) ، قد يعد نقصا في هذا المنهج ، لأن إهمال خارج الـنص يحـــرمه مـــن عناصر قد تسـهم في الكشف عنه وإضاءته ، كـــبعض الظـــروف والملابسات والمعارف التاريخية أو النفسية أو الاجتماعـــية ، من هنا فإن حسن تمثل الاتجاه البنيوي ، والاتصال بكل ما يمكن أن يضـــيء النص ويكشف عن أبعـــاده المختلفـــة

الخارجية والداخليـــة أمر ضروري لإبراز قيمة النص وفاعليتـــه ، وذلك ما حاوله بعض أنصار البنيوية فيما بعد البنيوية .

٥- قـــد تهمـــل المعالجـــة البنيوية ما هو فردي في النص اعتمادا على اهـــتمامها بالعناصر المهيمنة ، وربما قد يكون لما هو فردي أثر في الكشف عن قيمة النص وفاعليته .

٦- الإفراط في استعمال الجداول والرسوم بصورة تجعل المحاولة النقدية لغزا يصعب فهمه .

٧- ما يزعمه أصحاب هذا الاتجاه من أنهم على صواب تام وغيرهـــم على خطأ صراح ، مما يضيق الاتصال بين النقاد .

٨- وتـــأتي فكـــرة موت المؤلف لتؤكد عزلة النص الأدبي عن صاحبه وخارجه مما قد يخفي من الحقائق ما يعين على فهم النص وإضاءته ، ذلك النص الذي يعتبر إبداعا يتجاوز النظام أي نظام ، وقد أيدت هذا الاعتراض على البنيوية جوليا كريستيفا (٤٨ : ١٧٥) .

٩- النقاد البنيويون حريصون على إثبات إبداعية لغة النقد وأدبيتها ، وهـــي بذلـــك تلفت النظر إلى نفسها ، مما يشغل القارئ في فك طلاســـم الشفرة النقدية لديهم خاصة وهي تتخذ من مسوح العلم رداءً لها ، من ثم لا يكـــون إلا حجب النـــص ، وغمـــوض النص

النقدي وخفائه وضياعه .

الأسلوبية

النشأة والتطور :

نظرا لاعتماد الأسلوبية على الفكر اللغوي واللغة بمعنى اللسان ، فهي ذات صلة وثيقة بالبنيوية وغيرها من المناهج التي تعتمد اللغة ونظامها مرجعا لها ، برغم أنها يمكن أن تكون سابقة عليها من حيث اهتمامها بدراسة الأساليب التعبيرية .

فقد اهتمت الدراسات الأسلوبية بداية بالتقاط بعض السمات للنسيج اللغوي للنص دون تعمق ، على أساس اعتبار مجال بحثها يتصل باللغة والأدب (٥٧ : ١٠٦) ، (٤٨ : ١٠٦) . لكنها لم تلبث أن اتصلت بالنص واختلطت به، خلال عمليات القراءة والكشف عن القيمة الجمالية . وأصبح الأسلوب بمثابة تعبير عن الاختيار الذي يقوم به مؤلف النص من مجموعة محددة من الألفاظ والعبارات والتركيبات الموجودة في اللغة من قبل أو المعدة للاستعمال (٥١ : ٣٥) ، (٤٩ : ٢٠) . وذلك قريب من تصور الأستاذ أحمد الشايب عندما ينتهي إلى أن عناصر الأسلوب هي الفكرة

والصورة والعبارة ، ومن ثم يصبح الأسلوب عملية اختيار تتسلط على هذه العناصر استنادا إلى تصرف في الصياغات بما تراه أليق بموضوع الكلام (٤: ٥٠ – ٥٣) .

وفي العصر الحديث توسع مفهوم علم الأسلوب ليشمل كل ما يتعلق باللغة من أصوات وصيغ وكلمات وتراكيب ، فتداخل مع علم الأصوات والصرف والدلالة والتراكيب لتوضيح الغاية منه ، للكشف عن الخواطر والانفعالات والصور ، وبلوغ أقصى درجة من التأثير الفني ، بل لقد توسع أكثر من ذلك أخيرا (٤٩ : ٢١) .

ومما دعم ذلك تأثير المنهج البنيوي في المنهج الأسلوبي خاصة في المستويات ، وتوجيهه لإجراءاته ومفاهيمه ، حتى تشكلت كثير من التوافقات بينهما ، مثل التركيز على لغة النص ، والاهتمام بالعناصر المهيمنة عليه عند بعض الرواد ، بل الاهتمام بالعناصر الفردية في النص عند آخرين ، لذلك تعتبر الأسلوبية منهجا بعد البنيوية ، وإن كانت الأسلوبية وما بعد البنيوية قد يوليان خارج النص اهتمامهما أيضا .

تطور الأسلوبية في أوروبا :

ويعتبر شارل بالّي ، الفرنسي النمساوي (١٨٦٥ – ١٩٤٧م)

تلميذ دو – سسير وخليفته من أوائل المؤسسين لهذا المنهج ، وإن كان يهتم بالمظهر اللغوي للأسلوب خارج مجال الأدب ، برغم اهتمامه بإبراز النواحي العاطفية في تشكيل السمات المميزة للأساليب اللغوية (٥٧ : ١٠٥) ، (٢٤ : ٧١ ، ٧٢) ، (٦ : ٤٠ ، ٤١) ، (٥ : ١٠ ، ٢٣) ، حيث يرى أن أي مسلك تعبيري إنما يحمل في طياته دائما عنصرا فكريا وعنصرا وجدانيا ، وينفي أن تكون لغة الوجدان لها وجود مستقل عن لغة العقل ، ولذلك فإن علم الأسلوب من وجهة نظره يجب أن يدرس اللغتين معا في علاقتهما المتبادلة (٥: ١٠، ٢٣)، وقد سمي هذا الاتجاه بالأسلوبية التعبيرية .

وقد تعاونت على تنمية الاتجاه الأسلوبي في الدرس الأدبي عدة مدارس واتجاهات أوروبية ، اهتمت بالبحث الأسلوبي على أسس لغوية منها : المدرسة الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين ، ويمثلها شارل بالي الذي أشرنا إليه سابقا ، وجهود فوسلر (١٨٧٢م – ١٩٤٩م) وسبتزر الألمانيان ، والمدرستان الإيطالية والأسبانية .

مفهوم الأسلوب وإجراءاته :

إذا كان جاكبسون يعرف الأسلوبية بأنها البحث عما يتميز به الكلام

الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا ، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا ، فهو يرى أيضا أن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات (٦ : ٣٧ ، ٤٧) .

ويمكن أن يتحدد مفهوم الأسلوب بناء على تحديد أطراف العملية الإبداعية ، وبالتالي تتعدد مفهوماته ، وتتضح كثير من الإجراءات الأسلوبية :-

أولا : بالنظر إلى المرسل : فإن تعريف " بوفون " عالم الفيزياء أن الأسلوب هو الرجل نفسه ، يعتبر كاشفا عن جانب من هذه الإجراءات فيما يتعلق ببيان الخواص المميزة للطابع الشخصي للكُتاب ، وبيان ملامحهم التعبيرية المميزة لهم . ولذلك هناك من يربط بين الأسلوب والعبقرية ، حتى يجعله توالدا لا يصحبه الإدراك في لحظة نشأته الأولى ، وبناء عليه فإن الخيال الناتج للصورة يمتح مادته الخام من أعماق الذات فتصبح الصورة الفنية علامة من الذات والموضوع (٦ : ٦٨ : ٧١) .

ويتأكد ذلك بالاتجاه التوليدي في دراسة الأسلوب ، وهو قائم على إبراز الطابع الشخصي للأسلوب باعتباره تمثيلا للكاتب وكاشفا عن رؤيته للعالم من خلال النص ، كما رأى لوسيان جولدمان عندما جعل رؤية العالم تتضح من النص ، وتتولد من التقاء دلالة النص

بمـــدى وعي الكاتب بمجتمعه والتعبير عن ذلك ، وكلمـــا ازدادت قدرات المبدع ازداد اقترابه من تلك الرؤية وصدق تمثيله لها ، حتى وإن لم يع ذلك (٢٢ : ٤٣) .

وهكـــذا يكشف الأسلوب عن اختيارات المرسل اللغوية التي تشي بشخصيته (٥٧ : ١٠٥) ، (٢٤ : ٧٤) .

ثانيا : بالنظر إلى النص ذاتـــه حيث تهتم بعض التعريفـــات بالتركيز على الخواص النوعية المتمثلة في هذا النص ، وتعتبر الأسلوب انحرافا عن قاعدة تتمثل في المستوى العادي المألوف للكلام ، ومن مجموع هذه الملامـــح والخـــواص والانحرافات (بل والانزياحات) ، تتشكـــل الـــسمات الأسلوبية التي تتجلى بتكرارها في النص حسب نظام خاص وإيقاع محدد (٥٧ : ١٠٨) .

ثالثا : بالنظر إلى المتلقي أو المرسل إليه ، وهنا نجد تعريفات تعتد بالأسلوب بالنظر إلى هـــذا الطرف الثالث ، وهـــي إن كانت تربط بينـــه وبين الطرفين السابقين ، لكنها ترد الخـــواص الأسلوبيـــة إلى ردود أفعال المتلقي ، وبذلك تتحدد المعالم الأسلوبية من خـــلال إخضـــاع نتائج استجاباته للتحليل والتفسير ، فهو محور التعرف على هذه الملامـــح الأسلوبيـــة ، وهـــو الذي يمكن أن يميز الانحرافات الأسلوبية ، وما

تكشف عنه من وظائف دلالية وجمالية ، ويتصل مـا سبق بفكـرة القـارئ النموذجي عند "ريفاتير" الذي خص هذا الاتجاه بمزيـد من البحث والتوضيـح ، خاصـة عندما رأى أن الأسلوب قوة ضاغطة تتسـلط على حساسية القارئ ، وبذلك يكون الخطاب عامل إثارة يحرك نوازع المتلقي ، كما إنه إذا أغفل القارئ بعض عناصر سلسلة الكلام تَشوّه النص (٥٧ : ١١٢) ، (٧ : ١٧٢ ، ١٨٤) .

وهكذا تتضح ثلاثة اتجاهات أساسية في البحث الأسلوبي :-

أ- الاتجاه التوليدي .

ب- الاتجاه المعتمد على نظرية الشعرية النصية

ج- الأسـلوبية الوظيفية المرتبطة باختيارات القراءة ، وردود الأفعال الناتجة عنها .

وبرغم أننا تحدثنا من منطلق أطراف العملية الإبداعية ، لكن النص هو مجال بحث كل ما سبق وتحققه فيه .

ولعله قد وضح مما سبق أن إدراك الخواص النوعية للأسلوب في تحليل النصوص ومقارباتها يحتاج إلى جهد ووعي وخبرة وثقافة ، خاصة أن مفهوم الأسـلوب قـد يختـلف بحسب الجنس الأدبي ، بناء على اختلاف تقنياته التعبيرية ووسائله الفنية .

ولذلك نجد "تامين" في كتابها "الأسلوبية" تعول على الأجناس الأدبية ، وقد قسمت كتابها هذا إلى فصول أربعة هي : الشعر ، والرواية ، والمسرح، والنصوص الحجاجية ، وهي تشارك ريفاتير الرأي في أنه لا توجد ظاهرة أسلوبية تستوفر على معنى قار في حد ذاته ، وإنما السياق الذي توجد فيه الظاهرة هو الذي يكسبها المعنى ، ويمنحها الدلالة (٧٣ : ١١٥) .

ففي الشعر يهتم التحليل بإدراك البنى التعبيرية الصغرى وتشكيلها للبنية الكبرى ، كما يتضح في ذلك محاولة المبدع تشكيل بناء تتجلى فيه التوأمة بين مختلف المستويات اللغوية ، الصوتي منها والنحوي والمعجمي والبلاغي (٧٣ : ١١٧) ، فالمجانسات الصوتية يمكن أن تكشف عن العلاقات بين الأصوات والمعاني ، كما أن المماثلات الصوتية بين القوافي تستدعي مماثلات دلالية ، أو تداعيات بينها حيث تقتضي القافية علامات دلالية بين الوحدات التي تصل بينها (٧٣ : ١١٩) .

وإذا كانت مقاربة الشعر تعتمد على إدراك البنى التعبيرية الصغرى وتشكيلها للبنية الكبرى ، فإن مقاربة الرواية نظرا لاتساع مساحتها يعتمد الأسلوب فيها على البنية الكبرى خلال تعدد الأصوات ، وبنيتي الزمان والمكان ، والشكل الكلي للخطاب .

وكذلك يختلف التحليل الأسلوبي للمسرحية عما سبق نظرا لاختلاف

عناصرها الدرامية ، وأنواع الكتابة المسرحية .

الدراسة الأسلوبية الإحصائية

ويمكـــن للدراسة الأسلوبية عن طريق الحاسبات والإحصائيات تحديد بعـــض خواص النصوص بطريقة تجريدية طبقا لمناهج الاختبار العلمي ، وإن كـــان هذا ميسورا في لغة التخاطب العادية ، فربما يبدو ذلك صعبا بالنسبة للغة الأدبية ، وما تتمتع به من كثافة وتعقد مستوياتها التعبيرية ، خاصة في مرحلة شرح العلاقات القائمة بين أشكالها ، واكتشاف دلالاتها الإبداعية، وذلك عندما يحاول الناقد تقديم قاعدة بيانات لاستخلاص بعض النتائج في هذا المجال ، لكنها تظل بحاجة إلى مزيد من المناقشة والتجارب حتى نطمئن إليها (٥٧ : ١١١) .

ويتضـــح ذلـــك في الدراســـة التي قام بها د . سعد مصلوح في كتابه الأســـلوب دراسة إحصائية عندما حاول أن يطبق معادلة بوزيمان بإحصاء الأفعـــال والصـــفات في مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي ، لإيجاد النسبة بيـــنهما : ص / ف مـــع رعاية معامل الارتباط ، وذلك ليكشف عن مدى غلبة الجانب العاطفي .

والأسلوبيـــة بذلك تتميز بطابعهـــا التراكمي ، وتخضع لفكرة التنامي

المعـرفي ، " عـن طريق تعرف الآليات والإجراءات للقيام بالمقارنات بين النتائج التي يصل إليها الباحثـون وتحليل الفروق بين الأساليب المختلفة " (٥٧ : ١١١) .

العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة والنقد الأدبي :

ويلاحظ أن المناهج تسير متدرجة من الآثار النظرية إلى البحوث العامة المنهجيـة ، حتى تصـل إلى التحليلات للنصوص والتطبيقات المحـددة ، وكذلك يسير علم الأسلوب من نظريات " دي سوسير " و "جاكبسون " و " تشومسـكي " بالإضافة إلى الصلة القوية بينه وبين البلاغة ، حيث إن الدراسـات الأسـلوبية وتحلـيلاتها للنصوص يمكن أن تمثل محصلة علمية لمجموعـة مـن الإجـراءات والمبادئ التي تتصل اتصالا وثيقا بالبلاغة في مستوياتها التركيبية والتصويرية والإيقاعية .

ويمكـن من هذا الاتصال أن يجد النقد الأدبي كما معرفيا يمثل قاعدة بيانات يوظفها في تفسير النصوص وتأويلها ، والكشف عن علاقاتها المتعددة عـلى المسـتوى الكلي للنصوص ، بحيث يتجاوز البحث الخواص الجزئية للوصول إلى مستويات التعبير المتعددة التي تكشف عن بنية النص ذاته .

الاتجاه الأسلوبي في التراث :

يمكـــن أن نجد لدى النقاد العرب إحساسا بالمستوى الفني لاستخدام اللغـــة في الشعر من خلال حديثهم عن الفرق بينه وبين ما عداه من وجوه الاســـتخدام اللغوي ، وهو ما يلتقي مع الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تستخدم مصطلح اللغة الأدبية أو الشعرية (٦٤ : ٣٢ ، ٣٣) .

كما يبرز هنا جهد عبد القاهر الجرجاني في كتابه " دلائل الإعجاز " ، وهـــو يتحدث عن النظم ، ويقيمه على معاني النحو ، وفكرة العلاقات بين الكـــلام لتأسيس البناء (٢١ : ٥٥ ، ٨٢ ، ٨٣) ، كما يتحدث صراحة عـــن تعـــارض الاحتذاء مع الأسلوب الذي يعرفه بأنه الضرب من النظم والطـــريقة فـــيه (٢١ : ٤٦٩) ، بل إن الدكتور شوقي على الزهرة يعقد مقارنـــة علمية بين تصور عبد القاهر للأسلوب (النظم) ، وتصور جون مـــيري في كـــتابه " مشكلة الأسلوب " ، وينتهي بعد مناقشة أسس هذه المقارنة بينهما في التعريف للأسلوب لديهما ، وأبعاد ذلك ، مؤكدا على أن الـــبلاغة عملية إبداعية لها قوانينها التي تداخلت بشكل معين ، فانصبت في قوالـــب تحكمـــية عند بعض علمائها ، وكانت أبعادا إبداعية عند بعضهم الآخـــر خاصة عبد القاهر الجرجاني (٧ م : ١٢) . من ثم فقد التقت — في نظره — كثير من أسس البحث الأسلـــوبي عند عبد القاهر مع نظيرتها عند

جـون ميري مثل : التأكيد على دقة المصطلحات ص ٥٠ (من كتاب : الأسـلوب بين عبد القاهر وجون ميري) ، ومعالم الطريقة الفنية للإبداع عـند كل منهما ص ٥٦ ، حتى التقيا في أن النظم هو الأسلوب المعبر عن القـدرات الإبداعية عندهما ص ٦٠ ، كما توصل إلى أن البعد الارتكازي لهمـا في تصـورهما لطبيعة الأسلوب يقوم على الخاصية الذاتية والأصالة والخـبرة ، والتكنـيك ، والتشـكيل الفني ص ٧١ ، مما يؤدي إلى أهمية الابـتكار الأسلوبي في نظرهما ص ٧٦ : ص ٨٣ ، بالإضافة إلى أنهما معا يؤسـسـان حديـثهما عن الأسلوب كمصطلح على قواعد تطبيقية تحليلية يعقبها استنتاج علمي خاص ص ١٣٥ .

الدراسات الأسلوبية الحديثة في نقدنا العربي :

وبالنسبة للدراسات الأسلوبية الحديثة في نقدنا العربي ، فيمكن أن نجد ألوانا مناظرا لكلام شارل بالي في كتاب الأسلوب للأستاذ أحمد الشايب وهو يـتحدث في الـسـمات الـتي يمكن أن ينفرد بها الكاتب خاصة وقد كانا متعاصرين في النصف الأول من القرن العشرين ، وهو ما يمكن أن يكشف عـن اتصال البحث البلاغي العربي بالاتجاه الأسلوبي (٤ : ٥٣) ، (٥٧ : ١٠٦) ، (٢٤ : ١٥ وما بعدها) .

ويتأكد هذا الاتصال بما اتضح من أثر المدرسة الإيطالية في علم الأسلوب في جهود الشيخ أمين الخولي ، وهو يعيد النظر في بعض جوانب البلاغة العربية في كتابه " فن القول " ، في النصف الأول من القرن العشرين أيضا ، ويقترح تخطيطا جديدا للدرس البلاغي ظهر فيه توثق الاتصال بين البلاغة والاتجاه الألسني (٥٧ : ١٠٥) .

كما وجدنا د . صلاح فضل يصدر كتابه "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" محاولا الإشارة إلى مجالات ذلك في التراث ، وإن كان قد رأى أن علم الأسلوب وريث البلاغة العربية التي تعنست في نظره ، ثم عرض لنشأة هذا العلم في أوروبا ، كما عرض لبعض إجراءاته ، وإن كان في كتابه " بلاغة الخطاب وعلم النص " ، حاول أن يرد للبلاغة العربية شيئا مما تتمتع به من قيمة فنية وعلمية .

وقد صدر أيضا للدكتور عبد السلام المسدي " الأسلوب والأسلوبية " وهو يسير في الاتجاه نفسه ، من حيث الكشف عن مبادئ هذا المنهج وإجراءاته ، وبعض تطبيقاته .

نقد الأسلوبية :

١- لا شك أن المرجعية الدينية الشرعية تشكل بعدا أساسيا

في الحكم النقدي ، وإذا كان ت .س إليوت وغيره يؤكدون على ذلك بالنسبة لأدبهم ونقدهم ، فما أحرانا نحن المسلمين أن نكون حراصا على هذا الأساس في نقدنا الأدبي ، من هنا فإن أي مخالفة عقدية في تفسير العمل الأدبي تعد خروجا على جوهر العملية النقدية ، لذلك فإهمال خارج العمل الأدبي يؤدي إلى إخفاء بعض الحقائق التي قد تسهم في إضاءته ، مما يترتب عليه تضليل القارئ وبعده عن الحقيقة، فمهما ركز الناقد على النص ومميزاته وخواصه النوعيه ، فعليه ألا يغفل أي لمحة خارج النص قد تضيء داخله لمردود ذلك على العملية النقدية نفسها .

٢- يمكن أن نعتبر من التجاوز استبعاد بالي للأساليب الأدبية في مجال الدرس الأسلوبي ، وذلك طبقا للنموذج اللساني الذي توافقت أسلوبيته معه ، فهو يؤمن بالعفوية والتلقائية، لكن الأدب غير ذلك (٦ : ١٤) ، (٥ : ٤٠ ، ٤٢) ، (٧ : ١٩٧) ، فأسلوبيته قد تغفل دور الفرد ومبادراته أدبيا ، مما جعل أتباع بالي أنفسهم يقصرون الأسلوبية على الخطاب الفني مثل كريسُّو (٢٤ : ٢٦ ، ٤٨) ، (٦ :

(١٦٣) .

٣- وإذا كان هدف بالّي الشيء الكلي المتجانس المشترك بين أعضاء مجتمع لغوي معين مع كونه اختيارا من البدائل الكامنة في النظام ، فهذا تناقض لأن الأسلوبية تبحث في تفرد العبارة (٥ : ٤٤) .

٤- قد يتناقض الأسلوبيون عندما يعتبر بعضهم السمات النوعية للمبدع والنص انحرافا وعدولا عن الأصل أو القواعد العامة ، بينما يرى آخرون منهم أن هذه السمات التي قد يتفرد بها المبدع أو النص إن هي إلا استثمار لإمكانات اللغة ومقدرتها التعبيرية ، فليست غرابة الشعر مثلا نتيجة انتهاك القواعد المعهودة في الكلام ، لأن من يريد أن يكون كلامه مفهوما لا يعقل أن يخرج على مواضعات الجماعة اللغوية ، وكذلك فإن " تامين " في كتابها الأسلوبية ترى أن غرابة الشعر وتفرده إنما هو نتيجة استغلال الشاعر لطاقات اللغة الممكنة التي لا يفطن إليها غيره من الناس ، أكثر من كونه عدولا عن القاعدة (٧٣ : ١٢١) .

٥- مهما زعم الزاعمون أن البلاغة العربية تعليمية ، ومعيارية منطقية ، لا وصفية وليست لغوية ، تنتقي شواهدها دون رعاية للفروق بين الأجناس الفنية ، فلا شك أن هذا حكم مطلق بحاجة إلى إعادة النظر في كل جوانبه ، خاصة وهم يقـرون أن الأسـلوبية وليدة البلاغة ووريث لها (٢٤ : ١٣٩) ، وقـد ناقشت هذه المزاعم وفندتها وقمت بالرد عليها (٣١ م : ٢١) ، (١٤ : ٣١) .

نظرية التلقي

مدخل :

تجلـت أزمة إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية ، مجسدة في الشك وعدم الوصـول إلى معـرفة الحقيقة ، وسقوط العلم ، حتى وصل الأمر إلى استحالة إدراك الحقيقة العلمية القائمة على التجريب ، وهي الفكرة التي عالجها توماس كون في كتابه " الثورات العلمية " سنة ١٩٦٢م، حيث يشكك في وجود عالم حقـائق موضوعي ، كما يرى تغير النموذج الإرشادي في مجال العلوم وعدم ثباته، بل تغير مفهوم العلم القياسي نفسه بما يدل على هذا الشك (١١ : ٤٥ ،

٤٧ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٨٢ ، ١٤١) ، (٤٧ ، ٣٢٦) .

وربما كان هذا الموقف مما جعل "ياوس Jaus – وهو من رواد التلقي في ألمانيا – يقيس الأدب على ذلك ؛ فيكتب " التغير في نموذج الثقافة الأدبية " ، ويشير إلى بدايات ثورة فعلية في مجال الدراسات الأدبية بناء على فكرتي النموذج الإرشادي والثورة العلمية اللتين سبقت الإشارة إليهما (٥٧ : ١٤٠).

هذا الموقف الفكري الفلسفي الذي تحدث عنه توماس كون في كتاب " الثورات العلمية " يمكن أن يمثل البداية الحقيقية للتلقي ، برغم أن بدايات هذا الاتجاه النقدي نفسه قد ترجع إلى الثلاثينيات ، لكن التلقي لم يصبح محور النقد المعاصر إلا في أواخر السبعينيات ، ثم تزامن في مرحلته الأخيرة في أوائل الثمانينيات مع ذروة المد التفكيكي ، لدرجة أن هناك بعض النقاد كانوا يعتبرون التفكيك نظرية تلق مطورة (٤٧ : ٣٢١) .

المفهوم : –

ولعل من أهم مفهومات التلقي أن معنى النص وبناءه ينتجان عن التفاعل بينه وبين القارئ ، عندما يواجه هذا القارئ النص " بتوقعاته " هو التي تشكلها الميول والأفكار والثقافات والأهداف التي تربط هذا القارئ بغيره من أعضاء المجتمع ، وهو ما يشير إليه "ستانلي فيش Stanley Fish " بالجماعة المفسرة "، وذلك من أهم ضوابط التلقي (٦٢ : ١٢٣) ، (٤٧ : ٣٢٨)

كما سوف يتضح .

فالقارئ " هو إلى حد ما المبدع المشارك ، لا للنص نفسه ، بل لمعناه وقيمته وأهميته " (٤٧ : ٣٢٣) ، من هنا تتجلى أهمية السياق في قراءة النص وتفسيره ، وقد رأى ريتشاردز ذلك من قبل أن تؤكده هذه النظرية (٤٧ : ٣٢٣) .

وهكذا تشير نظرية التلقي بصفة مبدئية إلى تحول عام من المؤلف والعمل إلى النص والقارئ .

ويعتبر "رومان إنجاردن Roman Ingarden " الألماني أول من قدم دراسة في نظريات التلقي سنة ١٩٣١م في كتابه " العمل الأدبي الفني " ، الذي بين فيه أن وحدات المعنى في العمل الأدبي هي التي تبرز خصائص الأشياء بصورة متعمدة ، كما أن هذه الأشياء ينبغي أن تحتفظ لنفسها بدرجة من الإبهام ، ويضرب مثالاً لذلك ؛ فبين أننا حين نقرأ جملة : " قذف الطفل الكرة " فإننا نواجه بعدد لا يحصى من الفراغات في الشيء المعروض " : مثلا ما سن هذا الطفل ؟ ما نوعه أذكر أم أنثى ؟ ما لونه؟ ما ملامحه ؟ وهكذا ينتهي إلى أن كل عمل أدبي ينطوي نظريا على عدد لا نهائي من المواضع غير المتعينة (٦٢ : ٨٩ ، ٩٠) .

ويطلق إنجاردن على مواضع الفراغ هذه أو الإبهام في النص التي يقوم

القـــارئ بملئها " التجسيدات " ، " وهي تمثـــل جوهر الخلاف بين بنية النص ، وما يضيفه القارئ إليه بتجسيداته " (٤٧ : ٣٢٤) ، (٦٢ : ٩٧) .

كمـــا يسمي إنجاردن هذا الإجراء في التعامل مع النص "بالتحقيق العيني للأشياء " (٦٢ : ٩١) ، وهو ما يمكن أن يلتقي مع فكرة الحضور والغياب عند التفكيكيين بعد ذلك ، كما سيتضح .

ويمثل " تحليل المعرفة " أهم الجـــوانب التي أثر بها إنجاردن في النقد الألماني بصفة عامة ، وفي نظرية التلقي بصفة خاصة ، على أساس أن العمل الفني يتشـــكل مـــن أربـــع طبقات أو أطوار يؤثر كل منها في سائرها، ومن بعدين متمايزين :-

أما الطبقات الأربع فهي :

١ - الطبقـــة الأولى تشمل المادة الأولى للأدب كالأصوات اللفظية ، والشكليـــات الصوتية التي تتكون على أساسها ، وهنا نجد أيضا الطاقة المحدثة للتأثيرات الجمالية كالإيقاع والقافية .

٢ - الطبقـــة الثانيـــة ، وهي التي تضم كل الوحدات الحاملة للمعنى سواء أكانت كلمات أو جملا أم وحدات مكونة من جمل متعددة.

٣ - الطبقة الثالثة : الأشياء المعروضة .

٤ - الطبقـــة الرابعة : وجهات النظر المؤطرة التي تظهر هذه الأشياء

عن طريقها .

ويلاحظ أن إنجاردن يجعل الطبقتين الأخيرتين معا ، لما بينهما من ارتباط ، برغم تأكيده على أن هذه الطبقات الأربع تحدث فيما بينها تآلفا متعدد الأصوات، كما يربط إنجاردن بين هذا التآلف والقيمة الجمالية . وما سبق يمثل في نظر إنجاردن البعد الأول للعمل الفني الأدبي أما البعد الثاني : فهو البعد الزمني ، الذي يتضمن سياق الجمل ، والفقرات والفصول التي يعتمد عليها العمل الأدبي .

وهذه الطبقات الأربع وذانك البعدان يشكلان في نظر إنجاردن هيكلا وبنية مؤطرة " يقوم القارئ بإكمالها (٦٢ : ٨٩) .

ونظرا لهذا التركيز على النص من قبل إنجاردن فقد ربط "رينيه ويلك " بينه وبين أصحاب النقد الجديد في اهتمامهم بتحليل العمل الأدبي من داخله ، وهو ما يسمى لدى إنجاردن " بالمنحى الجواني " ، لكن اهتمامه بدراسة عملية القراءة ، وخبرته بالأعمال الأدبية كان من أهم الجوانب التي جعلت أصحاب نظرية التلقي يدركون أهمية العلاقة بين النص والقارئ من وجهة نظره (٦٢ : ٨٥ ، ٨٧) .

إن إنجاردن يؤمن بأن للعمل الأدبي خصائصه الميتافزيقية ، وذلك مما جعله يفترض أن للعمل الأدبي وحدة عضوية على الرغم من بنيته المتعددة

المستويات ، التي " تتعاون بطريقة محددة على نحو متآلف " ، كما تلبي مطالب بعيـــنها ، ومن ثم فإن هذه الخصائص الميتافزيقية هي القوى المتحكمة في عملية التجسيد التي يقوم بها القارئ (٦٢ : ٩٧) .

ومـــن رواد نظـــريـــة الـــتلقـــي أيضـــا " هانز جورج جادامر Hans Georg Gadamer الـــذي يـــرى أن الهـــرمنيوطـــيقـــا أو علم الفهـــم والتفســـير اتجاه صحيح ينتمي إلى نقد النقد ، وبرغم أن الهرمنيوطيقا من قبل كانـــت منشـــغلة بتفسير النصوص الدينية، لكنه يوجهها لشرح عملية الفهم نفســـها وليس في علاقتها بعلم بعينه ، مما يجعل محاولته تبدو وكأنه يحاول إيجاد صلة بين الفلسفة والعلم (٦٢ : ١١٧) .

ويحـــاول جادامر في الوقت نفسه عن طريق علم التفسير الكشف عن " المعنى الأصلي للنصوص في الموروثات أو الأدب ذي النزعة الإنسانية وفي الإنجيل على الســـواء " ، وبذلك تتحدد مهمة التفسير في الفهم والشرح والتطبيق (٦٢ : ١١٨) .

وإذا كانـــت " تحـــيزات " المرء ومفاهيمه السابقة تشكل ركناً أساسيا في الموقـــف التفســـيري ، فإن التفسير الصحيح للنص يجب أن يأخذ في الحسبان تاريخيـــته الخاصـــة، وذلك ما يسميه جادامر " التاريخ العملي " ، وهو بذلك يشكل وعيا جديدا ذا طابع تاريخي عملي ، وذلك مرتكـــز يحدد إمكانية الرؤية

في أثناء الوعي بالموقف التفسيري (٦٢ : ١٢٣ ، ١٢٤) ، وهذا هو ما يطلق عليه " الأفق التاريخي " عند جادامر بوصفه ركنا جوهريا في مفهوم الموقف التفسيري ، ويتصل ذلك بفكرة " التوقعات " المشار إليها سابقا ، كما يقصد بذلك الأفق التاريخي الذي يتحدث منه النص ، وهو ما يجب فهمه حتى ندرك ما يمكن أن يقوله النص . وهنا يتصل وعي القارئ المعاصر بالأفق التاريخي للقارئ السابق حتى يفهم كيف قرأ النص ، لأن النص لا يرتبط بأفق مغلق ، كما أن الحياة الإنسانية لا ترتبط بموقف واحد معين ، من ثم فالأفق كما يقول جادامر " شيء ندخله ويتحرك معنا " (٦٢ : ١٢٤) ، والآفاق تتغير عند الشخص الواحد ، وهكذا يتصل أفق الحاضر بأفق الماضي ، كما يرتبط تكوين " الأفق التاريخي " بالفردي في عملية مزج وتداخل لهذه الآفاق (٤٧ : ٣٢٥) ، (٦٢ : ١٢٥) ، التي ربما يفترض وجودها منعزلة عن بعضها ، وسيكون لذلك أثره في استراتيجية التفكيك خاصة عندما يؤكد جادامر أهمية الأفق في تحديد استقبال القارئ للنص وحدوث المعنى .

ومن أهم رواد التلقي هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss الذي اهتم " بأفق التوقع " لدى القارئ ، وهو بذلك يحاول التغلب على ثنائية الشكلاني والماركسي ، كما وضح في " جماليات التلقي " لديه ، إذ يقرر أن

دراسة الأدب ينبغي أن تكون عمليـــة جدل بين الإنتاج والتلقي ، من خـــلال الـــتفاعل بين المؤلف والجمهور ، فيتحد التاريخ وعلم الجمال : "تتمثل الدلالة الجمالـــية الضمنية في حقيقة أن أول استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية ، مقارنا بالأعمال التي قرئت من قبل ، والدلالة التاريخية الواضـــحة لهـــذا هي أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسينمّى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل ، وبهذه الطريقة سوف تتقرر الأهمية التاريخية للعمل ، ويتم إيضاح قيمته الجمالية " (٦٢ : ١٥٣) ، (٥٧ : ١٤٥) .

وبـــرغم أن مصطلح " الأفق " كان شائعا في الدوائر الفلسفية من قبل ، خاصة عند هوسرل وهايدجر ، كما استخدمه جادامر قبل ياوس — كمـــا سبق — لكن استخـــدام ياوس له قد أحـــاطه شيء من عدم الوضوح ، لا سيما وهو يشـــير بـــه إلى " نظـــام ذاتي مشترك " أو بنية من التوقعات .. ، أو نظام من العلاقات ، أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص ، (٦٢ : ١٥٦) .

كمـــا أن العمـــل الأدبي نفسه يجعله موضوعا يستطيع القارئ أن يدركه ، ويحاول من خلال الموضعة أن يتضمن الأفق موقفا حياديا ، وكذلك يضع عدة أســـس تحكـــم دور القارئ وتحدد طبيعـــة تاريـــخ الأدب ، فيتحاشى سيطرة علم التفسير على أفق التوقعات متجاوزاً الاستجابات الفردية ، ومعتمـــدا على

اللسانيات النصية معتقدا أنه بالإمكان إنشاء أفق ذاتي متبادل ، تعتمد فيه جذور الفهم بين الأفراد ، ويحدد ما للنص من تأثير (٦٢ : ١٥٨ ، ١٥٩) .

وقد تحددت تصورات ياوس في قياس البعد الجمالي والطابع الفني للعمل الأدبي ، حيث يرى تحديده من خلال نوع التأثير الذي يمارسه هذا العمل على جمهور مفترض ، ودرجة هذا التأثير ، ولذلك يرى أنه الفرق أو الفاصل بين أفق التوقعات والعمل ، أو بأنه " تغير الأفق " بمدى استجابة الجمهور وبأحكام النقد (٦٢ : ١٦١)، ولكن قد تبدو هذه المساعدة غير كافية لتحديد القيمة الأدبية .

وقد يؤسس هذه القيمة إلى حد بعيد اعتمادا على نظرية الشكلانيين في الإدراك الحسي من خلال التغريب ، من هنا تتضح الطرافة معيارا للتقييم .

كما أنه قد يعد الجديد صنفا تاريخيا كما أنه صنف جمالي ، وهذا قد يتناقض مع اعتداده أحيانا بالمعايير التقليدية .وإن كان هذا التحيز للجديد متأثرا بآليات السوق في المجال الجمالي ، مما قد يتصل بتشكيل الأفق (٦٢ : ١٦٢ - ١٦٤) .

وهكذا أصبحت القراءة لدى ياوس تجربة تفتح النص أمام التفسير،الذي يراه ياوس كما أوضحنا سابقا حوارا جدليا بين النص والقارئ (٤٧ : ٣٢٧) . وهو الرأي نفسه الذي قرره ولفجانج إسر Wolfgang Iser مما يكشف عن وجهة النظر الحقيقية للتلقي عندما يرى أن حرية القارئ وذاتيته ليست مطلقة .

فالنص هو الأقوى في عملية التفاعل المتبادل بين النص والقارئ ، حتى إن إسر يرى أن النص هو الذي يخلق القارئ وذلك عندما يشير إلى " القارئ الضمني " ؛ الذي يوجده النص ، وتمتد جذوره راسخة في النص ، وهو يختلف عن القارئ الفعلي ؛ وبرغم أن هذا الأخير ينطلق من "أفقه الخاص" لكنه يستخدم ملكاته المعرفية والتخيلية لملء فجوات النص ، خاضعا في تجربته الجمالية للقيود والخصائص والتفصيلات الموجودة في النص (٤٧ : ٣٣١) .

وهذه الفجوات أو الفراغات التي يملؤها القارئ تنقسم في نظر إسر إلى أولاً : " المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد أو القصص ، ...

وثانيا :مناطق النفي التي يتدخل فيها القارئ بناء على أفق توقعاته ، وحقائق وعادات الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها، لتعديل بعض القيم التي يتوقعها ، ولكنها لا تحدث " .

وينتهي هذا الرأي إلى أن العلاقة بين النص والقارئ هي علاقة جدلية التأثير والتأثر المستمر ، وأن عملية القراءة تعديل مستمر لأفق توقعات القارئ (٤٧ : ٣٣١) .

ويوضح موقف منظري التلقي أنهم كانوا أكثر اعتدالا ؛ لأنهم وضعوا من الضوابط ما يحول دون مغالاتهم في فوضى القراءة وحرية المتلقي في إعادة كتابة النص من جديد ، ومن أهم تلك الضوابط مفهوم الجماعة المفسرة

interpretive community أو " تفسير الجماعة " الذي يعني أن هذه الجماعة التي ينتمي إليها القارئ ، أو تقرأ النصوص لهذا القارئ ، يعني أنها توفر له أدوات القراءة والتحليل والتفسير (٤٧ : ٣٢٨) ، وقد تتعدد انتماءات القارئ للجماعات المفسرة ، مما يوضح أثر الزمان في هذا التعدد الذي يترتب عليه تعدد القراءات وتغيرها بالنسبة للقارئ الفرد .

وعلى أساس مرجعية الجماعة المفسرة يمكن أن تتقارب القراءات وتشترك في المعنى دون أن تتضارب ، لكن هذا لا يعني عدم الاختلاف في الوقت نفسه ، لأن شرح نص ما يعني إبراز شيء فيه لم يكن واضحا من قبل ، وهذا يعني تغير الشرح ، وبذلك تتعدد التفسيرات بناء على هذه التغيرات ، حتى بالنسبة للقارئ الواحد في الأزمنة المختلفة .

وقد يكون ذلك قريبا من فكرة الذوق العام وعرفية الاستعمال التي يحددها هذا الذوق ، وهو ما يعني أن العلاقة بين القارئ وصاحب النص ، يمكن أن تكون على نحو ما أشبه بالعلاقة بين الوارث ونصيبه في تركة موروثه ، عندما يستحضر التقاليد والأعراف في التعامل مع هذا الإرث ، برغم أنه قد أصبح ملكا له (١٣ : ١٢٣ ، ١٢٤) .

وهكذا يتضح أن التاريخ والثقافة والسياق والأفق كلها في حالة حركة ، وأن معنى النص بناء على ذلك يرتبط بالزمن والتاريخ ولا يمكن وصفه

بالثبات ما دام الذي يقرره هو أفق المتلقي القارئ للنص (١٣ : ١٢٤) ، وما قد يعتريه من تغيير .

نقد منهج التلقي :-

١) القول بإطلاق حرية القارئ في تعامله مع النص للدرجة أن يعتبر موقفه إعادة كتابة النص ، أو كتابته من جديد ، قد يؤدي إلى فوضى القراءة والنقد معاً ، كما حدث في التفكيك أحيانا ، وموقف بارت من قصة بلزاك وتحليله المشهور لها نموذج يمكن أن يوضح ذلك .

٢) وتمتد هذه الفوضى كي تكون نتيجة لاعتبار نظرية التلقي : التاريخ والثقافة والسياق والأفق كلها في حالة حركة ، وإذا ما كان معنى النص مرتبطاً بكل ما سبق فلا يمكن وصفه بالثبات .

٣) ونظرية التلقي أيضا تتجاوز دور المبدع لتؤكد دور المتلقي ، مما قد يقطع الصلة بين النص وخارجه من هذه الناحية ، برغم ما يمكن أن يحققه استحضار ظروف المبدع من إضاءة للنص وتفسيره .

٤) كما لا يمكن التعامل بها مع النصوص الدينية نتيجة لهذه التجاوزات التي لا ضابط لها .

التفكيكية
Deconstruction

لقد تعددت تسميات هذا المنهج النقدي في النقد العربي ؛ فهناك من يسميه التفكيكيـــة ، بينما يطلـــق عليه آخرون التقويضية (٢٢ : ٥٣) ، ويسميه د . عـــبد الله الغذامي التشريحية (١٨ : ٥٠ ومابعدها) ، لكن التسمية الأولى هي الأكـــثر انتشاراً (٤٧ : ٢٩١) ، (٥٧ : ١٢٧) ، (٤٧ : ٣٠٩) . كما نجد دريدا Derrida مؤسس هذا الاتجـــاه لا يسميه منهجا أو مذهبا وإنما يسميه اســـتراتيجية للـــنص ، فهـــو من المصطلحات ذات الصبغة الفلسفية والنقدية والأدبية .

والتفكيكيـــة " مصدر صناعي مشتق من فك الارتبـــاط ، أو الارتباطات

المفترضة بين لغة النص وكل ما يقع خارجها ، فهي تعني إنكار قدرة اللغة على أن تحيلنا إلى أي شيء أو إلى أي ظاهرة إحالة موثوقا بها " (٤٨ : ١٣١) ولذلك فتسميتها التفكيكية أقرب إلى طبيعة إجراءاتها في مواجهة النص الأدبي .

النشأة في أوروبا :

ويمكن أن نعتبر الستينيات هي بدايات التفكيك زمنياً (٤٧ : ٣٢١) في الغرب . ولعل من أهم أسباب ظهور التفكيكية كمنهج نقدي ما منيت به البنيوية من فشل في تحقيق علمية الدراسة الأدبية عندما حاولت تقنين النقد الأدبي ، ووضع ضوابط وأحكام موضوعية ، من ثم لم تقدم البنيوية مشروعا مقنعا شاملا لتفسير الدلالة (٤٧ : ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٨) ، وما توصلت إليه إذا كان صالحا للتطبيق على نص ما ، فقد يكون غير صالح للتطبيق على غيره

ولقد كانت الساحة النقدية مهيأة لظهور الجديد ، حيث إن البنيوية قد أحلت النموذج اللغوي كقوة جبرية محل العقل ، مما أدى إلى قهر ذات المبدع والمتلقي ، وقد ترتب على ذلك أن سادت الأوساط النقدية حالة من الجمود وعدم الرضا ، وتوقع الجديد (٤٧ : ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٣١٩) ، وهكذا ظهرت استراتيجية التفكيك التي أخذت تنتشر وتتدعم خاصة وقد أجاد التفكيكيون عرض أفكارهم ، وإغراء الناس بها ، سواء في نقدهم للبنيوية

وزعزعة فكرة البنية الثابتة ، بالكشف عن طبيعة التناقض المعرفي بين النص والإساءات الضرورية التي تحدث في قراءاته (٥٧ : ١٢٧)، أو الدعوة إلى أدبيات التفكيك نفسها التي يعتبر هذا التناقض مبدأ أساسيا فيها . ولعل من أهم عوامل ظهورها ارتباطها بثنائية اليقين والشك، وهي ثنائية محورية في تاريخ الفلسفة وتنويع لثنائيات أخرى كالموضوع والذات ، والخارج والداخل .. وغيرها .وإذا كانت البنيوية قد قامت على أساس تحقيق اليقين والثقة بالمعرفة بناء على المنهج العلمي ، فقد ارتبط ذلك بفقدان الإنسان للأمن والأمان ، لا سيما عندما ضربت أمريكا نجازاكي وهيروشيما بالقنابل الذرية ، مما جعل الإنسان يشك في قيمة العلم ومنهجيته .

بين التفكيكية وغيرها من المذاهب والمناهج النقدية :-

هذا الموقف الفلسفي القائم على الشك كانت تجلياته النقدية بالنسبة للتفكيكيين رفض التقاليد والقراءات المعتمدة ، بل رفض النظام والسلطة (٤٧ : ٣٠٦) ، (٥٧ : ١٢٧) ، مما جعلهم يتمسكون بحرية القارئ في تقديم النص وإعادة كتابته، وليس في ذلك عودة إلى الذاتية أو الرومانسية ، لأن التفكيكيين يعتبرون كل قراءة إساءة قراءة ، ونقضا لكل قراءة سابقة ، إلى أن نصل إلى أصل الإنشاء وهو النموذج الأول الذي تحققت فيه حيوية اللغة كاملة ، وذلك ما رآه الفيلسوف هيد يجر Heidegger قبلهم (٤٧ : ٣٠٨) .

يضاف إلى ذلك أن ذاتية الرومانسيين هي ذاتية المبدع الشاعر غالبا ، بينما ذاتية التفكيكيين هي ذاتية المتلقي الذي يرون أن له الحرية الكاملة في تفسير النص كما يشاء . هذا برغم ما بينهما من تداخل يتضح في حرية التعامل مع اللغة ، فكلاهما الرومانسيون والتفكيكيون يتضح لديهم ازدواجية المعرفة التي يجسدها النص الأدبي، من حيث إن النص يقدم معرفة عن اللغة ، ومعرفة أخرى تعبر عنها اللغة هي الدلالة أو المعنى (٤٧ : ٣١٠) .

كذلك هناك فوارق واختلافات بين النقد الجديد والتفكيكية ، فالأول يرى أن النص مغلق وليس له صلة بخارجه ، وكذلك معناه مغلق ونهائي وأن الفهم الكامل للشكل العضوي للقصيدة ممكن التحقيق ، كما ينتهي النص بانتهاء الكاتب من كتابته ، وهو ما التقدهم فيه بشدة بول دي مان التفكيكي في كتابه " العمى والبصيرة " سنة ١٩٧١ م ، اعتمادا على ما يراه التفكيكيون من الصراعات غير المنتهية ، والدلالة المراوغة والتفسير اللانهائي ؛ فالنص من وجهة نظرهم مفتوح ولا نهائي ، كما يرى بول دي مان أن عملية فهم القصيدة عملية مؤقتة لها تاريخها الخاص (٤٧ : ٣١٢ ، ٣١٣) ، وهو تاريخ مراوغ ؛ بمعنى أن هذا الفهم واكتمال الشكل قد يتحقق في زمن ما للمتلقي وقد لا يتحقق .

وبناء على ما سبق يختلف موقف أصحاب النقد الجديد من المعنى عن

موقف التفكيكيين منه ، إذ يرى الأولون أن معنى النص " متعدد " مادام هذا النص يسمح بهذه التفسيرات المتعددة مثل كلينث بروكس الذي يعترف باستحالة تجاهل دور القارئ ، وفراي الذي يرى أن تفسير النص ليس نهائيا أو شاملا (٤٧ : ٣١٦ ، ٣١٧) ، بينما يرى التفكيكيون لا نهائية المعنى ، لأن كل قراءة إساءة قراءة ، وأن كل قراءة صحيحة ، إلى أن تفكك القراءة نفسها بمجيء قراءة أخرى تفككها لتصبح إساءة قراءة (٤٧ : ٣١٤) ، (٥٧ : ١٢٧ ، ١٣٢ ، ١٣٧) ، (٤٨ : ١٣١) ، وهكذا .

ونظرية التلقي سابقة على استراتيجية التفكيك ، ثم تزامنت معها ، فهما يلتقيان عند أهمية دور المتلقي لا المؤلف في تفسير النص (٤٧ : ٣١٤ ، ٣٢١) وهو الدور الذي انطلقت منه التفكيكية وجعلته لا نهائيا ، ولذلك يعتبر دور القارئ – لا المؤلف–هو أهم الأدوار في استراتيجية التفكيك .

وبرغم أن رولان بارت Roland Barthe قد بدأ بنيويا (٥٧ : ٩٢) (١٨ : ٣٩ ، ٤٠) ، لكنه قد أسهم في بداية التفكيك ، الذي يعتبر مرحلة ثانية له ، بعد فشل المشروع البنيوي من وجهة نظره . وهو يرى أن للقارئ سلطات مطلقة في تفسير النص وإعادة كتابته متجاوزا كل ضوابط التلقي في هذا المجال (٤٧ : ٣٣٣) ، ومن أهم المبادئ التفكيكية في نظر بارت – وتتسق مع ما سبق – وجود نصوص قرائية فقط ، وأخرى كتابية ، الأولى

يستهلكها القارئ مرة واحدة ولا يعود إليها ، أما النصوص الكتابية ، فهي التي " يعود إليها القارئ أكثر من مرة لإعادة كتابتها مع كل عودة جديدة " (٤٧ : ٣٣٥) ، (١٨ : ٧٣) ، وذلك معيار وجودها ، ألا وهو قابليتها لإعادة كتابتها من جانب القراء ، مع التأكيد على انتفاء قصدية المؤلف ، وحرية القارئ في دخول النص من أي زاوية يشاء ، وموت المؤلف ، ومراوغة الدال من الوقوع في قبضة المدلول (٤٧ : ٣٣٦) .

التفكيك والمعنى والدلالة : -

يتجلى قصور البنيوية في تحقيق الدلالة أو المعنى ، عندما يستغرقها دراسة العلامة والأنساق الصغرى والكبرى ، بحثا عن النظام في النص، وسواء كان هذا النظام لغويا أو أدبيا ، فإن ما سوف ينتج في النهاية هو نحو القصيدة وليست دلالتها أو معناها ، مما جعل دراسة المعنى والدلالة ، هي جوهر التفكيكية (٤٧ : ٣٣٧) ، وذلك رد فعل لفشل البنيوية من وجهة نظر التفكيكيين .

وتتضمن دراسة المعنى وتحقيقه على هذا النحو كل عناصر التفكيك : موت المؤلف ، وانتفاء القصدية ، والمنظور اللغوي ، وغياب مركز ثابت للإحالة ، واللعب الحر للدوال ، والمراوغة والتفسيرات اللانهائية ، والانتشار ، والتناص (٤٧ : ٣٣٩ ، ٣٥٠) .

ويتأكد ذلك من ملاحظات فنسنت ليتش Vincent B. Leitch عن هذه العناصر، عندما يبين أن كلمة شجرة بحروفها الأربعة علامة دالة على غياب الشيء لا حضوره ، وأن المعنى إنتاج متأخر ، ومتع للعب الدوال ، وأن القراءة عملية تغيير للحقيقة ، وليست نقلا لها ، وكل القراءات خطأ قراءات بالضرورة ، ولا يمكن أن تكون هناك قراءات صحيحة أو موضوعية ، وأن النص مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى .

لقد كان إعلان موت المؤلف سابقا على مقالة بارت سنة ١٩٦٨م التي أعلن فيها ذلك ؛ فقد برز هذا الاتجاه منذ اعتمد النقد الأدبي على النموذج اللغوي لمقاربة النص مع بدايات القرن العشرين ، فوضح عند الشكليين ثم البنيويين ، وتأكد عند التفكيكيين ، " فأنا " المؤلف لا وجود لها إلا في وعي القارئ .

وليس معنى ذلك أن "أنا" القارئ أكثر ثباتا أو وجودا أو تحديدا ، لأنها هي الأخرى تخضع لعمليات تفكيك مستمرة ، كلما جدت قراءة أخرى للنص تحاول الكشف عن معناه ، وعلاقته بغيره من النصوص والاستخدامات الأخرى للغة حضورا وغيابا (٤٧ : ٣٤٣) ، (١٨ : ٥٧) ، وهكذا تحدد ذات القارئ ذات المؤلف ، كما تحاول تحقيق المعنى .

ومما سبق يتضح أن بناء النص لا وجود له قبل إدراكه في وعي القارئ ،

وهـذا ما يؤكده أحد نقاد التفكيك وهو وليام سبانوس william spanos عـندما يبين أن شكل النص بناء متأخر داخل الذاكرة ...، وأن النص حدث يحـدث داخـل الأفق المؤقت للقارئ ، حدث نخبره بالضرورة باعتباره تفسيراً (٤٧ : ٣٤٤) ، وهـو بذلـك يلتقي مع دريدا في تأكيـده على أن المعـنى الحقـيقـي للـنص لا أسـاس له في استراتيجية التفكيك فالمبدأ الوحيد الذي يحكم العلاقة هو المراوغة الدائمة واللعب الحر .

وإذا كـان الدال والمدلول يمثلان معا وحدة العلامة اللغوية ، فقد ابتعدت المسافة بينهما في نظرة ما بعد البنيويـة إلى اللغة ، من ثم فقد ظهرت فجوة أو ضعف بينهما ، لم يلبث أن تحول في التفكيكية إلى شك ، اختفت فيه العلاقة بين الدال والمدلول تماما ، ليتحقق اللعب الحر للمدلولات ، ومن ثم لانهائية الدلالة أو المعـنى، كمـا تصبـح كل قـراءة إسـاءة قراءة ، كما أصبحت الفجوة حاجزا يقـاوم الدلالة (٤٧ : ٣٤٧) ، (١٨ : ٥١) .

ويرى " لاكان " أنه في ظل هذه الفجوة بين الدال والمدلول ومراوغته ، لا يمكـن الاستمرار في الدلالة إلا بإحالة المدلول إلى مدلول آخر . وبذلك يصبح المدلـول الأول دالا، وهكـذا يستمر تزحلق المدلول تحت الدال ، ولا يرتبط الدال بمدلول محدد أو معنى ثابت من وجهة النظر التفكيكية . وهكذا لا يمكن إحـالة النص إلى مركز ثابت خـارجي لتحقيق المعنى ، فيكـون البديـل في

استراتيجية التفكيك هو اللعب الحر للمدلولات داخل نسق لغوي ، تراوغ فيه المدلولات الدوال (٢٨) . وقد أكد رولان بارت كل ما سبق في مقاله " من العمل إلى النص " الذي نشره سنة ١٩٧١م .

آليات التفكيك وإجراءاته : -

لغة النقد : -

يتباين موقف نقاد ما بعد الحداثة من لغة النقد ، فهناك فريق يعتد بها كنص نقدي ، ويعتبرونه ميتا نقد أو ميتا لغة ، كما تصبح لغة النقد تلفت النظر إليها لا إلى النص الأدبي الذي حاولت هذه اللغة تقديمه وشرحه ، وهنا يرى هؤلاء النقاد أن النص النقدي إبداع ، من هؤلاء النقاد جوفري هارتمان Goeffrey H. HARTMAN الذي تحول من النقد الجديد إلى التفكيكية . وهذا الفريق مولع بالغموض ولذلك تكثر في لغة النقد التقاطعات والتداخلات غير المفهومة (٤٧ : ٣٥٩ ، ٣٦٠)، وقد يطلق بعض النقاد على ذلك نقد النقد ، خاصة وهم يحاولون استكشاف وإنتاج النصوص النقدية ،كما وجدنا ليتش يطبق استراتيجية التفكيك على النصوص النقدية .

بينما الفريق الآخر يلتزم حدود المنطق .

التناص Intertextuality :

تحتل كلمة تناص أهمية واضحة في المناهج النقدية الحديثة، وربما كان ذلك

لغرابة المصطلح ، الذي يترجمه بعض النقاد إلى " التناص "، بينما يترجمه آخرون إلى البينصية ، اعتمادا على تجزئة الكلمة إلى inter بين ، text نص ، وهو يعني أن يحمل النص الماثل آثار نصوص سابقة ؛ إنه يحمل رمادا ثقافيا كما يقولون (٤٧ : ٣٦٢) ، وبذلك فلا يوجد نص نقي كما رأى باختين (٤٧ : ٣٦٣) ، قبل أن يسمع أحد عن التفكيك كمقاربة نقدية .

وفي ضوء هذا المفهوم يتضح التباين في تصور البنيويين والتفكيكيين للنص ، حيث يراه البنيويون منتجا مغلقا نهائي الدلالة والمعنى ، " يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر (النص) بعضها ببعض ، وفي ضوء علاقته كنسق بالنسق الأكبر أو نظام النوع الذي ينتمي إليه، ويحدد قواعد تشكيله " (٤٧ : ٣٦٢)، وهو ما يمكن أن ينسحب أيضا على مفهوم النص في النقد الجديد قبله ، الذي يعتد بالوحدة العضوية ، وهي تناظر البنية عند البنيويين .

بينما التفكيكيون يرون النص منتجا غير مغلق ، ومحمل بآثار نصوص أخرى، ويتصدى القارئ له بأفق توقعات تشكله ، ومن ثم فالنص كائن متغير مراوغ ، ينتجه الحوار بين المنتَج الأول والقارئ ، وبهذا يصبح التناص من أهم أسس لا نهائية المعنى عند التفكيكيين (٤٧ : ٣٦٢) ، خاصة عندما تتصل هذه اللانهائية باتساع دوائر السياق ، وتتحول القراءة التفكيكية للنص إلى

عمليـــة تأريخ للأدب وإنتاج للتاريخ الثقافي .

ومـــا سبق يمكن أن يلتقي مع تصور دريدا زعيم التفكيكيين حول النص ذلـــك التصور الذي يتضـــح من مقارنتـــه بين مفهومين للنص أحدهما قديم ، والآخر جديد في ضوء التفكيك ؛ فبينما المفهوم القديم أو التقليدي للنص يراه واضح الحـــدود والمعـــالم ؛ حيث نجد له بداية ونهاية ، ويتجسد في وحدة كلية ، ومضـــمون يمكـــن الوقوف عليه داخل النص ، وله عنوان ومؤلف وهوامش ومرجعـــية ، وهكذا تتحدد معالم النص وحدوده ، لكن المفهوم الجديد في نظر دريدا يغاير ذلك تماما ، فلم يعد النص جسما كتابيا مكتملا ، ومضمونا محددا وله هوامش .. وغير ذلك ، بل " أصبح شبكة مختلفة ، ونسيجا من الآثار التي تشـــير بصـــورة لا نهائيـــة إلى أشياء غير نفسها ، وإلى آثار اختلافات أخرى . وهكذا يجـــاح النص كل الحدود المعينة له" (٤٧ : ٣٦٧) . بل إن هذا يعتبر قاســـما مشتركا بين كثير من التفكيكيين ، عندما يعتدون بالنص كمجموعة من الآثـــار للنصوص السابقة ومستقر لها ، خلال عملية تشكيل ، وبذلك فالنص المقـــروء يعـــني أكثر مما يقـــول ، وذلك مما يجعل لا نهائية المعنى هي الحل لهذا الإشكال ، خاصة ومعظم التفكيكيين تستولي عليهم فكرة أن النص لا وجود له إلا بـــين مجموعة نصوص ، والتناص هو الذي يضع الأساس لقيام النص (٤٧ : ٣٦٧ ، ٣٦٨) .

وقد تعرض ليتش – وهو من التفكيكيين – إلى علاقة النص بالتقاليد والسلف، فالنص متأثر بهما وهما حاضران فيه ، كما أن هناك إعادة تقييم للسلف في ضوء الحاضر ، وهذا تقريبا ما انتهى إليوت إليه من قبل (٤٧ : ٣٦٥)، (٦٦ : ٣٠٤) ،وهذا متصل أيضا على نحو ما بما رآه هيدجر الألماني عن معركة المبدع مع التقاليد وضرورة التخلص من تحجرها حتى لا تحجب التأسيس الأول للكينونة، وبرغم ذلك فهي حاضرة في النص (٤٧ : ٣٦٨) .

بل إن جوزيف ريدل Joseph N. Riddel – وهو من التفكيكيين أيضا – يرى في ضوء ما سبق أنه لا يوجد نص مغلق مكتف بذاته ، وأن النص الحداثي تُجتاح حدوده ، ويتسع لدرجة تمكنه من إزاحة نصوص ووضع يده على أخرى " (٤٧ : ٣٦٩) ، ويكاد يكون ذلك من المتفق عليه بين التفكيكيين .

واعتمادا على مراوغة المدلول يصبح المجال مفتوحا لحرية اللعب في العلامة ، مما يؤدي إلى الاختلافات التي تسلم بدورها إلى لا نهائية الدلالة (٤٧ : ١٤٨ ، ١٤٩) ، وبذلك فقد اتسعت الفجوة أيضا بين الدال والمدلول . .

والأفكار السابقة نجدها أيضا عند بارت ، لكنه يجعل التناص يقوم على محورين هما : محور النص ذاته ، ومحور المتلقي ، ويضيف أن هناك ما يسمى بالكتاب الأكبر the Book ، والمقصود به كل ما سبق النص الماثل من بقايا

مشـــفرة من منظور بارت وهي عبارة عن شظايا متعددة لشيء كانت قد تمت قـــراءته ورؤيته وفعله وتجربته ، وبالتالي يعتبر النص جزءاً من الكتاب الأكبر أو تلخيصا له (٤٧ : ٣٧١) .

ويبقى الكتاب الأكبر عند بارت بمقولة فوكوه عن الأرشيف وإن كان أقل مـــنه ، ويعني به فوكوه " السياق الذي تحدده القواعد التي تحكم تنظيم الفترة المعرفـــية أو العصر المعرفي ، وبذلك فإن " إنتاج نص أو تفسيره ، يعني وضعه داخـــل شبكة تاريخية تنتظم فيها الأفكار والقيود التاريخية والمؤسسية التي تمثل حياة مجتمع ما في فترة زمنية محدودة " (٤٧ : ٣٧١) .

ومن المبالغات غير المقبولة في هذا المجال ما يراه دريدا من أن كل كلمة في الـــنص المـــاثل سبق استخدامهـــا في نص آخر أو سابق ، أو أنها تجسد إمكانية اقتطافها في كل مرة تكتب (٤٧ : ٣٧٢) .

وهكذا ينتهي التفكيكيون في مجال التناص إلى أن النص عبارة عن ترسبات ثقافـــية ، وأن مـــا تفعله القراءات المتعددة إن هو إلا عملية تقليب للنص حتى تطفو الترسبات الثقافية المختلفة إلى السطح .

الاختلاف ـ التأجيل difference

ارتبط الاختلاف بصفة خاصـــة باستراتيجيـــة التفكيك في تحليل النص ،

ويوضحه د . محمد عناني فيبين أن " مصدر هذا المصطلح هو نظرية دريدا في كتابه مواقف position (١٩٨١م) التي تزعم عدم وجود أي معان محددة للكلمات ، وأن أقصى ما نستطيع إدراكه هو الاختلاف فيما بينها وإرجاء المعنى إلى أجل غير مسمى ، وهو يرادف بين ذلك وبين مصطلح آخر هو gram أي الكتابة "(٤٨ : ١٩) .

ويلاحظ أن د . محمد عناني في توضيحه لهذا المصطلح الفرنسي diffrance يربط بينه وبين difference الإنجليزي الذي يعني به سوسير الاختلاف الدلالي أو التضاد الثنائي ، وبرغم أن ذلك موجود فعلا ، لكن دريدا يطور مفهوم سوسير ، بحيث يصبح قابلا للاختلاف والإرجاء، فيحقق الدلالة باللعب الحر ولانهائية المعنى ، ومن ثم فالاختلاف بناء وحركة وليس هدما ، كما أن التأجيل هو محور اللعب الحر ، بعد أن يحاول الاختلاف تثبيت الدلالة أولا، ولكنها طبعاً لا تثبت لاحتمال مجيء قراءة أخرى .

والاختلاف بذلك يعني تأجيل الإشارة إلى شيء آخر ، أو مدلول مراوغ يحدده الدال ، وهكذا تتحول المدلولات إلى دوال ، في لعب حر في المنظور التفكيكي (٤٧ : ٣٧٨) . فالاختلاف في استراتيجية التفكيك يؤدي إلى تأجيل الدلالة أو المعنى ، وهو سبب ارتباط هذا المصطلح بالتأجيل أو الإرجاء (٢٢ : ٦٢) .

وقد خصص دريدا بحثا كاملا بعنوان difference سنة ١٩٦٧م (وذلك التاريخ يخالف ما ذهب إليه د . محمد عناني سابقا)، ويوضح دريدا هذا المصطلح " الاختلاف " دائما بالسلب ، أي يفسره بما ليس فيه ، وإن كان ذو صلة سلبية به ، فهو لا يستطيع أن يسمي ما لا يمكن تسميته من وجهة نظره ، وكذلك كل التفكيكيين .. مولعون بتحديد ما يرفضونه ، لكنهم يراوغون في تحديد ما يقدمونه من بدائل " (٤٧ : ٣٧٥) .

وهنا يمكن أن نجد تعريفا بسيطا آخر للاختلاف عندتفكيكي آخر هو فنسنت ليتش عندما يقول " .. إن العلامة دائما مميزة مختلفة ... إن أي علامة هي ما ليست كل العلامات الأخرى " (٤٧ : ٣٧٧) .

وترتبط ثنائية الاختلاف والتأجيل عند التفكيكيين خاصة دريدا بثنائية أخرى هي الحضور والغياب ، حيث يرفض دريدا أن تكون هناك سلطة أو مركز خارجي يعطي الكلمات والكتابات والأفكار والأنساق معناها ، ويؤسس مصداقيتها ، فحضور ذلك المركز المحوري الخارجي داخل النص أو اللغة يرتبط دائما بالغياب ، [المقصود بهذا الحضور : المعنى أو الدلالة أو المعرفة بصفة عامة (٤٧ : ٣٨٠) ، (٤٨ : ١٥٠ ، ١٥١)] ، ولذلك فقد نقض دريدا فكرة التمركز المنطقي (الارتكاز على المدلول) وكبديل لذلك دعا إلى " علم

النحوية " كأساس لعلم الكتابة التي تعد الألسنية جزءا منه في نظره، وهذا قريب من توجه عبد القاهر في النظم عندما يتآزر النحو والبلاغة في تأسيس جمالية النص (١٨ : ٥٢ ، ٥٣) ، وبذلك تصبح أبرز سمات النص من وجهة نظر التفكيكيين هي : " المراوغة والغموض والانتشار والبينصية (تداخل النصوص) ، ولا نهائية الدلالة (٤٧ : ٣٨٠) .

وإذا كان هوسيرل Husserl يرى أن المعنى يتمثل في ما هو موجود بالفعل في لحظة الكلام ، فإن دريدا يرفض هذه المقولة لأنها توحي بأن المعنى حضور فقط ، بينما هو من وجهة نظر التفكيكيين مرتبط بالغياب ؛ غياب ما يتصل به ، قبله أو بعده ، ويضرب كالر مثالا لوجهة نظر التفكيكيين هنا ، حيث يرى أن المعنى جزء من النظام من الآثار والمقابلات تتخطى اللحظة الحاضرة ، فكلمة شجرة مكتوبة أو منطوقة ، وإن كانت تتجلى دلالتها وحقيقتها في حضورها الآني في الزمن الحاضر ، لكنها تتحدد أيضا بالمعاني الغائبة لها حينما استخدمت قبل ذلك في أزمنة أخرى ، ومن حيث اختلافها عن غيرها ، وهكذا يسهم الحضور والغياب في كشف المعنى ، وهذا ما يعبر عنه دريدا في اختلافه مع هوسيرل من أن أفق الغياب هو أفق خلفي للحضور (٤٧ : ٣٨٣) .

وترتبط احتمالية الغياب أيضا باحتمالية التكرار ، لأن هذا الغياب هو

أساس احتمالية التكرار وصورها ، " فلابد أن تنطوي كل وحدة مهما كانت على هذا الغياب حتى يتأتى لها إمكانية التكرار " (٢٢ : ٦٨) .

الأثر Trace

ويرتبط بما سبق عند دريدا مفهوم " الأثر " وهو يعني "التشكيل الناتج عن الكتابة .. عندما تتصدر الإشارة الجملة ، وتبرز القيمة الشاعرية للنص ، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية ، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا " (١٨ : ٥٣) .

وإذا كانت المعرفة تقوم على أساس التضاد ، فإن الأثر الأصل هو الإمكانية التكوينية للتلاعب المتبادل بين أطراف التضاد ، أو ما يعرف عادة بالاختلاف (٢٢ : ٥٨)

وإذا كانت النظرة التقليدية تعتد بأحد المتضادين على أنه تابع وثانوي بالنسبة للآخر ، فإن الأثر التكويني أو الأصل في التفكيكية يعتبر " المفردة التي تتسم بالامتياز في عملية التضاد البنيوي الاختلافي لا تظهر أبدا بذاتها دون الاختلاف والتضاد ، دون بنية العلاقة التي تمنح كل مفرده شكلها وصورتها " (٢٢ : ٥٩) .

ولذلك فإن بروز أي مفردة على سلم التمايز التضادي يؤكد أن المفردة أو المصطلح يتحدد باختلافه وتميزه عما يشكّل بنية مضادة معه، ومن هنا فإن الأثر

(الاختلاف) قرين بالحضور الكامل للمتضادين .

الانتشار أو التشتت Dissemination

أداة أخـرى من أدوات دريدا في التفكيكية ، وهو كمصطلح يعني تكاثر المعـنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها ، والذي يوحي بذلك هو اللعـب الحر بالدوال ، حيث لا توجد قواعد تحد هذه الحرية ، ومن ثم يكون فيضان المعنى وتفسخه عند دريدا الذي كتب كتابا عنوانه " الانتشار " ، تحدث فيه عن هذه الأداة وأثرها في فيضان المعنى وانتشاره ، مقدمة ونموذجا ، وينتهي في الفصل الأخير من هذا الكتاب ، وهو يحمل عنوانه نفسه ، فيتحدث فيه عن انتشـار " اسم المؤلف العلم ، ويبين أنه لا يتضح إلا من خلال مقولة الآخر ، ليصبح نتيجة نصوصية ، وليس أصلا فاعلا للنص " (٢٢ : ٦٦ : ٦٧) ، (٤٧ : ٩٠) ، (٥٧ : ١٣٢) .

الملحق / الإضافة Supplement

وإذا كان أفـلاطون يرى أن الكتـابة خطر يهدد الذاكرة والمعرفة والعلم (٦٦ : ٣٧) ، فهي تمثل غيابا ، وكذلك رآها جان جاك رسو تابعة للنظر فهـي مجرد إضافة وملحق وتابـع له ، فاللفظ بذلك في نظرهما يسبق الكتابة ويمثل حالة الوفرة الأولى ، أو الحالة الطبيعية التي تسبق الكتابة زمنيا ومكانيا ، وبناء على ذلك فاللفظ أصل الكتابة .

بينما يرى دريدا عكس ذلك تماما فالكتابة هي أصل النطق وهما معا يجسدان النظام نفسه .

في الفكر العربي :

وقد وجدت التفكيكية كغيرها من المناهج النقدية المعاصرة أيضا لها في الفكر العربي من حاولوا استثمارها في الفلسفة والنقد ، بغية وضع كثير من المسلمات موضع التساؤل والشك ، ومن بين هؤلاء المفكرين والنقاد د . علي حرب في لبنان ، ود . مصطفى ناصف في مصر ، وكذلك د . صلاح فضل الذي كتب عنها ضمن كتابه مناهج النقد المعاصر .

وقد حاول الناقد السعودي د . عبد الله الغذامي في كتابه " الخطيئة والتكفير" استثمار البنيوية والسيميائية والتفكيكية في معالجة نقدية لأدب حمزة شحاته ، بعد أن تحدث عن هذه المناهج في مقدمة نظرية ، وقد ألمح خلال معالجته التي كشفت عن استيعابه لهذه المناهج عن بعض تجليات تراثية عربية ، خلال هذه المعالجة النقدية، لكنه على ولاء كامل لهذه المناهج النقدية ، برغم ظهور بعض الجوانب الذاتية في تفسيره .

كما قدم د . عبد العزيز حموده في كتابه " المرايا المحدبة " عرضا تفصيليا للبنيوية والتفكيكية ونقاط التقائهما . وقد أشار إلى الظروف والملابسات السياسية والفكرية والاجتماعية التي نشأت في ظلها هذه المناهج في أوروبا .

كمـــا عرض لوجهات نظر كثيرين من روادها ، وما وجـــه إليهـــا من نقد في أوروبا ، ثم موقف الحداثيين العرب ، وهم يحاولون استثمارها وزرعها في البيئة العربية ، وقد انتقد هذا الموقف ، كما انتقد سلبيات هذه المناهج .

نقد التفكيكية :-

إذا كان هناك من يعتقد أن إساءة القراءة لا تعني أنها قراءة غير صحيحة ، وإنمـــا تفتح المجال لإساءة قراءة أخرى ، مما يخصب الدلالة ويغني النص، فهكذا يمكن تقويم القراءات خاصة أن درجات الإساءة يمكن أن تكون متفاوتة ، كما ينتج التاريخ الأدبي ، لكن برغم ذلك تظل للتفكيكية جوانبها السلبية مثل :

١ – تتجـــلى خطورة التفكيكية في سيطرة الشك على كل شيء وتلك طبيعة عصـــرها ، لكـــن في ضـــوء ذلك تفقد المراكز المرجعية قيمتها في نظر هـــذه الاســـتراتيجيـــة : العقـــل والإنسان والوجود .. وقبل كل ذلك الله سبحانه وتعالى ، فلا شيء خارج النص . (٤٧ : ٤٠٠) كما يزعمون ، فتهدد المعرفة ويفـــتقد اليقين .. فكيف يتحقق للإنسان اليقين والأمن والاستقرار ، وهو ما يحققـــه للمســـلم الثقة بالله سبحانـــه وتعـــالى ، ثم التواصل الإيجابي بين الفرد والمجتمع والأمة .

٢ – بعـــد أن اتسعت الفجوة بين الدوال ومدلولاتها التي تراوغها لتتحول هي الأخرى إلى دوال لمدلولات أخرى مراوغة ، فلا يوجد إلا حـــركة اللعب الحر

للعلامة ولا نهائية المعنى ، وهكذا تبدو اللغة خداعة مراوغة في نظر التفكيكيين وهم يتصدون للنصوص .. مع أن اللغة وسيلة لفاعلية الإنسان وتحقيق تواؤمه مع الآخرين ، هكذا تتضح عدمية التفكيك ويتضح خطورة تبني النقد العربي هذا المنهج النقدي الفلسفي الغريب علينا .

٣ – مقولة أن الناقد التفكيكي لا يكتشف المعنى بل يعيد كتابة النص تستبدل قصدية القارئ بقصدية المؤلف، مما يفتح الباب لفوضى التفسير، وقد يُرد على ذلك بأن أفق توقعات القارئ جزء من أفق توقعات الجماعة المفسرة ، مما يمكن أن يوجد تفسيرات متقاربة ، لكن هذا لا يلغي فوضى التفسير (٤٨ : ١٤٨) .

٤ – فكرة موت المؤلف والتخلي القصدية من أسس نظرية التلقي ، كما أن موت المؤلف قد شغل النقد الأدبي عند الشكليين الروس والنقد الجديد والبنيويين قبل التفكيكيين ، فلم يكن لذات المؤلف عند كل هؤلاء أثر في تفسير النص (٤٧ : ٣٩٨)، إذن ما الجديد الذي قدمه التفكيكيون ؟

٥ – هناك من يتهم التفكيكيين بالمبالغة في صياغتهم لأفكارهم برغم أنهم لم يقدموا جديدا ، بالإضافة إلى مراوغتهم ، وإجادتهم في عرض هذه الأفكار ، وفكرة تعدد المعنى في النقد الجديد ليست ببعيدة عن إمكانات القراءات ، ولذلك فهناك من يصفهم بأنهم لا يقدمون بدائل جديدة حقيقية (٤٧ : ٣٩٩).

٦ – تتناقض التفكيكية مع نفسها خاصة في التناص ، ففي الوقت الذي تؤكد فيه على نسف التقاليد فهي ترى أن الماضي يشكل الحاضر، "فلا نستطيع أن نقرأ شاعرا بمعزل عن الشعراء منذ هومر حتى اليوم ، وأن النص الجديد له حضور متزامن مع النصوص الأخرى للسلف . (٤٧ : ٤٠٠) وفي هذا ما يذكرنا برأي إليوت في العلاقة بين النص الماثل والتقاليد .

٧ – حرص التفكيكيين على إبداعية لغة النقد وأدبيتها – كغيرهم من النقاد الحداثيين – قد يصيبها بالغموض كما قد أدى إلى حجب النص ، إذ يشغل القارئ " بفك خيوط النص النقدي بتداخلاته وتركيبته وأصدائه واقتطافاته عند النقاد التفكيكيين " دون أن يتحقق المعنى ، فلا يكون إلا ضياع النص، وبدلا من التفسير والكشف يكون الغموض والإبهام (٤٧ : ٤٠٤) .

علم النص
مفهوماته ، والاتجاهات الحديثة في تحليله

المفهوم :

علم النص يتعامل مع النص ككل باعتباره " وحدة متكاملة " ويحاول أن يقدم صورا لانتظام وأشكال الاطراد التي تنتج عن الاستخدام الاتصالي (٢٧ : ٩٩) ، ولذلك فالسياقات النفسية والاجتماعية مهمة في تشكيل بناء هذا النص .

ويمكن أن يتضح هنا بعض المفارق بين الدراسة النصية والدراسة الأسلوبية ، فالأولى تعني باطراد الظواهر ، كما تهتم بالنص ككل ، بينما الثانية قد تبحث في الانحراف، وقد تولي الجملة أو أجزاء النص أو المتواليات الجملية اهتمامها . كما تهتم بما يتميز به أسلوب المبدع .

وبرغم اهتمام محلل النص بالتجزئة إلى عناصر ، والنظر في المكونات الصغرى في التحليل ، لكن هذا لا يعني استقلال الأجزاء ، لأن الوحدة الكلية هي في النهاية مناط الاهتمام ، خاصة وهو يحاول الكشف عن الأبنية الدلالية الكبرى ، التي تشكل البنية العميقة في مقابل الأبنية التركيبية المتشكلة على السطح (٢٧ : ١٠٠) .

نظرا لهذا الاهتمام بالنصوص، فإن علم النص يتداخل مع علوم أخرى تولي

النص اهتمامها ، كعلوم الشعر والبلاغة والأدب والأسلوب والاجتماع والنفس وغيرها ، لكن اهتمام هذه العلوم ينبني على الأسس والمقولات التي تقوم عليها ، وبرغم أن النصوص والاهتمام بها قاسم مشترك بينها جميعا ، لكن علم النص ينصب اهتمامه على هذه النصوص في ذاتها وأشكالها ، وقواعدها ، ووظائفها ، ومواقفها الاتصالية ، وسياقاتها ، ومقاماتها ونظمها اللغوية (٢٧ : ١٠١) .

كذلك يلاحظ أن الاهتمام بعلم النص شمل بلادا كثيرة ، وعلماء كثيرين لكن تطور هذا الاهتمام كشف عن أوجه التقارب بين كثير من هذه الاتجاهات، برغم أنه لا يوجد تعريف واحد يتفق عليه الباحثون في هذا المجال بشكل مطلق .

بعض المصطلحات في هذا المجال :

- النحو : يعني بتوضيح الشروط والقواعد التي تضمن صياغة الأقوال صياغة صحيحة .
- الدلالة : تهتم الدلالة بالشروط التي تجعل هذه الأقوال مفهومة وقابلة للتفسير سواء فيما يتصل بالمعنى أو المشار إليه .
- التداولية : هي العلم الذي يعني بالشروط والقواعد اللازمة للملاءمة

بين أفعال القول ومقتضيات الموقف الخاصة به – أي العلاقة بين النص والسياق ، (لكل مقام مقال) كما تقول البلاغة العربية .

مناقشة بعض التعريفات :

١- ويحاول هارتمان تحديد النص بقوله إنه : " أي قطعة ما ذات دلالة وذات وظيفة ، وبالتالي هي قطعة مثمرة من الكلام " (٢٧ : ١٠٢ ، ١٠٣) .

وقد فصّل بعد ذلك كيفية التعامل مع النصوص ، وبين أهمية علم الدلالة في هذا المجال ، مما كشف عن قيمة السياق ، وإدراك تراكيب النظام اللغوي سواء كانت تراكيب عامة أو خاصة ، وغير ذلك مما يجعل معالجته تهتم بداخل النص ، لكنها أيضا تولي اهتماما لخارج النص ، حيث تنتقل – من مضامين خارج النص غير لغوية وغير نصية خلال هذه المعالجة – ... إلى داخل النص وهكذا حتى تتجلى وسائل بناء النص .

لكن المهم بيان كيفية استخدام النظام اللغوي ، ولعله قد وضح أيضا أن الاعتماد على عناصر تحليل النصوص يتجاوز النظام إلى بيان كيفية الاستخدام .

٢- ويـرى برينكر Brinker أن النص : " تتابع مترابط من الجمل " أو تـتابع متماسك من علامات لغوية أو مركبات من علامات لغوية لا تدخل تحت أية وحدة لغوية أخرى (أشمل) ، وبذلك فالجملة في نظره جزء صغير يرمز إلى النص ، وهي وحدة مستقلة نسبيا .

" وقد انتقد شبلنر هذا التعريف بأنه دائري يوضح النص بالجملة من خـلال النص ، كما أنه غير منهجي لغموض الرمز والعلاقات التي يتضمنها واتساع الوصف " (٢٧ : ١٠٣ ، ١٠٩) ، ومن ثم لا يمكن تطبيقـه . لكنه كشف عن أن النص بنية معقدة متشابكـة، وأن هناك علاقة بين الجملة (الجزء) والنص (الكل) . كمـا يعتبر النص هنـا أكبر وحدة لغوية ، لكن حديثه في الوقت نفسه عن علامات ومركبات العلامات قد جعله يعتد بإمكانية اعتبار كلمات مستقلـة على أنـها نصوص ، مثل عناوين الصور وتراكيب النداء (٢٧ : ١٠٩) .

وقـد تم توسيع مفهوم النص من خلال صفـة التماسـك التي تتجاوز الطبيعة النحوية لتتضمن جوانب دلالية وتداولية أيضا ، وبذلك يتخطى النص الجملة فيختص بصفات خاصة به .

٣- وهناك من يرى أن طبيعة النص لا تحدد بطوله أو امتداده الأفقي وإنما باكتماله عندما يحقق مقصدية قائله في عملية التواصل اللغوية ، ولذلك

يعرف النص بأنه : القول اللغوي المكتفي بذاته ، والمكتمل في دلالته " (٩ : ٢٩٩ ، ٣٠٣) ، (٢٧ : ١٠٤) .

وربما كان هذا التحديد ينطبق على المجال اللغوي البحت ، حتى إن عالما لغويا مثل هلمسليف Hielmslev كان يرى أن كلمة واحدة مثل حريق " يمكن أن تكون علاقة في مقابل عمل روائي ضخم ، حيث يمكن اعتبار كل منهما نصا (٦٠ : ٧٢) . لكن هذا التعريف قد لا ينطبق على النص الأدبي الذي يتجاوز كونه ممارسة لنص لغوي ، ليكشف عن أفق أو فضاء خاص له حدود معينة، وتتجلى فيه " شبكة من التقنيات الفنية المحددة مثل الاستعارات والرموز ، وأشكال التكرار والتوازي ... والإيقاع ، والصور النحوية والشفرات السردية " (٢٧ : ١١٣) ، (٩ : ٢٩٧) ، (٥٧ : ١٥٨ ، ١٥٩) ، وغير ذلك مما يتميز به النص الأدبي وتكشفه القراءات النقدية .

٤- وهناك تعريف لجوليا كريستيفا – صاحبة البحوث العديدة في قضايا النص – يكشف عن كثير من المقاربات التي تتصل بالبحوث البنيوية والسيميولوجية حول النص إذ تبين أن النص " جهاز عبر لساني ، يعيد توزيع نظام اللغة وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية ،

مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها " (٥٧ : ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥) ، (٩ : ٢٩٤ ٢٩٥) .

وهـذا التعريف يعتبر النص عملية إنتاجية وسيلتها اللغة ، ولذلك فهو يشير إلى علاقة النص باللغة التي يتموقع فيها ، على أساس إعادة توزيعها لتشكيل بناء جديد ذي دلالة جديدة ترتبط بسياق خاص .

كما يكشف هذا التعريف عن علاقة التناص بين هذا النص وغيره ، إذ يتقاطع فيه أقوال عديدة من نصوص أخرى ، يقوم بعضها بتحييد البعض الآخر ونقضه ، وهنا يتجلى استيعاب مفهوم النص للعناصر الداخلة في تشكيله ، وارتباطه بخارجه أيضا .

كما يتضح في هذا التعريف أيضا كون النص وحدة أيديولوجية ذات نظام خاص يهيمن عليها ، ويتجلى في سياقه الثقافي الذي ينتمي إليه بأبعاده التاريخية والاجتماعية ، مما يكشف عن الممارسة السيميولوجية في هذا المجال .

٥- ويمكن أن نوجز مفهوم بارت للنص في أنه نشاط وإنتاج مقاطع يخترق عمـــلا أو عـــدة أعمال ، ... وهو قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها .... ، لتصبح واقعا يقاوم الحدود ... ، وهو يـــتكون مـــن نقـــول متضمنة ، وإشارات وأصداء للغات الأخرى ، وثقافات عديدة تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالي ، إن النص مفتوح ، نتيجة القارئ في عملية مشاركة ، وليس مجرد استهلاك ، وذلك يعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة ، فممارسة القراءة إسهام في التأليف (٢٧ : ١١٣) ، (٩ : ٢٩٤) .

٦- لكـــن الباحـــث الروســـي السيميولوجي لوتمان يحدد النص في ضوء المكونات التالية :-

١- التعبير : وهو تحقيق وتجسيد مادي للنص ، الذي يتمثل في علاقـــات محـــددة ، تختلف عما هو خارج النص ، وذلك عندما يتم التعبير في النص الأدبي من خلال علامات اللغة الطبيعـــية ، محققا لنظام ، وبذلك فالنص ينتمي إلى الكلام التنفيذي الفردي في مقابل اللغة حسب ثنائية دوسسير (٩ : ٣٠٠) ، (٢٧ : ١١٦) .

٢- التحديد : لازم للنص ، الذي يحتوي على دلالة غير قابلة

للتجـزئة مثل أن يكون قصة ، أو وثيقة ، أو قصيدة ، مما يعني أنه يحقق وظيفة تفاعلية محددة، وينقل دلالتها الكاملة، والقارئ يعرف كل واحد من هذه النصوص بمجموعة من السمـات ، ولهذا السبب فإن نقل سمة ما إلى نص آخر ، إنما هـو وسيلـة جوهريـة لتكوين دلالات جديدة ... ويؤدي تراتب النص (تماسـك أجزائـه وارتباطها) ، وانقسام نظامه إلى نظم فرعية مركبة ، إلى قيام مجموعـة من العناصر التي تنتمي إلى بنيته الداخلية بالبروز كحدود واضحة ، لنظم فرعية من أنمـاط مختلفـة ، وذلك مثل حدود الفصول والمقـاطع والأشطار والأبيات والفقرات ... ، وبذلك يوحي النص أنه يوجد في وضع بنيوي قوي (٩ : ٣٠١) ، (٢٧ : ١١٧) .

٣- الخاصية البنيوية :

التنظيم الداخلي للنص يحيله إلى مستوى متراكب أفقيا في كل بنيوي موحد ، ذلك لأن النص لا يمثل مجرد متوالية من مجمـوعة علامات تقع بين حدين فاصلين ، من هنا فإن بروز البنيـة شرط أساسي لتكوين النص ، .. وواضح أن هذه الخاصيـة البنيويـة ترتبط بخاصية " التحديد " (٩ :

٣٠١ ، ٣٠٢) ، (٢٧ : ١١٧).

بين الجملة والنص :

من ثم فهناك فارق بين الجملة والنص حيث :-

١- أن " النص " تجل لعمل إنساني ، يوجي به شخص أن يصبح نصا ويوجه السامعين به إلى أن يبنوا عليه علاقات من أنواع مختلفة ، ومكننا يدو هذا التوجيه مسببا لأعمال إجرائية ، وليست الجمل عملا ، فهي ذات أثر محدود في المواقف الإنسانية ، لأنها تستعمل لتعريف الناس كيفية بناء العلاقات النحوية فحسب (٦٠ : ٩٢) .

٢- الجملة كيان قواعدي يعتمد على مستوى النحو ، أما النص فتحدده الغير اللغوية الكلية التي منها أنه تفاعل لغوي اتصالي ، حامل لأنشطة إنسانية ، ويتضح فيه نظام لغوي معين كما يكشف عن صورة من صور النمطي ، ويرتبط ذلك بسياق خاص تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات والتوقعات والمعارف .... وهو ما يسمى بسياق الموقف ... ، بينما التركيب الداخلي للنص يسمى سياق البنية .. " (٦٠ : ٧٦ ، ٩٠ ، ٩٢) إلى غير ذلك من

أهمية العنوان في النص الادبي :

وقـد يكون للعنوان وظيفة جمالية محددة ، عندما نعتبره عنصرا بنيويا، إذ تتجـلى جوانـب أساسية ، أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص ، وبذلك يكـون للعنوان دور " العنصر المرسوم سيميولوجيا في النص " ، ويتضح ذلك عـندما يشير العنوان إلى شخصية أو شخصيات محورية مثل " عذراء جاكرتا " في روايـة نجيب الكيلاني التي تحمل هذا العنوان نفسه ، .. أو إلى مكان يشمل مساحة محورية في فضاء النص "كالمئذنة" في رواية عماد الدين خليل " الإعصار والمـئذنة " ، أو إلى أحداث تمثل مؤشرا يحدد الطابع الأيديولوجي أو الفكري للنص مثل " السلطان الحائر " لتوفيق الحكيم .

النص والخطاب والكتابة :- ومما يشغل الباحثين في علم النص علاقة النص بالكتابة ، وارتباطهما معا بمصطلح الخطاب ، ويرى " ريكور " أننا نطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة ، وفي ذلك تثبيت وتقويم للنص ذاتـه ، لأن الكـتابة موجهـة لتثبيت كل ما يظهر عبر عملية النطق الشفوي بواسطة أشكال خطية معينة تحافظ عليه ، وتؤمن له استمراريته الزمنية (٩: ٣٠٥) .

ولقد أحدث ظهور الكتابة أثرا واضحا في علاقتنا بمنطوقات خطابنا ، إن

الكتابة تستدعي عمل القراءة ، مما يسهم في مفهوم التأويل للنص . وإذا كانت الكتابة تأخذ مكان العبارة المنطوقة والمتكلم معا ، فإن القارئ هنا يأخذ مكان المحاور داخل عملية الكلام ، بل يمكننا أن نرجع كثيرا من خصائص الكتابة — خاصة الأدبية والشعرية — لأثر المرحلة الشفوية في تكوين الصيغ واتخاذ السبل المختلفة للاحتفاظ بها ماثلة في الذاكرة عن طريق الأبنية الصوتية والنحوية والدلالية (٩ : ٣٠٩) .

أبنية النص :

النص وحدة كبرى شاملة لا تضمها وحدة أكبر منها ، وتتجلى في مستويين للنص ، أفقي نحوي يكشف عن الارتباط النحوي وعلاقاته بين أجزاء النص، والآخر رأسي دلالي يكشف عن الارتباط والتماسك الدلالي وعلاقاته المنطقية .

وبرغم أن ذلك يتجاوز أي نظرية ، لكن " شميت " يرى أن الآراء الجديدة في علم النص تعتمد على نظرية السياق الاتصالي وما تتضمنه من كون النص مجموعة من الرموز اللغوية المعبرة لتحقيق الاتصال الاجتماعي (٢٧ : ١١٩) .

وهناك من ينظر إلى بنية النص على أساس تصورين كبيرين ، أحدهما استاتيكي ثابت والآخر ديناميكي متحرك، والأخير يهتم به التفكيكيون على

أساس لا نهائية الدلالة ، ويستند إلى مفهوم التناص .

فمن الوجهة السكونية يمكن أن نقارب النص نقديا من منظور أفقي أو رأسي ؛ على أساس أنه جملة من الأبنية المركبة ذات الامتدادات المتعددة الناتجة عن عملية إنتاج خاصة ، تخضع للتحليل في خط طولي حسب قابليتها للفهم ، مما قد يغري بالتحليل البنيوي .

ومن المنظور الرأسي ، نجد النص الأدبي متعدد المستويات طبقا لتنظيمه العضوي مما قد يغري بالتحليل الأسلوبي لتكويناته الصوتية ، ووحداته الدلالية ، وقد تقوم القراءة البنيوية أيضا بإبراز العلاقات الماثلة بين تلك المستويات المختلفة (٩ : ٣٠٧ ، ٣٠٨) :

ويقترح روبرت دي بوجراند في كتابه : " النص والخطاب والإجراء " مجموعة من المعايير لجعل النصية أساسا مشروعا لإيجاد النصوص واستعمالها وقراءتها منها :-

١- السبك : **Cohesion** ؛ ويتجلى في ظهور العناصر السطحية على صورة وقائع مترابطة يؤدي السابق منها إلى اللاحق محققة الترابط الرصفي والتضام بين المركبات النحوية والتراكب والجمل، كما تتضح هنا أمور مثل التكرار والألفاظ الكنائية والأدوات ، والحذف والروابط (٦٠ : ١٠٣) .

٢- الالتحام : ويختص بالإجراءات والوسائل التي توجد الترابط المفهومي بين العناصر المعرفية ، ويتجلى الالتحام هنا في الاشتمال على العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص ، ومعلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف والسعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية ، كما يتدعم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعلم (٦٠ : ١٠٣ . ١٠٤) .

٣- القصد : وهو يكشف عن موقف منشئ النص من كونه وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غية بعينها ، وما يصاحب ذلك من عوامل ضبط النظام للتوسط بين المركزات اللغوية في جملتها والمطالب السائدة للموقف .

٤- القبول : ويتعلق بموقف المستقبل من النص سلبا أو إيجابا .

٥- رعاية الموقف . وتتضمن العوامل التي تكشف عن دور طرفي الاتصال المبدع والمتلقي من النص ؛ وكونه مرتبطا بموقف يمكن استرجاعه " ويأتي النص في صورة عمل يمكن له أن يراقب الموقف ، وأن يغيره وقد توجد وساطة جوهرية في عناصر الموقف كما في قراءة نص قديم ذي طبيعة أدبية يدور حول أمور تنتمي إلى عالم

آخر كالأساطير مثلا " (٦٠ : ١٠٤)

٦- التناص : وهو يختص بالعلامات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به ، وقعت في حدود تجربة سابقة ، سواء بوساطة أم بغير وساطة ، وبذلك تتكامل النصوص ، كما تتحدد أنواعها عندما تتشكل التوقعات بالنسبة للوقائع اللغوية . خاصة عندما تتجهة الأجوبة أو النقد إلى نصوص كتبت في أزمنة قديمة .

٧- الإعلامية : **Informaivity** وهي العامل المؤثر بالنسبة لعدم الجزم في الحكم على الوقائع النصية ، أو الوقائع في عالم نصي في مقابل البدائل الممكنة ، فالإعلامية تكون عالية الدرجة عن كثرة البدائل ، وعن الاختيار الفعلي لبديل من خارج الاحتمال (٦٠ : ١٠٥ ، ٢٥٣) .

وعلماء النص يجعلون للقارئ دورا أساسيا يناظر عملية إنتاج النص التي يقوم بها المبدع أو المرسل ، وهي عملية تحكمها كفاءة المتلقي بعد كفاءة المنتج . بناء على المقابلة بينهما بغية تحديد قواعد الإنتاج وقواعد التلقي في دينامية تهتم بداخل النص لكنها لا تهمل خارجه (٢٧ : ١٧٧) .

بلاغة الخطاب من أهم روافد علم النص (الاتجاهات الجديدة للبلاغة)

، مصطلح البلاغة الجديدة ظهر سنة ١٩٥٨م في كتاب:" مقال في البرهان ، البلاغة الجديدة " للمفكر البولوني المولد البلجيكي المقام (بيريلمان Perelman) ، وهو يحاول إعادة تأسيس البرهان أو الحاجة الاستدلالية كتقنية لدراسة المنطق التشريعي والقضائي ، وامتداده إلى بقية مجالات الخطاب المعاصر .

وقد أطلق على هذا الاتجاه فيما بعد " مدرسة بروكسل " ، التي تعددت تياراتها في دراسة المنطق القضائي ، لكنها تجاوزت ذلك إلى الفلسفة والأيديولوجيات ، وانتهت في آخر تنقد الثمانينيات إلى ما يسمى أزمة الشكلانية والطبيعية الجديدة ، واتجاهها يدور حول وظيفة اللغة التواصلية (٩ : ٩١) ، وتسمى " ببلاغة البرهان " ، وهي منطقية كما تربط الشكل بالمادة وتعني بالناحية الفنية وتهتم بالوظيفة ، وربطها الأبنية النحوية بمجالات المجتمع وحركيته .

وهناك اتجاه آخر نشأ في منتصف الستينيات من هذا القرن مرتبطا بالبنيوية، وهو يغاير اتجاه بروكسل ، ومن روادها جيرار جينيت وجان كوهين وتودوروف وجماعة " م " ويتزامن هذا الاتجاه مع حركات تجديد أخرى كالنقد

الجديـــد (٩ : ٩١) ، وهي تتجاوز الجملة لتبحث في علاقات القول المتبادل ، كمـــا يهتم أنصارها بتحليل مستويات التغير على عدة محاور : التغير اللفظي ويحـــيل إلى الصـــوتيات والصرف ، والتركيبي ويحيل إلى النحو والدلالة (٩ : ١٠٥) ، وبالنســـبة للتغـــير في العلاقـــات فيتضمن تغير النظام الأفقي الممتد للوحـــدات أي مـــا يتعلق بترتيب النظام السياقي لسلسلة الكلام المنطوق أو المكـــتوب ، ويـــبدو أن روادها قد ضيقوها ، ومن ثم فقد خرج بعضهم عليها كجينيـــت مـــثلا كما تجلى علم النص بديلا عنها ، خاصة وهو يهتم بالتحليل التداولي للخطاب .

وهناك اتجاه ثالث يعتمد على السيميولوجيا من ناحية والتداولية من ناحية أخـــرى ، كما يتجه اتجاها وظيفيا تداوليا لغويا بالنسبة لتحليل الخطاب ، وقد تحـــول تـــدروف من الاتجاه الثاني إلى هذا الاتجاه ، معتبرا السيميولوجيا بلاغة معاصـــرة (٩ : ٩١) ويلاحظ أن البلاغة والتداولية تعتمدان على اللغة كأداة لممارســـة الفعل على المتلقي ، علما بأنه يمكن اعتبار التداولية قاسما مشتركا بين أبنية الاتصال والنحو والبلاغة (٩ : ١٢٤) .

والتداولـــيون يـــرون الفصل بين الفاعل الحقيقي للكلام ، والفاعل الذي نعـــرفه مـــن خـــلال الخطاب وهو الفاعل الداخلي ، حتى يمكن حصر المجال الضروري لتحليـــل الخطـــاب ونطاقه التصوري في ضوء علم النص بطريقة

علمـــية ، تتضمن الحديث عن مؤشرات الشخص والمكان والزمان ، وكيفيات القول التي تحدده ، وموقف القائل مما يقول ، ومؤشرات الموقف (٩ :١٢٦) .

ولذلـــك ينتهون إلى أن الخطاب قسمان : مباشر وغير مباشر : أما المباشر فيظهر عندما يدخل المتحدث كلام غيره ضمن خطابه ، وبما يجعل ذلك واضحا، حتى إنه يعد موضوعا إلى حد كبير ، ومن ثم يتمايز هنا صاحب القول المستعان به ، والقائل صاحب الخطاب .

أمـــا الخطـــاب غير المباشر ، فيتضح عندما يدخل المتكلم كلام الآخر في خطابه مع تغيير سياقه ، ودلالاته وإن احتفظ بشيء ممن أخذ منه ، والتداوليون يرون أن هذا الأخذ مرتبط بتغيير الشفرة ، ولكن نظرا لوجود ما يتصل بأصل، فهنا تتعدد الفواعل والأصوات والاحتمالات ، ومن ثم يتضح من ذلك كثير من صور التباعد كالسخرية والتهكم والمحاكاة ، وغير ذلك من صور البلاغة ذات الـــدلالات المتعددة التي تثري تحليل الخطاب ، خاصة في مجال السرديات (٩ : ١٣٧) ، مما يتجاوز البحث عن الدلالات في وحدات ثابتة كالكلمة أو الجملة، وهـــو مـــا كـــان مجال اهتمام النحو والبلاغة ، لكن تعوّد اللغويون الانتقال والـــتدرج من الصوت إلى الكلمة إلى الجملة ثم الخطاب أخيرا ، الذي أسهمت فيه البحوث السيميولوجية فيما يسمى بعلم النص ، حيث أصبح الخطاب أولى بالعناية باعتباره نمطا من الإنتاج الدال ، في موقع محدد في التاريخ (٩ : ١٣١ ،

. (١٣٧

وهكـــذا يتضح الاتصال الوثيق بين اتجاهات البلاغة الجديدة وعلم النص ، الـــذي يعتـــبره المهتمون به قمة التطور لمناهج واتجاهات النقد ، خاصة بعد أن أخذت جميعها تصب فيه .

تحليل النصوص :-

مصطلح " تحليل النصوص " كان معروفا من قبل سواء فيما يتعلق بتركيز الدراسة على الأبنية النصية المختلفة ، أو على وظائف النصوص وتأثيراتها . وقد كانت تقوم بذلك على مستويات مختلفة البلاغة وفن الشعر ، وعلم اللغة وعلم النفس ، والتربية ، وعلوم الاتصال .

لكـــن مشكلات التحليل النصي وأهدافه الموزعة على هذه العلوم المختلفة أصـــبحت موضوعا لدراسة متكاملة جديدة تتصل بهذه العلوم ، وتوصف بأنها دراســـة " عـــبر تخصصية " ، وقد تمثلت في " علم النص " الذي يهتم بوصف العلاقـــات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة ، كما يشرح أشكال التواصل ، واستخدام اللغة وتحليلها ، في طابع علمي محدد (٩ :٣١٩) وذلك ما يسمى بتحليل الخطاب (Discourse Analysis) .

ويؤكد علماء النص على اعتماده على البحوث التجريبية وما أنجزه علم

نفس المعرفة فيما يتعلق بالفهم والإدراك والتذكير ، كما أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالذكاء الاصطناعي الذي يتجلى تطويره في النشاط اللغوي الفائق للعقول الإلكترونية .

ومن المهم في مجال علم النص أن يكون لدينا شرح لكيفية امتلاك المتحدثين لكفاءة قراءة المظاهر اللغوية المعقدة المتمثلة في النصوص وسماعها وفهمها ، واستخلاص معلومات محددة منها ، وتخزين بعض هذه البيانات في الذهن ، وإعادة إنتاجها بناء على ما يثار حولها من مهام وأغراض ومشكلات (٩ : ٣٢٠ ، ٣٢١) ، ويتصل ذلك بعمليات انتقاء وإجراءات ، قام علم النفس بوصفها وشرحها .

وبرغم اتصال علم النص بالعلوم الفلسفية والاجتماعية — من حيث اهتمامها جميعا بالنصوص — ، لكنه لا يهتم إلا بأبنية النصوص ، ليشرح كيفية استخدام أشكالها في التواصل ، وتحليلها داخل إطار متكامل " عبر تخصصي " من خلال الكشف عن الأبنية النحوية والدلالية والأسلوبية ، وبيان كيفية قيام النص بوظائفه ، في جانبي الإنتاج والتلقي (٩ : ٣٢٢) .

إن علم النص يمكن أن يمثل أحدث الاتجاهات في مجال مناهج النقد الأدبي المعاصرة ، وخاصة في فترة ما بعد الحداثة ، كما أنه يستفيد من كثير من إيجابيات هذه المناهج النقدية المعاصرة من حيث اهتمامه بتداخل النص

وخارجـــه ، والحرص على تحليل عناصره بغية الكشف عن مستوياته المختلفة في الشـــعر والسرد والدراما ، كما يهتم بالرؤية الكلية للنص ، والتعامل معه على هـــذا الأســـاس بالدرجة الأولى ، لكن تظل هناك مجموعة من المحاذير يجب أن نأخذها في الاعتبار :

نقد علم النص : -

١- خصوصية النص الديني بالنسبة لقدسية المبدع وهو الله سبحانه وتعالى، وطبيعة المتلقي الذي يجب أن يكن مستجيبا للنص،وليس مسهما في إعادة إبداعه وتشكيله من جديد ، بعد أن حدد المولى سبحانه وتعالى علاقة الإنسان بربه وحدودها في الدنيا والآخرة .

٢- تجاوز النص الديني كثيرا من التوجهات المادية سواء بالنسبة للأدب أو المناهج النقدية التي ترتبط بما هو مادي ، دون أن تستوعب ما يتعلق بالغيبيات، التي تمثل كاشفا مهما عن حسن التلقي وسلامته .

٣- كمـــا تتجاوز هذه العلاقة بين الإنسان والله سبحانه وتعالى هيمنة المادة على الفكر ، وإنما هناك التوازن السوي بين هذين الجانبين ، بما يحفظ للإنسان حريته وتصوره الإسلامي بين الأرض والسماء .

٤- وإذا كـــان علم النص قد حاول أن يستفيد من التوجهات البلاغية للـــبلاغة الحديـــثة في أوروبا ، فإن بلاغتنا بفنونها المختلفة جديرة بالتوظيف في هذا المجال .

أهم المصادر والمراجع

- أ -

١ – الأدب وفنونه : د . محمد منـدور – مكتبـة نهضة مصـر – الفجالة القاهرة سنة ١٩٧٧م .

٢ – الاتجاه النفسي في نقد الشعر العـربي : أصـوله وقضـاياه : د . سعد أبو الرضا – مكتبة المعارف – الرياض ١٤٠١هـ ١٩٨١م .

٣ – أسـرار البلاغـة : عبد القاهـر الجرجـاني – قراءة وتعليـق الشيخ محمود محمد شاكر ط مطبعـة المدني القـاهرة نشر دار المـدني بجـدة ١٤١٢ هـ / ١٩٩١م .

٤ – الأسلوب : أحمد الشايب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط ٧ سنة ١٩٧٦م .

٥ – الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي : د . محي الدين محسب غـادي القصيم الأدبي سنة ١٤١٨هـ .

٦ – الأسلـوب والأسلوبية : د . عبد السلام المسدي : الدار العربية للكتاب تونس ط ٢ .

٧ – الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام د. عدنان النحوي ط ١ دار النحوي للنشر والتوزيع الرياض ١٤١٩هـ/١٩٩٩م .

٧م– الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري ، د. شوقي الزهرة دراسة مقارنة مكتبة الآداب ، القاهرة سنة ١٩٩٦م .

٨ – أصول النقد الأدبي : أحمد الشايب .

– ب –

٩ – بلاغة الخطاب وعلم النص : د . صلاح فضل – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان مصر سنة ١٩٩٦ م .

١٠– البنيوية : جان بياجيه ، ترجمة عارف منيمنة ، وبشير أوبري – منشورات عويدات – بيروت ط ٤ سنة ١٩٨٥ م .

١١– بنية الثورات العلمية – توماس كون – ترجمة شوقي جلال – مكتبة الأسرة القراءة للجميع – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م .

١٣– البيان في روائع القرآن : د . تمام حسان – مكتبة الأسرة القراءة للجميع – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م .

– ت –

١٤– التراث والمتغيرات : البلاغة العربية نموذجا – د .سعد أبو الرضا القاهرة ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩ م .

١٥ – التطور المعرفي عند جان بياجيه .

– ج –

١٦ – جدلية الخفاء والتجلي : دراسات بنيوية في الشعر : د . كمال أبو ديب دار العلم للملايين – بيروت ط ٤ سنة ١٩٩٥ م .

١٧ – الجميل ونظريات الفنون : د . رمضان بسطاويسي – كتاب الرياض العدد / ٢٥ / يناير ، فبراير سنة ١٩٩٦ م .

– خ –

١٨ – الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية ، د . عبد الله الغذامي قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ط ٢ – ١٤١٢هـ / ١٩٩١ م .

– د –

١٩ – دراسات في علم الاجتماع الأدبي : د . أمل حركة – دار المعرفة الجامعية الإسكندرية .

٢٠ – دراسات في النقد : ألن تيت – ترجمة د . عبد الرحمن ياغي – مكتبة المعارف بيروت ط ٢ – سنة ١٩٨٠ م .

٢١ – دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني – قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر مكتبة الخانجي – القاهرة ١٤١٠هـ / ١٩٨١ م .

٢٢ – دليل الناقد الأدبي : د . سعد البازعي ، د . ميجان الرويلي ط ١ ، ط ٢ المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء .

- س -

٢٣- سوسيولوجيا الأدب : روبير اسكاربيه - ترجمة آمال أنطوان وفي - دار منشورات عويدات - بيروت باريس ط ٣- سنة ١٩٩٩ م .

- ع -

٢٤- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : د . صلاح فضل : الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة سنة ١٩٨٥ م .

٢٥- علم الجمال : دني هويسمان ترجمة ظافر الحسن - منشورات عويدات - بيروت - باريس ب . ت .

٢٦- علم الجمال والنقد الحديث : د . عبد العزيز حمودة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة .

٢٧- علم لغة النص : المفاهيم والاتجاهات " د . سعيد بحيري - الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان شركة أبو الهول للنشر الجيزة - مصر ١٩٩٧م .

- ف -

٢٨- فلسفة الجمال : د . أميرة مطر حلمي مطر - المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة سنة ١٩٨٥ .

٢٩- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر : د . محمد زكي العشماوي - دار النهضة العربية - بيروت سنة ١٩٨١ م .
٣٠- فلسفة الفن رؤية جديدة : د . علي عبد المعطي محمد - دار النهضة العربية بيروت ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥ م .
٣١- فلسفة الفن في الفكر المعاصر : د .زكريا إبراهيم - مكتبة مصر- القاهرة .
٣١م- في البنية والدلالة : رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية د . سعد أبو الرضا / منشأة المعارف الإسكندرية سنة ١٩٨٧ م .
٣٢- في طبيعة الشعر : ت . إس إليوت - ترجمة إحسان عباس - المكتبة العصرية بيروت - سنة ١٩٦٥ م .
٣٣- في علم اجتماع الأدب بين علم الاجتماع والأدب : د . محمود كسير د . سعيد الورقي - دار المعرفة الجامعية الإسكندرية سنة ١٩٩٥ م .
٣٤- في النص الأدبي : د . سعد مصلوح - النادي الأدبي الثقافي جدة ١٤١١هـ ١٩٩١ م .

- ق -

٣٥- قضية البنيوية : دراسة ونماذج : سالم يفوت ، د . عبد السلام المسدي - تونس دار أمية ط ١ - سنة ١٩٩١ م .

٣٦- القيم الجمالية : د . راويـة عبد المنعم - دار المعرفة الجامعيـة - الإسكندرية سنة ١٩٨٧ م .

- ل -

٣٧- اللسانيات واللغة العربية : في منهجيـة الدراسـة الأسلوبيـة - محمد الهادي الطرابلسي- مركز الدراسـات تونس سنة ١٩٨١ م .

- م -

٣٨- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص : رولان بارت ترجمة منذر عياش - نادي جازان الأدبي ١٤١٤هـ ١٩٧٣ م .

٣٩- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي : تأليف مجموعة من الكتـاب-ترجمـة د . رضوان ظاظا - مراجعة المنصف الشنوفي سلسلة عالم المعرفة - الكويت - العـدد ٢٢١ - ١٤١٧هـ ١٩٩٧ م .

٤٠- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي : بيير بار بريس .

٤١- مدخل إلى النقد الأدبي الحديث : د . شلتاغ عبود شراود - عمّان ط ١- ١٤١٩ هـ / ١٩٩٨ م .

٤٢- المدخل في علم الجمال : هديل بسام زكارنة .

٤٣- مدخـل في قـراءة البنيوية : مجلة " علامات " المجلد السابع (انظـر الدوريات) ص ١٨٥ من هذا الكتاب .

٤٤- المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا : فان تيجم - ترجمة فريد أنطونيوس - منشورات عويدات- باريس ط ٣ سنة ١٩٨٣ م .

٤٥- المذاهب الأدبية والنقدية : د . ماهر حسن فهمي - مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٦٣ م .

٤٦- المذاهب الأدبية والنقدية المعاصرة عند العرب والغربيين : د .شكري عياد سلسلة عالم المعرفة - الكويت العدد ١٧٧ سنة ١٩٩٢ م .

٤٧- المرايا المحدبة : من البنيوية إلى التفكيك : د . عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة - عالم المعرفة - الكويت العدد ٢٣٢ سنة ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م .

٤٨- المصطلحات الأدبية الحديثة : د . محمد عناني - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان سنة ١٩٩٦م - القاهرة - شركة أبو الهول .

٤٩- المعجم الأدبي : جبور عبد النور ؛ دار العلم للملايين - بيروت ط ٢ سنة ١٩٨٤ م .

٥٠- معجم اللسانيات الحديثة : د . سامي حنا - مكتبة لبنان - بيروت .

٥١- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : مجدي وهبه وكامل المهندس ط ٢ سنة ١٩٨٤ م .

٥٢- معنى الواقعية المعاصرة : جورج لوكاش - ترجمة أمين العيوطي - دار المعارف - القاهرة .

٥٣- مفهوم الجمال في الفن والأدب : د . عدنان رشيد - كتاب الرياض العدد ١٠١ أبريل سنة ٢٠٠٢ م .

٥٤- مقدمة في النقد الأدبي : د . علي جواد الطاهر - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت سنة ١٩٨٨ م .

٥٥- مناهج النقد الأدبي : إنريك إندرسون إمبرت - ترجمة د . الطاهر أحمد مكي دار المعارف ط ٢ القاهرة سنة ١٩٩٢م .

٥٦- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق : ديفيد ديتشس ترجمة د . محمد يوسف نجم - مراجعة د . إحسان عباس - دار صادر بيروت سنة ١٩٦٧م .

٥٧- مناهج النقد المعاصر : د . صلاح فضل - دار الآفاق العربية - القاهرة سنة ١٩٩٦ م .

٥٨- مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث : د . إبراهيم عبد الرحمن محمد - دار نوبار - القاهرة ط ١٩٩٥م .

٥٩- موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية) ديمين كرانت - ترجمة عبد الواحد لؤلؤة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ط ١ سنة ١٩٨٣م .

٦٠- النص والخطاب والإجراء :روبرت دي بوجراند - ترجمة د . تمام حسان عالم الكتب - القاهرة ١٤١٨ هـ / ١٩٩٨م .

٦١- نظرية البنائيـــة في النقد الأدبي : د .صلاح فضل - مؤسسة مختـــار- القاهرة سنة ١٩٩٢ م .

٦٢- نظرية التلقي : روبرت هولب - ترجمة د . عز الدين إسماعيل - النادي الأدبي الثقافي بجدة سنة ١٤١٥ هـ .

٦٣- النظريات الجمالية (كانت - هيجل - شوبنهاور) : إتوكس ترجمة شفيق شيا منشورات بحسون الثقافية سنة ١٤٠٥ هـ .

٦٤- نظرية اللغة في النقد العربي القديم : د . عبد الحكيم راضي - مكتبة الخانجي- القاهرة سنة ١٩٨٠ م .

٦٥- النقـــد الأدبي : كار لوني وفيللو - ترجمة كيتي سالم - مراجعة جورج سالم .

٦٦- النقد الأدبي الحديث : د .محمد غنيمي هلال ط دار نهضة مصر -الفجالة القاهرة .

٦٧- النقـــد الأدبي الحديث : أصوله واتجاهاته : د . أحمد كمال زكي - دار النهضة العربية - بيروت ط ٢ سنة ١٩٨١ م .

٦٨- النقـد الأدبي الحـديث : أصولـه ومناهجه : سيد قطب ط ٤ سنـة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠ م .

٦٩- نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة : د . نبيلة إبراهيم نادي الرياض الأدبي- سلسلة كتاب الشهر العدد ٣٠ - ١٤٠٠ هـ ١٩٨٠م .

الدوريات :

٧٠- مجلة الطليعة - وزارة الثقافة - القاهرة - العدد ٤٩ سنة ١٩٦٩ م .

٧١- مجلة القصة - العدد ٣٥ - القاهرة يناير ١٩٨٣ م .

٧٢- علامـات - النادي الأدبي الثقافي بجدة - المجلد السابع ٢٩ جمادى الأولى سنة ١٤١٩ هـ / سنة ١٩٩٨ م . مقال مدخل في دراسة البنيوية .

٧٣- علامـات - النـادي الأدبي الثقافي بجدة - المجلد التاسع العدد ٣٣ - جمادى الأولى ١٤٠٠ هـ سبتمبر ١٩٩٩ م .

فهرس الكتاب التفصيلي

- فاتحة ٣ : ٦

- أسس الجمال الفلسفية للنقد الأدبي الحديث : ٧ : ٤٥

- الاتجاهات الفلسفية الجمالية في الأدب والفن: ٧ : ٣٢

أ – الاتجاه المثالي : ما يندرج تحته من مذاهب، أثر أفلاطون – ٧ –،

ب – الاتجاه الواقعي : ما يندرج تحته من مذاهب ، أثر أرسطو ، برغم ما بين هذين الاتجاهين من صراع لكنهما يتكاملا عند كبار النقاد ، زعم المثاليين والواقعيين أنهم يتناولون الشر بغية تغييره – ٨ – ، زعم زولا وبلزاك أنهما يرميان إلى غاية خلقية .

- ديدرو : الكاتب والفيلسوف الفرنسي : ٩ : ١٢

– ٩ –، وظيفة الفن عنده إبراز الجوهر الحقيقي للجمال إدراك الجمال على أساس فكرة العلاقات – ١٠ – ديدرو يفرق بين الجميل واللذيذ، العمل الفني ينبع من الواقع – ١١ – ،تردد ديدرو بين الاتجاهين المثالي والواقعي ، هل يعتمد موقف الفنان من الجمال على العقل أم العاطفة ؟ – ١٢ – ،

- كانط : ١٣ : ٢٠

تأثيره في الفلسفة المثالية للفن ، اتجه إلى البحث في الذات العارفة بدلا

من البحث في الوجود الخارجي ، هو مؤسس الفلسفة العاطفية (المثالية) في مقابل الفلاسفة العقليين — ١٣ — ، خصائص الحكم الجمالي عنده : ١) حكم صادر عن رضا لا تدفع إليه منفعة ، ٢) يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة لتقويمه ، ٣) الغائية بدون غاية — ١٤ — ، ٤) ذاتي فردي في مبدئه ، موضوعي في تصوره ، الجمال الخالص يتجلى في أشكال لا مضمون لها — ١٥ — ، هدف كانت كما يزعم تحرير الفن من أي قيد، الصلة بين الجمال والخلق — ١٦ —، الجمال يعبر عما هو فوق الحس ، تجويد الفن من الغاية لا يحقق رقي الإنسان ، ولا يدعم الوازع الديني ، أثر كانت في فيشته ،وشوبنهاور — ١٧ — ، أثره في دعاة الفن للفن والرمزيين ، وتيوفيل جوتيه ، أثر كانط في الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو ، الذي يرى أن أقوى عناصر الجمال في الشعر هي الموسيقى — ١٨ — ، تأثير كانط وإدجار آلان بو في الشاعر الفرنسي بودلير خاصة في ديوان " زهور الشر " — ١٩ — ، بودلير يدعو إلى نظرية الوحدة الكامنة التي تجمع بين الجانب الجمالي وملاحظة الواقع وبها أثر في ت . إس . إليوت — ٢٠ — .

هيجل : [illegible] ٢١ :

يرى أنه كلما تقدم الفكر يضعف الجمال — التقاؤه مع أفلاطون في أن

للفكرة وجودا مستقلا ، المراحل التي مر بها الجمال في نظره : المرحلة الرمزية – ٢٠ – ، المرحلة الكلاسيكية ، المرحلة الرومانتيكية ، اختلاف وجهة نظر هيجل عن كانت في نظرته للجمال ، لأنه يهتم بالتطبيق والمضمون ، بذلك يلتقي مع ديدرو والواقعيين – ٢١ –

– بنديتو كروتشيه ٢٢ : ٢٤

– تأثره بفلسفة هيجل ، أنواع النشاط الفكري لديه أربعة : الحدس أو التصور الصادق – الإدراك وهما الجانبان النظريان ، والإرادة بنوعيها الفردي والعالمي وهما العمليان ، الفكر عن طريق الحدس الكامل يخلق الجمال – ٢٢ – ، الجمال شكل موحد يمتزج فيه المضمون والشكل ، الفن لا يحاكي الطبيعة في نظره لأن الفكر مستقل عنها ، يستخدم الحدس في مرحلة التعبير الفني الكلمات المألوفة بعد أن يفقدها شكلها وسياقها ، ليضعها في شكل وسياق جديدين ، الشكل الفني هو الذي يحدد قيمة الجزء ، يلتقي كروتشيه في ذلك مع ريتشاردز وأليوت وبروكس – ٢٣ – ، هذه الفكرة قريبة من تصور عبد القاهر الجرجاني في النظم ، الفن عند كروتشيه يحقق موضوعية المشاعر والعواطف ، الجانب الغنائي في الفن هو مناط القيمة الفنية عنده ، الملحمة والتمثيلية مجموعة نصوص غنائية ، ينكر الفروق بين الأجناس الأدبية – يهتم

بالشكل لكن لا قواعد له – ٢٤ –، موقفه رد فعل للمعايير الكلاسيكية .

– أثر الاتجاهات الجمالية عند ديدرو وكانت وهيجل وبنديتو كروتشيه في النقد الأمريكي : ٢٥ : ٣٢

١) المدرسة التصويرية : إزرا بوند من أشهر ممثليها ، تعتمد على الشكل والوضوح ، ولا يهتم نقادها بأي رسالة للشعر .

٢) مدرسة النقد الحديثة : آلن تيت من أشهر ممثليها ، أصحابها متأثرون بالمدرسة السابقة ، وبالأدبين الفرنسي والإنجليزي ، ويحرصون على الشكل – ٢٥ –، تهتم بتحليل بنية العمل الأدبي من وجهة نظر جمالية ، خاصة الشعر .

٣) مدرسة النزعة الإنسانية : ممن يمثلها وليم فان أكونور ، وهي أكثر ميلا للنزعة الكلاسيكية – ٢٦ –.

– ت . إس . إليوت : يمثل المدارس السابقة . ٢٦ : ٣٢

تأثر بريمي جورمون الرمزي الفرنسي ، يهتم بالأسس الجمالية للعمل الأدبي، وأنه غاية في ذاته ، مستقل عن حياة كاتبه ، شكسبير مثاله على ذلك –٢٦–، ينكر أن يكون لأي مسرحية لشكسبير معنى محدد برغم علمه خلوها منه ، في سنة ١٩٢٨ في الطبعة الثانية لكتابه الغابة المقدسة

تطورت آراؤه ، وفيها يمثل النزعة الإنسانية ، يدعو إلى اتصال الأدب بالخلق والدين والسياسة ، يدعو إلى مسلك خلقي مشترك بين الكاتب والجمهور ، ينتقد القصة الإنجليزية لعدم اهتمامها بالخلق ، يفضل دانتي على شكسبير لوضوح الرؤية الدينية عند دانتي ، لابد في النقد من وجود وجهة نظر دينية خلقية محددة — ٢٧ — ، هي التي تكشف عن قيمة الأدب ، ولذلك يجب أن نهتم بالمرجعية الإسلامية في أدبنا ، فكرة المعادل الموضوعي ، — ٢٨ — ، صلة الأديب بالتراث ، أثر إليوت في نقدنا العربي .

— المدرسة التأثيرية : امتداد للمثاليين ، أي نقد فهو ذاتي لأنه انعكاس لنفس متلقيه ، أصحابها ينفرون من القواعد — ٢٩ — ، ممن يمثلها هازلت وأناتول فرانس ، وأندريه جيد ،

نقد الاتجاه المثالي الجمالي في الفن ، ربما يقترب الجانب الأخلاقي في فلسفة الجمال المثالية من التصور الإسلامي الأخلاقي ، لكنها بإغراقها في البعد عن الواقع خاصة عند كانط تفارق هذا التصور — ٣٠ — زعم تحرير الفن والفنان لا قيمة له إن لم يرتبط بقيمة أخلاقية ، مزايا التصور الإسلامي — ٣١ — ،

— الفلسفات الواقعية : ٣٣ : ٤٥

— أولا : الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية ؛ يمثلها سان سيمون

- الفرنسي، توجه الفن وجهة اجتماعية . لزعمهم الاهتمام بعصر الإنسان ، على الحكومة توجيه النشاط الاجتماعي ، لتحل المشاركة والتعاون بين الجميع ، جوزيف برودون يرى أن العدالة وليدة المجتمع ، يجب أن يخدم الفن هذه المبادئ ، – ٣٣ – ، أهمية الوازع الديني المفتقد في تحقيق نجاح هذا النظام .
- ثانيا : **الفلسفة الوضعية** : ممن يمثلها أوجست كونت ؛ وجون استيوارت ميل ، وتين ، المعرفة اليقينية الصحيحة عن طريق العلوم التجريبية ، لا يدرك الإنسان إلا علاقات الأشياء ، والقوانين تخضع لهذه العلاقات ، أصحاب هذه الفلسفة يتغافلون عن الغيبيات التي هي خارج التجربة ولا تخضع لها – ٣٤ – ، النقد العلمي ، بلزاك وإميل زولا يمثلون هذا الاتجاه العلمي – ٣٥ – ، تين يرد النتاج الفني لقانون الجنس والبيئة والزمان ، تأثر القصة في أدبنا بهذا الاتجاه ، نرجو أن تكون الغاية الإصلاح لا الفساد من وراء تشريح الواقع .
- ثالثا : **الفلسفة الواقعية المادية** . أ – البنية الدنيا والبنية العليا أساس الحياة الاجتماعية، والثانية وليدة الأولى – ٣٦ – ، الصراع الطبقي يبرز طبقة من الطبقات ، الحتمية التاريخية ، هذه الطبقة لها مذهبها الفكري ، الذي يوحد بينها ، كما تسهم في شكل المضمون الفكري

للبنية العليا في المجتمع ، اتجه النقـد الأدبي اتجاهين : أ — اتجاه الشرح والتفسير لتراث الإنسانية الأدبي في الماضي (من البنية العليا) — ٣٧ — ب — اتجـاه التقويم والتوجيه للأدب في الحاضر ، تصوير العمل الأدبي لوعي العصر ، وهو يثير في القارئ ضرورة التغيير ، الاعتداد بالفكرة ، تجـلي أثـر التقدم الاجتماعي والاقتصادي — ٣٨ — قانون العصور الطويلة ، الحرص على تصوير الواقع ، وكشف سلبياته قد يغري بالشر ، لا يعيرون الفضائل الاهتمام الواجب ، محاولة الكاتب التعبير عن ذاته ، وهو في الوقت نفسه قد يعبر عمن يمثلهم ، وبذلك فعمله الفني يمكن أن يكون ذا طابع موضوعي ، كما يمكن أن يعتبر عبقرية من العبقريات إذا نجـح في التعبير عن التطلع نحو المستقبل وأرهص بالتغيير — ٣٩ — رفـض الواقعيين لمبدأ الفن للفن ، لأن واجب الأديب تصوير عالمه عن طـريق الفـن ، تعدد تسميات المناهج النقدية لهذا الاتجاه مثل : النقد الاجتماعي ، والنقد الأيديولوجي — ٤٠ — .

— رابعا : الوجودية ٤١ : ٤٥

انـتقاد الوجوديين للواقعيين ، في زعم أن الفكر انعكاس للمادة ، الذات انعكاس للنشاط المادي الاقتصادي ، هي شيء من الأشياء في عالم تحكمه المادة ، كيف يطلب منها إصدار حكم على المادة إذن ،

لابـد للذات من الاستقلال ، الحرية للفرد وليست للمادة ، وهذا في مقابل استقلال الفكر عند هيجل — ٤١ — ، وعي الفرد تجربته ومبادئه يجعلـه ثائـرا مع نظرائه ، وإلا كان متمردا ، العمل الأدبي عمل حر كـريم، إلى قـارئ حر كريم ، الغاية لا وجود لها من قبل ، وإنما هي مشـروع إنسـاني في موقف خاص ، اهتمام النقد في الغرب بعامة ، والوجوديين بصفة خاصة بـ :

١- تصـوير الكاتب لعالمه ، ٢- رسالته فيه ، ٣- تقويم هذه الرسالة —٤٢— ، سارتر يستثني الشعر من الالتزام لأن صوره لا تحقق ذلك ، نقد الوجودية — ٤٤ — .

- مناهج النقد الأدبي :— ٤٦ : ١٧٥

لا يمكن الاكتفاء بالنقد التأثري ، لابد أن نحول ذوقنا الخاص إلى معرفة موضوعية ، الحاجة إلى المناهج النقدية ، مفهوم المنهج — ٤٦ — ارتباط المنهج بالمنطق والعلم ، زاد من انضباطه ، وتنوع وسائله ، إجراءاته ، أثـر ديكـات ومنهجه في الشكل ، لا يمكن لمنهج ديكارت الشكلي استيعاب كل المسلمات ، تعدد المناهج ، جهود رجال الحديث النبوي، تشـكيل مناهج النقد الأدبي ، لها معنى عام تناول العلوم الإنسانية ، معنى خاص : الدراسة الأدبيـة — ٤٧ — ، مفهوم النظرية الأدبيـة

أو المذهب الأدبي أو المدرسة الأدبية ، مفهوم المنهج النقدي ، – ٤٨ – ، النظرية أكثر ثباتا والمنهج أكثر تغيرا ، ويتصل بأكثر من نظرية ، وتغيرها يؤدي إلى تغير في المنهج ووسائله ، خطأ فكرة المنهج التكاملي ، على أساس التوفيق بين نظريات مختلفة الأساس المعرفي ، بينما التكامل يتم بين عناصر معرفية متسقة ، طبيعة النص الأدبي تتطلب خبرة واسعة من الناقد ، وأكثر من منهج للتعامل ، الاستفادة من روح العلوم الإنسانية، لا إخضاع النص لها – ٤٩ – التناول النقدي على المستوى القومي ، والتناول على أساس المستوى المعرفي العام الإنساني العام ، والربط بينهما، أهمية القيم الإسلامية في تشكيل طرق التناول النقدي ، ٥٠ : ٦١

– المنهج التاريخي :

– مفهومه – ٥٠ –، مجالاته : تأثر العمل الفني أو صاحبه بالوسط ، تطور غرض أو جنس أدبي ، الآراء التي أبديت في عمل ما ، تحرير النصوص الأدبية أو النقدية في نسبتها إلى قائلها وعصرها ، أثر الروايات في ذلك ، الاعتماد على نسبة الظواهر اللغوية والفنية في الأسلوب ، علة الأحكام وظروفها – ٥١ – ، مراجعة التاريخ العام ، الصلة بين الأدب والتاريخ ، علاقة الأديب بأمته ، المنهج التاريخي يفسر كثيرا من النواحي السياسية والاجتماعية والفكرية : أمثلة : الغزل في

العصـــر الأمـــوي ، سينية البحتري ...، – ٥٢ – تفسير الظاهرة الأدبية والمؤلفـــات وشخصيات الكتاب ، لا يهتم بالحكم كثيرا ، اعتبار الكاتب الثانوي ظاهرة اجتماعية ، دراسة الأديب وتتبع تأثيره في لاحقيه قد يكشف عـــن أشياء لم تتضح لمعاصريه شكسبير مثلا ، وكذلك استرجاع الظروف الأصـــلية لإبداع قصيدة ما يساعد في الحكم عليها – ٥٣ – ، صلة الأثر الأدبي بالمـــاضي جزء من معناه وقيمته ، الاهتمام بالسياق التاريخي للنص ، (أخطـــاء ، تحويرات) ، دراسة كل أعمال الأديب لتقديم تفسير صحيح للمؤلف وعمله ، الترتيب الزمني لأعمال المؤلف ، والكشف عن التغيرات الأسلوبية في هذه الأعمال – ٥٤ – ، أهمية القيمة النقدية التاريخية .

– في التراث النقد العربي : " طبقات فحول الشعراء " وتمثيله للمنهج الـــتاريخي عـــلى أســـاس اعتبار الزمن أساسا في التحديد (جاهليين وإسلاميين) ، وكذلك المكان – ٥٥ –، الجاحظ في " البيان والتبيين " وعنايته بتدوين النصوص ونسبتها لأصحابها ، وذكر بعض ملابســاتها ، وكذلـــك ابن قتيبة في " الشعر والشعراء " ، والآمدي في " الموازنة " وابن رشيق في " العمدة " ، خاصة وهم يبحثون في الأصالة والسرقات، والقاضي الجرجاني في " الوساطة " وهو يبحث أثر البداوة والحضـــارة في الشعـــر – ٥٦ – " الأغاني " للأصفهاني وبحثه في تسلسل الرواة ،

ومناسبات النصوص ، وأخبارها ، ورواتها .

- **في النقد الأوروبي الحديث** : تين ومقولته في الجنس والعصر والبيئة في دراسة تاريخ الأدب – ٥٧ – ، أثر البيئة في شعر علي بن الجهم ، انتقاد سانت بيف لتين ، تقسيم سانت بيف للأدباء إلى فصائل بناء على دراسة شخصياتهم وسيرهم وعلاقاتهم – ٥٨ – ،
- **في النقد العربي الحديث** :– جورج زيدان من أوائل من اهتم بالمنهج التاريخي في دراسة عصور الأدب ، والظروف السياسية والاجتماعية والتاريخية المؤثرة في الأدب وشخصياته ، طه حسين في كتابه " أبي العلاء " وتفسيره لحياته وآثاره في ضوء العلل التي شكلت مزاجه ، وكذلك عصره بظروفه السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وحياة الرجل التاريخية ، وكذلك دراسته " للمتنبي " – ٥٩ – ، تحقيق طه حسين للروايات عن المتنبي في ضوء ذلك ، أحمد أمين في "فجر الإسلام" و " ضحى الإسلام " ، و" ظهور الإسلام "، وكذلك عباس العقاد في " ابن الرومي حياته من شعره " برغم وجود آثار للمناهج النقدية الأخرى في أعمال هؤلاء السابقين جميعهم ،
- **نقد المنهج التاريخي** : تجاوز هذا المنهج المرجعية الدينية ، التعميم –٦٠– ، قد يكون تصوير الأدب للبيئة غير دقيق ، قد ننسى أثر الماضي

وبحسن تركز على أثر الحاضر أو الماضي ، قد يصرف التوجه التاريخي عن الاهتمام بفنية الأدب — ٦١ — .

٢ — المنهج الاجتماعي : ٦٢ : ٧٥

— مفهومه وأصوله : وجود صلة بين المنهجين التاريخ والاجتماعي ، خاصة في محاولة ربط الأدب بالمجتمع ، يتأكد ما سبق بنظرية الانعكاس ، تفسير الماركسيين لعدم تحقق طردية العلاقة بين ازدهار المجتمع سياسيا واقتصاديا من ناحية وثقافته من ناحية أخرى بقانون العصور الطويلة — ٦٢ — ، التلازم بين البني الاجتماعية والأعمال الأدبية ، ونشأة " علم اجتماع الأدب " أو " سوسيولوجيا الأدب "، يصدر نقاد الاتجاه الاجتماعي عن الواقعية .

— مجالاته : العمل الأدبي جزء من النظام الاجتماعي ، كيف ولد ؟ علاقته بالأنظمة الأخرى — ٦٣ — ، دراسة أشكال النشاط المتبادل بين كل الأشخاص الذين يؤثرون في الأدب ويتأثرون به ، تأثير الجماعة في القيمة الجمالية للأدب ، الإعلاء من قيمة الكاتب الذي يكشف عمله جديدا عن المجتمع ، رأي ديفيد ديتشس في كون المنهج الاجتماعي يبحث في الأصول الاجتماعية للأديب ، وأثر العوامل الاجتماعية في أدبه ، النقاد الماركسيون ورفضهم الاقتصار على تحليل العمل الأدبي

والحكـــم عليـــه ، مقاومتهم للمدرسة الشكلية في روسيا – ٦٤ – ، الإعلاء من شأن الشخصيات كأبطال أخلاقيين لكن الأساس غير سليم ، المادة تحكم الفكر، فأين هي الحرية وأين هو الإعلاء الحقيقي من شأن الشخصيات؟

النقد لكي يقوّم القيمة الجمالية يجب أن ينظر في أثر العمل في الجمهور وليس في العمل نفسه – ٦٥ –

- **في النقد الأوروبي الحديث** : هيوليـــت تين ممن رسخوا العلاقة بين الأدب والمجتمع ، اتخذ المنهج الاجتماعي في النقد تيارين متوازيين :–
- أ – **الاتجاه الكمي** : كمـــا في علم اجتماع الظواهر الأدبية ، أو علم الأدب الاجتماعي ، تزعم هذه المدرسة روبير مكاربيه صاحب كتاب " سوســـيولوجيا الأدب " ، يستفيد هذا الاتجاه من التقنيات التحليلية كالإحصائيات والبيانات وغيرها ، يدرس الأدب كظاهرة إنتاجية ترتبط بقوانين السوق – ٦٦ – ، هذه المدرسة تغفل الطابع النوعي للأدب ، لأنهـــا تحـــتكم إلى الكم لا الكيف ، تجربة " مارينا ستاغ " في مصر في بحـــثها " حـــدود حرية التعبير " لقياس سقف حرية التعبير في القصة القصيرة من الخمسينيات إلى الثمانينيات ، لدى كتابها الذين سجنوا أو هربوا خارج مصر لنشر إنتـــاجهـــم ، أو تحايلوا على النشر فرارا من

السـلطة – ٦٧ – المصادرة والحظر ومنع التداول والسجن مؤشرات يمكـن قياسها كميا للكشف عن درجة حرية التعبير ، وتتصل بالقيمة النوعـية للأعمـال الأدبية ، هذه التجربة قد لا تستطيع قياس القيمة الفنية للأدب، وربما كانت هذه الأعمال الأدبية المقيسة ليست أفضلها، من الكتاب من يستخدم التقنيات الفنية كالرمز والمجاز للالتفاف حول قوانين الحظر ، الأدب يختلف عن العوامل الخارجية التي يمكن أن تؤثر فـيه – ٦٨ – تجـارب هـذا الاتجـاه إضافة كمية تخدم الدراسات الاجتماعية أكثر من نقاد الأدب .

- ب – الاتجاه الثاني : المدرسة الجدلية : وهي متأثرة بهيجل الذي تأثر به ماركس في جدلية العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، وصدور العمل الأدبي عن هذه العلاقة .
- جورج لوكاش : من أهم منظري هذا الاتجاه ، يرى أن الأدب انعكاس وتمثيل للحياة ، اهتم بدراسة " سسيولوجيا الأجناس الأدبية " ، الربط بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية للمجتمع ، كتب عن الرواية ونشأتها المقترنة بنشأة الحركة الرأسمالية العالمـية ، كـتابة " الرواية التاريخية " – ٦٩ – ، قانون تفسير حتمية العلاقة بين المجتمع والفن منوط بالناقد الاجتماعي .

- لوسيان جولدمان : شارح كثير من آراء لوكاش وتطورها ، " علم اجتماع الإبداع الأدبي " يقترب أكثر من الناحية الكيفية للأدب ، يرى أن ١ – العمل الأدبي لا يعبر عن وعي الفرد ، وإنما عن الوعي الطبقي، ولذلك فالأكثر تعبيرا عن طبقته ومجتمعه هو الأقدر على تصوير الضمير الجماعي ، العمل الأدبي يتميز ببنية دلالية كلية بناء على درجة تمثل الأديب لمجتمعه ومقدرته الفنية – ٧٠ – من الاتصال بين هذه البنية والوعي الجماعي الطبقي يبرز مصطلح " رؤية العالم " ، وهو ما يسمى " بالمنهج التوليدي أو التكويني " لديه، له كتاب "من أجل تحليل سسيولوجي للرواية " ، التونسي الطاهر لبيب درس " ظاهرة الغزل العذري " في العصر الأموي في رسالة للدكتوراه تحت إشراف جولدمان نفسه ، وذلك تمثيلا لهذا الاتجاه – ٧١ – ، " علم اجتماع النص" آخر تطور في هذا الاتجاه ، أفاد من معطيات علم النص ، وعلم الاجتماع ، ليس تصورا فلسفيا ، ولكنه تصور تعبيري لغوي ، يرتبط بجذور الظاهرة الأدبية ، يمثله : بييرزيما في كتابه " النقد الاجتماعي " .
- في نقدنا العربي : – ٧٢ – ، قديما : البخلاء للجاحظ ، الربط بين المعنى الشريف واللفظ الشريف عند بشر بن المعتمر ، ملاحظات الكتاب في الحرص على الربط بين المستوى التعبيري ومستوى المتلقين .

حديثا : يوجد بعض الدعوات إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعي في النقد: سلامة موسى ، ويزداد وضوحا عند محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس و د . لويس عوض ، وأخيرا تجلى في النقد الأيديولوجي عند د . محمد مندور ، والنقد الصحافي .

- **نقد المنهج الاجتماعي** : سيطرة التوجهات المادية – ٧٣ – ، المادة حاكمة للفكر ، إغفال الغيبيات برغم أثرها الفاعل في توجهات الأدب والنقاد ، إغفال المرجعية الدينية ، التعارض بين حرية الأديب المزعومة وما يفرضه الحزب في النقد الماركسي ، غلبة الاهتمام بالمضمون على الشكل ، – ٧٤ – ، تهديد الخيال بعدم الانطلاق ، الاهتمام بالنثر ، والتزييف نتيجة الإفراط في التفاؤل وتفوق الشخصيات على الواقع – – ٧٥

- **المنهج النفسي** : ٧٦ : ٩١

المفهوم ، – ٧٦ – ، **النشأة والتطور في الغرب** : فرويد وتحليلاته للمرضى النفسيين اعتمادا على الكبت ، خطأ فكرة كون الإبداع قهريا وبديلا عن النشاط الجنسي – ٧٧ – ، أدلر ينتقد تفسير فرويد الجنسي للإبداع ، ويربط بين الأحلام والرموز الأدبية ، انتقاد يونج لتفسير فرويد، إضافته أثر اللاشعور الجمعي في الكشف عن رموز يتلقاها المبدع من عالمه

الباطني وعلاقة ذلك بالأنثروبولوجيا ، والنماذج العليا – ٧٨ – ، نورثروب فراي وكتابه " تشريح النقد " ، الحلم والإبداع تحقيق مقنع لرغبات مكبوتة ، لكن العمل الفني يتميز بالجهد والمعاناة ، ليس العمل الفني نتيجة عصاب أو مرض نفسي ، نشأة " علم نفس الإبداع " من المبادئ النفسية في هذا المجال : التسامي ، التعويض ، الجشطالت – ٧٩ – يستفاد منها دون أن نخضع الأدب لنتائج الدراسات النفسية ، فرويد وعلماء النفس لم يروا إيجاد منهج نفسي للنقد ، وإنما هم قد رأوا أن العمل الأدبي يمكن أن يكون صورة لما يعتمل في النفس ، نماذج لنقاد غربيين استفادوا من نتائج الدراسات النفسية في تفسير النصوص ؛ يونج ، وإرنست جونز ، وهربرت ريد ، ولاكان ، وريتشاردز ، منهج شارل مورون " النقد النفسي " ، – ٨٠ – مراحله في وضع الأعمال الخاصة بالشعر فوق بعضها لتبرز ملامحها التركيبية المتسلطة ، ثم دراسة الموضوعات وتجمعاتها وتطوراتها للوصول إلى صورة للشخصية اللاشعورية ، والرجوع لحياة الشاعر للتحقق من ذلك – ٨١ – ، من مزاياه اعتماده على لغة الأعمال الأدبية ، قد لا تتطابق حياة المؤلف مع إبداعه في إثبات الملمح التركيبي ، إعادة النظر في خطوات هذا المنهج ، خاصة لأن اهتمامه بما يتكرر قد يهمل ما تنفرد به بعض الأعمال الأدبية ، أهمية الربط بين

المقـــولات النفسية واللغة ، اهتمام جان بيلجيه بالنمو المعرفي في علم نفس الطفل والتركيز على الوعي والشعور ، – ٨٢ – ، كما كتب في البنيوية اعتمادا على المقولات النفسية ، جاك لاكان واهتمامه بعلم النفس البنيوي، واعتبار اللاشعور بنية لغوية تعتمد على التداعي وغيره ، واستفاته من آراء دي سوســـير اللغويـــة في هذا المجال ، الاتصال بين " الذكاء الاصطناعي " والأدب ، وأثره في اقتران المنهج النفسي بالأبنية اللغوية – ٨٣ – .

– في التراث العربي : الملاحظـــة النفســـية بصفة عامة قديمة في تراثنا الـــنقدي، دعوة الشيخ أمين الخولي إلى " الاستفادة من علم النفس في دراسة البلاغة " لأن القدماء اهتموا برعاية مقتضى الحال ، والملكات ، والـــتفرقة بين العرب والمولدين في صياغة الكلام ، محمد خلف أحمد في كـــتابه " مـــن الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده " – ٨٤ – ، إشـــارته إلى اهـــتداء ابـــن قتيبة في " الشعر والشعراء " إلى الظروف والملابســـات التي تساعد على الإبداع ، تفريقه بين الطبع والصنعة ، القـــاضي عبد العزيز الجرجاني في كتابه " الوساطة " وإرجاعه الإبداع إلى : الطـــبع والـــرواية والذكاء والدربة ، وتفسيره الاختلاف بين لغة البادية ولغة الحاضرة ، والاستبطان النفسي كمرجع للتذوق ، إرجاع عبد القاهر الجرجاني جمال التمثيل ، والصورة بعامة إلى علل نفسية في

كتابه " أسرار البلاغة " — ٨٥ — ،

- في العصر الحديث لدينا :- أمين الخولي ومحمد خلف الله أحمد ، وأحمد أمين يمثلون البدايات النظرية في مطلع القرن العشرين للاتجاه النفسي، بينما عباس العقاد يمثل البدايات التطبيقية بكتابته عن أبي العلاء : " العشاؤم وأدوار العمر " ثم " ولع المتنبي بالتصغير " ، وفي كتابيه : " ابن الرومي حياته من شعره " " وأبو نواس " — ٨٦ — ، وقد فسر عبثه ، وإدمانه الخمر بالنرجسية ومحاولة تعويض نسبه المدخول ، ثم توالت الدراسات النظرية والتطبيقية ، مثل كتابات د . محمد النويهي ، ود . طه حسين ، ود . محمد غنيمي هلال ، وأنور المعداوي ، ود.عز الدين إسماعيل، و د . مصطفى صفوان ٨٧ —، و د .مصري حنورة ، ود . شاكر عبد الحميد ، والأسماء الثلاثة الأخيرة لمتخصصين في الدراسات النفسية ، وقد شملت الشعر والرواية والمسرحية . بينما كانت محاولة د . مصطفى صفوان التي عرض فيها لمحاولة لاكان ، كما حاول الربط بين اللسانيات والدراسات النفسية .
- نقد المنهج النفسي : قد يكون ربط النص بنفسية مبدعه ضربا من الظن لاسيما إذا لم يكن حيا — ٨٨ — ، مما يوقع الباحث في سوء الظن الذي نهى الإسلام عنه ، وقد يتساوى العمل الجيد والعمل الردئ من الناحية

النفسية ، فلا تتضح القيمة الفنية ، قد يفيد المنهج النفسي في إضاءة بعض جوانب النص – ٨٩ – ، لا يمكن عقد علاقة سببية بين العامل النفسي والإبداع ، قد يتهدد النقد بأن يصبح عملية ذاتية ، كما أن فروع علم النفس لم تحط بالنفس الإنسانية ، إخضاع النفس لنتائج الدراسات النفسية قد يلغي الفروق الفردية .

- الاتجاه الألسني في النقد الأدبي : ٩١ : ١٧٥

يشمل المناهج النقد الحديثة التي تستلهم العلوم الإنسانية في إجراءاتها خاصة الفكر اللغوي ، كما قد تركز على دراسة لغة النص – ٩١ –

البنيوية : ٩٢ : ١٠٧

النشأة والتطور في الغرب ، في بداية القرن العشرين نشأ ما يسمى بالوضع الذري ، وتفرع العلوم إلى تخصصات دقيقة مما قد يعزل بعضها عن بعض ، لم يحقق ذلك الأمان للإنسان ، من ثم كان رد الفعل الدعوة إلى النظام الكلي ، وبرزت فكرة المنظومات المتكاملة في العلوم الإنسانية – ٩٢ – ، ظهرت البنيوية كمنهج .

- مفهوم البنيوية : نسبة إلى البنية ، وتعني مجموع العلاقات الداخلية .. ، وهي تتغيا النظرة الكلية ، التي تبحث عن النظم الكامنة في الظواهر

مجتمعة لا منفصلة ، تحديد بياجيه للبنية وأنها تتميز : بالشمولية ، والتحول ، والتحكم الذاتي ؛ " الشمولية " تعني التماسك الداخلي للبنية وتناسقه ، وخصائص البنية أعم وأشمل من خصائص الأجزاء – ٩٣ – ، والأجزاء تكتسب طبيعتها من كونها داخل البنية ، أما " التحول " : فيقصد به أن البنيه غير ثابتة ، وهي عملية دائمة داخلة ، وتظل تولد من داخلها بني ... الجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل ... ، و " التحكم الذاتي " يعني أنه يحدث من داخل البنية ، دون حاجة إلى سلطان خارجي لتحريكها ، رولان بارت – ٩٤ – ، تقسيمه العلاقات التي تتشابك فيها البني .

– البدايات المنهجية للبنيوية : أ – مجموعة من الثنائيات المتقابلة لدى العالم اللغوي فيرديان دي سوسير : ١) اللغة والكلام – ٩٥ – ، ٢) المحور التاريخي التطوري والمحور التزامني الوصفي ، ٣) علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي – ٩٦ – ، (ب) ما أسهم به الشكليون الروس من العناية بالشكل ، رومان جاكبسون من أهم الشكليين الروس : هيكلة الرسالة اللغوية وأطرافها ، تحديد مفهوم أدبية الأدب ، رد بعدي الرسالة العمودي والأفقي إلى البلاغة – ٩٧ – ، (ج) ما

توصلت إليه مدرسة النقد الجديد في أمريكا إلى مبادئ من حيث التركيز على النص يتسق مع ما توصل إليه البنيويون من مبادئ تركز على لغة النص ، فكلاهما لا يهتم بخارج النص (د) اهتمام ليفي اشتراوس بالنموذج اللغوي في دراسة البنى الاجتماعية – ٩٨ - ، كان هذا لقاء خصباً بين الاتجاهات المعرفية للعلوم الإنسانية ، تعاون ليفي اشتراوس وجاكبسون في تحليل سونيت القطط لبودلير تحليلا بنيويًا يعد ميلاداً للمنهج البنيوي في النقد العالمي ، (هـ) ارتبط بما سبق اهتمام بعض علماء النفس بدراسة الشعور أو اللاشعور على أساس اعتبارهما بنى لغوية تناظر بنية الإبداع – ٩٩ - ، مثل " نور ثروب فراي " في كتابه " تشريح النقد " ، وجان بياجيه " ببحثه في لغة الطفل ، وجاك لاكان بتأسيسه علم النفس البنيوي. البنيوية التكوينية.

- مناقشة بعض مبادئ البنيوية :- البنيويون يتعاملون مع النص الشعري وفق المستويات التي تكون بنيته ، قد يؤدي ذلك إلى الاهتمام بالاشياء المشتركة فقط ، لكن هذا المشترك المهيمن قد يؤدي إلى تجاهل الفردي الذي ربما يكون مميزًا لهذه البنية – ١٠٠ - ، فكرة موت المؤلف ، ترسيمة المرسل والرسالة والمستقبل ربما تنفي فكرة موت المؤلف ، إهمال المحور التاريخي تركيز على الوظيفة الأدبية للعمل

الأدبي–١٠١–منطلقات التحليل البنيوي عند ليتش : استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية ، عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء – الحوار مع اللغة ، التفسير – ١٠٢ – ، الاستنطاق النقدي للنص الأدبي ، تحديد أصغر وحدات للسرد ، المتن الحكائي، والمبنى الحكائي ،

- في عالمنا العربي : لم تتجاوز الأدب ، لم تستثمر في كثير من مجالات العلوم الإنسانية – ١٠٣– ، هناك بعض الجهود المرهصة ببدايات الاستفادة : د . لطفي عبد البديع في كتابه "التركيب اللغوي للأدب" ، د . عبد الحكيم راضي في كتابه " نظرية اللغة في النقد العربي القديم " ، ثم اتخذت الجهود ثلاثة اتجاهات متوازية :– أ– ترجمة نظريات النقد البنيوي ، ب– مراجعة التراث العربي للبحث عن بعض أوجه التلاقي بينه وبين النقد الألسني – ١٠٤ – ، جـ– النقد التطبيقي الذي يحاول استثمار هذه الاتجاهات الجديدة في النقد ،

- نقد البنيوية :– ١) فكرة التحكم الذاتي يمكن أن تمثل تصادما فكريا مع منطق كل فعل لابد له من فاعل – ١٠٥ – ، ٢) النظرة المادية قد تجعل الاتجاه البنيوي يتحرك ويتجاوز في تحليل النصوص المقدسة ، ٣) نشأ في بيئة غير بيئتنا ٤) إهمال خارج النص – ١٠٦ – ٥) إهمال ما هو فردي في النص ، ٦) الإلغاز في الجداول ، ٧) التعصب للرأي ، ٨)

موت المؤلف يؤكد عزلة النص ، ٩) الحرص على إبداعية لغة النقد يصرف عما سواها – ١٠٧ – ،

- الأسلوبية : ١٠٨ : ١٢٢
- النشأة والتطور ؛ صلتها بالبنيوية ؛ اتصال مجال بحثها باللغة والأدب ، الأسلوب تعبير عن الاختيار ، تصور الأستاذ أحمد الشايب للأسلوب – ١٠٨ – ، في العصر الحديث توسعت وتداخلت مع علم الأصوات والصرف والدلالة والتراكيب لتوضيح الغاية منها ، التأثر بالبنيوية وإجراءاتها ،
- تطور الأسلوبية في أوروبا : شارل بالي – ١٠٩ – تلميذ دي سوسير وخليفته ، اهتم بالمظهر اللغوي للأسلوب خارج الأدب ، يرى أن علم الأسلوب يدرس لغة العقل والوجدان معا ، وهو ما سمي بالأسلوبية التعبيرية في فرنسا ، وقد تعاونت في هذا المجال جهود فوسلر وسبتزر الألمانيان ، والمدرسة الإيطالية والأسبانية :–
- مفهوم الأسلوب وإجراءاته :– يعرفها جاكبسون بأنها البحث عما يتميز به الكلام الفني – ١١٠ – ، عن بقية مستويات الخطاب ، وعن سائر الفنون الإنسانية ، ويمكن أن يتحدد مفهوم الأسلوب بناء على تحديد أطراف العملية الإبداعية : أولا بالنظر إلى المرسل : لبيان

الخواص المبرزة للطابع الشخصي للكتاب ، والملامح الأسلوبية الأكثر
لهم ، الخيال الناضج للصورة يعبر عن أعماق الذات ، الاتجاه الوظيفي
الكاشف عن "رؤية الكاتب للعالم" من خلال النص ، يؤكد ذلك كما
رأى لوسيان جولدمان ، – ١١١ – ، وهكذا يكشف الأسلوب عن
اختيارات الكاتب اللغوية التي تشي بشخصيته ، ثانيا : بالنظر إلى النص
ذاتـه : اعتبار الأسلوب انحرافا ، ومن مجموع هذه الملامح والخواص
والانحرافات (الانزياحات) تتشكل السمات الأسلوبية ، ثالثا : بالنظر
إلى المـتلقي أو المرسـل إليه : يرد الخواص الأسلوبية إلى ردود أفعال
المـتلقي ، نتيجة تحليل وتفسير استجاباته – ١١٢ – ، يمكن أن يتصل
مـا سبق بفكرة القارئ النموذجي عند " ريفاتير " ، إذن هناك ثلاثة
اتجاهـات في البحـث الأسلوبي : أ– الاتجاه التوليدي ، ب– الاتجاه
المعـتمد على نظرية الشعرية النصية ، جـ– الأسلوبية الوظيفية ، قد
يختـلف مفهوم الأسلوب بحسب الجنس الأدبي – ١١٣ – ، " تامين "
في كتابها " الأسلوبية " : تعول على الأجناس الأدبية ، وقسمت كتابها
فصولا وفق ذلك ، لا توجد ظاهرة أسلوبية تتوفر على معنى قار ، وإنما
السـياق هو الذي يحدد الدلالة ، في الشعر يهتم التحليل بإدراك البنى
التعبيرية الصغرى وتشكيلها البنيـة الكبرى ، التوأمة بين المستويـات

اللغوية : العنصر الزمني والمعجمي والبلاغي ، في الرواية يعتمد الأسلوب على البنية الكبرى خلال تعدد الأصوات ، وبنيتي الزمان والمكان ، الشكل الكلي للخطاب ، كما يختلف تحليل المسرحية عما سبق بناء على عناصرها — ١١٤ — ،

- الدراسة الأسلوبية الإحصائية :— تحديد بعض خواص النصوص بطريقة تجريدية طبقا لمناهج الاختبار العلمي ، وذلك عن طريق الحاسبات والإحصائيات ، صعوبة ذلك في مجال الأدب ، تجربة د . سعد مصلوح في مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي — ١١٥— ،
- العلاقة بين البلاغة والأسلوبية :— (١١٦) —
- الاتجاه الأسلوبي في التراث :— الإحساس بالمستوى الفني لاستخدام اللغة في الشعر لدى نقادنا التراثيين ، جهد عبد القاهر الجرجاني في كتابه " دلائل الإعجاز " عندما يقيم فكرة " النظم " على أساس النحو، كما يحدد العلاقات بين الكلام لتأسيس البناء ، كتاب د . شوقي على الزهرة ، ومقارنته بين تصور الأسلوب عند كل من عبد القاهر في " الدلائل " وجون ميري في " مشكلة الأسلوب " ، وتوافقهما في كثير من تصورات هذه القضية — ١١٧ —،
- الدراسات الأسلوبية الحديثة في نقدنا العربي :— اتصال البحث

البلاغي العربي بالاتجاه الأسلوبي ، كلام شارل بالي في الأسلوب ، وما قالـه أحمـد الشايب في كتابه " الأسلوب " وقد كانا متعاصرين في النصـف الأول من القرن العشرين – ١١٨ – ، أثر المدرسة الإيطالية للأسـلوب في جهود الشيخ أمين الخولي في كتابه " فن القول " الذي توثـق الاتصال فيه بين البلاغة والاتجاه الألسني في النقد ، جهود د . صـلاح فضل في كتابيه : " علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته " و"بلاغة الخطـاب وعـلم النص " ، وكذلك كتاب د . عبد السلام المسدي " الأسلوب والأسلوبية " وغيرهما ،

- نقد الأسلوبية : ١) إهمالها المرجعية الدينية برغم أهميتها – ١١٩ – ، ٢) اسـتبعاد بـالي للأساليب الأدبية من مجال بحثه ، مما جعل تلاميذه ينـتقدونه في إغفال دور الفرد مبادراته أدبيا – ١٢٠ – ، ٣) تناقض بـالي في قصـر اهتمامه على الكلي المتجانس وإهماله البحث في تفرد العـبارة ، وهو مما تعني به الأسلوبية ، ٤) التناقض في اعتبار الانحراف عدولا عن القواعد العامة ، بينما هو في حقيقته استثمار لإمكانات اللغة – ١٢١ – ، ٥) سوء تقدير الأسلوبيين للبلاغة العربية برغم اعتمادهم عليها في الإجراءات الأسلوبية –١٢٢– .

- نظرية التلقي : ١٢٢ : ١٣٣

- مدخل : بعد الحرب العالمية الثانية ، تجلى شك الإنسان في عدم الوصول إلى معرفة الحقيقة ، وسقوط العلم ، أكد ذلك توماس كون في كتابه " الثورات العلمية " عندما بين تغير مفهوم العلم القياسي بالشك فيه –١٢٢– ، ياوس وهو من رواد التلقي قاس الأدب على ذلك ، وكتب في " التغير في نموذج الثقافة الأدبية " ، يمكن اعتبار هذا الموقف الفلسفي بداية الستلقي كمحور في النقد المعاصر ، برغم بدايته في الثلاثينيات .
- المفهوم :– معنى النص ينتج عن التفاعل بينه وبين القارئ ، الميول والأفكار والثقافات والأهداف التي تربط القارئ بغيره من أعضاء المجتمع ، تشكل توقعاته ، وهو ما يسميه ستانلي فيش " بالجماعة المفسرة " – ١٢٣ – ، القارئ هو المبدع المشارك لمعنى النص ،
- رومان انجاردن الألماني أول من قدم دراسة في نظرية التلقي ، سنة ١٩٣١م بكتابه " العمل الأدبي الفني " ، وانتهى إلى أن كل عمل أدبي ينطوي نظريا على عدد لا نهائي من المواضع غير المتعينة – ١٢٤ – ، يسميها انجاردن : " التجسيدات " وهي التي يقوم القارئ بملئها ، وتمثل الخلاف بين بنية النص وما يضيفه القارئ ، كما يسمي إنجاردن هذا التعامل مع النص بالتحقيق العيني للأشياء ، كما يرى أن العمل الفني

يتكون من أربع طبقات يؤثر كل منها في سائرها ، ومن بعدين متمايزين —١٢٥— ، الطبقات الأربع تمثل البعد الفني ، أما البعد الثاني فهو البعد الـزمني ، الذي يتضمن سياق الجمل والفقرات والفصول التي يعتمد عليـها العمل الأدبي ، هذا التركيز على النص جعل رينيه ويلك يربط بين إنجاردن وأصحاب النقد الجديد في اهتمامهم بتحليل العمل الأدبي مـن داخلـه ، " المنحى الجواني " كما يسميه إنجاردن ، وهو يرى أن للعمل الأدبي وحدة عضوية برغم تعدد مستويات بنيته — ١٢٦ — ،

- هانز جورج جادامر من رواد نظرية التلقي أيضا ، يرى أن الهرمنيوطيقا أو علم الفن والتفسير ينتمي إلى نقد النقد ، ويوجهها إلى شرح عملية الفهـم نفسـها ، وليس في علاقتها بعلم بعينه ، يحاول إيجاد صلة بين الفلسـفة والعلم ، كما يحاول الكشف عن المعنى الأصلي للنصوص في الموروثـات أو الأدب ذي النزعـة الإنسانية ، مهمة التفسير في الفهم والشـرح والتطبيق ، " التاريخ الفعلي " عند جادامر وتشكيله لوعي جديـد ذي طـابع تاريخي عملي مرتبط بتحيزات المرء — ١٢٧ — ، ويسـميه " الأفق التاريخي " ، يتصـل وعي القارئ المعاصر بالأفق الماضي للقارئ السابق ، النص لا يرتبط بأفق مغلق ، والحياة الإنسانية لا ترتبط بموقف واحد ، " الأفق شيء ندخله ويتحرك معنا " ، والآفاق

تتغير عند الشخص الواحد ، اتصال أفق الحاضر بأفق الماضي ، أهمية الأفق في تحديد استقبال القارئ للنص وحدوث المعنى .

- هانز روبرت ياوس من أهم رواد التلقي : اهتم "بأفق التوقع " لدى القارئ – ١٢٨ – ، يرى أن دراسة الأدب عملية جدل بين الإنتاج والتلقي ، من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور ، فيتحدد التاريخ وعلم الجمال ، استخدام ياوس مصطلح " الأفق " أحاطه شيء من الغموض، برغم أنه كان موجودا من قبله، لأنه قدم له عدة تفسيرات ، يتحاشى سيطرة علم التفسير على أفق التوقعات متجاوزا الاستجابات الفردية – ١٢٩ – ، يعتمد على اللسانيات النصية في إنشاء أفق ذاتي متبادل بين الأفراد ، يحدد ما للنص من تأثير ، يقيس البعد الجمالي بتغير الأفق ، وبمدى استجابة الجمهور ، وبأحكام النقد ، وقد يعتمد على نظرية الشكلانيين في الإدراك الحسي من خلال التغريب ، القراءة لدى ياوس تجربة تفتح النص أمام التفسير ، الذي هو حوار جدلي بين النص والقارئ ،
- ولفجانج إسر : قرر الرأي السابق نفسه – ١٣٠ – ، النص هو الأقوى في عملية التفاعل بين القارئ والنص ، الفجوات التي يملأها القارئ تنقسم في نظر إسر :

أولا : المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد أو القص ، وثانيا : مناطق السنفي التي يتدخل فيها القارئ بناء على أفق توقعاته ، عملية القراءة تعديل مستمر لأفق توقعات القارئ ، – ١٣١ – ، قد تتعدد انتماءات القارئ للجماعات المفسرة ، يترتب على ذلك تعدد القراءات وتغيرها بالنسبة للقارئ الفرد ، وبذلك تتعدد التفسيرات ، التاريخ والثقافة والسياق والأفق كلها في حالة حركة ، وبناء عليه لا يمكن وصف الزمن بالثبات – ١٣٢ – ،

– نقد التلقي : ١) إطلاق حرية القارئ واعتبار موقفه إعادة كتابة للنص ، أو كتابته من جديد ، قد يؤدي إلى فوضى القراءة ، ٢) في ضوء حركة المؤثرات في النص لا يمكن وصف المعنى بالثبات ، ٣) تجاوز دور المبدع قد يهدد بقطع الصلة بين النص وخارجه ، ٤) أمام هذه التجاوزات لا يمكن التعامل بها مع النصوص الدينية – ١٣٣ –

– التفكيكية : ١٣٤ : ١٣٥

تعدد تسمياتها : التقويضية ، التشريحية ، دريدا يسميها استراتيجية للنص – ١٣٤ – ، تعني فك الارتباط بين لغة النص وكل ما يقع خارجها،

– النشأة في أوروبا : الستينيات بداية التفكيك في الغرب ، من أسباب ظهورها : فشل البنيوية في تحقيق علمية الدراسة الأدبية ، ولم تقدم

مشروعا مقنعا شاملا لتفسير الدلالة ، قهر ذات المبدع والمتلقي بإحلال البنيوية النموذج اللغوي محل العقل ، وتوقع الجديد نتيجة للجمود – ١٣٥ – ، زعزعة فكرة البنية الثابتة ، التناقض المعرفي بين النص وإساءات القراءة ، ارتباطها بثنائية اليقين والشك ،

- بين التفكيكية وغيرها من المناهج النقدية :- ليس معنى رفض التفكيكية للنظام والسلطة والتمسك بحرية القارئ عودة الرومانسية أو الذاتية – ١٣٦ – ، ذاتية الرومانسية هي ذاتية المبدع بينما ذاتية التفكيك هي ذاتية المتلقي ، بينهما تداخل يتمثل في حرية التعامل مع اللغة ، أصحاب النقد الجديد يرون أن النص مغلق ، ومعناه نهائي ، وينتهي بانتهاء الكاتب من كتابته ، بينما التفكيكيون يرون النص مفتوحا ، ولا نهائي المعنى ، ودلالته مراوغة ، وعملية فهم القصيدة عملية مؤقتة لها تاريخها الخاص – ١٣٧ – ، نظرية التلقي سابقة على التفكيك ، ثم تزامنت معها ، وهما يلتقيان عند أهمية دور المتلقي ،
- رولان بارت : ترك البنيوية إلى التفكيك ، للقارئ سلطة مطلقة في تفسير النص وإعادة كتابته ، متجاوزا كل ضوابط التلقي ، النصوص القرائية والنصوص الكتابية – ١٣٨ – ، الكتابية هي التي يعود إليها القارئ أكثر من مرة لإعادة كتابتها ، وذلك معيار وجودها ، حرية

القارئ في دخول النص .

- التفكيك والمعنى والدلالة :- جوهر التفكيك دراسة المعنى والدلالة ، وهو ما فشلت البنيوية في تحقيقه ، كما تتضمن دراسة المعنى كل عناصر التفكيك : موت المؤلف ، وانتفاء القصدية ، والمنظور اللغوي ، وغياب مركز ثابت للإحالة ، واللعب الحر للدوال ، والمراوغة ، والتفسيرات اللانهائية ، والانتشار ، والتناص – ١٣٩ – ،
- فنسنت ليتش : تؤكد ملاحظاته عناصر التفكيك ؛ كلمة شجرة بحروفها علامة دالة على غياب الشيء لا حضوره ، وأن المعنى إنتاج متأخر ، موت المؤلف عند بارت والشكليين والبنيويين والتفكيكيين ، أنا القارئ تخضع أيضا لعمليات تفكيك مستمرة – ١٤٠ – ،
- وليام سبانوس : شكل النص بناء متأخر داخل الذاكرة ، والنص حدث يحدث داخل الأفق المؤقت للقارئ ، يلتقي مع دريدا في أن المعنى الحقيقي لا أساس له ، لمراوغته الدائمة ، واللعب الحر ، ابتعاد المسافة بين الدال والمدلول ، فيما بعد البنيوية ، تحول إلى فجوة وشك في التفكيكية ، ثم اختفاء العلاقة بينهما ، مما أدى إلى لانهائية المعنى وإساءة القراءة .

- لاكان : يـرى أن هذه الفجوة لا يمكن معها الاستمرار في الدلالة إلا بإحالة المدلول إلى مدلول آخر .. وهكذا يصبح المدلول الأول دالا ..، وبذلـك لا يمكـن إحالة الدال إلى مدلول ثابت – ١٤١ – ، من ثم يكون اللعب الحر للمدلولات ، أكد بارت ذلك ،
- آليات التفكيك وإجراءاته : لغـة الـنقد : هناك فريق من نقاد ما بعد الحداثـة يعتد بلغة النقد كنص نقدي ، ويعتبرونه ميتا نقد أو ميتا لغة ، تلفـت الـنظر إليها لا إلى النص ، بينما هناك فريق آخر يلتزم حدود المنطق .
- التناص : أهميـته في معظم المناهج النقدية الحديثة – ١٤٢ – ، هناك من يترجمه إلى البينصية، يعني أن يحمل النص الماثل آثار نصوص سابقة ، لا يوجد نص نقي كما رأى باختين من قبل ، اختلاف تصور البنيويين والتفكيكيين للنص ، ومفهومه عند أصحاب النقد الجديد كما هو عند البنـيويين ، فـالوحدة العضـوية عند النقد الجديد تناظر البنية عند التفكيكيين – ١٤٣ – ،
- دريدا : بناء على ما سبق ، يقارن بين مفهومين للنص ؛ أحدهما قديم : واضح الحدود ، له بداية ونهاية ، ووحدة كلية ، ومضمون ، وعنوان ، ومؤلف ، وهوامش ، ومرجعية ، وآخر جديد مغاير تمامـا ، لم يعـد

جسما كتابيا ، ومضمونا محددا ، بل شبكة مختلفة ونسيج .. والآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء غير نفسها ، فهو مجموعة من الآثار للنصوص السابقة، وبذلك فالنص المقروء يعني أكثر مما يقول -١٤٤-

- ليتش : يؤكد علاقة النص بالتقاليد والسلف ، وهو ما سبق أن قرره إليوت ، كما تتصل بما رآه هيدجر من معركة المبدع مع التقاليد برغم حضورها في نصه ،
- جوزيف ريدل : من التفكيكيين أيضا ، لا يوجد نص مغلق مكتف بذاته ، وأن النص الحداثي تُجتاح حدوده ، اعتمادا على مراوغة المدلول يصبح المجال مفتوحا لحرية اللعب في العلامة ، مما يؤدي إلى لا نهائية المعنى .
- بارت يؤكد ما سبق ، ويجعل التناص يقوم على محورين هما : محور النص ذاته ، ومحور المتلقي ، الكتاب الأكبر -١٤٥- ، يقصد به عنده كل ما سبق النص الماثل من بقايا ، والنص جزء من الكتاب الأكبر ، أو تلخيص له ، يلتقي بفكرة الأرشيف عند فوكوه ، النص عبارة عن ترسبات ثقافية، وقراءاته عمليات تقليب له لتطفو الترسبات.
- الاختلاف - التأجيل : -١٤٦- ، أقصى ما نستطيع إدراكه للكلمات هو الاختلاف بينها ، وإرجاء المعنى، أو ربما كان ذلك ذا صلة بمفهوم

التضاد الثنائي عند دوسيسير ، وتتحقق الدلالة باللعب الحر ولا نهائية المعنى ، من ثم فدريدا يزعم أن الاختلاف بناء وحركة وليس هدمـا ، – ١٤٧– ، ليتش يرى أن العلامة دائما مميزة مختلفة ، وهي ما ليست كل العلامات الأخرى ،

- الحضور والغياب : يرتبط الاختلاف والتأجيل عند التفكيكيين بثنائية الحضور والغياب ، وهذا يعني رفض أي سلطة أو مركز خارجي يعطي الكلمات معناها ، فحضور ذلك المركز المحوري الخارجي داخل النص يرتـبط دائمـا بالغياب – ١٤٨– ، كبديل لذلك دعا دريدا إلى علم الـنحوية كأسـاس لعلم الكتابة ، رفض دريدا رأي هوسرل أن المعنى يتمثل فيما هو موجود فقط ، لأن ذلك معناه حضور فقط ، وهو يرى أن أفق الغياب أفق خلفي للحضور ،
- التكرار : وهو يرتبط باحتمالية الغياب – ١٤٩ – ،
- الأثر : هو التشكيل الناتج عن الكتابة ، التي تتحول وتصبح هي القيمة الأولى ، وهـو الإمكانـية التكوينـية للتلاعب بين أطراف التضاد أو الاخـتلاف ، المفـردة أو المصـطلح يتجدد باختلافه عما يشكل بنية مضادة معه – ١٥٠ – ، الأثر ، قرين بالحضور الكامل للمتضادين ،
- الانتشار أو التشتت :– يعني تكاثر المعنى وانتشـاره بطريقة يصعب

ضبطها ، نتيجة اللعب الحر بالدوال ، انتشار اسم المؤلف العلم لا يتضح إلا من مقولة الآخر ليصبح نتيجة بنصوصية ، وليس أصلا فاعلا، للنص ،

- الملحق / الإضافة : اللفظ أصل الكتابة ، وهو ملحق وتابع للنظر – ١٥١– ، بينما يرى دريدا أن الكتابة هي أصل النطق ، وهما معا يجسدان النظام .
- في الفكر العربي : هناك من حاول استثمارها في الفلسفة والنقد مثل : د . علي حرب في لبنان ، ود . مصطفي ناصف في مصر ، ود . صلاح فضل .

وعن غير هامش المناهج الألسنية د . عبد الله الغذامي في السعودية ، وكذلك د . عبد العزيز حموده في مصر لكنهما انتقدها – ١٥٢ – ، كما انتقد موقف الحداثيين العرب وهم يحاولان استنباتها في البيئة العربية .

- نقد التفكيكية : ١) تتجلى خطورتها في سيطرة الشك على كل شيء ، وافتقاد المراكز المرجعية خارج النص . ٢) تصور التفكيكيين اللغة بأنها خداعة مراوغة ، مع أنها وسيلة الاتصال والمعرفة – ١٥٣ – ، ٣) فوضى التفسير ٤) لم يقدموا جديدا بالنسبة لمن سبقهم ، ٥) ولم يقدموا

بدائل حقيقية – ١٥٤ – ، ٦) تناقض التفكيكية مع نفسها خاصة في التشـــاص ، وموقف التفكيكيين من نسف التقاليد ٧) حرصهم على إبداعية لغة النقد يوقعها في الغموض ، وحجب النص – ١٥٥ –

- علم النص :
- المفهوم :علم النص يتعامل مع النص ككل باعتباره وحدة متكاملة ، أهمية السياقات الاجتماعية ، والنفسية في تشكيله ، الفارق بين الدراسة الأســلوبية والدراســة النصية ، تشكيل البنية العميقة في مقابل الأبنية التركيبية المتشكلة على السطح ، يتداخل علم النص مع علوم أخرى – ١٥٦–، اهــتمام هذه العلوم ينبني على الأسس والمقولات التي تقوم علــيها ، لكــن عــلم النص ينصب اهتمامه على النصوص في ذاتها وأشــكالها ، لا يوجــد تعريف واحد يتفق عليه في هذا المجال ، مفهوم النحو ، والدلالة ، والتداولية – ١٥٧ – ،
- مناقشة بعض التعريفات للنص : هارتمان : " أي قطعة ما ذات دلالة ، وذات وظيفة ، . . هي قطعة مثمرة في الكلام " – ١٥٨ – ، بريكر : " تتابع مترابط من الجمل ، .. – ١٥٩ ، هناك من يعرفه بــ : القول اللغوي المكتفي بذاته ، والمكتمل في دلالته " ، رأي هلمسليف : كلمة واحدة مثل حريق يمكن أن تكون علاقة في مقابل عمل ضخم ، واعتبار

كل منهما نصا ، تعريف جوليا كريستيفا : – ١٦٠ – ، مفهوم بارت – ١٦١ – ،

- الباحث الروسي لوتمان يحدد النص في ضوء المكونات : ١) التعبير ٢) التحديد – ١٦٢ – ٣) الخاصية البنيوية – ١٦٣ – ، بين الجملة والنص – ١٦٤ – ، أهمية العنوان في النص الأدبي ، النص والخطاب ، والكتابة – ١٦٥ – ، أبنية النص – ١٦٦ – ،
- روبرت دي بوجراند في كتابه : " النص والخطاب والإجراء " :– يقترح مجموعة من المعايير لجعل النصية أساسا مشروعا للنصوص وقراءتها :– ١) السبك – ١٦٧ – ، ٢) الالتحام ، ٣) القصد ، ٤) القبول أو الاستقبال ، ٥) رعاية الموقف – ١٦٨ – ، ٦) التناص ، ٧) الإعلامية – ١٦٩ – ،
- بلاغة الخطاب من أهم روافد علم النص (الاتجاهات الجديدة للبلاغة :– مصطلح البلاغة الجديدة ، ١) مدرسة بروكسل ، ٢) البلاغة البنيوية – ١٧٠ – البلاغة التداولية – ١٧١ – ، أقسام الخطاب : مباشر ، وغير مباشر ، – ١٧٢ – ، تحليل النصوص : – ١٧٣ – ،
- نقد علم النص : – ١٧٥ –

الفهرس الموجز

مقدمة الطبعة الثالثة	أ
مقدمة الطبعة الأولى (فاتحة) :	٣
أسس الجمال الفلسفية للنقد الأدبى الحديث	٧
أ – الاتجاه المثالى	٧
ب- الاتجاه الواقعى	٨
المثاليون	٩
ديدرو	
كانط	١٣
هيجل	٢٠
بند تو كروتشيه	٢٢
النقد الأمريكى :	٢٥
المدرسة التصويرية (إزرابوند)	
مدرسة النقد الحديثة ألن تيت ، سبنجارن	
مدرسة النزعة الإنسانية	
ت . إ س – إليوت	٢٦
نقد الاتجاه المثالى الجمالى فى فلسفة الفن	٣٠
الاتجاهات الفلسفات الواقعية	٣٢
الفلسفة الاجتماعية : سان سيمون	٣٣
جوزيف برودون	

الفلسفة الوضعية : أوجست كونت ٣٤
جون ستيوارت مل
تين الفرنسي
بلزاك - إميل زولا ٣٥
الفلسفة الواقعية المادية ٣٦
الفلسفة الوجودية ٤١
سارتر ٤٢
مناهج النقد الأدبى - مفهوم المنهج ٤٦
النظرية الأدبية - المنهج النقدي ٤٨
المنهج التاريخى - مفهومه ٥٠
مجالاته ، إجراءاته
فى تراث النقد العربى ٥٥
فى النقد الأوروبى الحديث ٥٧
فى النقد العربى الحديث ٥٩
نقد المنهج التاريخى ٦٠
المنهج الاجتماعى : مفهومه وأصوله ٦٢
مجالاته ٦٣
فى النقد الأوروبى الحديث ٦٦
الاتجاه الكمي

الاتجاه الجدلى ٦٩
فى نقدنا العربى ٧٢
نقد المنهج الاجتماعي ٧٣
المنهج النفسى : مفهومه ٧٦
نشأته وتطوره فى الغرب ٧٧
فى التراث العربى ٨٤
فى العصر الحديث لدينا ٨٦
نقد المنهج النفسى ٨٨
الاتجاه الألسنى في النقد الأدبي ٩١
البنيوية : النشأة والتطور في الغرب ٩٢
والمفهوم ٩٣
البدايات المنهجية ٩٥
الشكلانية والبنيوية التوليدية ١٠٠
مناقشة بعض مبادئ البنيوية ١٠٠
فى عالمنا العربى ١٠٢
نقد البنيوية ١٠٥
الأسلوبية : النشأة والتطور ١٠٨
التطور فى أوروبا ١٠٩
الإجراءات ١١٠

الدراسة الأسلوبية الإحصائية ١١٥
العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة والنقد الأدبى ١١٦
الاتجاه الأسلوبى فى تراثنا ١١٧
الدراسات الأسلوبية فى نقدنا العربى الحديث ١١٨
نقد الأسلوبية ١١٩
نظرية التلقى : مدخل ١٢٢
المفهوم ١٢٣
ياوس والبعد الجمالى فى العمل الأدبى ١٢٨
نقد منهج التلقى ١٣٣
التفكيكية : النشأة في أوروبا ١٣٤
بين التفكيكية وغيرها من المذاهب والمناهج النقدية ١٣٦
التفكيك والمعنى والدلالة ١٣٩
آليات التفكيك وإجراءاته ، لغة النقد ١٤٢
الاختلاف / التأجيل ١٤٦
الانتشار أو التشتت ١٥١
الملحق أو الإضافة
فى الفكر العربى ١٥٢
نقد التفكيكية ١٥٣
علم النص : مفهوماته والاتجاهات الحديثة فى تحليله ١٥٦

بعض المصطلحات في هذا المجال	١٥٧
مناقشة بعض التعريفات	١٥٨
بين الجملة والنص	١٦٤
أهمية العنوان في النص الأدبي	١٦٥
أبنية النص	١٦٦
بلاغة الخطاب من أهم روافد علم النص	١٧٠
الاتجاهات الجديدة في البلاغة	
تحليل النصوص	١٧٣
نقد علم النص	١٧٥
أهم المصادر والمراجع	١٧٦
فهرس الكتاب التفصيلي	١٨٦
فهرس الكتاب الموجز	٢٢٥

كتب أخرى للمؤلف

م	عنوان الكتاب	الناشر	التاريخ
١	الاتجاه النفسى فى نقد الشعر	مكتبة المعارف – الرياض – السعودية	١٩٨١م
٢	الكلمة والبناء الدرامى (ط ٢ / ٢٠٠٠م)	دار الفكر العربى – القاهرة	١٩٨١م
٣	الأدب الإسلامى قضية وبناء	عالم المعرفة – جدة	١٩٨٣م
٤	فى الأصالة وبناء المسلم	مكتبة العليقى الحديثة – بريدة – السعودية	١٩٨٤م
٥	التعبير الدرامى – دراسة نصية (ط٣)	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	١٩٩٨م
٦	فى البنية والدلالة – رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية	منشأة المعارف – الإسكندرية	١٩٨٧م
٧	فى الدراما – اللغة والوظيفة ط ٢ (٢٠٠٦م)	منشأة المعارف – الإسكندرية	١٩٨٨م
٨	قراءة فى ديون الشعر السعودي	مكتبة الرضا – القاهرة	١٩٨٩م
٩	معالجة النص فى كتب الموازنات التراثية ط٢ (٢٠٠٢م)	منشأة المعارف – الإسكندرية	١٩٨٩م

١٠	أثر جى دي موبسان فى القصة المصرية القصيرة	مكتبة الرضا – القاهرة	١٩٩٠م
١١	البنية الفنية والعلاقات التاريخية – دراسة في الأدب المقارن	منشأة المعارف – الإسكندرية	١٩٩٠م
١٢	النص الأدبى للأطفال – رؤية إسلامية (ط٢)	مكتبة العبيكان الرياض	٢٠٠٥م
١٣	فى جماليات الأدب الإسلامى النموذج والنظرية	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	١٩٩٦م
١٤	أدب الأطفال التنموي	نادي القصيم الأدبي – السعودية	٢٠٠٠م
١٥	التراث والمتغيرات .... البلاغة العربية نموذجًا	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	١٩٩٩م
١٦	الأدب الإسلامى بين الشكل والمضمون – ملامح إسلامية في الشعر والقصة والمسرحية (ط ٢ / ٢٠٠٤م)	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	٢٠٠٠م
١٧	فى السرد رؤية تاريخية وقراءة لنماذج مختارة	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	٢٠٠١م
١٨	اتجاهات حديثة فى أدب الأطفال	دار هاجر للطباعة - بنها – مصر	٢٠٠٢م

١٩	النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة (الطبعة الثالثة)	٢٠٠٤م ٢٠١٣م
٢٠	المقالة الإصلاحية فى أدب الشيخ محمود شاكر	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	٢٠٠٥م
٢١	الحياة تتجدد : مجموعة قصصية	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	٢٠٠٥م
٢٢	من قضايا النقد الادبي	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	٢٠٠٦م
٢٣	الذي لا يقهر: مجموعة قصصية	مطبعة المصطفى – بنها	٢٠٠٧م
٢٤	الشعر قيمة إنسانية متجددة	مطبعة المصطفى – بنها	٢٠٠٩م
٢٥	بلاغة السرد بين الجنسين	الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة	٢٠١٢م
٢٦	الأدب الإسلامي والمسرح	مطبعة المصطفى – بنها	٢٠١٢م

رقم الايداع/ ١٠١٠٢ / ٢٠٠٠

التصميم والاخراج والطباعة

المجموعة المتحدة ٣١٦٠٧٣١ / ٠١٢٤٠٠٣٦٦٠