وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة يحي فارس بالمديـة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس النقد الأدبي المعاصر

مطبوعة بعنوان

النقد الأدبي المعاصر

مطبوعة مقدمة لطلبة السنة الثانية السداسي الرابع

تخصص: دراسات أدبية ولغوية ونقدية L .M.D

إعداد الدكتورة:سهام عماد

أستاذ(ة):محاضر–ب–.



إد: بشيـــر بوعتـــو

رئيـس المجلس العلمي

السنة الجامعية: 2024/2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

الفهرس

Contents

مقدمة..... 2

المحاضرة الأولى: إرهاصات النقد العربي المعاصر..... 1

المحاضرة الثانية: النقد الجديد..... 5

المحاضرة الثالثة: النقد الأسلوبي. 12

المحاضرة الرابعة: النقد البنيوي. 21

المحاضرة الخامسة: النقد السيميائي. 30

المحاضرة السادسة: النقد الاجتماعي..... 39

المحاضرة الثامنة: النقد الثقافي..... 44

المحاضرة الثامنة: النقد النفسي. 53

المحاضرة التاسعة: النقد الأيديولوجي..... 60

المحاضرة العاشرة: الحداثة والمعاصرة..... 66

المحاضرة الحادية عشرة: الإلتزام في الأدب. 73

المحاضرة الثانية عشرة: الغموض في الشعر..... 78

المحاضرة الثالثة عشرة: الصورة الشعرية..... 83

المحاضرة الرابعة عشرة: التناص. 88

قائمة المصادر والمراجع: 93

جامعة يحي فارس بالمدية
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات

مقدمة

تعدّ هذه المطبوعة البيداغوجية سلسلة من المحاضرات في مقياس النقد المعاصر موجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس (L .M.D) جميع التخصصات (الدراسات اللغوية والأدبية والنقدية) في قسم اللغة والأدب العربي التابع لكلية الآداب واللغات في جامعة يحيى فارس – المدية-.

وتمثل هذه الدروس السداسي الرابع من الموسم الجامعي، وتتعلق بالنقد المعاصر ومناهجه وقضاياه؛ فانطلقنا من إرهاصات النقد العربي المعاصر ثم تطرقنا إلى المناهج السياقية (المنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي)، ثم تناولنا المناهج النسقية (حركة النقد الجديد، والمنهج الأسلوبي والمنهج البنيوي والمنهج السيميائي) وصولا إلى النقد الأيديولوجي والنقد الثقافي، ورجعنا في كل منهج من المناهج السالفة الذكر إلى الخلفيات المعرفية والفكرية والفلسفية التي شكلت صرحه المنهجي وخصائصه وآلياته الإجرائية سواء عند الغرب أم النقاد العرب، لننتقل بعدها إلى قضايا النقد المعاصر كقضية التناص والحداثة والمعاصرة والإلتزام والغموض والصورة.

.

محاضرات في النقد المعاصر

المحاضرة الأولى: إرهاصات النقد العربي المعاصر.

نتيجة الثورة في العلوم الإنسانية والثورة اللسانية وثورة الاتصال لم يعد النقد الأدبي سردا لقضايا مجردة أوتعليقا انطباعيا على قول أو قولا على قول، وإنما تحول إلى أبعد من ذلك؛ لأنّ النظريات التي تم إنجازها في ميدان العلم لم تكن بعيدة عن متناول النقد، فغدت النظريات النقدية لا تنهض إلا على أسس فكرية وخلفيات فلسفية وجمالية ومرجعيات معرفية؛ أي على أسس ابستمولوجية(معرفية)، وهذه الأسس وتلك الخلفيات بنيت أصلا على علوم اكتسبت من مختلف الحقول المعرفية مثل علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال والمنطق والتاريخ والفلسفة والأنثربولوجيا ناهيك عن علوم اللغة والثورة اللسانية والسيميائية.

ولعل نظرة واعية إلى مناهج النقد الأدبي تطلعنا على أنّ هذه المناهج استند كل منها إلى خلفية معرفية أو فلسفية أفاد منها؛ فبعضها استند إلى الفلسفة الاجتماعية وبعضها أفاد من التاريخ وعلم النفس، ونتج عنها مايسمى بالمناهج الخارجية؛ كالمنهج الاجتماعي، وبعضها استند إلى علوم اللغة كما فعل الشكلانون الروس، والنقاد الجدد فأبرزوا ما سميّ بالمناهج الداخلية (الشكلانية الروسية والنقد الجديد)، ثم خلفهم البنيويون في استنادهم إلى النموذج اللغوي السويسري (نسبة إلى دي سوسير)، وكذلك فعل السيميائيون الذي عدّوا اللغة شفرة أو مجموعة سنن، ومنهم من حاول تحطيم النموذج المعرفي المستند إلى النموذج اللغوي كما فعل التفكيكون، وبين هذه المناهج وتلك نجد من أهمل القارئ أو من حيدّه أو من أعاد الاعتبار له، كما فعل أصحاب نظريات التلقي، وهكذا دواليك.[1]

وفي ظل هذه التطورات والتحولات الكبرى التي شهدها النقد الغربي، ظل النقد العربي متأرجحا بين هذا وذاك سالكا سبلا متباينة، ومتطابقة – أحيانا- فمشدودا إلى خلفيات مرجعية متنوعة تمازج بين الأصل النابع من خصوصياته القومية والفكرية والدينية والاجتماعية وبين دخيل أملته عليه ظروف التخلف والتبعية والرغبة في تجاوز حاضرها، فإنّ هذا النقد قد سلك سبلا متباينة تتأرجح بين هذا وذاك[2].

ولعلّ من أبرز المفاهيم الفكرية والحضارية التي أثّرت بشكل واضح على توجّه وبنية النقد الأدبي العربي مفهوم المعاصرة (modernisme)، والوجه الثاني هو العولمة (globalisation) رغم الفروقات الواضحة بين هذه

[1]) ينظر بسام قطّوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، (د.ط)، (د.ت)،ص14.

[2]) حبيب مونسي: القراءة والحداثة – مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص06.

المصطلحات عند الكثير من الغرب والعرب في مجالات أخرى، إلا أنّها تتحدد في أشكال وأنماط عديدة لتتخذ من الأصالة الفكرية موقفا موحدا، وإذا اعتبرنا أنّ المعاصرة بمفهومها العام؛ هو العيش في إطار زمني معين، والتفاعل مع مؤثراته وظروفه الخاصة.

والمعاصرة والحداثة في الأدب الغربي كما يرى الدكتور البحراوي تنطلق من الفترة الزمنية بعد الحرب العالمية الثانية، وهو ما يوافق التحولات الشكلية والفنية التي شهدها الأدب العربي والنقد الأدبي بعد أربعنيات القرن الماضي، وظهور ما يسمى بقصيدة النثر، والتأسيس لها من منابرها وأهمها مجلة " شعر" في لبنان، وبعض الآراء والأفكار النقدية الجريئة عند بعض النقاد ممن تأثروا بالمناهج الغربية والأوروبية[1].

أما الحداثة وهي الوجه الأول للمعاصرة، فقط ارتبطت عند الغربيين – أولا- بإبداع التمدن في مقابل إبداع الطبيعة والانسان، وهذا يظهر من خلال ديوان " أزهار الشر"لشارل بودلير عندما ربط الشعر بالمدينة في كل تناقضاتها من خلال الخلفية الاجتماعية للإنسان في خيره وشره، ثم انتقل –ثانيا- إلى مفاهيم تاريخية ترتبط بشعور الفرد الأوربي بأزمة وغربة في حياته الراهنة بعد الحرب العالمية الثانية، هذه الأزمة التي استدعت التخلي عن المفاهيم الأوروبية السابقة والتطلع إلى أحاسيس جديدة تواكب الواقع المادي والمتغير في وتيرة سريعة[2].

فالحداثة الغربية هي معنى وموقف يعتمد على الحركة والتخطي لما هو أصيل أوقديم وقائم مستبدلا الواقع المفروض بالرؤيا الكلية المنسجمة في واقع حضاري جديد، فهي لا تعني في الأدب إنتاج نص شعري حديث بقدر ما هي الطموح لإنضاج تجربتها في بنية اقتصادية واجتماعية وثقافية شاملة.

ولقد تمظهرت الحداثة الغربية في الإنتاج الفكري والأدبي الغربي ضمن مايسمى بالاتجاه الوضعي في صورة مفاهيم كمقولة "موت الانسان" على لسان "ميشال فوكو" في كتابه "الكلمات والأشياء 1966م"، ومقولة "كلود ليفي شتراوس" بأنّ «العلم بدأ بدون إنسان وينتهي بدونه»، وغيرها كثير... وفلسفات، ومناهج عديدة، اتسمت جلها أو غالبيتها بالتطرف والجرأة إزاء الإبداع الأدبي فكرا ونقدا.

وكل هذه المفاهيم انعكست على النقد الأدبي العربي بكيفيات عديدة ودرجات مختلفة، فمن النقاد من رفض الحداثة قلبا وقالبا، ووضعها كرديف للتعريب أو اللاعروبة، بينما يضع الآخرون الحداثة مرادفا اصطلاحيا للبديع؛

[1]) محمد الأمين شيخة: النقد العربي المعاصر وروافد العولمة الثقافية . Dr.Cheikha.blogspot.com/2011/11

[2]) المرجع نفسه.

أي تحول في الشكل الفني وفي طرق الأداء، ومنهم من نقّب عن ملامح الحداثة في الموروث العربي القديم محاولا تعقبها في ثوب جديد مثلما سعى " أدونيس علي أحمد سعيد" على بعث تجربة " النفري الصوفية" والتي تتلاءم مع نظرته أو رؤيته النقدية من خلال كتابه (الثابت والمتحول)[1].

والبعض الآخر حاول تقليد الحداثة الغربية في شقها التطبيقي النقدي من خلال غربلة النقد الغربي بتطبيقات إجرائية تعتمد على النّقل أو التعريب لتحفيز النقاد العرب وتشجيعهم على خوض التجربة النقدية الغربية، وأبرزهم في ذلك طائفة من الباحثين من أمثال (صلاح فضل، عبد السلام المسدي، ميشال زكريا...)، ومنهم من وقف موقفا وسطا إزاء الحداثة داعيا إلى عدم تضييع الفرص واقتناص ايجابيات الحداثة ، ومناهجها مع التمسك بالموروث العربي كالمفكر المستعرب "رجاء غارودي" الذي يقر «بمشروعية البنيوية كمنهج علمي للاستقصاء، ولتحليل مستوى محدد من الواقع الانساني والاجتماعي، وينبذ البنيوية عندما تزعم أنّها فلسفة تعطي من الواقع الإنساني تحليلا جامعا»[2].

أما العولمة وهي الوجه الثاني للمعاصرة، والذي شاع تداوله في تسعينات القرن الماضي بعدما أشار إلى مفهومها الناقد الأمريكي فريدريك جيمسون في أواسط السبعينات بوصفها « أول ثقافة عالمية لم تتخل يوما عن مسعاها إلى امتصاص كل غريب عنها»[3]. فلا نراها إلا مرحلة انتقالية للحداثة وسيرورة طبيعية للحركية التاريخية والحضارية للأمم، وما تشهده من تحولات اقتصادية وسياسية وعلمية، فتنعكس بالضرورة على جوانب ثقافية وفكرية وانسانية، فإذا كانت العولمة قد اقتحمت أسوار الأسرة والمدرسة والثقافات القومية والمحلية بفضل تكنولوجيا المعلومات والاتصالات[4]، فلا محالة أنها صالت وجالت ميادين الفكر والإبداع والثقافة بصفة عامة. فالعولمة الثقافية هي هيمنة في شكليها الحضاري والشعبي، والأدبي من لغة وكتابة وأساليب التفكير والإبداع، والثقافة بصفة عامة.

ومن هنا لا يمكننا أن ننظر إلى النقد الأدبي المعاصر في ظل العولمة الثقافية على أنّه عملية فنية شكلية تسعى إلى مقاربة الإبداع الأدبي العربي بمعزل عن التأثيرات الاجتماعية والثقافية والايديولوجية بنظرة آنية ومستقبلية تسعى

---

[1]) محمد الأمين شيخة: النقد العربي المعاصر وروافد العولمة الثقافية . Dr.Cheikha.blogspot.com/2011/11

[2]) ينظر رجاء غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1979م، ص17.

[3]) ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص193.

[4]) عمر روينة: المدخل المنظومي وتحديات العولمة، مجلة البحوث والدراسات، العدد الرابع، يناير، 2007، ص135.

إلى تتبع تحولات هذا النقد وتوجهاته الفكرية، وكذلك دوره في بلورة الوعي الفكري والثقافي والإبداعي الإيجابي الفعّال في تغيير أوضاع الحياة الفكرية للمبدع والمتلقي العربي في ظل هذه التحولات العالمية.

ولعل من أبرز مواطن تأثير العولمة في النقد الأدبي العربي المعاصر مايلي[1]:

- تكريس مبدأ المصطلح العلمي والتكنولوجي، وربما النقدي الموحد والمشاع لمواجهة جهود المجامع اللغوية في إيجاد بدائل لغوية.
- تحديد مصادر العلم والبحث في مواقع معينة من وراء البحار، وفتح المجال أمام الدارسين العرب للتطلع إلى الدراسات الغربية.
- تشجيع المبادرات الإبداعية التي تسعى إلى ايجاد نسق نقدي موحد أو دائم من دون الخوض في خلفيات هذا النسق الحضارية والفكرية والثقافية مادام تسعى إلى تكريس تسوية القيم الحضارية بين الشعوب.
- التركيز في عملية البحث على علاقة الموضوع بالمقومات الثقافية العربية وأهمها اللغة ، ومحاولة مسايرة هذه اللغة للحركة النقدية التي تخدم وتدعم هذه المقومات.
- تحديد أساليب ومناهج قراءة الموروث البنيوي واللغوي، وتحليله في ضوء المعارف والعلوم اللغوية المحايدة كعلم اللسان وغيره.
- البحث عن طروحات نقدية وفكرية مشابهة للطروحات النقدية العربية، والتفاعل معها من خلال التركيز على القواسم المشتركة بين الثقافات الأجنبية، والثقافة العربية في القيم الإنسانية المشتركة.
- تشجيع المبادرات الفردية التي تسعى إلى بعث الموروث النقدي العربي القديم في أشكال جديدة للوصول إلى تأميم العملية النقدية واعطاءها السمة المميزة.
- الاطلاع على الطروحات النقدية الجديدة والجدية التي تخدم الوعي الثقافي العربي.

[1]) محمد الأمين شيخة: النقد العربي المعاصر وروافد العولمة الثقافية . Dr.Cheikha.blogspot.com/2011/11

المحاضرة الثانية: النقد الجديد.

النقد الجديد هو حركة أنجلو أمريكية شهيرة سادت خلال النصف الأول من القرن 20م، وبالضبط ظهر مصطلح النقد الجديد New criticism لأول مرة عام 1911م، عندما أطلق جون سبنجار على كتابه النقدي الصادر ذلك العام عنوان The New criticism، واستعمل جون كرو رانسوم Ransomهذا التعبير عنوانا لكتابه الصادر عام 1941م، وما بين التاريخين أطلقت على هذه الحركة النقدية أسماء عدة منها النقد التحليلي والنقد الشكلي والنقد التشريحي، وأطلق على أعلام هذه الحركة اسم النقاد الجدد، ومن هؤلاء إضافة لمن ذكرنا كلينث بروكس Brooks ، وآلن تيت Tate، وبلاكمورBlackmur وبيرك Burke وروبرت بن ورن Ropert pen warren، ووليم إمبسون Empson وديفيد ديتش Daiches ، وكارل ومزات Wimsatt ، وستيفن سبندرSpender ، وإدموند ولسون Wilson[1].

ويذهب لويس عوض إلى تسمية هذه المدرسة – النقد الجديد- بمدرسة "**الكثلكة الجديدة**"؛ لأنها كانت تهدف «بصفة أساسية إلى إحياء الإيمان الديني على الطريقة الكاثوليكية، وإلى إحياء الخلق الفني على الطريقة الكلاسيكية، ولذلك اشتهرت باسم المدرسة الكاثوليكية الجديدة، وباسم المدرسة الكلاسيكية الجديدة».[2]

وهذا المنهج النقدي الجديد الذي ظهر في كل من أروبا وأمريكا بعد الحرب العالمية الأولى يدير ظهره للمناهج النقدية النفسية والاجتماعية والجمالية، ويرى أصحابه أنّ النقد النفسي ينتقل إلى تحليلات سيكولوجية مرضية بعيدة عن العمل الفني، وكذلك يفعل النقد الاجتماعي حين يعالج ظاهرات وقضايا اجتماعية وتاريخية بدلا من أن يصبّ اهتمامه على النصّ الأدبي وحده[3].

فالنقاد الجدد رفضوا تدخل العلوم الإنسانية من تاريخية واجتماعية ونفسية وفلسفية في دراسة الأدب؛ وذلك أنّ هذه العلوم جمعيا تهتم بما يقوله العمل الأدبي، وهم يريدون الاهتمام بالطريقة التي يقول فيها العمل نفسه أي بالشكل والأسلوب. أما المعنى أو المحتوى فهو عندهم غير محدد، وعلينا أن نرجئ البحث فيه مؤكدين أن الألفاظ

---

1) ينظر إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط4، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2011، ص 77.

2) عمار زعموش: مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي العربي، مجلة الآداب، العدد04، جامعة قسنطينة – الجزائر-، ص212.

3) محمّد عزّام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، (د.ط)، اتحاد الكتب العرب، 1999م، ص62.

تستخدم في الأدب استخداما مختلفا عن استخدامها في العلوم؛ فهي في العلوم ذات دلالات محدّدة، أما في الأدب فإنّ لها إيحاءاتها التي تخرج بها من حدود القاموس، وفي الأدب لها معنى ظاهر وآخر خفي ونحن نقرأ العمل فنفهم منه أكثر ما يدل عليه ظاهره[1].

إذن النقد الجديد ظهر في سياق مواجهة بعض الاتجاهات الانطباعية والوثائقية (التاريخية) التي غطت على النص وغمرته بما ليس منه، مستلهما أفكار المدرسة التصويرية الشكلية التي أسسها الشاعر الأمريكي الكبير إزرا باوند في بدايات القرن الماضي، إضافة إلى الأفكار النقدية الحداثية التي جاء بها الشاعر الناقد الأمريكي الأصل الإنجليزي الجنسية **ت.س إليوت** بشأن نظرية المعادل الموضوعي.

إرهاصات النقد الجديد:

أما فيما يخص ارهاصات وخلفيات النقد الجديد فتتجاذبها نزعتان هما[2]: الانجذاب للفلسفة المثالية من جهة والنزعة المحافظة من جهة أخرى.

ففيم يتعلق بالجانب الأول فإنّ هناك من يرى بأنّ النقد الجديد في أمريكا ينهل من منابع الفلسفة المثالية عند كانط (1724-1804) وهيجل (1770-1831) التي تناولت مفهوم الجمال من منظور علاقته بالمتعة الجمالية وأثرها في النفس الإنسانية، وهذه الأفكار ساهمت بشكل كبير في ظهور توجهات فنية تركز بصورة كبيرة على المتعة الفنية أكثر من أي شيء آخر مثل مدرسة الفن للفن أو المدرسة الرمزية.

أما النزعة الثانية للنقد الجديد فهي ارتباطه بما يعرف بمدرسة الجنوب وهي جماعة من النقاد كانت مرتبطة ببرنامج سياسي وثقافي يشمل الأقلية الجنوبية في الو.م.أ، والتي كانت تنادي بمبدأ المساواة في توزيع الأراضي وتعمل على محاربة النزعات الاجتماعية والنفسية التجديدية، كما اتسمت مواقف الجماعة بالمحافظة الإقليمية في الطرح حتى في المنظور الجمالي فنادى أبرز أقطابها وهو آلان تيت بمبدأ الجمالية الإقليمية.

---

1) إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص77.

2) ينظر عمار زعموش: مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي العربي، ص212، عمر عيلان: النقد الجديد والنص الروائي العربي –دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه–، أطروحة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث، إشراف عبد الحميد بورايو، كلية اللغات والآداب، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قسنطينة، 2005-2006، ص3-4.

أسس وخصائص النقد الجديد:

يقوم النقد الجديد على جملة من المقومات والمبادئ لعلّ من أبرزها مايلي:

- التركيز على العمل الأدبي بعيدا عن الاعتبارات الأخرى كحياة الشاعر والبيئة والخلفية الاجتماعية، وغير ذلك؛ فالعمل الأدبي عند نقاد هذه المدرسة هو خلق شيء جديد مستقل له قوانينه الخاصة، ومن ثم فإنّ مهمة الناقد عندهم ليست في «أن يكشف عما يعبر عنه العمل الفني بل أن يرى العمل في ذاته ولذاته، فلا يقيّمه بمقاييس خارجة عنه سواء أكانت هذه المقاييس خلقية أو اجتماعية أوتاريخية أو لغوية؛ لأنّ كل ما لا ينبع من العمل الفني نفسه هو في الواقع دخيل عنه»[1].

لذلك رفض إليوت ربط الأدب بحياة الأديب والمجتمع، ورأى أنّ الأدب ليس تعبيرا عن شخصية الأديب وإحساساته، ذلك أنّ العمل الفني لاينقل الإحساس كما هو بل يجسمه في شيء جديد موضوعي يعادله ويساويه، وهو ماسماه بـ " **المعادل الموضوعي**" Corrélatif Objectif، كما أنّه «قد يصور لنا الحياة ولكنه ليس صورة لها، وهو ليس معادلا للحياة أو بديلا عنها، لأنّ ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة...؛ فالعمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط، بمعنى أنه لايمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاقه؛ لأنّ قيمة العمل الأدبي ليست فيما يمدنا من معلومات أوخبرات مطلعة بل في الأثر المعين الذي يحدثه في نفوسنا كما هو –كاملا محدودا –كما خلقه الفنان»[2].

- دراسة النص الأدبي بعد اقتلاعه من محيطه السياقي؛ فمن النصّ الانطلاق وإليه الوصول، دون اعتبار بقصدية الناص ووجدانية المتلقي، أو ما أجملها وليام ويمزات wimsatt william kurtzومونرو بيدزلي M.Beardsly في مقولتي[3]:
  - المغالطة القصدية* (Intentional fallacy) سنة 1946م.

---

[1]) ينظر عمار زعموش: مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي العربي، ص213.

2) المرجع نفسه، ص213.

3) ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 1428هـ-2007م، ص 53.

* تقتضي(المغالطة القصدية) أن ملكية النص تتجاوز الناص إلى جمهور القراء، بمعنى أنّ النص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف ورقابته على معانيه؛ فالقصد هو إما غير موجود (إلا في مجال سحيق لا سبيل للوصول إليه" المعنى في بطن الشاعر"، أو هو موجود بشكل محور ضمن النص مبتور الصلة بأصل القصد)، وإن وجد فهو ملغى، ومن المغالطة أن يتقيد القارئ به.

- المغالطة التأثيرية** (Affective fallacy)سنة 1949م.

- اتخاذ القراءة الفاحصة وسيلة تحليلية مركزية في الدراسة النصية بمعنى فحص النصوص المفردة بعيدا عن بيئتها الثقافية والاجتماعية[1].
- الاهتمام بالطبيعة العضوية للنص الأدبي (الوحدة العضوية)، وقد أخذ النقد الجديد فكرة العضوية عن الشعراء الرومانسيين وطوروها؛ فالنص عندهم وحدة كلية متداخلة يستحيل فصل شكلها عن مضمونها[2].
- الاهتمام بالتحليل المعياري ما أمكن ذلك أي الحذر من الإسراف في إطلاق الأحكام، فقد صار الحكم النقدي لدى النقاد الجدد جزء من العملية التحليلية ذاتها[3].
- نبذ الإلتزام ورفض الأدب وسيلة لغاية معينة (اجتماعية، سياسية، أخلاقية...)[4].

لقد زادت هيمنة النقد الجديد في مرحلة مابعد الحرب العالمية الثانية، لكنه فتر بعد ذلك مع نهاية الخمسينيات، وتحديدا سنة 1957م التي جعل منها كريس بودريك يوم الحساب في تاريخ النقد الجديد.

النقد الجديد في الوطن العربي:

انتقل النقد الجديد إلى الوطن العربي مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، وأول من حمل مشعل هذا النقد الدكتور رشاد رشدي 1912-1983م ، والمتتبع لتطور النقد الجديد في الخطاب العربي يلاحظ أنه مرّ بثلاثة مراحل أساسية هي:

المرحلة الأولى: المرحلة الجنينية The Embryonic stage

* * أما المغالطة التأثيرية فتقتضي الفصل بين ماهية النص وتأثيره على القارئ، لأن الخلط بين النص وما يحدثه من نتائج وأثار على نفسية المتلقي في ظروف خاصة هو وهم أو خطأ نقدي ماينبغي للناقد الموضوعي الحصيف أن يقع في شراكه، لأنه إن وقع فسيقع في هوة الانطباعية الذاتية التي كان النقد الجديد قد قام – أول ما قام- على أنقاضها.

1) ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 53.

2) المرجع نفسه، ص54.

3) المرجع نفسه، ص55.

4) المرجع نفسه، ص55.

تعدّ هذه المرحلة بمثابة الارهاصات الأولية للنقد الجديد؛ بحيث تمثلت في التعرف على بعض رواد الحركة من قبل بعض الطلبة والأساتذة الذين درسوا اللغة الإنجليزية، وعاينوا الشعر الأنجلو-أمريكي، وحاولوا ترجمة بعض الأعمال الشعرية، كالمترجمين **"لويس عوض"** و**"توفيق الصايغ"** اللذين ترجما أعمال إليوت في وقت مبكر[1].

ويمكننا أن نعد كلا من الكاتب السوداني **محمد معاوية** والكاتب **توفيق الصايغ** أبرز ممثلين لهذه المرحلة؛ فقد استطعا أن يتعمقا في رؤية أحد النقاد الجدد للشعر، الناقد والشاعر ت. س إليوت، واللذين حاولا أن ينشرا هذه النظرة الجديدة للقصيدة باعتبارها تعبيرا عن العالم، وليس تعبيرا عن الذات[2].

ويعدّ محمد معاوية نور الكاتب السوداني أول من لفت الأنظار في العالم العربي إلى ت.س إليوت، وأول من حاول تطبيق نظرياته النقدية الحديثة على الشعر العربي، وذلك منذ بداية الثلاثينيات، وكانت مقالاته التي كان ينشرها ببعض المجلات والصحف المصرية أثناء إقامته بالقاهرة مثل: " السياسة الأسبوعية" و " المقتطف" و" الرسالة"... فعلى سبيل المثال في مقالته التي يعالج فيها شعر عباس محمود العقاد والمنشورة بجريدة (الجهاد) المصرية بتاريخ 1933/05/03م، والتي عنونها بـ " القالب في شعر العقاد"، يشير معاوية نور على هذا الكاتب الانجليزي في معرض حديثه عن ميزة التيار الشعري الجديد الذي برز في إنجلترا بتأثير من إليوت: إنما القالب الجديد لايترك شاردة ولا واردة في معنى أو لفظ إلا ويأتي بها في مكانها من الوضع، وترتيبها من النسيج الفني حتى أنك لتجد الجمل الاعتراضية في شعر عظام الشعراء أمثال: ت. س إليوت وبروابنج وأندادهم لها قيمة الشعر مع أنها حتى في الكتابة الفكرية مجرد تحديد وتوضيح[3].

المرحلة الثانية: مرحلة الميلاد The Birth stage

[1]) ينظر أحسن وواس: أثر النقد الأنجلو- أمريكي الجديد في النقد العربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث – تخصص نقد معاصر، إشراف الأستاذ الدكتور: يوسف وغليسي، كلية والآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2016/2015م، ص294.

[2]) ينظر أحسن وواس: أثر النقد الأنجلو- أمريكي الجديد في النقد العربي المعاصر، ص 294.

[3]) المرجع نفسه، ص294-295.

صدرت في هذه المرحلة مجموعة من الكتب في سلسلة (اتجاهات النقد الحديثة) في مطلع الستينيات بإشراف رشاد رشدي، وهي "النقد الموضوعي" "لسمير سرحان"، و "النقد التحليلي" "لمحمد عناني" و"علم الجمال والنقد الحديث" "لعبد العزيز حمودة"، و"النقد النفسي" "لفايز إسكندر"، وكلها صدرت خلال نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، ثم كتاب" النقد الإنجليزي الحديث" "لماهر شفيق فريد" الذي صدر عام 1970م عن سلسلة المكتبة الثقافية، وقد كانت هذه السلسلة بمثابة الإعلان الرسمي عن ميلاد تيار نقدي عربي يتبنى النقد الجديد منهجا ويحاول التأصيل له في الساحة العربية[1].

المرحلة الثالثة: مرحلة النضج The Maturity stage

ولعلّ من أبرز أقطاب هذه المرحلة رشاد رشدي؛ حيث أثار هذا الأخير العديد من القضايا في كتبه النقدية المختلفة على غرار المدخل إلى النقد 1948م، والاتجاهات المعاصرة في النقد الأدبي 1950م وفن القصة القصيرة 1959 وفن الدراما 1968، وماهو الأدب؟ 1971م والنقد والنقد الأدبي1971 وغيرها، ومن هذه القضايا التي أثارها قضية الشكل والمضمون، وأنّ العمل الأدبي ليس مضمونا فقط بل هو شكل أيضا، وليس هناك تمييز ولا تفريق ما بين شكل ومضمون، الشكل هو المضمون، والمضمون هو الشكل وأي تغيير في أحدهما يؤثر على الآخر فلا يعود العمل كما كان[2].

وهذا الرأي القائل بعدم إمكانية التفريق بين الشكل والمضمون نجده عند **"آلن تيت"** حين يتساءل ذلك التساؤل الاستنكاري: هل في الإمكان التمييز القاطع بين الشكل والمضمون، أليس اللغة والمضمون شيئا واحدا؟[3]

كما أحدث إنتاج الدكتور رشاد رشدي ورؤاه خلخلة حقيقية في العقلية النقدية العربية، وهذا النتاج يدلل على الأثر العميق الذي تركه في الحياة الأدبية المصرية والعربية؛ بحيث يمكن القول كما يقول محمد سلماوي في مقدمته لكتاب " فن الكتابة المسرحية"، والذي يقلده لقب أستاذ " الفن المسرحي" بأنّ «النقد بعد رشاد رشدي لم يعد كما كان من قبله»[4].

---

[1]) ينظر أحسن وواس: أثر النقد الأنجلو- أمريكي الجديد في النقد العربي المعاصر، ص 299.

[2]) المرجع نفسه، ص313-314.

[3]) ينظر المرجع نفسه، ص 314.

[4]) رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص5.

ولكن تعصبه الشديد للنقاد الجدد وآرائهم جعل منه مدعاة للنقد، والهجوم من قبل الكثير من النقاد كما فعل محمد غنيمي هلال الذي تناول تأثر رشاد رشدي في كتابه " ماهو الأدب؟" بآراء إليوت في النقد التطبيقي والمقارن[1].

أيضا من النقاد العرب الذين تحمسوا للنقد الجديد زكي نجيب محمود؛ حيث ظل هذا الأخير ينافح عن النصّ وعن ضرورة التوغل إليه من الداخل، ومحاولة رؤيته من الداخل ذلك أنّ هذه الرؤية الداخلية كما أطلق عليها "**أنس داود**" هي الوحيدة القادرة على فك مغاليق النصوص الأدبية، وفهم أبعادها المختلفة من خلال تحليلها تحليلا دقيقا يعتمد على جزئياتها المتناثرة ظاهرا، والمتلاحمة باطنا، ولذلك ظل يردد « القطعة يجب أن تفهم من داخلها ؛ بحيث أطرح من حسابي صاحبها الذي أنشأها، والمجتمع الذي نشأت فيه، كأنني وجدتها ملقاة في الصحراء، ولا أدري من أي عصر جاءت، ولا في أي مجتمع نشأت، ولا من يكون أنشأها...فأنت إذا صادفت شجرة فلا تقول لنفسك كيف تعبر هذه الشجرة عن خالقها ولا تقول لنفسك كيف تصور هذه الشجرة ما حولها، إنما تأخذها باعتبارها كائنا قائما بذاته وتستطيع أن تفهمه بتحليله إلى أجزاءه»[2].

جامعة يحي فارس - المدية
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات

[1]) ينظر أحسن وواس: أثر النقد الأنجلو- أمريكي الجديد في النقد العربي المعاصر، ص 314.

[2]) المرجع نفسه، ص 318.

المحاضرة الثالثة: النقد الأسلوبي.

تعدّ الأسلوبية منهجا من مناهج تحليل الخطاب التي نادت بأهمية النّص الأدبي، ودراسته ككل متماسك تربطه وحدات جزئية؛ إذ يجمع هذا المنهج النقدي بين النّص ومبدعه، كما أنّه يلج إلى داخل النّص ويربطه بداخل المبدع، كما تعمل الأسلوبية على استكشاف القيم الجمالية في النّص الأدبي.

« فقد شجعت الأسلوبية تطوير التحليل الداخلي والتزامني، وعززت الاهتمام المخصص لجماليات الكتابة، وأضافت الترابط بين الشكل والمضمون، كما سعت إلى مقاربة النّص مقاربة محايثة، واعترفت اعترافا أساسيا بالمقام والشفرة المرجعية، فهي تقع في موقع وسيط بين المناهج الداخلية التي أغلقت نفسها على النّص، واتجاهات مابعد البنيوية، ولقد قطعت الأسلوبية أشواطا كبيرة في تحليل الخطاب الأدبي من أسلوبية لسانية إلى أسلوبية وصفية إلى أسلوبية تكوينية إلى أسلوبية إحصائية إلى أسلوبية بنيوية، كاسرة بذلك إنغلاق البنيوية، ومتربعة أبواب التحليل والتأويل»[1].

I. مفهوم الأسلوب:

يحتل مصطلح الأسلوب مكانة كبيرة بين بيئات علمية مختلفة، تتجاذب أطرافه، ولكنّ ارتباطه بالأدب يبدو أكثر متانة، وأكثر عمقا، بالنظر إلى نمو هذا المصطلح جنبا إلى جنب مع الإبداع الأدبي منذ القديم، ولفهم هذا الترابط لابد من تحديد ماهية الأسلوب عند الغرب ثم النقاد واللغويين العرب.

أ- مصطلح الأسلوب عند الغرب:

تعود كلمة style إلى الكلمة اللاتينية sitilus التي تعني الريشة أو القلم أو أداة الكتابة ثم انتقلت الكلمة من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستخدمت في فن المعيار وفن التماثيل ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسات الأدبية، أو هي آلة مستدقة الرأس تستعمل للكتابة[2].

[1]) بسام قطّوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص87.

[2]) ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر كمال محمد بشر، (د.ط)، مكتبة الشباب، (د. ص163.

كما أطلقت كلمة أسلوب عند الغرب أيضا على « ... السمة الشخصية لخط اليد ثم استخدمت فيما بعد للدلالة عى النوعية الخاصة لرسم خطوط الكلمات المكتوبة، ومنها انتقلت إلى النوعية الخاصة للتعبير اللغوي لما هو مكتوب».[1]

أما في العصور الوسطى فقد أصبح مفهوم الأسلوب ذو دلالة اجتماعية ترتبط بالطبقات، فالبسطاء لهم أسلوبهم، ومن فوقهم لهم أسلوبهم، ومن يقف أعلى السلم الاجتماعي لهم كذلك أسلوبهم، ومن ثم فهناك الأسلوب البسيط والمتوسط والرفيع[2].

أما في العصر الحديث فلفظة أسلوب تعني الطريقة، وقد شاع استعمالها في ميادين مختلفة من الحياة الإنسانية فتسمعهم يقولون أسلوب حياة، وأسلوب لباس، وأسلوب حديث، ولم يدخل مصطلح أسلوب اللغات الأوروبية الحديثة إلا في القرن التاسع عشر؛ حيث استخدم لأول مرة مصطلحا في اللغة الانجليزية عام 1846م، ودخل القاموس الفرنسي مصطلحا –كذلك– عام 1872م.

أما في الدرس الحديث فينطلق الدارسون في تعريف مصطلح الأسلوب من مقولة "بيفون" الشهيرة « الأسلوب هو الرجل نفسه»، وأصبح ينظر لمفهوم الأسلوب من زوايا المخاطب والمخاطب والخطاب.

ويعد المخاطب أو المنشئ للنص الإبداعي المنظور الأول لتحديد الأسلوب على أساس التوحد بين المنشئ وأسلوبه بحيث لا انفصال بينهما ولا انفصام.[3]

ومن أبرز المفاهيم التي تدخل في هذا المنظور مقولة "بيفون" الآنفة الذكر الأسلوب هو الرجل نفسه و« المقصود ها هنا أن الأسلوب فردي أي أن الرسالة اللغوية من حيث حدوثها تنبثق عن منشئها معبرة عن ذاته لذلك يكون الأسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعاله فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب»[4].

---

[1]) ليوزف شتريكا : الأسلوب الأدبي من خلال كتاب مناهج علم الأدب، تر: مطفى ماهر، مجلة فصول، مج5، ع1، 1984 يناير، ص71.

[2]) ينظر بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990، ص23.

[3]) ينظر فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (د.ط)، مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ/ 2004م، ص11-12.

[4]) ينظر أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1411هـ/1991، ص134.

نفهم من هذا أن الأسلوب هو مرآة كاشفة لمخبآت شخصية الإنسان.

أما الأسلوب من ناحية المخاطب هو من جهة أخرى « اختيار واع يسلطه المؤلف على ماتوفره اللغة من سعة ومن طاقات»[1]؛ نفهم من هذا المنظور أنّ لحياة المبدع ومحيطه دورا فعالا في تأسيس أسلوبه.

بينما يستمد مفهوم الأسلوب من زاوية الخطاب (النص) مبادئه من المنظور اللساني للظاهرة الأدبية، والأسلوب من جهة الخطاب موجود في ذاته يمتد حبل التواصل بينه وبين لافظه ومحتضنه، لاشك، ولكن دون أن تعلق ماهيته على أحد منهما.

ومن أبرز مفاهيم الأسلوب التي تصب في هذا الباب مفهوم دي سوسير« العلامة المميزة لنوعية الكلام داخل حدود الخطاب، وتلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات ومجموع علائق بعضها ببعض، ومن ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص وهي ذاتها أسلوبه».[2]

فمفهوم الأسلوب من زاوية الخطاب – النص- هو ذلك النوع من الخطاب الأدبي المغاير للخطاب العادي.

نفهم مماسبق أن مفهوم الأسلوب عند الغربيين مرّ عبر مراحل عديدة من التطور والنمو حتى وصل إلى هذا التدقيق المتعارف عليه اليوم، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفضل في ذلك لا يعود إلى المدارس النقدية الغربية فحسب، وإنما ساهم في وضع هذا المفهوم امتزاج الآراء الحديثة والقديمة على السواء، وقد كان للنقاد واللغويين العرب القدامى نصيب في ذلك.

ب-مفهوم الأسلوب عند العرب:

عرف العرب أيضا مفهوم الأسلوب قديما وحديثا، حتى أنهم سبقوا الغربيين في حده وضبطه بقرون؛ إذ جاء في لسان العرب لابن كمنظور (ت711هـ) أنّ « الأسلوب الطريق الممتد أو السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب ويقال: أنتم في أسلوب سوء، والجمع على أساليب وهو الطريق والوجه والمذهب والفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه».[3]

[1]) ينظر حسين تروش وآخرون : الأسلوبية – مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية –، ط1، بيت الحكمة، 2015، سطيف، الجزائر، ص13.

[2]) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، (د.ت)، ص 90.

[3]) ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج1، ط1، 1995، ص473.

وغير بعيد عن هذا ورد في معجم الوسيط « فالأسلوب الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان على كذا، طريقته، مذهبه والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول أي فنون متنوعة، والأسلوب الصف من النخيل ونحوه، والجمع أساليب».[1]

نفهم مما سبق أن الأسلوب لغة هو المذهب والطريق والوجهة.

أما إذا نقّبنا في التراث البلاغي والنقدي عن الدرس الأسلوبي نجد الكثير من الأفكار مبثوثة في الدراسات التي قامت حول الإعجاز القرآني فهذا القاضي محمد بن الخطيب البقلاني (ت403هـ)، يقول: « إن نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد»[2].

ومن الذين عرّفوا الأسلوب أيضا عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)؛ إذ فهم الأسلوب على أنّه نتاج عملية التأليف التي أسماها النظم، وهو يقصد من وراء ذلك أن يتقيد المتكلم بما يقتضيه علم النحو وفي ذلك يقول: « ليس النظم في مجمل الأمر إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها».[3]

أما في العصر الحديث فقد انبرى لتعريف الأسلوب الكثير من الباحثين والدارسين العرب، ولعلّ من أبرزهم لطفي عبد البديع إذ يجمع في مفهومه للأسلوب بين (المخاطب والمخاطب والخطاب) قائلا: « الأسلوب هو جملة الصيغ اللغوية التي تعمل عملها في إثراء القول وتكثيف الخطاب، وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم وكشف عن سرائره وبيان لتأثيره على السامع»[4].

والتأثير الأسلوبي هو نتاج لتواشج تلك العناصر وتعانقها.

---

[1]) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ط4، مجمع اللغة العربية، لبنان، 2004، ص441.

[2]) محمد بن الطيب البقلاني: إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1972، ص69.

[3]) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، ط3، مكتبة الخانجي، مصر، 1413هـ/1992م ص81.

[4]) ينظر حسين تروش وآخرون : الأسلوبية – مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية – ص15.

أيضا من الذين عرّفوا الأسلوب أحمد الشايب إذ نجده يقول: « إنّ تعريف الأسلوب ينصب بداهة على العنصر اللفظي فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني».[1]

إذن الأسلوب عند أحمد الشايب تأليف للعناصر اللفظية المعبرة عن المعاني في شكل عبارات منسقة.

II. مفهوم الأسلوبية واتجاهاتها:

أ–مفهوم الأسلوبية:

يعتبر مصطلح الأسلوبية وليد الدراسات النقدية المعاصرة، أطلقه الباحث " فوندو جابلنس" عام 1875م على دراسة الأسلوب عبر الانزياح اللغوي والبلاغة في الكتابة الإبلاغية، وأصّله شارل بالي عام 1902، وأسّس قراءة علم الأسلوب النهائية، حين نشر كتابه الأول " بحث في علم الأسلوب الفرنسي"، ثم أتبعه بعدّة دراسات أخرى نظرية وتطبيقية، ومن هنا نعت بالي بأنّه المؤسس الأول للأسلوبية، وقد عرّف الأسلوبية بأنها: « العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية»[2].

أما الأسلوبية في اللغة العربية فهو المقابل للفظة الفرنسية stylistique وعلم الأسلوب بديل لـ science ”de style"، وهذا المصطلح « حامل لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني، أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره أسلوب (style) ولاحقته (ية)، (ique) وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي نسبي واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب»[3].

[1]) ينظر أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص46.

[2]) بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص90.

[3]) عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص33-34.

إذن الأسلوبية هي العلم الذي يدرس كيفية تحول النص اللغوي من وظيفته الايصالية العادية إلى الوظيفة الشعرية التأثيرية، وكذا يدرس كيفية استغلال أدوات اللغة للتعبير عن الفكر.

ب–اتجاهات الأسلوبية:

1–الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية(stylistique de l'expression):

ركز شارل بالي في دراساته على « البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكل نظام الوسائل اللغوية المعبرة»[1]، كما اهتم بالي بالطابع العاطفي للغة أو الجانب الوجداني للكلام، وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل، « فالمتحدث يحاول أن يترجم ذاتية تفكيره، ثم يتولى الاستعمال الشائع لتكريس هذه اللفتات التعبيرية».[2]

تعبر اللغة عند شارل بالي عن موقف وجداني لكنه لم يخص لغة الأدب بذلك، وإنما تحدث عن اللغة الطبيعية التواصلية أيضا، وكان موضوع علم الأسلوب عنده هو« دراسة المسالك والعلامات اللغوية التي تتوسل بها اللغة لإحداث الانفعال »[3].

كما يقتصر علم الأسلوب عند شارل بالي على دراسة وقائع التعبير اللغوي بصفة عامة لا عند مؤلف خاص.

ب–الأسلوبية الفردية(stylistique génétique):

تسمى أيضا أسلوبية الكاتب والأسلوبية التكوينية، وتعد جسرا بين دراسة اللغة ودراسة الأدب، ويهتم هذا الاتجاه بالقضايا القيمة التي يطرحها أسلوب الكاتب الخاص به، وهي اتجاه يتجاوز البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالنقد الأدبي.

---

[1]) نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب– دراسة في النقد العربي الحديث–، (د.ط)، دار هومة، ج1، الجزائر، 2010 ،ص62.

[2]) ينظر حسين تروش وآخرون : الأسلوبية – مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية –، ص24.

[3]) ينظر نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص64.

وصاحب هذا الاتجاه هو الألماني (ليو سبيتزر)، وقد ركز هذا الأخير جهده على العلاقة القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب، متأثرا في ذلك بما قدمه فرويد من نظريات حول اللاشعور، ولذا فقد اتجه بمباحثه إلى إثبات الخصائص الأسلوبية التي تميز كل كاتب.

ج–الأسلوبية البنائية (البنيوية)(stylistique structurale):

وتعرف أيضا بالأسلوبية الهيكلية وبالأسلوبية الوظيفية، وهي من أكثر اتجاهات الأسلوبية انتشارا، كما تعد امتدادا لأراء دي سوسير الشهيرة التي قامت على التفرقة بين مايسمى اللغة

(langue) وما يسمى الكلام(parole)، هذه التفرقة جعلت الباحث الأسلوبي يرى أنّ المناهج الحقيقية للظاهرة الأسلوبية لا تقوم فقط على اللغة ونمطيتها، إنما أيضا على وظائفها داخل النص؛ لأنّ الأسلوب يرى خارج الخطاب اللغوي[1].

تنظر البنيوية للنص الأدبي بوصفه « بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، وتعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل، لذلك كان التمييز بين اللغة والكلام ماثلا في أعمال كل البنيويين».[2]

إذن تمكنت الأسلوبية البنيوية من أن تفرق بين مستوى اللغة ومستوى النص، وقيمة هذا التفريق تكمن في التنبيه إلى دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة، يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب في ذاته.

النقد الأسلوبي في الوطن العربي:

تأخر انتقال الأسلوبية إلى الخطاب النقدي العربي إلى سنوات السبعينيات من القرن الماضي، وذلك بفضل جهود مشتركة أسهم فيها كل من: عبد السلام المسدي وشكري عياد وجوزيف ميشال شريم وعدنان بن ذريل ولطفي عبد البديع وصلاح فضل ومحمد عبد المطلب ومنذر عياشي وبسام بركة ومحمد الهادي الطرابلسي

[1]) حسين تروش وآخرون : الأسلوبية – مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية ، ص26.

[2]) المرجع نفسه، ص26.

ومحمد عزام وسعد مصلوح وعبد المالك مرتاض وحميد الحمداني ونور الدين السّد وعبد الحميد بوزوينة وعلي ملاحي ورابح بوحوش...[1].

كما دعا بعض الأسلوبيين العرب إلى تأصيل واضح ومستوعب للأسلوبيات اللسانية منطلقين من تحديد البلاغة العربية، مؤكدين متانة الصلة واحتكامها بين البلاغة والأسلوبية، لاعتقاد بعضهم أن الأخيرة وليدة البلاغة ووريثها الشرعي، ومدركين في الآن نفسه كونهما فرعين معرفيين ينتظمان في مسارين تاريخيين مختلفين، وهذا ماعبر عنه المسدي في قوله: "الألسنية امتداد للبلاغة ونفي لها نفس الوقت".[2]

كما عمل الدارسون العرب على الدعوة إلى تأصيل الدرس الأسلوبي، واستثمار الأدوات المنهجية في المعالجة الإحصائية في تشخيص الأساليب التي تسعى لرسم قسمات وسمات واضحة لمشروع لساني عربي معاصر يستمد روافده من التراث، ومن المنجز اللساني الحديث في آن.[3]

إذا هذه الجهود التأصلية، وكذا الممارسات التطبيقية شكلت المشروع التحديثي الذي سعى الأسلوبيون العرب إلى إرسائه، وعلى الرغم مما وجه للدراسات الأسلوبية العربية من نقود تتمثل في محدودية نتائج بعض دراساتهم واضطراب رؤية بعض دارسيها، أو افتقارهم إلى المنهج الصارم وعدم التزام روح البحث الرصين، واتسام بعض دراساتهم بالغموض الشديد والمبالغ فيه، فإنّ الدارس المنصف لا ينكر قيمة ما أتاحوه للدرس الأسلوبي من التعريف بالأسس المنهجية التي بنيت عليها الأسلوبية، والإشارة إلى اعتمادها التحليل العلمي الموضوعي، وتيسيرها الأدوات التي غدت ركنا معرفيا مهما للممارسة التطبيقية، ولعل تلك الدراسات التطبيقية لهؤلاء النقاد والأسلوبيين تكون شاهدا على ما أضافوه من جديد للنقد العربي الحديث[4].

إنّ محاولات تطبيق المنهج الأسلوبي في النقد الجزائري قليلة مقارنة بالمناهج النقدية الأخرى، إلا أنّها تعتبر محاولات قيمة إن كان في المفاهيم النظرية وحتى الممارسات التطبيقية، وبهذا فإنّ الأسلوبية ظهرت عند بعض النقاد الجزائريين الذين إذا تأملنا في دراستهم النقدية نجدهم أنهم اقتربوا من تلك المبادئ التي تطرحها الأسلوبية على

[1]) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص82.

[2]) ينظر بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص95.

[3]) المرجع نفسه، ص96.

[4]) المرجع نفسه، ص96-97.

المستويين النظري والتطبيقي، إذ تقع أيدينا على بعض الكتب أو فصول من كتب، أو مقالا على صفحات المجلات المتخصصة، إضافة إلى الرسائل الجامعية (ماجستيرو دكتوراه)، ومن بين النقاد الجزائريين وجهودهم في هذا المجال بالقراءة والتحليل الذين حاولوا التعريف بهذا العلم قصد التأسيس له في مدونتنا النقدية، وكذا تطبيق معطيات هذا العلم على النصوص الأدبية نجد: "عبد المالك مرتاض" في كتابه "الأمثال الشعبية الجزائرية" و" الألغاز الشعبية الجزائرية"، " عبد الحميد بوزوينة" بناء الأسلوب في المقال عند الإبراهيمي"، " علي ملاحي" في كتابه: " المجرى الأسلوبي للمدلول الشعبي العربي المعاصر"، و " نور الدين السد" في كتابه في جزئين " الأسلوبية وتحليل الخطاب"، و " طول محمد" في كتابه " البنية السردية في القصص القرآني".

المحاضرة الرابعة: النقد البنيوي.

ظهرت البنيوية كرد فعل على المناهج السياقية –المنهج التاريخي، المنهج الاجتماعي، المنهج النفسي، المنهج التكاملي–؛ إذ إنّ هذه الأخيرة كانت تتعامل مع النصّ الأدبي من زاوية واحدة، وتجعل السياق مرجعا للتفسير، قد يكون السياق تاريخيا أو نفسيا أو اجتماعيا... بيد أنّ هذه المناهج جميعا تحوم حول النصّ ولا تطال بنيته التركيبية، ومن هنا جاءت البنيوية لتعيد إلى النصّ الأدبي أدبيته المفقودة، إذ لم يكن النصّ في نظر المناهج السابقة سوى جسر للعبور، ثم التعبير عن سياق يقع خارج النصّ، فأنتجت مجموعة من المفاهيم للإحاطة به.

1/ مفهوم البنية:

لقد وصفت بأنّها: نظام أنسق من المعقولية.

وقيل إنّها وضع لنظام رمزي مستقل عن نظام الواقع، ونظام الخيال وأعمق منها في آن وهو النظام الرمزي.

ويشترط في البنية عند البنيويين توافر ثلاث خصائص هي الكلية، و التحول، والتنظيم الذاتي[1].

كما تعرّف على أنها الهيئة أو الكيفية التي يكون عليها الشيء تتكون من عناصر مترابطة ومتضامنة بحيث لا يمكن الوقوف على عنصر منها إلاّ في علاقته مع العناصر الأخرى، تماما كما في نظرية النظم التي قال بها "الجرجاني" فهو يوضح : «أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأنّ الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ ومما يشهد لذلك أنّك ترى الكلمة ترقوك وتؤنسك في موضوع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر[2].

ثم إنّ هذه العناصر المترابطة تكوّن في مجموعها نسقا أو نظاما يرتكز على مجموعة من المفاهيم:

1) صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث – قضايه ومناهجه–، www.kotobarabia.com، ص191.

2) مخلوف عامر: مناهج نقدية – محاضرات ميسّرة–، منشورات الوطن اليوم، 2020م، 62.

النسق: ويقصد به أنّ النص يتسق في بنية تتألف من جملة من العناصر ينبغي أن ننظر إليها ككل، لأنّها تنتظم فيما بينها وفق علاقات محددة[1].

التزامن: "**synchronie**" إنّ هذه العناصر التي تتشكّل منها البنية تلتقي، وتتآلف في لحظة زمنية محددة أيضا، وهي تستغرق وفق قوانين معينة « التزامن هو زمن حركة العناصر فيما بينها في بنية، وهو يرتبط بهذا الثبات الذي يشكل حالة التزامن، التزامن يفترض إذا بنية متكونة منتظمة الحركة، مبلورة النسق بنية تعمل بقوانين لها»[2].

التعاقب: "**diachronie**" المقصود به أنّ عنصرا ما من مكوّنات البنية قد يختل، فتنفتح ليدخل عنصر آخر بديل، إنّها في هذه الحالة تتعرض للهدم فتنتقل من وضعية إلى أخرى، لكنّها لا تصبح بنية مختلفة، بل هي البنية نفسها تستعيد نظامها، وكأنّها تهتز حين الخلخلة فلا تلبث أن تسترجع استقرارها[3].

الآلية: إنّ هذا التحرك داخل البنية الواحدة، والذي لا يجعلها تتحول من بنية إلى أخرى جديدة تماما، يضعنا أمام وضع مغلق إنّه نظام من العلاقات لا يقع خارج البنية التي تستمر باستمرار قو انينها الذاتية، وكأنّها تقع خارج الذات وخارج الزمن. فنكون حينئذ أمام ظاهرة لا أثر للوعي الإنساني فيها، وهكذا فـ «البنيوية تفسر الحدث على مستوى البنية، فالحدث هو كذلك بحكم وجوده في بنية أي نسق من العلاقات ذات النظام المستمر والمسامرة به البنية، قيام الحدث على هذا المستوى له استقلاليته عن وعي الإنسان وإرادته إنّها الآلية الداخلية للبنية"mécanisme"»[4].

ما أدّى إلى القول بالمحايثة "immanence" التي « تدل على دراسة الظاهرة من حيث هي، وتفسيرها وفقا لقوانينها الداخلية النابعة منها لا الخارجة عنها»[5].

ومادام الأمر يتعلق ببنية لغوية مغلقة، فإنذ المحلل يستوجب عليه أن يقوم بعزل النص عن سياقه الخارجي لينظر إلى العلاقات الداخلية التي تحكم نظامه، فإذا نحن أما خطوتين:

المجلس العلمي للكلية

[1]) مخلوف عامر: مناهج نقدية – محاضرات ميسّرة–، ص64.

[2]) يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، ط1، 1983 ص33.

[3]) مخلوف عامر: مناهج نقدية – محاضرات ميسّرة–، ص64.

[4]) يمنى العيد: في معرفة النص، 34-35.

[5]) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص138.

الأولى، فيها إقصاء للمؤثرات الخارجية و**الثانية** هي البحث عن الآليات التي يقوم عليها البناء فيخلص الدارس في نهاية المطاف إلى عمليتي تحليل وتركيب. لا تفضي إلى أكثر من دخول وخروج ولا تضيف إلاّ ما يتعلق بانتظام العناصر ووصف النسيج اللغوي[1].

2/ ارهاصات – خلفيات– المنهج البنيوي:

نشأت البنيوية في فرنسا في منتصف القرن العشرين عندما ترجم تودروف أعمال الشكلانيين الروس إلى الفرنسية، إنّ المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي، وفي الدراسات الإنسانية لم ينبثق من فراغ، أو ظهر هكذا فجأة، وإنما كانت له ارهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن 20م في مجموعة من البيئات والمدارس و الاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا، ولعلّ من أبرزها مايلي:

أ– الألسنية (اللسانيات):

تعدّ من أهم المصادر التي استمدت منها البنيوية أفكارها ومنطلقاتها، وعلى الخصوص ألسنية فرديناند دي سوسير (1857-1913م) الذي يعدّ أبا الألسنية البنيوية لمحاضراته (دروس في الألسنية العامة) التي نشرها تلامذته عام 1916م، بعد وفاته، وعلى الرغم من أنّه لم يستعمل كلمة (بنية) فإنّ الاتجاهات البنيوية كلها قد خرجت من ألسنيته، فقد مهد لاستقلال النصّ الأدبي بوصفه نظاما لغويا خاصا، وفرّق بين اللغة والكلام؛ (فاللغة) عنده هي نتاج المجتمع للملكة الكلامية، أما (الكلام) فهو حدث فردي متصل بالأداء وبالقدرة الذاتية للمتكلم، وقد شدّد دي سوسير على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية، وعلى كونها نظاما خاصا من العلامات أو الإشارات المعبرة عن الأفكار، وآثر قوله بالاهتمام بالأنساق في دعوة البنيويين إلى الفصل بين دراسة الأدب ودراسة تاريخ الأدب، وقوله بالطابع الاعتباطي للعلامة اللفظية، اعتقادا منه بأنّ (الدال) أو الصورة السمعية للكلمة لا تنطوي على أية إشارة أو إحالة إلى مضمون (المدلول)[2].

---

[1]) مخلوف عامر: مناهج نقدية – محاضرات ميسّرة–،ص65.

2) ينظر:محمد عزّام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية – دراسة نقد النقد–، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص12-13.

وقد تأثر رواد النقد البنيوي الفرنسي بدي سوسير، ودفعهم هذا التأثر إلى الكشف عن الأدب وأنظمته وبنياته بإعتبار الأدب نظاما رمزيا يحوي نظما فرعية، فذهب (بارت) إلى تقعيد القصة وتحليل السرد بينما اهتم (تودروف) بأدبية الأدب أو بما يجعل الأدب أدبا.[1]

أما الثنائية الثانية التي كان لها أهمية كبيرة في تحديد توجيه الفكر اللغوي البنيوي وهي التي أقامها دي سوسير للتمييز ما بين محورين:

- محور تاريخي تطوري من ناحية يرتكز على دراسة الظواهر في مسارها وصيرورتها في الزمن وتحولاتها المختلفة.
- ومحور تزامني وصفي يعنى بتحليل نظام الظواهر في لحظة زمنية معينة بغض النظر عن تاريخها السابق، وتطورها اللاحق، وهذان المحوران سنجدهما يطبقان بعد ذلك في كثير من الدراسات التي سميت منذ بداية القرن بالدراسات التاريخية والدراسات الوصفية.

ومن الثنائيات التي أبرزها دي سوسير و كان لها أثرها بعد ذلك في الفكر اللغوي، والأدبي والإنسانيات بصفة عامة هي التمييز بين علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي؛ علم اللغة الخارجي المرتبط بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية، أما علم اللغة الداخلي فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها بغض النظر عن الإطار الخارجي.

ب– الشكلانية الروسية:

تقرّ أكثر الدراسات تخصصا أنّ البنيوية هي النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني، وتستقيم هذه الفكرة أكثر إذا أكدنا أنّ الشكلانية الروسية قد تأثرت بالنظرية السويسرية عن طريق جاكبسون، بواسطة سيزجي كارشفسكي الذي كان تلميذا لدوسوسير .

1) ينظر: محمد عزّام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية – دراسة نقد النقد–، ص13.

لم تكن الشكلانية الروسية تمهيدا للنشأة البنيوية فحسب، بل كانت مسقط رأس علوم أخرى وثيقة الصلة بالبنيوية والسيميائية كالشعرية والسردية، ولشدة ارتباط هذه الشكلانية بالفكر البنيوي لم يعد من الغرابة في شيء أن نجد بعض الدراسات تنعتها بعلم (البنيوية السوفياتية).

ومن المعلوم أنّ مدرسة الشكلانيين الروس ظهرت في روسيا في العشرينيات من القرن العشرين، وبالضبط بين عام 1915-1930، ودعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنصّ الأدبي، واعتبرت الأدب نظاما ألسنيا ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاسا للواقع.

كما استبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع، وقد طورت البنيوية بعض الفروض التي جاء بها الشكلانيون الروس[1].

كما قاومت هذه المدرسة –الشكلانية- النزوع الأيديولوجي الذي صاحب وأعقب الثورة الاشتراكية لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبي ودلالاته، وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبة من مفهوم البنية، يمكن أن يكون مصطلح البنية قد ورد عرضا في دراسة الشكلانيين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإيقاعية في الشعر ولطبيعة النثر، ولغير ذلك من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب وأدبيته[2].

ويمكننا إجمال جهود الشكلانيين الروس في مؤسستين هما[3]:

- ❖ جمعية دراسة اللغة الشعرية في سانت بطرسبوغ والدائرة اللغوية في موسكو، كما كان لبروب فلاديمير (1895-1972) أثر كبير من خلال دراسة الشكلانية للحكاية الشعبية، وما حدّد لها من وظائف.

كما لمعت بعض الأسماء التي كان لها أثر كبير في تجديد النقد الأدبي ومنهم: فيكتور شيكلوفسكي ويوري تيتانوف وبروريس أيشينباوم ورومان جاكبسون وجريكوري فيكتور، وهي أسماء أحدثت ثورة في ميدان النقد الأدبي منذ 1914م، وتعدّ جهودهم المرحلة الأساسية للبنيوية.

1) ينظر:محمد عزّام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية – دراسة نقد النقد-، ص12.

2) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002م، ص87.

3) مخلوف عامر: مناهج نقدية – محاضرات ميسّرة-، ص 62.

❖ ثم تلقفت جماعة (Tel quel) الفرنسية هذه الفكرة وروجّت لها منذ ستينات القرن العشرين، وكان من روادها: فيليب سولر وجوليا كرستيفا ورولان بارت وجاك دريدا وميشال فوكو.

ت- النقد الجديد:

أيضا من المصادر التي استمدت منها البنيوية أفكارها وتوجهاتها النقد الجديد الذي ظهر في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين في أمريكا، فقد رأى أعلامه أنّ الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية (عزرا باوند)، وأنه لا حاجة فيه للمضمون، وإنّما المهم هو القالب الشعري (هيوم)، وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته (جون كرو رانسوم)[1].

2/ منطلقات البنيوية:

تنطلق البنيوية من فلسفة ترى أنّ النسق سابق على الأنظمة البشرية التي ينبغي على هذه الأخيرة الإستناد إليه، مما يفسر جوهر نزعتها في النظر إلى البنية بوصفها نظاما مكتفيا بذاته متخذة من النموذج اللغوي نموذجا مطلقا وصالحا للتعليم على سائر الأنشطة والمعارف[2].

وتعدّ البنيوية منهجا وصفيا يرى في العمل الأدبي نصا منغلقا على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته.

وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النصّ كما هو شائع، وإنّما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنتظم بنيته، يقول هليمسليف: «إنّ المقصود باللغويات البنيوية هو مجموع الأبحاث التي تستند إلى فرض واحد مؤداه أنّه من المشروع علميا وصف اللغة باعتبارها أولا وبالذات كيانا مستقلا من العلامات الباطنية التي يتوقف بعضها على البعض الآخر»[3].

من هنا ركزت البنيوية متأثرة بنموذجها اللغوي اهتمامها في البحث عن بنية العمل الأدبي، تلك البنية التي تكشف عن نظامه بطريق تحليله تحليلا داخليا، مؤكدة أهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة

1) ينظر:محمد عزّام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية – دراسة نقد النقد-، المرجع السابق، ص12.

2) صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث - قضايه ومناهجه-، ص191.

3) المرجع نفسه، ص192.

علمية وبهذا تكون البنيوية مكملة لجهود الحركات النقدية السابقة؛ كالمدرسة الشكلية والنقد الجديد، والمدارس اللغوية السابقة، مؤكدة رفضها المقاربات البيوغرافية والمؤثرات الخارجية[1].

إنّ التغيير الذي حدث في نظرة البنيوية إلى اللغة لم يكن يسيرا، بل كان تغيرا نوعيا قوّض أصول الدرس التقليدي للغة، فبعد أن كانت الدراسات (الفيلولوجية) والمنطقية قبل دي سوسير تنظر إلى اللغة كوسيلة تعبير فردي أو محض أداة لتسمية الأشياء.

وجدنا دي سوسير يرفض عدّ اللغة وسيلة ويرى فيها نظاما إشاريا لا شعوريا، ماحدا به إلى دراستها لذاتها وفي ذاتها، وإقصاء الأحكام القبلية في اللغة، وهو ما هيأ النظر إلى اللغة فيما بعد في ضوء معاييرها الخاصة ومقاييسها التي تقيس به ذاتها[2].

ومن الجدير بالذكر أنّه ليس مهما في المنهج البنيوي دراسة (العنصر) أو الكلّ، وإنما المهم هو الكشف عن شبكة (العلاقات) القائمة بين العناصر أو عمليات التأليف الحاصلة بينها، ودراستها لاكتشاف آلية حركتها المنتجة لنظامها، كما نبذت البنيوية الطريقة التقليدية في النظر إلى العالم والأشياء، من خلال محور الذات والموضوع، أو الذات والوجود، أو الإنسان والتاريخ، مثلما نبذت طريقة النظر إلى النظام الكلي نظرة جزئية ومادية ذرية، معلنة أولية النسق أو النظام على العناصر والكشف عن ثنائيات اللغة والكلام والتزامن والتعاقب والعلامات اللفظية[3].

المجلس العلمي للكلية

إذن تمحور عمل البنيوية في البحث في الأنساق الداخلية للعمل الأدبي والنظر إلى النصّ كعالم مغلق على نفسه، بعيدا عن الرؤية السياقية لهذا النصّ، ومن هنا ظل هدف البنيوية الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية، ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية توالدها، ثم كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية خاصة.

لقد عملت البنيوية على دراسة النصّ الأدبي دراسة شكلية آنية، واللافت للنظر أنّ هذا المنهج لقي مهمة صعبة في اقتحام مجال النص الأدبي، ولما حصل هذا الفشل أعلن عن إفلاس المنهج البنيوي وعجزه وعدم

1) صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث – قضايه ومناهجه–، ص192.

2) المرجع نفسه، ص193.

3) صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة – أسئلة ومقاربات–، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ص126-127.

جدواه؛ فهاجره من هجر من المؤسسين له، ورفضه وأدرك في الميدان عدم جدواه، ومن واصل الاشتغال به، ووفى **كلود ليفي ستراوس léve strauss** على الرغم من شكلية الدراسة وشكلية النتائج وبروز تيارات تكفّر البنيوية، وتدعو إلى ما بعد البنيوية للبحث عن فضاءات أرحب، ومن بين البنيويين الذين تنكروا للبنيوية بل عجّلوا الدعوة إلى هدمها والتخلي عنها **جاك دريدا** الذي هاجم ما فيها من تجريد واختزال شكلي آني ميتافيزيقي و**جوليا كريستيفا** ومجموعة (**Tel quel**) التي دعت إلى سيميائية جديدة.

3/النقد البنيوي في الوطن العربي:

تعدّ بدايات السبعينيات من القرن الماضي فاتحة عهد النقد العربي بالبنيوية، فيما كانت سنوات الستينيات تمهيدا لذلك وإرهاصا به، فقد كانت مرحلة انتقالية لابد منها واضطلع روادها بتعريب النقد الأنجلو أمريكي الجديد، وتقديمه إلى الساحة النقدية العربية تحت تسميات مختلفة (النقد الموضوعي، المنهج الفني، النقد الجمالي، النقد التحليلي، التحليل اللغوي الاستاطيقي...)، وكان فارس هذه المرحلة (الذي لا يشق له غبار) هو الدكتور رشدي رشاد (1912-1983) الذي ناضل وعارك في سبيل ترسيخ النقد الجديد، وتكوين خلف له يحملون الراية من بعده، يمكن أن نسمي ممن آزروه أو تتلمذوا عليه (محمود الربيعي، مصطفى ناصف، محمد عناني، سمير سرحان، عبد العزيز حمودة...).[1]

وبحكم القواسم المنهجية المشتركة بين النقد الجديد والبنيوية فقد مثلت تلك الجهود الرائدة التي ينبغي الاعتراف بأنّ الساحة النقدية المصرية قد كانت مضمارها الأكبر والأشهر دورا كبيرا في تهيئة أجواء التلقي البنيوي مع مطلع السبعينيات؛ إذ بدأت هذه الجهود تؤتي قطوفها الأولى في بلاد المغرب العربي بصورة لافتة؛ وربما كان كتاب الناقد التونسي حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران) هو أول الحصاد النقدي البنيوي، وهو أصلا بحث أعدّ لنيل شهادة الكفاءة في البحث، و نوقش في جوان 1972، وتكتسي هذه الدراسة أهمية منهجية وتاريخية كبيرة؛ حيث تعتبر الأولى من نوعها من حيث الطول والأهمية زيادة على أنّها ستكون نقطة انطلاق لعدة دراسات جامعية مطولة...[2].

1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص118.

2) المرجع نفسه، ص118.

وقد تلت هذه المحاولة الرائدة جهود أخرى تشاطرها المنطلق المنهجي البنيوي، على اختلاف آلياته واتجاهاته، منها: كتاب الدكتور كمال أبو ديب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) 1974م، ثم كتابه اللاحق (جدلية الخفاء والتجلي) 1979م، وكتاب محمد رشيد ثابت (البنية القصصية في مدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام) 1975، وكتاب إبراهيم زكريا (مشكلة البنية)1976م، وكتاب صلاح فضل (نظرية البنائية في النقد الأدبي) 1978م، وكتاب محمد بنيس (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) 1979م... تنضاف إليها جهود بنيوية أخرى على الصعيد الفلسفي، كتلك التي قام بها الدكتور عمر مهيبل في كتابه (البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر)، والدكتور الزواوي بغورة في كتابه (المنهج البنيوي –بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات–) 2001م...[1].

وهكذا ازدانت الساحة النقدية العربية المعاصرة على مدى الفترات المتعاقبة منذ السبعينيات بأسماء بنيوية لامعة من طراز (كمال أبو ديب، يمنى العيد، عبد الكريم حسن، سيزا قاسم، حميد الحمداني، سامي سويدان، جمال شحيد وإلياس خوري...) تعددت إسهاماتها النقدية، وتنوعت اتجاهاتها المنهجية بين بنيوية شكلانية وبنيوية تكوينية وبنيوية موضوعاتية.

هكذا إذن كتب في البنيوية مفكرون وباحثون ونقاد عرب في الفكر والنقد؛ بدءا بزكريا إبراهيم، وصلاح فضل من مصر، وعبد الفتاح كيليطو، وصدوق نور الدين، ومحمد برادة، ونجيب العفوي من المغرب، وعبد المالك مرتاض من الجزائر، وفؤاد منصور من لبنان وعبد الله إبراهيم من العراق... وغيرهم، ومن الملاحظ أنّ هذا المنهج النقدي بدأ في بلدان المغرب قبل المشرق بسبب إطلال مثقفي المغرب مباشرة على الثقافة الأروبية، وشيوع الثقافة الفرنسية في هذه البلدان، ثم أخذت به بلدان المشرق العربي[2].

1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص119.

2) ينظر:محمد عزّام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية – دراسة نقد النقد–، مرجع سابق، ص31.

المحاضرة الخامسة: النقد السيميائي.

يعدّ المنهج السيميائي من مناهج مابعد البنيوية، وإن كان تاريخيا بدأ مع البنيوية تقريبا، إذ شغلت السيميائية حيزا كبيرا في الساحة النقدية الغربية والعربية، وذلك كونها حاولت أن تكشف عن خصائص الأجناس الأدبية المختلفة (الشعر بأنواعه، والنثر من قصة ورواية...)، كما اهتمت بكل مجالات الفعل الإنساني، إنّها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني.

مرجعيات ومنابت المنهج السيميائي:

يعتبر النموذج اللساني البنيوي الذي أرسى دعائمه وأسسه العالم السويسري فرديناند دي سوسير أول خلفية معرفية للمنهج السيميولوجي؛ إذاستقى منه تقنيات و آليات ومفاهيم تحليلية تعدّ بمثابة مرتكزات أساسية يقوم عليها المبحث السيميائي الحديث، ولاسيما سيميوطيقا الدلالة التي تندرج في إطارها أبحاث رولان بارث السيميائية، هذا الأخير الذي إلتجأ منهجيا إلى اشتقاق بعض الثنائيات اللسانية، وطبقها على موضوعات سيميائية غير لغوية، وذات طبيعة اجتماعية كالألبسة والأطعمة...إلخ، أهم هذه الثنائيات: اللسان/ الكلام، الدال/ المدلول، المركب/ النظام، التقرير/ الإيحاء.[1]

–أيضا من المرجعيات والخلفيات المعرفية التي استندت إليها السيميائيات الفكر العربي الإسلامي الوسيط (المتصوفة، نقاد البلاغة والأدب كالجاحظ...).

–الفكر الفلسفي والمنطي والتداولي (بيرس، فريج، كارناب، راسل...).

–اللسانيات البنيوية والتداولية التحويلية بكل مدارسها واتجاهاتها.

–الشكلانية الروسية، ولاسيما فلاديمير بروب صاحب المتن الخرافي الذي انطلق منه قريماس و كلود بريمون لخلق تصورهما النظري والتطبيقي، إلى جانب أعلام أخرى في مجالات الشعر والأدب والسرد...

[1]) جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، (د.ط)، دار الكتب، ص61.

-فلسفة الأشكال الرمزية مع إرنست كاسيرر الذي درس مجموعة من الأنظمة الرمزية التواصلية مثل: الدين والأسطورة والفن والعلم والتاريخ.

السيميائيات النشأة والمفهوم:

بقي هذا العلم أو التيار المعرفي محل اختلاف وجهات نظر المهتمين به من حيث تحديد ميدانه بدقة منذ الحضارة اليونانية القديمة، مهد ظهوره؛ إذ استخدم عند اليونان القدماء مصطلح**séméiologies** بمعنى خطاب العلامة؛ حيث أنّ sémion تعني "علامة" و logos تعني خطاب، وهو المصطلح الذي انتقل فيما بعد إلى الفرنسية تحت اسم sémiologie أو séméiologie بمعنى " علم العلامات"؛ حيث أنّ اللاحقة اللسانية الفرنسية تعني " علم".[1]

أما عند العرب القدماء فقد استخدم مصطلح "سيمياء" عند عدد من الفلاسفة والمفكرين منهم ابن سينا، محي الدين بن عربي، وعبد الرحمن ابن خلدون، وكان مفهومه عند هؤلاء مرتبطا بصفة عامة بالكيمياء والسحر وعلم الحروف والرموز[2].

لكن النشأة الفعلية للسيميائيات كعلم له أسسه وقواعده وأقطابه كانت منذ آواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين في فترتين متقاربتين وبيئتين مختلفتين الأولى فرنسية، والثانية أمريكية؛ فالفرنسية دشنها فرديناند دوسوسير (1857-1913)" **Ferdinand de Saussure**"عندما أشار إلى ظهور علم جديد بقوله: « ونستطيع إذن أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزءا من علم النفس العام، ويطلق عليه مصطلح علم الدلالة Sémiologie من الكلمة الإغريقية دلالة Sémion، وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها أنواع الدلالات والمعاني، ومادام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره غير أنّنا نصرح بأنّ له الحق في الوجود، وقد تحدد موضوعه بصفة قبلية. وليس علم اللسان إلاّ جزءا من هذا العلم العام[3].

[1]) عبد المالك قجوز: مبادئ في السيميائية، ط1، الجزائر، 2013، ص13.

[2]) المرجع نفسه، ص14.

[3]) ينظر مخلوف عامر: مناهج نقدية – محاضرات ميسرة-، ص83.

فأمّا الأمريكية فيعود الفضل فيها إلى الفيلسوف شارل ساندرس بيرس (1839-1914)" Charles Sanders Peirce" لذلك كانت السيميولوجيا تحيل على الفرنسي بينما تحيل السيميوطيقا على الأمريكي، لكن المصطلحين يستخدمان غالبا للدلالة على معنى واحد؛ لأنّه في الأصل اليوناني كان ينتمي إلى المجال الطبي، ويعني دراسة علامات المرض أي أعراضه، وأحيانا يقوم التمييز على أساس أنّ السيميوطيقا تتصل بالجانب التطبيقي، بينما تتعلق السيميولوجيا بالمجال النظري، فنفهم من هذا أنّها أعم وأشمل.[1]

بشر كل من فرديناند دي سوسير وبيرس بطريقته بالسيميولوجيا؛ حيث درس سوسير العلامة اللغوية ووضع خواصها الأساسية، ورأى أنها تندرج في منظومة أكثر هي العلامات بصفة عامة، فإذا كانت الكلمة علامة على الفكر أو الشيء، فإنها تقترب في ذلك من علامات أخرى سمعية وبصرية تدل على شيء آخر غير ذاتها، وأن المستقبل يعد نشأة علم كبير لنظم العلامات المختلفة، يعد علم اللغة جزءا منه ويخضع لقوانينه، وكانت إشارات سوسير إلى المحاور الاستبدالية والتركيبية والعلاقة الاعتباطية الدال والمدلول هي العلامات في المجتمع بأسره.[2]

لقد ورد في كتاب " دروس في الألسنية العامة" الذي طبعه تلميذا دي سوسير "شارل بالي" و"جورج سشهاي" بعد وفاته؛ حيث قاما بجمع المحاضرات التي كان يلقيها على تلاميذته.

« إنّ اللغة نظام من الدلائل يعبر عما للإنسان من أفكار، وهي في هذا شبيهة بالكتابة وبألفبائية الصم والبكم، وبالطقوس الرمزية وصور آداب السلوك وبالإشارات الحربية وغيرها؛ إلاّ أنّ اللغة أهم هذه الأنظمة جميعا، وإذن فمن الممكن أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون قسما من علم النفس العام، ونقترح تسميته séméiologie أي علم الدلائل، وهي كلمة مشتقة من اليونانية séméion بمعنى دليل، ولعله سيمكننا من أن نعرف مما تتكون الدلائل والقوانين التي تسيرها، ولما كان هذا العلم غير موجود بعد، فإنه لا يمكن أن نتنبأ بما سيكون، ولكن يحق له أن يوجد، ومكانه محدد سلفا، وليست الألسنية سوى

[1]) مخلوف عامر: مناهج نقدية – محاضرات ميسرة-، ص84.

[2]) صلاح فضل: مناهج النقد الأدبي، ص123.

قسم من هذا العلم العام، والقوانين التي سيكشف عنها علم الدلائل سيكون تطبيقها على الألسنية ممكنا، وستجد الألسنية نفسها ملحقة بميدان محدد المعالم مضبوط ضمن مجموع الظواهر البشرية».[1]

إذن اللغة عند فرديناند دي سوسير هي نظام من العلامات تعبر عن الأفكار مثلها مثل أبجدية الصم والبكم والإشارات العسكرية... غير أنّ اللغة هي أهم وأبرز هذه الأنظمة العلاماتية.

وفي تلك الآونة ذاتها كان المنطقي " بيرس" يؤسس السيميوطيقا بتحليله لأنواع العلامات المختلفة وتميزه بين مستوياتها المتعددة؛ حيث يحدد الفروق بين الإشارات، وهي المتجاورة في المكان مثل " السهم" الذي يبصره مشيرا إلى مكان معين، ومثل حركة الإصبع عندما تشير إلى شيء أمامها باعتبار تلك الإشارات مجالا لأنواع خاصة من العلامة تقوم بين الدال والمدلول فيها علاقة التجاور المكاني، وهي ذات طابع بصري في مجملها ثم يميز بعد ذلك نوعا آخر من العلامة وهو الأيقونة.[2]

إذن تعود نشأة الأبحاث السميائية وحقولها الدلالية إلى مدرستين : المدرسة الفرنسية بزعامة عالم اللغة "دي سوسير" والمدرسة الأمريكية بريادة الفيلسوف وعالم المنطق الأمريكي "بيرس".

مبادئ السميائيات:

تعدّ السيميائيات لعبة الهدم والبناء، تبحث عن المعنى من خلال بنية الاختلاف، ولغة الشكل والبنى الدالة، ولا يهم السيميائيات المضمون ولا من قال النص، بل يهمها كيف قال النص ما قاله، أي شكل النص، ومن هنا فالسيميائيات هي دراسة لأشكال المضامين، وتنبني على خطوتين إجرائيتين وهما: التفكيك والتركيب قصد إعادة بناء النص من جديد، وتحديد ثوابته البنيوية، وترتكز السيميائيات على ثلاثة مبادئ أساسية هي:

1-التحليل المحايث:

المقصود به أنّ المعنى ينتج من خلال شروط داخلية لا علاقة لها بالمرجع الخارجي، لذلك وجب البحث في شبكة العلاقات الداخلية، وكيف تترابط عناصر هذه الشبكة فيما بينها، وهذا مبدأ بنيوي واضح.[3]

---

[1]) عبد المالك قجوز: مبادئ في السيميائية، ص15-16.

[2]) المرجع نفسه، ص124.

[3]) ينظر مخلوف عامر: مناهج نقدية – محاضرات ميسرة-، ص88، وينظر جميل لحمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، ص62.

2-التحليل البنيوي:

الرؤية إلى النص في ذاته ولذاته تؤدي حتما إلى القيام بعملتي تفكيك وتركيب؛ لأنّ البحث ليس عن المعنى وإنّما عن شكله، ولا قيمة للعناصر إلا داخل الشبكة؛ فالمضمون ليس هو المهم، إنّما المهم هيكله وبناؤه[1].

3-تحليل الخطاب:

من المعروف أنّ للخطاب وظيفة إخبارية إبلاغية، ولابدّ أن يكون للمتكلم أو المؤلف الأدبي أسلوبه الذي يصبّ فيه ما يريد، و ينضبط وفق ماتقتضيه قواعد اللغة، لكنه في النص الأدبي يتجاوز ذلك ليؤدي دورا مزدوجا، إذ يضيف الأديب إلى وظيفته التواصلية وظيفة أخرى تأثيرية بحكم أنّ النص الأدبي مميز ببعده الجمالي، فأمّا (باختين) فيرى أنّ التواصل بين الأفراد لايمكن أن يتمّ بدون إيديولوجيا؛ لأنّ العلامة ليست مجردة كما يرى (دي سوسير) بل هي قطعة مادّية من الواقع يقول جميل حمداوي: « وإذا كانت العلامة عند سوسير علامة مجردة تتكون من الدال والمدلول، أي تتجرد من الواقع والطابع الحسي والمرجعي. فإنّ العلامة عند ميخائيل باختين العالم الروسي ذات بعد مادي واقعي لا يمكن فصلها عن الإيديولوجيا. وفي نظره ليست كلّ علامة إيديولوجية ظلا للواقع فحسب، وإنّما هي كذلك قطعة مادية من هذا الواقع.إضافة على ذلك، يرى (باختين) أنّ العلامات لا يمكن أن تظهر إلاّ في ميدان تفاعل الأفراد أي في إطار التواصل الاجتماعي. وبذلك فوجود العلامات ليس أبدا غير التجسيد المادي لهذا التواصل. ومن هنا يخلص باختين في دراسته السيميائية إلى ثلاث قواعد منهجية وهي:

1-عدم فصل الإيديولوجيا عن الواقع المادي للعلامة.

2-عدم عزل العلامة عن الأشكال المحسوسة للتواصل الاجتماعي.

3-عدم عزل التواصل وأشكاله عن أساسهما المادي»[2]

المدارس والاتجاهات السيميولوجية:

[1]) مخلوف عامر: مناهج نقدية – محاضرات ميسرة-، ص 88.

[2]) المرجع نفسه، ص88 -89.

قسم مارسيلو داسكال اتجاهات السيميولوجية إلى اتجاهين رئيسيين:المدرسة الأمريكية المنبثقة عن بيرس والتي يمثلها كل من موريس وكارناب وسيبورك، والمدرسة الفرنسية أو بالأحرى الأروبية المنبثقة عن سوسير، والتي يمثلها كل من بويسنس برييطو وجورج مونان ورولان بارث وغيرهم...[1]

كما استعرض بعض الاتجاهات الفرعية الأخرى يمثلها كل من كريماس وبوشنسكي وجوليا كريستيفا، غير أنّ مارسيلو داسكال أغفل اتجاها أساسيا من اتجاهات السيميولوجيا وهو مدرسة تارتو التي يمثلها كل من يوري لوتمان و أسبسكي وبياتغورسكي وإيفانوف.[2]

فحين نجد محمد السرغيني يقسم الاتجاهات السيميولوجية إلى ثلاث متمثلة في الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنسي، والاتجاه الروسي، ولكنه يقسم الاتجاه الفرنسي إلى فروع على النحو التالي[3]:

1–سيميولوجيا التواصل والإبلاغ كما عند جورج مونان.

2–اتجاه الدلالة الذي ينقسم بدوره إلى الأشكال التالية:

أ–اتجاه بارت وميتز الذي يحاول تطبيق اللغة على الأنساق غير اللفظية.

ب–اتجاه مدرسة باريس الذي يضم ميشيل أريفي وكلود كوكيه وكريماس.

ت–اتجاه السيميوطيقا المادية مع جوليا كريستيفا.

ث–اتجاه الأشكال الرمزية مع مولينو وجان جاك ناتتيي أو ما يسمى مدرسة " إيكس".

بينما يقسم مبارك حنون اتجاهات السيميولوجيا إلى: سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة وسيميوطيقا بورس ورمزية كاسيرر وسيميولوجيا الثقافة مع الباحثين الروس(يوري لوتمان، وأوسباسكي و إيفانوف

[1]) جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، ص63.

[2]) المرجع نفسه، ص63.

[3]) المرجع نفسه، ص63.

وطوبوروف...)، والباحثين الإيطاليين (أمريطو إيكو وروسي لاندي...)، وتنطلق هذه السيميولوجيا من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية[1].

المنهج السيميائي في العالم العربي:

عرف الوطن العربي المنهج السيميائي في منتصف السبعينيات من القرن الماضي، وأخذ يتأسس خلال ثمانينيات ذلك القرن من بوابة بلاد المغرب العربي، ومن ثم المشرق العربي، وهذا من خلال الأقلام التي أسهمت في هذا الحقل، نشير على وجه الخصوص لا التعميم لكل من "محمد مفتاح"، وعبد الفتاح كيليطو، ومحمد الماكر، والسعيد بنكراد من المغرب وعلي العشي، وسمير المرزوقي من تونس، وإلى عبد المالك مرتاض وعبد القادر فيدوح، وعبد الحميد بورايو، ورشيد بن مالك، والطاهر روابنية في الجزائر، وعبد الله الغذامي في السعودية، ومحمد خير البقاعي من سوريا وهناك لبنانيون وعراقيون ومصريون.[2]

وعلى الرغم من الاهتمام البالغ من النقاد العرب بهذا المنهج الجديد، والذي يبدو أنهم وجدوا فيه ضالتهم في تحليل النصوص، إلا أنّ مشكلة غياب استراتيجيات واضحة بأساسياته التي نشأ عليها في أروبا ظلت المشكلة والعائق الأول في الاسترسال النقدي السيميولوجي نظرا لحداثة الموضوع على الثقافة العربية النقدية المعاصرة.[3]

بحيث نلاحظ اختلافا في ترجمة المصطلحات المتعلقة بحقل السيمياء، بداية من مصطلح

" السيميائية" ذاته؛ إذ تعددت ترجماته من العلاماتية إلى الإشارتية إلى علم العلامات أو غيرها...، ويعود السبب في هذا الاختلاف إلى أن « وضع المصطلحات السيميائية في العالم العربي يختلف تماما عما عليه في

[1]) جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، ص64.

[2]) ينظر شرشار فاطمة زهرة: تجليات المنهج السيميائي في خطاب النقد الأدبي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، إشراف الأستاذ الدكتور بلوجي محمد، كلية الآداب والعلوم الإنسانيةن قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلالي ليابس – سيدي بلعباس–، 2017-1018، ص126

[3]) ينظر رضا عامر: آلية تلقي النص الشعري العربي القديم في ضوء المنهج النقدي السيميائي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، مجلة الباحث، مخبر اللغة العربية و آدابها، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، مجلد 2، العدد 03/ سبتمبر 2010، ص145.

أوربا، إذ لم يرق بحكم التضارب الموجود في المصطلحات المستعملة إلى بلورة نموذج مؤسس لخطاب علمي دقيق يضبط مفاهيمه، وأدواته الإجرائية الخاصة به سلفا»[1].

في البداية قام الباحثون العرب بترجمة بعض الكتب الغربية الخاصة بعلم السيمياء، وتأليف بعض الكتب اللسانية السيميائية ومن ثم تأليف بعض المعجمات للمصطلحات الغربية وتعريبها، ثم إنتقلوا إلى التأليف النظري، قبل أن يخصصوا مؤلفات لتطبيق السيمياء على النصوص.

ذكر "حفناوي بعلي" في مقالته " التجربة العربية في مجال السيمياء" ثلاثة أنواع من المصادر العربية الحديثة التي يمكن من خلالها دراسة واقع مصطلح السيمياء:[2]

أ–ترجمات كتاب فريناند دي سوسير " محاضرات في اللسانيات العامة" فقد ترجمه ثلة من الباحثين العرب أمثال صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة من اللغة الفرنسية ونشر بالدار العربية للكتاب بتونس سنة1985 بعنوان " دروس في الألسنية العامة" وهناك ترجمات أخرى للكتاب.

ب–الكتب المؤلفة في اللسانيات والسيميائية والدلالة منها كالآتي:

- دروس في السيميائيات لـ: حنون مبارك، المغرب 1987م.
- الألسنية علم اللّغة الحديث –مبادئها وأعلامها– لـ: ميشال زكرياء.
- المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية لـ: محمد رشاد الحمزاوي 1977م.

ج–معاجم المصطلحات: وهي تتخذ المصطلح الأجنبي منطلقا، ومنها:

- معجم مصطلحات علم اللغة الحديث (عربي انجليزي/ انجليزي عربي)، وضعه نخبة من الباحثين.[3]

[1]) ينظر حفناوي بعلي: التجربة العربية في مجال السيمياء دراسة مقارنة مع السيميولوجيا الحديثة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عنابة ، الجزائر، ص165.

[2]) المرجع نفسه، ص161-162

[3]) محمد حسن باكلاّ وآخرون: معجم المصطلحات علم اللغة الحديث: (عربي انجليزي/ انجليزي عربي)، ط1ن مكتبة لبنان، بيروت، 1983م.

- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي/ انجليزي/ فرنسي) للدكتور الجزائري رشيد بن مالك.[1]
- المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات (عربي/ إنجليزي/ فرنسي) وضعه نخبة من الأساتذة العرب 1989م بتونس.

ثم ازداد المثقفون العرب تعلقا بالمنهج السيميائي مما جعل إصدراتهم الأدبية في حقل السيميائية ترتفع نوعا ما خاصة تلك التي يبدو تأثرهم فيها واضحا بـ" رولان بارت" الذي ترجموا كتابه " لذة النص"، ويقدم "محمد السرغيني" مجموعة من المحاضرات ويجمعها في كتاب بعنوان " محاضرات في السيميولوجيا عام 1987م، يبرز فيها نظرة بارت السيميائية للقصيدة، أما عن سيميوطيقا بيرس فنجد تأثر" سيزا قاسم" و " نصر حامد" بها في كتابهما " مدخل إلى السيميوطيقا" 1986م[2].

أما عن تطبيق السيميائيات في الخطاب العربي يرى الناقد " حفناوي بعلي" أنّ الناقد " علي العشي" يعد من "الرواد في تطبيقات السيميولوجيا الغربية على النص العربي من خلال دراسته التي ظهرت عام 1976م بعنوان تحليل سيميائي للجزء الأول من كتاب الأيام لطه حسين"[3]

أيضا من الذين طبقوا المنهج السيميائي " عبد المالك مرتاض" وذلك في كتابه " دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أنت ليلاي"، وكتاب " ألف ليلة وليلة" – تحليل سيميائي تفكيكي- لحكاية " حمّال بغداد-، وما يلاحظ على هذا الناقد أنه يستخدم المنهج السيميائي للكشف عن نظام العلامات في النص على أساس أنها قائمة بذاتها فيه، لا مجرد وسيط، وذلك بتعريه البنية الفنية للنص الأدبي وصهرها في بوتقات التشاكل والتباين والتناص، وكذا – الانزياح الذي يحرف الدلالة عن موضعها".[4]

[1]) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي/ انجليزي/ فرنسي) ، يضم أكثر من 800 مادة ممتدة عبر 272 صفحة، (د.ط)، دار الحكمة، الجزائر، 2000م.

[2]) ينظر حفناوي بعلي: التجربة العربية في مجال السيمياء دراسة مقارنة مع السيميولوجيا الحديثة، ص 171.

[3]) المرجع نفسه، ص173.

[4]) المرجع نفسه، ص174.

المحاضرة السادسة: النقد الاجتماعي.

يعدّ المنهج الاجتماعي للأدب أحد المناهج الرئيسة في الدراسات الأدبية والنقدية، وهو منهج يربط بين الأدب والمجتمع في مختلف المستويات، ويدرس ويحللّ العلاقة بين المجتمع والأدب باعتباره انعكاسا للحياة.

نشأ المنهج الاجتماعي في حضن المنهج التاريخي، واستقى منطلقاته الأولى منه خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب، وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة، وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور.

تاريخ النقد الاجتماعي وارهاصاته:

إنّ فكرة الأدب يعكس المجتمع فكرة قديمة قدم المفهوم الأفلاطوني لفكرة المحاكاة في الفن، بيد أنّ الارهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده بدأت منهجيا بعدما أصدرت " مدام دي ستايل" " Mme de stael "كتابها الموسوم بـ "الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية"عام 1800م، فأدخلت بذلك المبدأ القائل بأنّ الأدب تعبير عن المجتمع[1].

فمدام دي ستايل نظرت إلى الأدب من زاوية علاقته بالمؤسسات الاجتماعية عن طريق عدد من التأويلات الاجتماعية والتاريخية في العديد من البلدان الأوروبية، ووجهة نظر الكاتبة كانت مؤسسة على عدد من الافتراضات الشخصية والمثالية في وقت معا.

ثاني خلفية معرفية للمنهج الاجتماعي المفكر المادي "كارل ماركس" "K. Marx"؛ حيث منح للنظرية الاجتماعية بعدها المنهجي، وعمقها الفكري، وأصبحت على يديه نظرية متكاملة، ورؤية فلسفية للأدب والتطور الاجتماعي[2]

[1]) ينظر بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص50، وينظر صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، ص100.

[2]) المرجع نفسه، ص51.

كما لا ننسى مساهمة بعض الفلاسفة مثل هيجل"G.W. Hegel"، وبعض علماء الاجتماع مثل أوكست كومت، ودوركهايم إلى جانب جون ستيورات مل وبليخانوف ولوكاتش ولوسيان جولدمان وغيرهم.[1]

ويمكن عدّ التحليلات التي ضمها كتاب الناقد " هيبوليت تين" في كتابه " تاريخ الأدب الانكليزي" عام 1863م أحد أبرز التطبيقات الممثلة للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب وتحليله، إلى جانب التحليل الاجتماعي الدقيق الذي كشف فيه الفيلسوف الروسي " تشير نفسكي" عن مفهوم الجمال في رسالة للماجستير عام 1850م، عنوانها " علاقة الفن الجمالية بالواقع"[2].

وكذلك لا ننسى آراء (جان جيو) التي اعتبرت أنّ الأدب نشاط اجتماعي يعبر عن التكامل الاجتماعي، واعتبرت أيضا أنّ الأدب العظيم يعدّ اجتماعيا بالضرورة، وأنّ الكاتب المنعزل يبدع دائما فنا منحطا، فهو (أي الأدب) له غاية اجتماعية بالضرورة، تتمثل في نزع الفرد من صميم ذاته والتوحد بينه وبين غيره من الأفراد[3].

تصورات و منطلقات المنهج الاجتماعي:

ينطلق المنهج الاجتماعي من النظرية التي ترى أنّ الأدب ظاهرة اجتماعية، وأنّ الأديب لا ينتج أدبا لنفسه، وإنّما ينتجه لمجتمعه، منذ تفكيره في الكتابة، وفي أثناء ممارسته لها، وعقب انتهائه منها؛ فالقارئ حاضر في ذهن الأديب، وهو وسيلته وغايته في آن معا، لقد مثّل انعطاف الأدب والفن نحو الواقع افتراقا عن الفلسفة المثالية، وذلك إثر تنامي الفلسفة الوضعية التي شاعت على أيدي (أوجست كونت)، و(هيبوليت تين)، مامهد للاقتراب من الواقع ومعانقته.[4].

وخلافا للرؤية المثالية التي ترى في الأدب تعبيرا فرديا، ترى الماركسية أنّه محصلة لعوامل مختلفة، يقف في مقدمتها العامل الاقتصادي (المادي) الذي له الأثر الواضح في تشكيل رؤية الأديب، وموقفه من الحياة والمجتمع، فليس

[1]) بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات ، ص51.

[2]) ينظر صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات،ص 101.

[3]) ينظر سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1428هـ/2007م، ص143.

[4]) ينظر صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات،ص 101، وينظر بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص52.

وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم في الماركسية، بل العكس هو الصحيح، فوجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم. فالأديب بحكم وضعه الطبقي، يصدر عن أفكار طبقته وهمومها ومواقفها[1].

وترى الفلسفة المادية الماركسية أنّ لكل مجتمع بنيتين؛ دنيا: ويمثلها النتاج المادي المتجلي في البنية الاقتصادية للمجتمع، وعليا: تمثلها النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البنية الأولى، وأنّ أي تغيير في قوى الإنتاج المادية وعلاقاته، لابد من أن يحدث تغييرا في العلاقات الاجتماعية والنظم الفكرية، ومن هنا فإنّ الخطاب الأدبي والفني خطاب ينتمي تبعا للنظرية الماركسية إلى البنية العليا للمجتمع. فهو منعكس عن البنية الدنيا، ومتأثر بالتيارات الاقتصادية، وبالانتماء الطبقي للأديب، وهذا ما يعرف بنظرية الانعكاس.[2]

ونظرية الانعكاس قد اهتمت بفكرة الحتمية الاجتماعية والتاريخية عوضا عن فكرة الإلهام الشخصية للكاتب، وأصبحت فيما بعد تمثل اتجاها واسعا في العديد من أعمال الباحثين والنقاد في مجالات عديدة من مجالات الفكر والأدب[3].

إذن مهدت نظرية الانعكاس لظهور التحليل السوسيولوجي للأدب، نظرا لأنّ دعاتها قد حملوا على الدراسات الأدبية قيما مطلقة، بدلا من النظر إليها نظرة علمية محددة باعتبارها قيما نسبية تاريخية، والأدب في ظل هذه النظرية يتوقف على الأحوال الاقتصادية والظروف الموضوعية للمجتمع، فكل طريقة من طرق الإنتاج ببعض العلاقات الطبقية التي تولد مجموعة من الوقائع الاجتماعية تتسبب في ظهور أفكار وعواطف محددة ترتبط بالمعايير، والقيم الفنية والأدبية السائدة في العصر.[4]

ونظرية الانعكاس لا تقتصر على القول بأنّ أدب يعكس المجتمع والعلاقات الإنتاجية، ويتغير بتغيره، بل هي تقرر أيضا أنّ أدب كل مجتمع معين يتطور بحسب تطور الوضع الاجتماعي الطبقي، لهذا تذهب هذه النظرية إلى القول بأنّ كل أدب هو بالضرورة أدب طبقي؛ لأنّه انعكاس بصورة مباشرة لفكر الطبقة التي ينتمي إليها الكاتب، فهو يستمد أفكاره من تلك العلاقات العملية التي تنبي عليها حالته الإجتماعية في لحظة تاريخية محددة،

[1]) ينظر صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات،ص 101-102.

[2]) ينظر المرجع نفسه،ص 102.

[3]) ينظر سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ص157.

[4]) المرجع نفسه، ص157.

وهذا يعني أنّ الوضع الاقتصادي العام هو الذي يحدد الأفكار والقيم الأدبية، وهو الذي يخلع عليها كل مالها من معنى ودلالة[1].

لقد أنضج المنهج الاجتماعي في النقد مجموعة من المفاهيم والمصطلحات النقدية المهمة مثل: (الفن للمجتمع)، و(رسالة الأدب) و (رسالة الفن)، و (الأدب الملتزم)، و(الأدب الثوري)، و(الواقعية النقدية) و (الواقعية الاشتراكية)، وكلها تشير إلى رسالة الأدب والأديب، وتهدف إلى الدعوة لئلا يقتصر الأدب على كونه نشاطا خاصا بالقضايا الفردية، وإنما يكون له دور وإسهام في تطور المجتمع ورقيه، ودور في توعية أفراده، وقد تبع ذلك دعوتهم إلى نبذ الأدب الغامض كالأدب الوجودي والسريالي الذي يصور الإنسان كائنا فردا منعزلا غريبا ضائعا في عالم لامعنى له، وكل أولئك مما يحسب لأصحاب هذا المنهج[2].

النقد الاجتماعي في الوطن العربي:

شهد العالم العربي تطورات اجتماعية وسياسية تمثلت بحركات التحرر القومي من الاستعمار، هذا ما جعل الأدب يستجيب لهذه المتغيرات سواء في مصر أم العراق أم بلاد الشام، فبدأ الأدب والنقد يتخذان مواقف من طروحات الماركسيين التي وجدت صداها واضحا في الطروحات الثقافية والنقدية لدى التيارات اليسارية، وقد شهدت الخمسينيات والستينيات، وبخاصة قبل نكسة حزيران 1967م، وبعدها انتعاشة واضحة للنقد الاجتماعي (الواقعي)[3].

ولعلّ من أبرز أقطاب النقد الاجتماعي في العالم العربي " محمود أمين العالم"، و "عبد العظيم أنيس" في كتابهما المشترك " في الثقافة المصرية" عام 1955م، هذا الآخير الذي كان له دور الريادة في النقد الواقعي الماركسي في العالم العربي.

أيضا من أقطاب النقد الاجتماعي في الوطن العربي الناقد اللبناني " حسين مروّة" الذي كتب مقدمة كتاب في " الثقافة المصرية"، وأصدر كتاب بعنوان " دراسات في ضوء المنهج الواقعي".

---

[1]) ينظر سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ص158.

[2]) ينظر بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص54.

[3]) المرجع نفسه، ص54- ص55.

بالإضافة إلى الناقد عصام حنفي ناصف، وسلامة موسى، وعمر فاخوري، ويحي العبدّ، وغالي شكري، وعبد المحسن طه بدر، وفريد النقاش، وعبد الرحمن يافي، وغيرهم[1].

إنّ فحوى النقد الاجتماعي ليس تعليمنا قراءة النصوص فحسب، بل يعيننا ويفتح أعيننا على قراءة حياتنا وعلاقتنا بالعالم من حولنا، ومن هنا فقد علّمنا المنهج الاجتماعي أشياء كثيرة، وقدّم لنا فوائد جمّة، فلم يعد المعنى فقط هو الموجود أو المحصور في النصوص، وإنما جعل مكانا للقارئ من خلال إبراز ذاته الاجتماعية الواضحة؛ كما حمى النص من التلاشي والتحول إلى مجرد ملخص وإضافة لسلطة معرفية أخرى، واحتفظ ببعده النضالي من خلال الجمع بين أولئك الذين آمنوا بالتاريخ، ومن قاموا بتحليله ونقده، فالقراءة النقدية الاجتماعية هي في بعض وجوهها، ورغم كل مجازفاتها، قراءة الامكانات الكامنة للتاريخ في صيرورته[2].

[1]) بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص54- ص55.

[2]) ينظر المرجع نفسه، ص55..

المحاضرة الثامنة: النقد الثقافي.

يعد النقد الثقافي نشاطا أو فعالية تعنى بالأنساق الثقافية التي تعكس مجموعة من السياقات الثقافية، والتاريخية والاجتماعية والأخلاقية والإنسانية والقيم الحضارية، بل حتى الأنساق الثقافية والدينية والسياسية.

وينتمي النقد الثقافي إلى مابعد الحداثة التي أخذت على عاتقها تعديل المسار المعرفي الذي حادت عنه نقود الحداثة، والتي أوصلتها إلى العجز عن فك مغاليق النصوص خاصة مع ظهور جوانب مضمرة يحتاج فك شفراتها إلى إلمام شامل بالنص.

وتكمن أهمية النقد الثقافي كونه يمنح الكثير من الحرية للناقد للمقاربة النقدية، ويمكّنه من الانفتاح على مختلف التيارات المعرفية التي تمكنه من كشف مضمرات الخطاب.

مفهوم ونشأة النقد الثقافي:

بدأت البدايات التأسيسية لنشأة النقد الثقافي إلى مرحلة مابعد الحداثة، وماحدث في الدراسات النقدية السابقة؛ أي بعدما حلّ عصر التداخل المعرفي والثقافي محل عصر الثقافة الخالصة؛ فاختفت بذلك الحدود الفاصلة بين الثقافات والتوجهات المعرفية، ومرّ مسار النقد الثقافي بمرحلتين في تشكله المفهومي، أولاهما: عامة متداخلة مع حقل الدراسات الثقافية، وأخراهما: خاصة منهجية مثّلتها مرحلة مابعد البنيوية، إذ ظهر النقد الثقافي مابعد البنيوي في نتاج (فنست ليتش)، الذي طرح مصطلح (النقد الثقافي)، تحديدا اسما لمشروعه النقدي[1].

يعرّف "آرثر آيزيرجر" النقد الثقافي بأنه « نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته... بمعنى أنّ نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات على الفنون الراقية والثقافة الشعبية، والحياة اليومية، وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة فإنّ النقد الثقافي —كما أعتقد– هو مهمة متداخلة مترابطة، متجاورة متعددة كما أنّ نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة، ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة، وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد ، أيضا التفسير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي وبمقدوره أيضا أن يفسر

[1]) ينظر عبد الله عايد الشرفات، النقد الثقافي: المصطلح، المفهوم، المرجعيات، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث– مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية–، المجلد الخامس، العدد الثاني، الأردن، فبراير2021م، ص23.

(نظريات ومجالات علم العلامة ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والأنثربولوجية...إلخ)، ودراسات الاتصال، والبحث في وسائل الإعلام الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة (وحتى غير المعاصرة)»[1].

نفهم من هذا التعريف أنّ النقد الثقافي يتسم بالانفتاح، ويجمع مختلف المشارب والحقول المعرفية والنقدية السابقة عليه، ويستثمرها في تحليله لمختلف المظاهر الأدبية وغير الأدبية.

وهو عند عبد الله الغذامي «فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ماهو غير رسمي وغير مؤسساتي، وماهو كذلك سواء بسواء»[2].

وعبد الله الغذامي هنا متأثر إلى حد كبير بتعريف "ليتش" هذا الأخير الذي يعتبر النقد الثقافي أحد أبرز افرازات مابعد الحداثة التي غيرت كل المعارف، وكذلك إفراز للتطور الذي شهدته النظرية النقدية.

فالنقد الثقافي عند "ليتش" يتجاوز البنيوية ومابعدها، ويفيد من مناهج التحليل المختلفة كتأويل النصوص، ودراسة الخلفية التاريخية، بالإضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.[3]

نفهم من مما سبق أنّ النقد الثقافي تكمن وظيفته في تحليل وكشف المضمرات الثقافية في النصوص، والخطابات هذه نقطة الاتفاق بين جلّ التعريفات للنقد الثقافي، لكن هناك اختلاف بين الدارسين في عدّه – النقد الثقافي– "منهجا نقديا" أو"ممارسة "أو "فاعلية" أو "مشروعا".

إذا النقد الثقافي هو فعالية نقدية ، تغرف من كل الحقول والميادين المعرفية، محاولة إفراغها في قالب واحد، لتشكيل نقد جديد برؤية جديدة، وأدوات جديدة، وتسميةجديدة.

[1]) آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي –تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية–، تر:وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسى، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص30-31.

[2]) عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية–، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص83-84.

[3]) ينظر بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص198.

المرجعيات التاريخية للنقد الثقافي:

1.مدرسة فرانكفورت:

نشأت هذه الحركة الفلسفية في مدينة فرانكفورت في ألمانيا سنة 1932م، وبدأت الحركة في معهد الأبحاث الاجتماعية للمدينة، وجمعت فلاسفة مثل "ماكس هوركهايمر" و" يورغن هابرماس و"تيودور أدورنو"، وتعد هذه المدرسة من أبرز الجهود المؤسسة للنقد الثقافي، ويتمثل دورها في الإشارة إلى أهمية الثقافة ودراستها.

وتعود الإرهاصات الأولى للنقد الثقافي إلى المفكر الألماني اليهودي الأصل "تيودور أدورنو" (T.Adorno)؛ إذ كتب سنة 1949م مقالة تحت عنوان " **النقد الثقافي والمجتمع**" يهاجم فيها نوعا من النشاط ربطه الكاتب بالثقافة الأوروبية عند نهاية القرن التاسع عشرن بوصفه نقدا برجوازيا[1].

ويوضح " أدورنو" تناقض الناقد مع نقده، إذ «الناقد الثقافي غير راض عن الحضارة التي يدين لها بعدم ارتياحه، إنه يتحدث كما لو كان ينتمي إلى طبيعة لم يصبها الدنس أو مرحلة تاريخية أرقى، مع أنه ينتمي إلى الجوهر الذي يتخيل نفسه متجاوزا له».[2]

نفهم من هذا صعوبة ممارسة النقد الثقافي، ذلك أنّ الثقافة المنقودة هي نفسها ثقافة الشخص الناقد، فيظهر وكأنّ الناقد يدور في حلقة مفرغة، فمن جهة يروم نقد الثقافة ، ومن جهة أخرى هي التي تشكله، لكن الأمر قد يبدو من منظور آخر محاولة لهدم وإعادة بناء هذه الثقافة من الداخل.

كما ظهرت في فترة الثلاثينيات من القرن العشرين جماعة من النقاد الشباب في أمريكا، سموا بـ" مثقفي نيويورك" "New York Intellectuals"، اتخذوا من جماعة مدرسة فرانكفورت قدوة لهم، بيد أنّهم اختلفوا معهم في معارضتهم اليسار والنزعة مابعد الحداثية، لقد نظرت الجماعة إلى النص الأدبي كظاهرة ثقافية مفتوحة للتحليل من وجهات نظر عديدة، ودعت نظريتهم النقدية إلى اتباع مداخل كثيرة للنصوص الأدبية؛ لأنّ الثقافة دينامية،

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
كلية الآداب واللغات

[1]) ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، ص306.

[2]) المرجع نفسه، ص306.

ومتعددة الأوجه يدخل فيها الاقتصاد الاجتماعي والقيم الأخلاقية والمعنوية، والمعتقدات الدينية والممارسات النقدية والأبنية السياسية، وأنظمة التقييم والاهتمامات الفكرية والتقاليد الفنية[1].

إذن النص الأدبي من زاوية نظر هذه الجماعة يشمل كل مايمكن أن تنضوي تحته الثقافة بمعناها الشامل أو الكلي، ولهذا لابد من مناهج مختلفة، وروئ متعددة من أجل الولوج إلى عالم النص الأدبي.

2.الدراسات الثقافية:

تعد الدراسات الثقافية من أهم الدعائم المعرفية التي أرست مفهوم النقد الثقافي؛ إذ تنظر هذه الآخيرة للأدب بوصفه منتجا ثقافيا، وتهتم بكل ما يدور في حقل الثقافة، فهي « في علاقتها تكاد تكون ظاهرة كرنفالية، إذ تستمد وجودها من غيرها، وتتشكل في حقل خاص من خلال هذا الامتداد المستمر، ليس غريبا إذن أن تعرف الدراسات الثقافية نفسها بالعلاقة مع الدراسات الإثنية والأنثروبولوجية التي يلعب فيها مصطلح الثقافة دورا حاسما»[2].

وقد ورد في "موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي" أنّ الدراسات الثقافية قد « طورت مقاربات في غاية التنوع لدراسة الثقافة تميزت عادة باهتمامها بالعوامل السياسية والأيديولوجية والاجتماعية والتاريخية سيما العلاقة بين الثقافة والسلطة...، وقد ركزت اهتمامها على جوانب الثقافة التي استبعدتها مجالات العلوم الإنسانية المستتبة منذ زمن طويل»[3].

إذن أعادت الدراسات الثقافية الاعتبار لماكان سابقا محظورا من حقل الثقافة، كما عملت على التركيز على دراسة بعض الثنائيات المتشابكة كالثقافة والسلطة، وكذا تطوير البحث فيما همش من مجالات العلوم الإنسانية.

---

[1]) نوال قرين: النقد الثقافي في الخطاب النقذي العربي المعاصر –مقاربة حوارية في الأصول والتجليات لمشروعي: عبد الله الغذامي ومصطفى ناصف، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف أ.د محمد الهادي بوطارن، تخصص دراسات أدبية ونقدية، المدرسة العليا للأساتذة –بوزريعة/ الجزائر، 2012-2013، ص 39.

[2]) ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص139.

[3]) كريس ويدن: الدراسات الثقافية، موسوعة كومبريدج في النقد الأدبي، تر: هاني حلمي حنفي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2005م، ص237.

ويكمن هدف الدراسات الثقافية والنقد الثقافي في « مساءلة التأثيرات والقيم والتقاليد التي ترعاها بنية ثقافية ما، بعيدا عن مفاهيم مثل الانعكاس والمحاكاة؛ لأنّ البنية الثقافية لا تعكس الوجود الاجتماعي، وإنما تضعه وتكونه كمجموعة من التمثيلات التي يمتد تأثيرها إلى المستويات السياسية والتعليمية والاجتماعية»[1].

3.التاريخانية الجديدة:

تعد التاريخانية الجديدة « إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة مابعد البنيوية، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسية والتقويض، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي؛ حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية».[2]

إذن تطمح التاريخانية إلى تفسير وتحليل شبكة العلاقات والنظم الدالة داخل النص الأدبي؛ فهي إعادة قراءة للنص الأدبي وفق رؤية تاريخية واجتماعية وثقافية.

وتمثل التاريخانية الجديدة « عملية تفاوض مستمر وبعيد النظر في مواقع القوى الثقافة والنصية والسياسية المعقدة بين الماضي والحاضر، وتفصيل بين آنذاك والآن»[3]، يبدو أنّ التاريخانية هي محاولة لإعادة الاعتبار للتاريخ داخل النص الأدبي والنقدي، الذي قوضته البنيوية.

4.الدراسات النسوية:

يعود ظهور مصطلح الدراسات النسوية « كخطاب منظم في الستينات الميلادية، واعتمد على تحرير المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي، ولازالت الدراسات النسوية على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وتعتبر "فرجينيا وولف" من رائدات الحركة هذا النقد»[4].

---

[1]) طلحة عبد الباسط: النقد الثقافي: النشأة والتطور، مجلة كفاية اللغة والأدب، المجلد01/ العدد02-ديسمبر2021، ص39.

[2]) ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص80.

[3]) دانكان سالكليد: التاريخانية الجديدة، موسوعة كومبريدج في النقد الأدبي، تر:دعاء إمبابي، ص98.

[4]) ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص329.

وتسعى الدراسات النسوية إلى« تحليل النصوص من وجهة نظر المرأة، والدافع إليه ما تستشعره الحركات النسوية من إهمال الرجل المتعمد لمحمل إنتاج النساء الإبداعي، وعده إياه أدبا من الدرجة الثانية. لذلك فقد كانت هذه الدراسات هي محاولة الرفع من منزلة المرأة في المجتمع »[1].

ومن أهم مرتكزات الدراسات النسوية الهامش والمركز المتمثل في المؤسسة الرسمية، وهذه الآخيرة هي أبرز وأهم مباحث النقد الثقافي، كما أنّ ظهورها هو « الرفع من قيمة المرأة وإخراجها من دائرة التهميش الذي وضعها فيها الرجل في الدرجة الأولى، وكذا إعطاء أهمية لإبداعاتها، وهذا من خلال إسقاط تلك النظرة الاستعلائية التي تمارسها المؤسسة الأدبية على أغلبية المنتج الإبداعي النسوي»[2].

ينظر النقد الثقافي إلى هذا الاستعلاء والتهميش كنسق توغل داخل المؤسسة، وبالتالي الكشف عنه، وعن أبعاده ودلالاته، وكيفية تشكله داخل مختلف أنواع الخطاب، وموقف المجتمع من هذا الخطاب، هذه وغيرها أبرز الأسئلة التي يحاول النقد الثقافي الإجابة عنها.

5.الدراسات مابعد الكولونيالية:

تعتبر الدراسات مابعد الكولونيالية « مقولة سياسية استخدمت أول مرة في مجال النظرية السياسية في السنوات الأولى من عقد السبعينيات، لوصف المأزق الجديد الذي أخذت تتخبط فيه البلدان التي خرجت من تجارب الاستعمار الذي تعرضت له من قبل الإمبراطوريات الأوروبية إلى مفتتح الستينات»[3].

ولأنّ النظرة الغربية قائمة على الاستعلاء، وقائمة على مقولة وضع كل أدب يأتي من المستعمرات القديمة ضمن الهامش، وبالتالي هو أقل مكانة من الإبداع والفن الغربي فكان لابد « من ظهور مدرسة نقدية تأخذ على عاتقها دراسة هذا الأدب، بإخراجه من العملية الإقصائية الممارسة عليه، وهو ما جعل الخطاب الكولونيالي حقلا غنيا لكل الدراسات التي يحتويها النقد الثقافي»[4].

---

[1]) فتيحة صرصور: النقد النسوي، موقع مكتوب، صادر بتاريخ2012/01/02، تاريخ الدخول2023/08/04م.

[2]) فضيل عدنان: خطابات الفيسبوك وخطاب المثقف– مقاربة سيميائية ثقافية–، مذكرة لنيل درجة الماجستير، إشراف أ.د/عشي نصيرة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري، ص14.

[3]) يحي بن الوليد: خطاب ما بعد الاستعمار، مجلة الكلمة، الكويت، ع16، أبريل2008، ص02.

[4]) المرجع نفسه، ص08.

إذن مهدت هذه الجهود الطريق للنقد الثقافي، فانطلق في تحديد معالمه لكشف زيف المقولات الغربية في التمركز والسلطة، وكشف عن جماليات الخطاب مابعد الكولونيالي، واستثمره حتى يقدم هوية ثقافية ونقدية لا تعترف بالمركز والهامش، وإنما تدرس كل هذه الأمور من منظار نقدي تتساوى فيه كل الأعمال.

النقد الثقافي في الوطن العربي:

عرف العالم العربي النقد الثقافي مع بدايات القرن الحالي من خلال مجموعة من الأعمال والدراسات النقدية لعلّ أبرزها أعمال الناقد السعودي "عبد الله الغذامي"، ونخص بالذكر مؤلفه الموسوم بـ" النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية" الصادر عام 2000م؛ حيث يعدّ هذا الكتاب أول دراسة عربية تبنت صراحة نظرية النقد الثقافي، معلنة موت النقد الأدبي ومحاولة تقويض معالمه.

إذا حاول "عبد الله الغذامي" من خلال كتابه هذا قراءة عيوب ومكامن الضعف في الخطاب الشعري العربي، ومايختزنه من أنساق ثقافية عبر انتقائه لنماذج شعرية موزعة بين ماهو قديم وماهو حديث، وأتبع هذا الكتاب بجملة من المقالات والدراسات النقدية نشرت في الكثير من الجرائد والمجلاّت العربية، سعى من خلالها في كل مرة إلى إثبات رأيه المتمثل في أنّ النقد الثقافي هو الممارسة البديلة عن النقد الأدبي ومناهجه التقليدية، وأبرز هذه الدراسات مايلي[1]:

1-مقال النقد الثقافي-رؤية جديدة- نادي جدة الأدبي ندوة وملتقى النص، 14 جانفي2001م.

2-النقد الثقافي: الفكرة والمنهج، دائرة الثقافة، الشارقة، 23 سبتمبر2001م.

3-ثقافة الصورة، مهرجان القرين، الكويت، يناير2004م.

هذه عينة بسيطة من أعمال هذا الناقد، والقائمة طويلة لمقالات ودراسات يصل عددها إلى حوالي ثلاثين دراسة أو يزيد.

وبالإضافة إلى أعمال الناقد عبد الله الغذامي نجد باحثيين عرب آخرين تبنوا مشروع النقد الثقافي على رأسهم

[1]) ينظر طارق بوحالة: نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر –نماذج مختارة-، ص79.

"عبد القادر الرباعي" من خلال مؤلفه " تحولات النقد الثقافي" عام 2007م، ونجد هذا الآخير يصف الدراسات الثقافية قائلا: « وباختصار فإنّ الدراسات الثقافية تجمع أطيافا مختلفة تشبه في تجمعها ألوان قوس قزح المتنوعة، وهذه الأطياف المختلفة هي ما تضمه النظرية المعاصرة»[1].

نجد أيضا ناقدا آخر وهو أحد تلاميذة " عبد القادر الرباعي" ألا وهو "يوسف عليمات"؛ حيث تبنى مفهوم " جماليات التحليل الثقافي" – وهو توجه من اتجاهات النقد الثقافي – من أجل قراءة نصوص شعرية جاهلية باحثا فيها عن جماليات اللغة الشعرية التي يكرسها الشعراء لإضمار جملة من القيم والتمثيلات والأنساق الثقافية، وألف في هذا الباب كتابه الأول الذي عنونه بـ" جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا"؛ حيث تبنى فيه مقولات التاريخانية الجديدة والجماليات الثقافية، كما ألف كتابا آخر عام 2009م تحت عنوان " النسق الثقافي، قراءة في أنساق الشعر العربي القديم"[2].

كما اهتم الناقد الأردني " أحمد جمال المرازيق" بجماليات النقد الثقافي، وذلك من خلال دراسته الموسومة بـ" جماليات النقد الثقافي" نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، الصادرة عام 2009م.

وإذا عدنا إلى توجه آخر من توجهات النقد الثقافي ألا وهو " النظرية والنقد الثقافي المقارن" نجد كل من الباحث العراقي " محسن جاسم الموسوي" والباحث الفلسطيني " عز الدين المناصرة" والمسرحي الجزائري " حفناوي بعلي".

فعز الدين المناصرة استغل مجال النقد الثقافي ليوسع مجال تخصصه وهو الأدب المقارن، فقد قدم كتابه " النقد الثقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي، الذي صدر عام 2005م، لينتقل من البحث في الأدب المقارن إلى النقد الثقافي المقارن، وذلك عن طريق قراءة جملة من القضايا المرتبطة بهذا النشاط الجديد، لاسيما ما تعلق بما أطلق عليه، مابعد نظرية الأدب، النص والسياق، تعددية الأنساق المتعارضة قراءات في النقد الثقافي المقارن[3].

ومن الدراسات النظرية التي تحدثت عن مجال النقد الثقافي المقارن دراسة الناقد والمسرحي الجزائري" حفناوي بعلي" الموسومة بـ: "مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن" الصادر عام 2007م، حاول بعلي في هذا المؤلف الربط بين النقد الثقافي والنظريات الأدبية والمعرفية الأخرى المجاورة: النظرية مابعد الاستعمارية والنسوية

[1]) ينظر طارق بوحالة: نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر –نماذج مختارة، ص81.

[2]) ينظر المرجع نفسه، ص81-82.

[3]) عز الدين مناصرة: النقد الثقافي المقارن–منظور جدلي تفكيكي–، ط1،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 1426هـ/2005، ص229.

والأنثربولوجيا الرمزية...، كما اتسم هذا المؤلف بالثراء النظري الذي وضّح الأسس النظرية التي قعدت لنشأة النقد الثقافي المقارن[1].

أما المؤلف الثالث الذي ينضوي تحت توجه النظرية والنقد الثقافي فهو للناقد العراقي " محسن جاسم الموسوي" الموسوم بـ:" النظرية والنقد الثقافي"، 2005م؛ إذ عمل الموسوي في بلورة معالم النقد الثقافي خاصة عند العرب.

ولعلّ من أشهر النقاد العرب الذين اشتغلوا على علاقة النسق الثقافي بالتمثيل الثقافي للغير الناقد البحريني " نادر كاظم"؛ إذ ألف كتابا في هذا الباب وسمه بـ " تمثلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي في العصر الوسيط" عام 2004م، وهذا الكتاب عبارة عن رسالة أكاديمية في بابين كبيرين؛ الباب الأول معنون بـ " مرجعيات المتخيل والتمثيل الثقافي"، تناول فيه بالدراسة والتحليل الناقد "نادر كاظم" أبرز الصور النمطية للعرق الأسود، ومدى تجليها في النتاج العربي الثقافي من جغرافيا ورحلات، وعلوم اللغة وعلوم الدين...، أما الباب الثاني المعنون بـ "الأسود والتمثيل الثقافي التخيلي"؛ فحلّل في الباحث تمثيلات السود في النتاج العربي الأدبي سواء كان نثرا أو شعرا[2].

[1]) ينظر طارق بوحالة: نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر –نماذج مختارة–، ص84.

[2]) ينظر المرجع نفسه، ص85.

المحاضرة الثامنة: النقد النفسي.

يعتبر المنهج النفسي من المناهج التي تبحث في الصلة بين الأدب والنفس الإنسانية ومشكلاتها بعمق، وتسعى إلى تفسير سلوك الإنسان، وكذلك تبحث في مشكلة الإبداع الفني، والظروف والدوافع الكامنة وراء إبداعه.

الإرهاصات والخلفيات المعرفية للمنهج النفسي:

لم يكن هناك في القديم، سواء في العالم العربي أم الغربي منهج نقدي مرتبط بالجانب النفسي أومؤسس على معرفة نفسية محددة، ومع ذلك لم يكن النقد عموما يخلو من بعض الملاحظات والتعليقات التي تتخذ من نفسية المبدع أو المتلقي مرجعا لها أثناء معالجة النصوص الأدبية.

ومن بين هذه الاشارات والأفكار حديث ابن قتيبة عن العوامل النفسية والجسدية المسؤولة عن الإبداع حين قال: « وللشعر تارات (أي فترات) يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريضّه، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب، ولا يعرف لذلك سبب إلاّ أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو **خاطر غمّ**»[1]

فالحديث عن **خاطر الغمّ** هو تحديد للحالة السيكولوجية التي يكون عليها المبدع ساعة الإبداع.

أيضا تحدث ابن خلدون عن مايشبه الأساس النفسي للإبداع الأدبي، وجعله مرتبطا بالمدركات الخارجية فهي التي تكيف النفوس من أجل تحصيل الملكات، وملكة الشعر مثلا تنشأ في نظره عن كثرة الحفظ، ولذلك يلعب مخزون الذاكرة دورا كبيرا في تهيئة النفوس للإبداع: « إنّ النفس وإن كانت في جبلّتها واحدة بالنوع فهي تختلف في البشر بالقوة والضعف في الإدراكات، واختلافها إنما هو باختلاف ما يرد عليها من الإدراكات والملكات والألوان التي تكيّفها من الخارج، فبهذه يتم وجودها وتخرج من القوة إلى الفعل صورتها... فالملكة الشعرية تنشأ بحفظ الشعرن وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والترسيل... ».[2]

---

[1]) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، ج1، ص80-81.

[2]) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الله محمد الدّرويش، ط1، دار البلخي، دمشق، 1425هـ/2004م، ج2،ص406

يميل ابن خلدون إذن إلى الاعتقاد بأنّ محرك الإبداع الحقيقي هو تلك الدينامية التي يحفزها نسيان المحفوظات في النفس، إذ نجده يقول في هذا المقام:

« ... واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ ثم بعد الامتلاء من الحفظ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل (أي الشاعر) على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال إنّ من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية للظاهرة إذ هي صادّة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة».[1]

فالنسيان والاستعداد الفطري والظروف المحيطة عند ابن خلدون لها أدوار أساسية في الإبداع فضلا عن الحالة السيكولوجية المباشرة، ومعرفة الشاعر بضروب البلاغة لاتكفي في تهيئة ملكة الإبداع في نفسه، وابن خلدون هنا استفاد من النقاد العرب القدامى الذين تحدثوا عن الشروط النفسية والظروف المحيطة بعملية الإبداع، ومن هؤلاء ابن رشيق الذي جمع كثيرا من الآراء عن هذا الموضوع في كتابه العمدة[2].

أيضا أشار الفلاسفة الغرب إلى بعض ملامح النقد النفسي، وعلى رأسهم أفلاطون plato في طور إيون Ion الذي أدرك أثر الشعر في إثارة العواطف الإنسانية، وما يمكن أن تخلقه من ضرر على الناشئة فما كان منه إلاّ أن استبعد أهل الشعر من جمهوريته، أما أرسطو Aristotle فقد وسّع من إطار البحث في نفسية المؤلف أو المبدع عندما تحدث عن مفهوم التطهير؛ إذ تناول في المقام الأول علاقة المتلقين بالأعمال المسرحية التراجيدية، ودور هذه الأعمال في تخليص النفوس من أضرار الرحمة والشفقة الزائدين عن الحد، وما يصاحب التطهير من الخوف والرحمة من أثر سيكولوجي آخر لدى المشاهد للمسرحية المأساوية وهو اللذة[3].

وهذا يعني أنّ لهذا الصنف من الإبداع المسرحي القدرة على إثارة مشاعر متناقضة في نفسية الإنسان، وكأنّ أرسطو أعطى للمتلقي دورا سلبيا يتلخص في الانفعال فقط.

---

[1]) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص401.

[2]) حميد الحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر- مناهج ونظريات ومواقف-، ط3، أنفو-يرانت 12 شارع القادسية، فاس،2014، ص85.

[3]) ينظر بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص40، وينظر حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر- مناهج ونظريات ومواقف-، ص86.

أيضا أشار النقاد الرومانسيون إلى دور الحالة النفسية للأديب في تلوين أدبه بخصائص محددة، فضلا عن دور التعاطف والتأثير في قيام نقد أكثر ارتباط بالنتاجات الأدبية، كما أشار إلى ذلك" سانت بوف"[1].

لكن تبقى هذه الملاحظات والأفكار مجرد محاولات لم ترتق إلى وضع أسس نظرية ومعرفية لقيام نقد أدبي نفسي بالمعنى الحقيقي؛ لأنّ النقد النفسي لم يتأسس كنظرية قائمة بذاتها حتى في الغرب إلاّ مع مطلع القرن العشرين على يد الطبيب النمساوي "سيجموند فرويد"Sigmund Freud (1856-1939م) ، إذ كان هذا الآخير منظرا وممارسا للعلاج النفسي، كما كان لاكتشافاته الخاصة بالجهاز النفسي دور كبير في إعادة النظر جذريا في تصور مفهوم الذات، ومفهوم الشخصية الفردية.

ومفاد نظرية فرويد أنّ الذات الفردية ليست وحدة متماسكة، وواعية كل الوعي بنفسها كما يعتقد في السابق، بل إنّها تشهد صراعا حادا بين مجموعة من القوى والمناطق النفسية التي يختص كل واحد منها بفعاليات نفسية محددة[2].

كان المدخل الأساسي لعلاقة التحليل النفسي للأدب هو اكتشاف فرويد لدور الأحلام في إماطة اللثام عن الرغبات المكبوتة، مع العلم أنّ هذه الرغبات تتخذ صورا تمثيلية أثناء الإخراج المسرحي لمشاهد الحلم[3].

ففرويد يرى أنّ الأديب لم يستطيع أن يتلاءم مع الواقع فكبت رغباته، وسعى إلى إشباعها عن طريق الخيال، ثم عادت إلى الواقع في شكل أدبي.

فالأديب بهذا المعنى يشكل عالما خاصا به، إما عن طريق اللعب أو الحلم أو التخيّل، ولكن فرويد فسّر ذلك كله بحزمة من العقد الجنسية يسعى المرء إلى تعويضها، وقد استقى مصطلحاته من أعمال أدبية بالأساس[4]:

1.عقدة أوديب: وتتمثل في ميل الطفل جنسيا إلى أمه.

2.عقدة آلكترا: وهي ميل الطفلة جنسيا إلى أبيها.

---

[1]) ينظر حميد الحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر- مناهج ونظريات ومواقف-، ص86.

[2]) ينظر المرجع نفسه، ص87.

[3]) ينظر المرجع نفسه، ص91.

[4]) مخلوف عامر: مناهج نقدية محاضرات ميسرة، ص34-35.

3.العقدة النرجسية: وهي حب الذات جنسيا.

4.عقدة الخصاء: في تصوّره أن الإنسان يخاف على أن يفقد أعضاءه التناسلية؛ لأنّه سيعاقب على إتيانه أفعلا محرّمة.

إذن الذي رسخ المنهج النفسي منهجا في النقد الأدبي هي دراسات سيجموند فرويد S.Freud، وتلامذته كال جوستاف يونج C.G.Jung وإدلرAdler ، وذلك بعد إصدار فرويد كتابه المشهور" **تفسير الأحلام**"، ومجموعة من الدراسات النفسية لعدد من الأدباء والفنانين من مثل: "فيلهلم ينسن" في قصته "جراديفا" "Gradiva"، حيث حلل المبنى الحلمي وتقنياته الرمزية، ودراسته عن "ليوناردو دافنشي"، ومقاله عن " دوستوفسكي" وجريمة قتل الأب[1].

وظلت مدرسة التحليل النفسي الفرويدية تركز على الدوافع الجنسية من بين الدوافع الغريزية اللاواعية التي رأوها تقف وراء تشكل العمل الإبداعي مثل عقدة أدويب Oedipus complex، وعقدة إلكترا Electra complex، ومركب النقص عند إدلر[2].

يتفق تلاميذة فرويد معه في الخطوط العامة لنظريته في " اللاوعي"، إلاّ أنهم يختلفون عنه في بعض التفسيرات مثل "إدلر" يتفق مع أستاذه "فرويد" في فكرة أو غريزة حب الظهور تعويضا عن النقص، ولكنه يختلف معه في محتواها؛ ففي في الوقت الذي يرى فيه "فرويد" الفن والإبداع مجرد تعويض مقنع عن كبت جنسي، أو مجرد ضرب من ضروب التنفيس من أجل التواؤم مع العالم وتفاديا للمرض، ويرى "إدلر" عقدة الجنس بكل مظاهرها ومركباتها لا تفلح في تفسير الإبداع بقدر ما يبدو النقص عند المبدع محاولة تعويضية[3].

كما أغنت فكرة يونغ في " اللاوعي الجمعي" الدراسات النقدية النفسية للأدب، وفتحت المجال واسعا أمام تعدّد الرؤى في دراسة الفنانين والأدباء وأعمالهم الفنية والأدبية، فحسب يونغ الذاكرة لا تختزن ماضينا الطفولي وحسب،

[1]) ينظر بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص42

[2]) ينظر المرجع نفسه، ص43.

[3]) المرجع نفسه، ص43.

بل تختزن الأنماط الأولية لماضينا العرقي، والذي قد يعود إلى العهود البدائية. والفنان/ الكاتب قد يكشف في إنتاجه عن نموذجه الشخصي أو النموذج المضاد لشخصيته[1].

ولا ننسى الاتجاه الجشتالتي Gestalt بزعامة " هربرت ويلر" دورا هاما في البحث في الكيفية التي يحدث بها العمل الفني، وفي الأثر الكلي الذي يتركه في إدراك متلقي العمل ومتذوقه[2].

مبادئ وثوابت النقد النفسي[3]:

- ربط النّص بلاشعور صاحبه.
- افتراض وجود بنية تحتية متجذرة في لاوعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص، لا معنى لهذا السطح دون استحضار تلك البنية الباطنية.
- النظر إلى الشخصيات (الورقية) في النصوص على أنهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.

وتجمع جلّ الدراسات على أنّ الناقد الفرنسي شارل مورون / C .Mouron (1899-1966م)، الذي إليه يعزى مصطلح النقد النفساني(Psycho-Critique)، قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا؛ إذ فصل النقد الأدبي عن علم النفس، وجعل من الأول أكبر من أن يبقى مجرد شارح وموضح للثاني، مقترحا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته، بل يستعين به وسيلة منهجية في دراسة النصوص الأدبية[4].

كما استثمرت الدراسات الأدبية حقائق علم النفس ومفاهيمه بكيفيات شتى عبر مجالات مختلفة نذكر منها[5]:

1.دراسة العملية الإبداعية في ذاتها (سيكولوجية الإبداع)؛أي ماهيتها النفسية وعناصرها وطقوسها الخاصة.

2.دراسة شخصية المبدع (الاتجاه البيوغرافي أو سيكولوجية المبدع)، بمعنى البحث في دلالة العمل الإبداعي على نفسية صاحبه.

---

[1]) مخلوف عامر: مناهج نقدية محاضرات ميسرة، ص33.

[2]) صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، ص91.

[3]) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص22-23.

[4]) المرجع نفسه، ص23..

[5]) المرجع نفسه، ص23-24.

3.دراسة العلاقة النفسية بين العمل الإبداعي والمتلقي (سيكولوجية التلقي أوالجمهور).

4.دراسة العمل الإبداعي من زواية سيكولوجية (التحليل النفسي للأدب)، وهذا هو المجال الحقيقي للممارسة النقدية النفسانية.

المنهج النفسي عند النقاد العرب المعاصرين:

استهوى المنهج النفسي عددا من النقاد العرب فقدموا عددا من الدراسات النقدية مستفدين من طروحات علم النفس، ومن هؤلاء النقاد عباس محمود العقاد والمازني، ومحمد النويهي ومحمد خلف الله، وعز الدين إسماعيل، ومصطفى سويف وغيرهم، فقد درس العقاد شخصية أبي نواس في ضوء ما أسماه " عقدة النرجسية" في كتابه " أبو نواس الحسن بن هانئ"، وفسّر ما أسماه " آفات أبي نواس" بالظاهرة النفسية المعروفة بالنرجسية Narcissism[1].

وبعدما قرأ "طه حسين" ما كتبه " العقاد" عن " أبي نواس" معتمدا التحليل النفسي، ردّ يقول: « والذي أريد أن أصل إليه من هذا النوع كله هو أني حين أنكرت إخضاع أبي نواس لهذا النوع من التحليل النفسي كنت أعلم حق العلم ما كنت أقول. وكنت أعمد إليه عن إدارة وبصيرة وثقة لأني أرى كل ما ينتج من إخضاع القدماء لهذا التحليل ضربا من الظن لا يرقى إلى العلم ولا ينتهي بأصحابه إلى اليقين ولا يلزم قراءه الاقتناع به والاطمئنان إليه، ومازلت أرى هذا الرأي لم يصرفن عنه الأستاذ العقاد بما كتب في مقاله الأخير، وما أرى أنّه سيصرفني عنه الآن على أقل تقدير»[2]. كما قدم المازني دراسة عن بشار بن برد تمثل نموذجا واضحا لمفهوم إدلر عن " عقدة النقص"؛ حيث يردّ إبداع بشار ووعه بهجاء الناس وشتمهم إلى عقدة نقص يعاني منها بسبب كونه أحد شعراء الموالي أولا، وكونه شاعرا كفيفا ثانيا[3].

كما يعدّ " جورج طرابيشي" من أكثر المتحمسين لتطبيق المنهج النفسي، فهو يبدو له أقرب المناهج لاستنكاه النصوص الأدبية، فألّف " عقدة أوديب في الرواية العربية" و" أنثى ضد الأنوثة"، كما ألف

[1]) ينظر بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص45-46.

[2]) مخلوف عامر: مناهج نقدية محاضرات ميسرة، ص 36.

[3]) ينظر بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص46.

" العقاد" قبله " ابن الرومي حياته من شعره"، وكتب "عز الدين إسماعيل" "التفسير النفسي للأدب"، وحين تعرض للمقدمة الطللية في الشعر "الجاهلي" قال:

« يتضح لنا أنّ الشاعر الجاهلي قد جمع في قطعة النسيب التي تتصدر قصيدته بين عنصرين أحدهما يذكّر بالفناء وهو الأطلال، والآخر يذكّر بالحياة وهو الحب، وليس اجتماع هذين النقيضيّن: الحياة والفناء في الموقف الواحد وارتباط أحدهما بالآخر، إلاّ تأكيدا لإحساس الشاعر بالتناقض العام الماثل سواء في العالم الخارجي أو عالمه الباطني؛ فالتناقض الذي تمثله قطعة النسيب ليس تناقضا لفظيا أو فكريا، بل هو تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة كما يتمثل في كيان الفرد الحي».[1]

إذن النسيب عند عز الدين إسماعيل تعبير عن إحساس بالتناقض، سواء في عالمه الداخلي أو في العالم الخارجي. وهي قضية وجودية يشعر بها الكائن الحي.

وعالج " صادق جلال العظم" ظاهرة الحب العذري أو الغزل العفيف من منظور نفسي، فخلص إلى أنّ الشاعر يريد أن يبقي على حالة التوهّج والاشتداد بامتناعه عن الزواج، الرباط المقدس الذي من شأنه أن يطفئ جمهرة الحب.[2]

[1]) مخلوف عامر: مناهج نقدية – محاضرات ميسرة–، ص36.

[2]) المرجع نفسه، ص37.

المحاضرة التاسعة: النقد الأيديولوجي.

يعتبر مصطلح الإيديولوجيا من أكثر المصطلحات التي شغلت الباحثين والعلماء والمتخصصين في مجالات مختلفة ؛ إذ يتضمن هذا المصطلح العديد من الدلالات المتضاربة، ويشتمل على جوانب فلسفية وفكرية وسياسية واجتماعية وفقا لحقوق وميادين توظيفه، ومع ذلك يبقى مفهوم الأيديولوجيا من أكثر المفاهيم الشائكة التي تستعصي على الأفهام؛ حيث شهد هذا المصطلح تطورات وتحولات سواء من حيث المفهوم أو الوظيفة.

نشأة ومفهوم مصطلح إيديولوجيا:

نشأت الأيديولوجيا في الأصل كعلم شارح أو ما بعد العلم" meta-science"؛ أي كعلم للعلم.[1]لكن ليس بالضرورة أن تصبح كل إيديولوجيا علما أو حتى فنا أو فلسفة، و يمكن القول إنها جميعا قد تكون نتاجا لتقليد إيدولوجي معين، وبمعنى آخر « هو دعوة إلى العلم إلى تقبله والإقبال عليه، إلى إنتاجه واستعماله، وإلى إزالة كل العوائق المضادة لها أو المزعجة لانتشاره، سواء كانت موضوعية أو ذاتية».[2]

ظهر أول مرة مصطلح " الأيديولوجيا" على يد الفيلسوف الفرنسي "أنطوان ديستوت دي تراسي"[3]، وكان قصده من وراء هذا المصطلح إيجاد مجال علمي يعنى بدراسة الأفكار وفق قوانين علمية تجريبية صارمة، وقد تأثر "دي تراسي" بنظرية "جون لوك" القائمة على التجريب، كما تأثر بمنهج الفيلسوف الفرنسي "كوندياك" الذي يرى أنّ: « الأفكار أساسها المحسوسات، وأنّ العقل وعاء الحس»[4].

ويؤصل عدد من المفكرين ظهور لفظة الإيديولوجيا عشية الثورة الفرنسية لتدل على مجموعة أفكار وقيم تكون رؤية شمولية للوجود تتبناها جماعة ما، مثل الماركسية: على سبيل المثال: فقد قال "لنين" معبرا عن حزبه: نحن الأيديولوجين، ثم انسحب هذا المفهوم ليضم تحت عباءته الأديان والتراث والنظريات الكبرى، والأفكار المظللة الخداعة حتى أصبحت الأيديولوجية مرادفا لمفهوم القناع الذي يرتديه الإنسان فيصده عن رؤية الأشياء

---

[1]) ديفيد هوكس: الإيديولوجية، تر: إبراهيم فتحي، (د.ط)، المجلس الأعلى للثقافة، 2000 ، ص46.

[2]) ناصيف نصّار: الفلسفة في معركة الإيديولوجية، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980، ص18.

[3]) ينظر ريمون بودون، فرانسو بوريكو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع، تر سليم حدّاد، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 1986، ص84.

[4]) Destutt-tracy: projet d'éléments d'idéce logie" De BRAY librairie paris p179-180

الأخرى، وبذلك تحول هذا المفهوم إلى إشكالية؛ إذ اختفت الحدود بين ماهو إيديولوجي، وماهو غير إيديولوجي مما دفع عدد من المدارس الفلسفية إلى جعل هذا المفهوم موضوعا لجدلها الفلسفي[1].

كما نجد أنّ مصطلح إيديولوجيا أستخدم بدلالات مختلفة تطورت إبّان الحقب التاريخية المتعاقبة، حسب بعض المفكرين الذين ذهبوا إليها منذ بداية شيوع المصطلح وإلى الأزمنة المعاصرة، وفيمايلي إيجاز بسيط لتلك الاستعمالات[2]:

- في القرن الثامن عشر استعمل مصطلح إيديولوجيا بمعنى محاربة الأفكار الموروثة عن عصور الظلم والظلمات؛ أي ينظر إلى الإيديولوجيا انطلاقا من العقل الذي يختلف الفرد عما هو في الإنسانية جمعاء.
- استعملت عند الفلاسفة الألمان، ولاسيما هيجل والرومانسيين، بمعنى الكيان الفكري الذي يعبر الرّوح التي تدفع الحقبة التاريخية المعينة إلى السعي لتحقيق هدف محدّد لابد وأن يكون له دور في الخلط الذي رسمه التاريخ العام للمجتمع البشري، ومن ثم يتسنى لنا أن نقول بأنّ هذا الاستعمال ينظر إلى الإيديولوجيا انطلاقا من التاريخ كخطة واعية بذاتها.
- أما في التفكير الماركسي فالإيديولوجيا تعكس طبيعة النظام الإجتماعي؛ بحيث ينظر إليها انطلاقا من البنية الباطنية للمجتمع الإنساني الذي يتميز بإنتاج وسائل استمراريته.
- الإيديولوجيا في تفكير نيتشه هي مجموع الأوهام والتعليلات والحيل التي يحاول بها الإنسان التكيف مع قوانين الحياة، ومن ثم فإنّ وجهة نظره تنطق من الحياة كظاهرة عامة تفصل عالم الجماد عن عالم الأحياء.
- وتعني الإيديولوجيا عند فرويد مجموعة الأفكار الناتجة عن تطبيق قانون الله الضروري في رأيه لبناء الحضارة.

لقد اختلفت وتشعبت التصورات والمفاهيم المتعلقة بالإيديولوجيا من ماركسية وسوسيولوجية وأدبية وحتى تاريخية.

مرجعيات المنهج الأيديولوجي:

[1]) علي حسين يوسف: النقد العربي المعاصر –دراسة في المنهج والإجراء–، ط1، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، 1437هـ/2016م، ص91.

[2]) ينظر عبد الرحمن خليفة، فضل الله محمد إسماعيل: المدخل في الأيديولوجيا والحضارة، (د.ط)، مكتبة بستان المعرفة، 2006، ص25-26.

نتج المنهج الأيديولوجي عن فلسفتين هما: الفلسفة الاشتراكية والفلسفة الوجودية[1]؛ فالمنهج الماركسي والمنهج الوجودي أبرز ممثلين للمنهج الأيديولوجي، أما الممثل الماركسي فهو مثل اتجاها جديدا في رؤية الواقع يستند أساسه الفلسفي إلى الماركسية بوصفها نظرية في الطبيعة والمجتمع.

ولقد كانت الاتجاهات الأدبية تستند إلى دعامات فلسفية عبر العصور، ولكن الرؤية الاجتماعية للماركسية تحتم على الآخذين بها في المجال النظر، الأخذ بها في مجال التطبيق، وهكذا تحتم على الفنان الذي يستنير بالرؤية الماركسية للمجتمع، أن يعكس هذه الرؤية في عمله الفني.

أما المنهج الوجودي فقد انعكس عن فلسفة "جان بول سارتر" والوجوديين الآخرين، لقد كانت أزمة "سارتر" دائما كما وضحت "سيمون دي بوفوار" في روايتها (الحكماء) هي: كيف يمكن أن يظل ثوريا دون أن يكون ماركسيا؟... ونفهم من قولها أنه لا يلتقي بالماركسية ويلتقي معها كذلك.

يسعى المنهج الأيديولوجي إلى تبين مصادر الأدب والفن من جهة وأهدافها أو وظائفها من جهة أخرى عند هذا الأديب أو ذاك، وهو في المفاضلة بين المصادر والأهداف عند الأدباء والفنانين المختلفين، إنما يركز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر[2].

يرى المنهج الأيديولوجي أنّ الأدب والفن لم يعودا مجرد تسلية أو هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها، وأنّ الأديب أو الفنان يجب ألا يعيش في المجتمع ككائن طفلي أو شاذ أو جبان هارب ...وهو عندما يعرض المصادر التي يستقي منها الأديب موضوعاته قد يفضل التجربة الحية المعاشة على التجربة التاريخية البالية، وبخاصة إذا لم تصلحن وعاد لمشكلة معاصرة تشغل الأديب أو تشغل مجتمعه وإنسانيته الراهنة، والنقد الأيديولوجي لا يكتفي بالنظر في الموضوع، بل يتجاوزه إلى المضمون أي إلى ما يفرغه فيه الأدب أو الفنان من أفكار وأحسايس ووجهة نظر، فالموضوع الواحد قد يصيب فيه أديبان مختلفان مفهومين متناقضين تبعا لاختلاف نظرة كل منهما إليه، واختلاف طريقة معالجته[3].

[1]) ينظر محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، (د.ط)، نهضة مصر للكباعة والنشر والتوزيع، مارس1997م، 189.

[2]) ينظر المرجع نفسه، ص186.

[3]) ينظر المرجع نفسه، ص187-188.

يناصر المنهج الأيديولوجي في النقد اليوم عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة، وقضية الالتزام في الأدب والفن، وتفضيل الأدب أو الفن القائد على الأدب أو الفن الصدى، ومن الواضح أن كل هذه القضايا ترتبط بواقع الحياة المعاصرة ، وقضاياها ومعاركها، وإن لم يكن من الواجب أن نفطن إلى أن الواقعية ليس معناها محاكاة الواقع لا تصويره آليا، وذلك لأنّ العبرة في الواقعية بالمضمون الذي يصبه الأديب والفنان في الواقع، أي وجهة نظره إلى هذا الواقع والحكم الذي يريد أن يوحى إلينا به من خلال الصور الفنية التي اختارها لمضوعه، ولذلك ليست هناك واقعية مجردة قبل هناك واقعية متشائمة التي عرفها الغرب في القرن التاسع عشر، وهي التي تؤمن بأن الإنسان شرير بطبيعته وبحكم تكوينه الفسيولوجي نفسه، وكأن بذلك شر حتمي لافكاك منه إلا بأن يغير الإنسان من طبيعته العضوية[1].

والمنهج الأيديولوجي لايريد أن يسلب الأدب أو الفنان حريته، وكل ما يرجوه أن يستجيب الأدب والفنان لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية، وهو لابد مستجيب إذا فهم وضعه الحقيقي في المجتمع، وأدرك مسؤوليته الكاملة، ونهض بالدور القيادي الحر الذي يعزز مكانة الأديب والفنان، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة التي يعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنية الجمالية أهم وسيلة لتحقيقها؛ فالأدب أو الفن يغير القيم الجمالية والفنية، لايفقد طابعه المميز فحسب، بل يفقد أيضا فاعليته[2].

وظائف المنهج الأيديولوجي:

تتحدد وظائف المنهج الايدولوجي في النقد في ثلاث مهام هي:[3]

أولا: تفسير الأعمال الأدبية والفنية، وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها، وإدراك مراميها القريبة والبعيدة، وفي هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقة قد تضيف إلى العمل الأدبي أو الفني قيما جديدة ربما لم تخطر لمؤلف على بال، وإن لم تكن مقحمة عليه.

[1]) ينظر محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص189-190.

[2]) المرجع نفسه، ص190.

[3]) المرجع نفسه، ص190-191.

ثانيا:تقييم العمل الأدبي والفني في مستوياته المختلفة، أي في مضمونه وشكله الفني، ووسائل العلاج كاللغة في الأدب والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال في التصوير مثلا، وذلك وفقا لأصول كل فن مع مراعاة تطور تلك الأصول عبر القرون.

ثالثا: توجيه الأدباء والفنانين في غير تعسف ولا إملاء، ولكن في حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم، وما ينتظرونه من الأدباء والفنانين، وهذه وظيفة يدور حولها اليوم جدل شديد، ولكنه جدل ينصرف إلى الأسلوب والنسب أكثر ما ينصرف إلى المبدأ في ذاته، وكل ما يجب أن نحذره في أداء هذه الوظيفة هو عدم خنق العبقريات أو حرمانها من الحرية التي لا تصلح الحياة ذاتها بدونها، وإن كانت العبقرية الصادقة قادرة على أن توجه نفسها، و أن تقود نفسه، وأن تنفعل بعصرها وبمقتضيات هذا العصر وحاجات البشر، ولايمكن لعبقرية حقة أن تتسكع أو تهرب؛ فالعبقرية قدرة إيجابية فعالة، وبغير الإيجابية لاتستطيع أن تعيش أونمثر، وأما الهروب أو التسكع فمن خصائص أشباه العبقرية لا العبقرية ذاتها.

إذا حدد المنهج الإيديولوجي مجال عمله في النظر في مصادر الأدب والفن وأهدافهما، كما حدد وظائفه في تفسير وتقييم وتوجيه الأعمال الأدبية والفنية.

المنهج الإيديولوجي في النقد العربي:

تتجلى النزعة الأيديولوجية في النقد العربي عند جماعة من النقاد العرب لاسيما المغاربة الذين ارتأوا تطبيق المنهج التكويني (الماركسي) على الأدب، وعلى رأس هؤلاء النقاد يقف محمد برادة في أطروحته المطبوعة بـ:"محمد مندور وتنظير النقد العربي"؛ فهذا المنهج في رأي برادة يتميز بـ« مرونته المفهومية في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والمعقد». ويعلل محمد برادة إلتزامه بمقولات البنيوية التكوينية عند غولدمان انطلاقا من رغبته في دراسة علاقة الغنتاج النقدي بالتحولات الثقافية والسياسية وعلاقاتها أيضا بالتكوينات الإجتماعية والطبقية في الواقع العربي؛ إذ إنّ « الصدور عن المنهج تاريخي جدلي مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها وانعكاساتها الأدبية والفنية من شأنه أن يسهم في تخليص

دراساتنا من حالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة».[1]

[1]) علي حسين يوسف: النقد العربي المعاصر –دراسة في المنهج والإجراء–، ص92.

غير أنّ محمد برادة قدم للقارئ شخصية محمد مندور على وفق مايريد هو؛ أي وفق رؤيته الأيديولوجية المستندة إلى رؤية غولدمان.

أيضا تتجلى النزعة الإيديولوجية في دراسة الناقد المغربي "محمد بنيس" (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)؛ إذ استعان بالمنهج التكويني أيضا، لكنه أكّد على أنّ « قراءة النص يلزمها أن تنطلق من النص ولا شيء غير النص»[1].

على الرغم من استعانته بالمنهج الاجتماعي لغولدمان لاسيما تأكيده على « أنّ الفكر جزء من الحياة الاجتماعية يتكون بداخلها، ويمكن أن يغير قليلا أو كثيرا حسب أهميته وفعاليته منها»، بيد أنّ الناقد "محمد بنيس" إلتزم بمقولات غولمان لاسيما مقولة (البنية الدالة)؛ فقد جمع مجموعة نصوص، وعدذها متنا واحدا، واعتقد أنذها تتضمن بنية دالة يمكن أن تعبر عن طموحات طبقة اجتماعية معينة[2].

يمكن اعتبار أيديولوجية محمد بنيس صورة من صور المقايسة بين الفن والمجتمع من حيث المحتوى الفكري أو الأيديولوج، وهو مايؤشر إيديولوجية مشوهة، فمن المعلوم أنذ البنيوية التكوينية تجاوزت التماثل بين الفن والمجتمع على صعيد المحتوى الفكري والإيديولوجي إلى القول بالتماثل على صعيد البنيات التركيبية في كل منهما؛ أي أنّها اكتسبت صفتها البنيوية اللغوية الخاصة على الرغم من انتمائها إلى غولدمان ولوكاش وماركس.

أما الناقد عبد العزيز حمودة فتظهر إيديولوجيته في رفضه الحداثة بوصفها ثقافة لا تتوافق مع ثقافتنا لذلك جاءت أعمال الحداثيين العرب لتكون « كلها عمليا اقتباس ونقل وترقيع وتوفيق لا ترتبط بواقع ثقافي أصيل»[3].

[1]) علي حسين يوسف: النقد العربي المعاصر –دراسة في المنهج والإجراء–، ، ص93.
[2]) المرجع نفسه، ص93.
[3]) المرجع نفسه، ص95.

المحاضرة العاشرة: الحداثة والمعاصرة.

احتلت لفظة الحداثة Modernité حيزا واسعا في عالم الأدب والفن، وانتشرت انتشارا كبيرا، وتشير هذه الأخيرة في معناها العام إلى شيء معاصر أو حديث أو يحدث اليوم، ويعدّ هذا المصطلح من أكثر المصطلحات إثارة للجدل؛ إذ كثر فيها النقاش، وتداخلت فيها الإيديولوجيات، ومايزال الاختلاف في تحديد مفهوم هذا المصطلح قائما لاضطراب معانيه وغموضها.

ومصطلح الحداثة ليس حكرا على ميدان واحد من ميادين المعرفة، وإنّما شمل مختلف الميادين من فكر، وعلوم إنسانية وعلوم تطبيقية وفنون وأدب وسياسة واقتصاد وفكر وأخلاق وغيرها، وعليه فمصطلح الحداثة يعتبر من أشد الظواهر النقدية التي تعنى بالبحث والتقصيّ.

أولا/ الحداثة:

1-الحداثة الغربية:

الحداثة عند الغرب شملت مجالات عديدة، وهذا ما أضفى عليها صفة العالمية؛ فالحداثة باعتبارها منهجا أو طريقة في التفكير لم تكن حكرا على مجال دون آخر، فإلى جانب الأدب والنقد موضوع البحث فقد تبنتها السياسة والاقتصاد

والتاريخ وعلم الاجتماع، إذ يقول في هذا المقال جان بودريال: « ...الحداثة ليست مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما تاريخيا فقط»[1].بل يتعدى هذا وذاك إلى تخصصات أخرى، كيف لا وموضوع الحداثة أعتبر صفة بشرية أو نزعة إنسانية « إنّ الحداثة هي بنحو من الأنحاء نزعة إنسانية».[2]

وهذا مايجعل الحداثة تتعالى عن كونها لصيقة بتخصص دون آخر: « مصطلح الحداثة نشأ كما رأينا ضمن حقل النقد الأدبي، ثم استثمر ووظف في حقول معرفية أخرى كالإجتماع والسياسة والتحليل النفسي والألسنية

[1]) ينظر فادية بوذراع: الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد – عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي أنموذجا-، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، تخصص: الشعرية العربية، إشراف علي خذري، كلية الداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة/ الجزائر، 1428-1429هـ/2007-2008م، ص12.

[2]) المرجع نفسه، ص 12.

والاقتصاد واللاهوت ليشير إلى فترة زمانية تاريخية مرّ بها الغرب»[1].و« مصطلح الحداثة يصعب تحديده ربّما لأنه متجدد ومستمر في الزمن متفلت يأبى الرّضوخ، ولا يقبل التجاوز، إنّ مفهوم الحداثة مفهوم عائم ملغوم يلغي ذاته باستمرار، بيدّ أنّه استطاع أن يخلق فينا ردودا متناقضة وتواترا بين الارتكاس و الإنبهار بين الدعاية اللامشروطة والرفض المبرم»[2].

إذن الحداثة تنشد التغيير والتجديد والاستمرار الذي يجعلها تتغلب على كل من يحاول حصرها وتقييدها بمعنى محدّد، وعليه فالحداثة وإن كان مفهوما يصعب تحديده يبقى ذلك المفهوم السّاعي إلى الجدّة ومواكبة كل ماهو مستحدث، وبفضل هذه الصفة التي ميزتها استطاعت أن تمتص كل المشاريع التي جاءت بعدها تحت شعار أنّ الحداثة إلى اليوم لا تملك معنى محدّد، وبالتالي فكلّ ماجدّ هو ضمنها.

2- جذور الحداثة الغربية:

نتيجة سيطرة رجال الكنيسة الذين منعوا كل أنواع الفكر والوعي و عدّوا المعرفة نوعا من التطاول، وينبغي القضاء عليه، عاش العالم الغربي فترة ظلام دامس عرفت بالقرون الوسطى أو العصور الظلامية، مرّ فيها الغرب بأحلك أيامه وأسوئها على الإطلاق نزل فيها الفكر إلى أسفل الدّركات وعمّ الجهل.

ولكن بظهور العلم والأفكار التنورية تخلصت أروبا من ظلامها، وخطت أول خطوة للتخلص من السطرة الإقطاعية، والعمل على إثبات مبدأ العدل والمساواة، وأصبح العلم الرّاية الوحيدة التي استطاع الغرب من خلالها تجاوز الترهات و الخرفات التي فرضتها الكنيسة؛ فحجبت من خلالها حقائق كثيرة أهمها المكانة التي يحتلها الفرد في المجتمع، وقيمته كذات عاقلة تنشد الحرية يقول آرلوند: «... إنّ حاجة الإنسان إلى الفكر والمعرفة ورغبته في الجمال، وغريزته نحو المجتمع...كلّها تتطلب الإحساس بمثيراتها ، الإحساس بها وإشباعها»[3].

إذن كل هذه البواعث عملت على دخول أروبا عصر جديد عرف بالحداثة كإعلان عن نهاية الميتافيزيقا (التفسير الماورائي)، وبداية عصر العلم والتجربة وإرادة الإنسان ككائن عاقل لاتحكمه الأساطير ولاإرادة الآلهة.

---

[1]) ينظر فادية بوذراع: الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد – عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي أنموذجا-،، ص12-13.

[2]) المرجع نفسه، ص13.

[3]) راسل جاكوبي: نهية اليوتوبيا –السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص119.

الحداثة الغربية قد آلت كمشروع ميتافيزيقي إلى نهايتها، وأشرفت على تمامها، واستفاء إمكاناتها حين صارت ماهية الإنسان تعلو على ذاته إلى مصاف الإنسان الأعلى، وأيضا حين صارت المعرفة تمثلا والعلم حضورا للعالم كصورة موضوعة إزاء الذّات، وحين صارت التّقنية الكوكبية هيمنة على الأرض واستيلاء على ماهية العالم»[1].

إذن جسدت الحداثة حلم العالم الغربي في البحث عن عالم مثالي يعيد الاعتبار للإنسان، بعد أن أرهقته قوانين الكنيسة المستبدة والظّالمة، كما حملّ القرن17 مسجدات بارزة تمثلت في الثورة الصناعية، والعلم التجريبي والثورة الفرنسية كصورة للوعي، والفكر التنويري الذي نادى به الفرنسيون، و« معلوم أنّ أروبا شهدت بين القرنين 17 -18 جملة من التحولات الجذرية التي في ميدان الثقافة، ومجال العمران البشري والاقتصاد والسياسة، ومعلوم أيضا أنّ هذه التحولات الشاملة بلغت ذروتها مع الثورة الصناعية والثورة الفرنسية 1989»[2].

إذن أدى العلم التجريبي والفلسفي دورا كبيرا في تجسيد معنى الحداثة؛ والحداثة مرتبطة عند الغرب بالفكر والإيديولوجية، وبقناعات هؤلاء أيضا فهي ليست بريئة كما تبدو للناظر بل تحمل في طياتها حضارات أمم بأكملها.

3- الحداثة العربية:

يصعب علينا الإلمام بكل المفاهيم المتعلقة بالحداثة في العالم العربي لعدم تمكن النقاد العرب من تحديد تعريف دقيق لها، لذلك سنسلط الضوء على جملة من الأقوال والمفاهيم التي قالها أعلامها ومفكروها فقط ومنها: الحداثة عند يوسف الخال هي: « ...في الشعر إبداع وخروج به على ما سلف، وهي لاترتبط بزمن، وكل ما في الأمر أن جديدا ما طرأ على نظرتنا للأشياء فانعكس في تعبير غير مألوف، والحداثة لاتكون باتباع أشكال تعبيرية شعرية غير مألوفة، والحداثة لاتكون باتباع أشكال تعبيرية شعرية معينة، بل باتخاذ موقف حديث تجاه الحياة، ومنها تجاه القصيدة».[3]

[1]) ينظر فادية بوذراع: الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد – عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي أنموذجا-، ص17.

[2]) المرجع نفسه، ص17.

[3]) درقاوي كلتوم: محاضرات في مادة الحداثة في الأدب، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف-، 2022/202م، ص3.

إنّ الحداثة هي تلك النظرة المغايرة للأشياء على ماسلف، ومخالفة كل ما هو قديم وثابت، كما أنها ليست أشكالا تعبيرية فقط، و إنّما هي نظرة أخرى تجاه الحياة.

كما يعرف أدونيس الحداثة أيضا، وهو أحد أعمدتها في الوطن العربي قائلا: « الحداثة هي موقف معرفي أدى إلى تغيير نظام الحياة، وهذا الموقف المعرفي يقوم على أنّ الإنسان هو مركز العالم ومصدر القيم، وعلى أنّ المعرفة اكتشاف المجهول الذي لاينتهي، وعلى أنّ مصدر القيم ليسا غيبيا، وإنّما هو إنساني»[1].

ويعرفها كمال أبو ديب قائلا: « الحداثة انقطاع معرفي، ذلك أنّ مصادرها المعرفية لاتكمن في المصادر المعرفية للتراث، في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللغة المؤسساتية وفي الفكر الديني، وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي، الحداثة انقطاع لأنّ مصادرها المعرفية في اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية، إذا كان ثمة معرفة يقينية، وكون الفن خلقا لواقع جديد»[2].

نستنتج من التعريفات السابقة أنّ الحداثة هي ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدّات الحضارية، والإنسلاخ من أغلال الماضي، واستجابة حضارية للقفز على الثوابت، وتأكييد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة؛ فالحداثة هي الثورة على كل ماهو قديم وثابت، والثورة على الواقع بكل مافيه من ضوابط.

كما أنّ الحداثة لم تقتقصر على الشعر فقط بل شملت القصة والرواية والمسرح، بيد أنّ الحداثة في الشعر كانت الأبرز والأكثر جدّة.

جذور الحداثة عند العرب:

[1]) محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي –دراسة عقدية–، بحث أعد لنيل درجة الدكتوراه، الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية أصول الدين بالرياض، قسم العقيدة و المذاهب المعصرة، جامعة المجلد1، ص141.

[2]) كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مج4، ع3، 1984، ص37.

تعدّ جذور الحداثة العربية أوغل قدما من نظيرتها الغربية؛ إذ يرى النقاد أنّه تعود إلى القرن السابع للهجرة؛ أي أنّها « بدأت بوادر اتّجاه جديد تمثل في بشار بن برد، ابن هرمة، العتابي، أبي نواس، مسلم بن الوليد، أبي تمّام، ابن المعتّز، الشريف الرّضي وآخرون»[1].

وبين أوائل القرن التاسع عشر، وأواسط الأربعينيات من القرن العشرين استعيدت مسألة الحداثة، واستؤنفت مناقشة الاشكالات والقضايا التي تثيرها، وامتدّت بعدها إلى طه حسين وجماعة الديوان وأبولو والمهجر.

ويعدّ بشار بن برد أوّل المحدثين بالمعنى الإبداعي، ممن خرجوا على ماسمي بعمود الشعر العربي، حتى قيل عنه بأنه أستاذ المحدثيين من بحره اغترفوا، وأثره اقتفوا؛ لأنّه أعطى للغة أبعادا مجازية أو تصورية غير مألوفة، كما أنّه رفض التقاليد الاجتماعية، وبعض الأفكار الدينية السائدة؛ فسخر منها وشكك فيها من جهة، وبشّر من جهة ثانية باللذة. أو ما نسميه ثقافة الجسد، وامتدّ هذا التحوّل في الحساسية الشعرية في شعر أبي نواس، وشعر أبي تمام، فقد فرضت تجربتهما الفنية طرحا جديدا مسألة الشعر القديم، والعلاقة به، وطرحا جديدا لمسألة الشعر القديم، والعلاقة به، وطرحا جديدا لمعنى الشعر المحدث، وكيفية كتابته، وهكذا لم يعد الشعر عند أبي نواس وأبي تمام تقليدا لنموذج تراثي، ولم يعد كذلك تقليدا للواقع، وإنّما صار إبداعا لايتم إلا بدءا من استعياد التقليد والواقع معا.

وفي العصر الحديث كان لتأثر الشعراء العرب بنظرائهم الغرب انعكاس كبير على شعرهم، وتجلىّ ذلك مثلا في ظهور الشعر المرسل عند "عبد الرحمن شكري"، والتجديد عند " جبران خليل جبران" وغيرهما، ثم جاء شعر التفعيلة على يد "نازك الملائكة" و " بدر شاكر السياب" ليدشن بداية التحرر من الشكل العمودين وأخيرا ظهور قصيدة النثر على يدّ يوسف الخال" و " أدونيس" وغيرهما، وكان " العقاد" من أبرز الدّاعين إلى التجديد في الشعر، « فهو الذي قاد حملات هجوم حادة وعنيفة ضد التقليديين ساعيا إلى تهديم أبرز رموزهم في العقدين الأولين للقرن العشرين معتبرا أنّ أحمد شوقي قد أضحى صنما ينبغي تحطيمه والتخلصّ منه»[2].

---

[1]) أدونيس: زمن الشعر دار الفكر، ط5، بيروت، لبنان، 1406هـ/1986، ص27.

[2]) تواتي عبد الغاني: محاضرات في مقياس الحداثة في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة عبد الرحمن ميرة – بجاية–، 2020/2019م، ص06.

أما في ميدان النقد فيجمع أغلب المهتمين بشأن التجديد فيه أنّ الكتابات النقدية لجماعة الديوان وكتابات " طه حسين" خاصة بعد تأثره بالمناهج الغربية كانت بمثابة الإرهاص للحداثة النقدية المعاصرة خصوصا ما ترتب عن دعاوى طه حسين في كتابه " في العصر الجاهلي" من ضجة وخصومات نقدية بين أنصار القديم و أصحاب المشروع التنويري العقلي[1].

ثانيا/ المعاصرة:

يتفق جلّ النقاد على ربط المعاصرة بالدلالة الزمنية وبالعصر؛ ولايخفى علينا أنّ « العصر يعني الدهر أو الزمن، وأنه ينسب إلى شخص، فيقال: " العصر الفيكتوري" في بريطانيا أو " عصر محمد علي " في مصر، وينسب إلى أسرة حاكمة فيقال: " العصر العباسي"، كما ينسب إلى ظواهر طبيعية "كالعصر الحجري"، أو إلى ظواهر اجتماعية "كعصر الإصلاح"، و" عصر النهضة" في أوروبا، كما أنه صار ينسب إلى مرحلة تاريخية، كما يقال الآن: "العصر الحديث"، إشارة إلى المرحلة التاريخية التي يحياها العالم اليوم»[2]، وإن كنا نجد قسما من النقاد يضيف إلى دلالتها الزمنية روح العصر، ويرى أنّ المعاصرة ليست العيش في مرحلة زمنية بشكل مجرد، وإنّما هي إستيعاب هموم المرحلة المعيشة وقيمها وخصائصها.

وبالتالي فإنّ العصر عند هذا الإتجاه لاينحصر روحه في المجتمع الواحد بل يمتد ليشمل الحضارة الإنسانية الراهنة بجميع خصائصها المميزة له من فكرية وإجتماعية وسياسية وإقتصادية وما إلى ذلك، وكما سبق أن رأينا فإنّ مفهوم المعاصرة ذاته لم يسلم من إشكالات سواء من حيث دلالته الزمنية أو الفنية؛ فالبنسبة للقضية الأولى نجد النقاد يختلفون في تحديد مرحلة المعاصرة؛ حيث يعود بها بعضهم إلى المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر، والتي بدأت تتضح فيها معالم العصر الحديث، وتظهر مخترعاته في البلدان العربية، ويعود بها بعضهم الآخر إلى الفترة التي أعقبت بداية القرن العشرين، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية؛ حيث عمت فيها معالم العصر الحديث رقعة أوسع من الوطن العربي، واتخذت فيها الحركة الأدبية الفكرية مسارا جديدا يختلف شكلا ومضمونا عن المرحلة السابقة[3].

---

[1]) تواتي عبد الغاني: محاضرات في مقياس الحداثة في الأدب العربي، ص06.

[2]) المستشار طارق البشرى: ماهية المعاصرة، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1417هـ-1996م، ص39.

[3]) ينظر: عمار زعموش: إشكالية الأصالة والمعاصرة في النقد العربي المعاصر، العدد1، السنة1994، ص20.

أما بالنسبة للقضية الثانية أو الجانب الفني للمعاصرة فيرى أغلب النقاد وجوب التمييز بين ناقد وأديب يعيش في زمنان ويعاصرنا جسديا بينما فكره وأدبه يصدر عن عصر وواقع يختلف عن واقعنا وعصرنا، وبين أديب أو ناقد يعيش في عصرنا بجسده وفكره وأدبه؛ أي أنّه يعيش عصره حقا وصدقا، ومن ثم يستحق أن يوصف هذا الأخير بالمعاصر؛ لأنّه يلتزم بقضايا عصره وذوقه وبتجاربه السياسية والاجتماعية إلتزاما واعيا ينم عن إنفعال وتفاعل مع المظاهر الحضارية المختلفة الجمالية والإنسانية أو الإجتماعية لذلك لا نستغرب من وجود نقاد يرون أنّ المعاصرة في النقد العربي وأدبه تعيش في أزمة؛ حيث يعلن حسين مروة أنّ أزمة أدبنا هي « أزمة المعاصرة؛ لأنّ رهطا كبيرا من أدبائنا المعاصرين، ولاسيما كبار الموهوبين فيهم يعانون اليوم بالفعل من الأزمة في تحديد مواقفهم من قضايا العصر وأحداثه الكبار، ومن منجزات الحضارة الصناعية الحديثة، وماتثيره هذه القضايا والأحداث والمنجزات في وجدان الأديب الحق من أسئلة بشأن الإنسان، حريته وسعادته ومصيره... ثم ما تذكيه هذه الأسئلة نفسها من بواعث القلق النفسي عند بعض... والحيرة الفلسفية عند بعض... والتغريب الروحي أو الضياع عند الآخرين».[1]

فالمعاصرة تعني الإلتصاق المباشر بقضايا العصر ومستجداته، أو كما قال غالي شكري: « هي إستلهام أحدث منجزات الفكر العلمي الثوري في التغيير الإجتماعي»[2].

إذا المعاصرة هي التجديد بشكل عام دون الارتباط بنظرية ترتبط بمفاهيم محددة أو فلسفات متداخلة، بل هي نوع من المواءمة والمسايرة بين الماضي والحاضر؛ بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر.

[1]) عمار زعموش: إشكالية الأصالة والمعاصرة في النقد العربي المعاصر، ص20.

[2]) المرجع نفسه، ص21.

المحاضرة الحادية عشرة: الالتزام في الأدب.

تعتبر قضية الالتزام من القضايا النقدية الهامة؛ حيث استخدم كمصطلح نقدي وأدبي وسياسي وفكري على نطاق واسع في الخطاب الأدبي بعد منتصف القرن العشرين من قبل عدة تيارات نقدية وأدبية وعلى رأسها: الواقعية الاشتراكية والوجودية السارترية ، وذلك لما يتصف به هذين التيارين من موقف أيديولوجي تجاه الأدب والنقد؛ فاهتم به النقاد المعاصرون ثم تطرق سبيله إلى الأوساط الشعرية منذ خمسينيات القرن العشرين فعنى به الشعراء مثل النقاد.

أولا/ مفهوم الالتزام:

يعود ظهور فكرة الالتزام إلى الوجود في العصر الحديث نتيجة احتكاك الأديب بمشكلات الحياة، وشعوره بخطورة الدّور الذي يجب عليه أن يقوم بها اتجاهها.

أ.الالتزام لغة:

كلمة الالتزام كلمة قديمة في أصل اللغة يقال "ألزمه" الشيء "فالتزمه"، و" الالتزام" أيضا الاعتناق؛ حيث ورد في التعريف اللغوي لكلمة " الالتزام" بأنّها « لزمت الشيء بالكسر لزوما ولزاما، ولزمت به ولازمته واللزام الملازم، وألزمه الشيء فالتزمه، والالتزام أيضا الاعتناق».[1]

وجاء في لسان العرب لابن منظور « لزم الشيء يلزمه لزما ولزوما ولازمه ملازمة ولزاما والتزمه وألزمه إيّاه فالتزمه، ورجل لزمة يلزم الشيء فلا يفارقه »[2].

إذن الالتزام في اللغة عموما يدور حول التعلق بالشيء والمدوامة عليه وعدم مفارقته.

ب.الالتزام اصطلاحا:

نتيجة لتطور الفكر الحديث كثر استخدام مصطلح الالتزام في الفكر والأدب والفن؛ حيث تدل هذه اللفظة في مضمونها على مشاركة واعية في قضايا الجماهير والعمل على حل مشكلاتهم، وأخذ الدارسون

[1]) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصّحاح، (د.ط)، مكتبة لبنان، بيروت، 1986، ص294.

[2]) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، (د.ط)، نشر أدب الحوزة، محرم 1405، ص541.

يستعملون لفظة "التزام" فيما يستعمل فيه اللفظ الأروبي Engagement الذي يعني التعهد والارتباط بعامة، وهذه القضايا الجماهيرية بخاصة[1]، أو وجوب إحساس الأدباء والفنانين بالمسؤولية أمام مجتمعهم ووطنهم، رافضة جعل الأدب والفن تسلية يرسل بحرية.

والالتزام الأدبي هو حزم الأمر على الوقوف بجانب قضية سياسية أو اجتماعية أو فنية، و الانتقال من التأييد الداخلي إلى التعبير الخارج عن هذا الموقف بكل ما ينتجه الأديب من آثار تكون حاصلة لمعاناة صاحبها و لاحساسه العميق بواجب الكفاح، ولمشاركته الفعلية في تحقيق الغاية من الالتزام[2].

أو اعتبار الأديب فنه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان، وعن وجهة نظر محددة في الحياة، وتحمل مسؤلية هذه النظرة وعدم الهروب من إظهارها أو الإيحاء بها تحت ستار الحيرة أو الاكتفاء برصد الواقع وتفسيره وتحليله.[3] أو وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن في القضايا الوطنية والانسانية، وفيما يعانون من آلام، وما يبنون من آمال[4].

ثانيا/ الالتزام الأدبي تاريخيا:

لم يكن الأدب قط موضوعا محايدا ولامبالي منذ أفكار أفلاطون في الجمهورية؛ فقديما كان أفلاطون يدعو إلى غاية تربوية خلقية للشاعر، وكذلك أرسطو وإن كان حصرها في الشعر الملحمي والمسرحي، أم ظهور مصطلح الالتزام المنبثق من موقف أيديولوجي متسم بالوعي فيرجع إلى آواخر القرن التاسع عشر؛ حيث مهّدت المذاهب الأدبية المتصارعة الأرضية المناسبة؛ لأنّ الشعر في العصر الحديث خرج عن دائرته الفردية، وصار آلية فكرية فاعلة في ساحة الحرب العقائدية[5].

أ.الالتزام في الواقعية الاشتراكية:

[1]) بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، (د.ط)، دار المريخ للنشر، 1404هـ/1984م، 15.

[2]) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979، ص31.

[3]) محّمد مندور: معارك أدبية، (د.ط)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ص125.

[4]) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (د.ط)، دار العودة، (د.ت)، ص484.

[5]) فرامرز ميرزائى، عبد الحسين فقهى: قضية الالتزام بين الخطابين النقدي والشعري في الادب العربي المعاصر، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثامنة، ع32، 1397هـ/2018م، ص13.

الالتزام في الواقعية الاشتراكية يدل على الزام الأديب على أخذ مقومات وجوده الفني من الحياة المعيشة، ومعالجتها في اتجاه إيجابي؛ فالفنان ملتزم حتميا، لأنه جزء من عملية البناء الشيوعي[1]، وللأدب حسب المعتقد الماركسي قوة اجتماعية قادرة على إحداث تغيرات هائلة في حياة الجماهير، وهكذا أصبحت الدعوة إلى الالتزام من تعاليم الواقعية الاشتراكية الأساسية؛ حيث عبر عنها قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي، وكان "مكسيم جوركي" أول من استخدم هذا المصطلح مهاجما على الواقعية القديمة لإيمانه بغلبة الخير على الشر في روح الإنسان، وتمجيده دور الشعب في خلق حياة إنسانية فضلى[2].

ب.الالتزام في الوجودية السارترية:

لقد كان لوجود سارتر أثر بعيد في تكوين مفهوم الالتزام؛ فسمي الأدب الوجودي بالأدب الملتزم لالتزامه موقفا محددا من كل حدث فردي أو اجتماعي أو وطني، وشأنها في الالتزام شأن الاشتراكة في اعتبار الأديب مسؤولا عن كل مايكتب، إلا أنها حصرته في النثر دون الفنون الأخرى[3].

لقد انفرد سارتر من بين نقاد الغرب بالتعمق في فلسفة الالتزام القائم على إقرار حرية الكاتب ومسؤوليته معا؛ حيث لايتحقق تعديل الحاضر لبناء المستقبل إلا بالحرية، ولكن رغم تأثر وجودية سارتر بالواقعية الاشتركية، في الالتزام الأدبي، فإنه يراه فرديا خلافا للاشتراكية التي تعتبره جميعا حتميا، لذلك حذر من طغيان الإرادة الحزبية والإرادة الجماعية على الإرادة الفردية، وعلى حرية الأديب مسخرا إياه لغاية غير إنسانية.[4]

الالتزام الأدبي في النقد الأدبي:

لم يعن النقد الأدبي القديم بالالتزام؛ لأنّ النظرة العامة فيه هي البحث عن المتعة الخالصة[5]، كما كان مفهوم الأدب عند النقاد العرب القدامى صناعة تعتمد على الجمال الأدبي، أما في النقد الأدبي الحديث فنشأت

[1]) ينظر رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1988م، ص130-140.

[2]) ينظر: فرامرز ميرزائى، عبد الحسين فقهى: قضية الالتزام بين الخطابين النقدي والشعري في الادب العربي المعاصر، ص14.

[3]) ينظر: المرجع نفسه، ص14.

[4]) ينظر: المرجع نفسه، ص15.

[5]) ينظر رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، ص213.

فكرة الالتزام الأدبي كمذهب فلسفي نتيجة للاحتكاك الثقافي بالغرب، ثم أصبحت في طليعة القضايا التي شغلته[1].

يدل مسار تطور مصطلح الالتزام على استقبال العرب أولا للأفكار الاشتراكية التي دعا إليها سلامة موسى كأول كاتب أثار مسألة الاتصال الجماهيري، ثم تبلور في شخصيات منها محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، وعبد الرحمن الخميسى، وعبد الرحمن الشرقاوي، ولويس عوض، واللبنانيان رئيف خوري في كتابه "الأدب المسؤول" وحسين مروة في كتابه " دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي"، وإلى جانبهما "مارون عبود" فكان دورهم أساسي في نشر أفكار الأدب الملتزم في الخمسينيات[2].

غير أنّ النقد الاشتراكي أو الماركسي أدخل إلى النقد الأدبي استسهالا مفرطا لشعار الالتزام متصفا بوهن فكري شديد، أما المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه، دون الثورة، هو بداية الالتزام الوجودي، أو ماسماه نقاد العرب الإنساني النابع من الإحساس الذاتي بالمشاركة الجماعية[3].

كما ظهر نفر من النقاد العرب آمنوا بالالتزام دون دوافع خارجية عن ذات النقد؛ وعلى رأسهم سيد قطب الذي يرى أنّ غاية العمل الأدبي ليس في قضايا فلسفية أو صراعا طبقيا، أو دفاعا عن الفضيلة إلا أن يصبح ذلك العمل الأدبي غاية إنسانية. ويعتقد إحسان عباس أنّ انعدام البعد الفاصل بين الفنان والشعب يؤدي بالفنان إلى تفهم لأوضاع ذلك الشعب وتطلعاته، وأنّ للنقد قوة موجهة ذات فعل وظيفي تجعل الأدب قادرا على أن يخدم قضايا مختلفة في المجتمع، ولكنه ينهى عن الإسراف في إظهار الغاية لأنه يتحول بالفن إلى دعاية[4].

كما حاول محمد مندور إقامة التزام يجمع بين الواقعية الاشتراكية، والوجودية فيما يسميه بالمنهج الأيديولوجي النابع من اهتمامه بالمضمون وأولويته، وكل ما يرجوه هو استجابة الفنان لحاجات عصره، وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية.

---

[1]) بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، ص79.

[2]) ينظر: فرامرز ميرزائى، عبد الحسين فقهى: قضية الالتزام بين الخطابين النقدي والشعري في الأدب العربي المعاصر، ص17.

[3]) ينظر: المرجع نفسه، ص17.

[4]) المرجع نفسه، ص17.

كما نجد نقاد آخرين رفضوا فكرة الالتزام؛ حيث رأوه قيدا للفنان، وكبتا لحريته متمثلا: في توفيق الحكيم الذي يعتقد أنّ الالتزام بالأغراض القومية والإصلاحية قد يكون من منفرات الأثر الأدبي، وجبرا إبراهيم جبرا الذي يرى أنّ فكرة الالتزام المأخوذة عن سارتر، والذي أخذها بدوره عن الماركسية، سببت في تدني النتاج الفني بسبب تقريريتها، ولأنه يتوخى السياسة أكثر مما يتوخى الانسان، أما طه حسين فرفض قضية الالتزام، ودعا إلى حرية الفنان المطلقة في أدائه، وفي تجربته لأنه حر بطبعه ومثله روز الغريب ، وزكي نجيب وأنور المعداوى، وحجتهم هو الخوف من الدعاية المفرطة، والوقوع في قبضة الدولة[1].

نفهم مماسبق أنّ النقاد الذين دعوا إلى الالتزام تأثروا بالواقعية الاشتراكية نظرا للظروف الاجتماعية الداعية إلى ذلك، وأن الذين رفضوه فقد أخافتهم المخاطر التي تعرض لها الأدب حين طبقت نظرية الالتزام في البلاد الشيوعية تطبيقا صارما ؛ حيث أصبح الأدب أداة في يد حكامها.

[1]) فرامرز ميرزائى، عبد الحسين فقهى: قضية الالتزام بين الخطابين النقدي والشعري في الأدب العربي المعاصر، ص18.

المحاضرة الثانية عشرة: الغموض في الشعر.

يعتبر الغموض أحد أبرز الخصائص المميزة للتجربة الشعرية منذ القديم، كما يعد من أهم ما يميز القصيدة المعاصرة التي تعبر عن الإنسان المعاصر بكل مايعيشه من أزمات، وتناقضات انعكست بالضرورة على تجربته الشعرية؛ فالغموض من أهم ملامح القصيدة المعاصرة، هذه القصيدة التي انفصلت عن التجربة الشعرية القديمة، وراحت تبحث عن شكل معاصر لتعبر عن الإنسان المعاصر.

أولا: مفهوم الغموض:

أ.لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور: «غمض يغمض غموضا، وفيه غموض. ويقال للرجل الجيد الرأي قد أغمض النظر...وأغمض النظر إذا أحسن النظر، أو جاء برأي جيد وأغمض في الرأي أصاب ومسألة غامضة، فيها نظر ودقة، ودار غامضة إذا لم تكن على شارع »[1].

إذن مادة غمض في لسان العرب تستخدم في الأشياء المادية: دار غامضة، وإنسان غامض، فإنها تعني أنّ الدار ليست على الشارع، أو أسماء المعاني مثل: المسألة، الرأي، والمعنى، فهي تدل على الدقة واللطف.

وجاء في معجم محيط المحيط: « غمض عن فلان في البيع يغمض غمضا تساهل، وغمض المكان يغمض، وغمض يغمض غموضة وغماضة كان غامضا، وغمض الكلام خفي مأخذه، والغامض اسم فاعل... خلاف الواضح من الكلام»[2].

أما مادة غمض في معجم محيط المحيط فتعني التساهل في البيع، ومخالفة الوضوح، وغموض الكلام هو اختفاء مصدره.

إذن نستنتج من الدلالات اللغوية لمادة (غمض) في المعاجم العربية أنها تعني الخفاء، التساهل، مخالفة الوضوح، البعد، الغور، الانغماض.

[1]) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، (.ط)، دار صادر، بيروت، مجلد7، ص200.

[2]) بطرس البستاني: محيط المحيط، ص667.

ب.اصطلاحا:

يحمل مصطلح الغموض في الإنجليزية Ambiguity معنى اللغة المجازية (Figurative language)، وفي اللغة المجازية أو الرمزية من الدلالات الإيجابية مالا يحتاج إلى تأكيد، وكثيرا ما اختلط هذا المفهوم بالإبهام الذي يحمل السلبية في طياته الدلالية.[1]

ويعود ظهور مصطلح الغموض في النقد المعاصر إلى الناقد الإنجليزي (وليم إمبسون) في كتابه المعروف " سبعة أنماط من الغموض"، والذي نشره عام 1930م، وهو يحدد معنى الغموض في مقدمة مؤلفه؛ إذ يقول: « الغموض نفسه أن يعني التردد وعدم اتخاذ قرار بشأن ما تعنيه أنت، بمعنى أن الغموض قد يعني القصد إلى العديد من الأشياء، الغموض هو احتمالية أن يعني الإنسان أمرا أو آخر أو أمرين معا ،كما قد يعني أن تكون للعبارة معان عدة».[2]

إذن الغموض هو إعادة بناء لأفكار جديدة، ومواضيع تكون مثيرة في العقل والفكر الإنساني؛ فهو ظاهرة التماهي في البحث عن المجهول، وسبر أغوار ماهو خفي، هو الكشف عن المعاني الغائبة، وبذلك فتح مجالات واسعة أمام المتلقي.

ويرتبط الغموض عند عزّ الدين إسماعيل بالشعر، ولا يفترق عنه حيث يقول: «أنه ليمكن القول في بعض الأحيان أن الشعر هو الغموض»[3].

إذن الشعر والغموض لايمكن الفصل بينهما عند عزّ الدين إسماعيل، وهو نابع عنده من طبيعة الشعر في ذاته، فهو يرى بأنّ الغموض هو «خاصية في طبيعة التفكير الشعري، وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري». [4]

بمعنى أنّ الغموض في الشعر ينتج فكريا قبل مرحلة التعبير، والصياغة اللغوية فيكون على مستوى التفكير والخيال.

[1]) خالد سليمان: ظاهرة الغموض في الشعر الحر، مجلة فصول، العدد1-2، 1مارس1987، ص65.

[2]) وليم امبسون: سبعة أنماط من الغموض، تر: صبرى محمد حسن عبد النبي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص24.

[3]) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-، ط3، دار الفكر العربي، ص188.

[4]) المرجع نفسه، ص190.

نستنتج مما سبق أن المفهوم اللغوي للغموض يطابق إلى حدّ بعيد المفهوم الإصطلاحي من حيث الدلالة على الخفاء، وتعدد المعاني واحتمالاتها، والتي تستوجب عملية الاستنباط، والبحث والفرز والتأمل.

ثانيا/ الغموض في الشعر المعاصر:

تعتبر قضية الغموض من القضايا البارزة في شعرنا العربي المعاصر التي نوقشت بقوة على مسرح الطرح والحوار، وينطلق الغموض من مفهوم الجمال المكتمل بذاته، فأنت تراه جميلا لكن تحديد ماهية الجمال لا تستطاع، ففيه تلاحم، وتناسق بين الأجزاء، وهذا مايريده المبدعون للنص الإبداعي، يريدونه جميلا لكن لايبحثون عن ماهية هذا الجمال، فهو يرسل أشعته وسهامه كما يصفها العشاق بلا رؤية لهذه السهام المخترقة للمتأثر بهذا الجمال، وهم يرون اكتمال الجمال بثبات المنفعة الدائم، ليس لغاية محددة.[1]

وفلسفة بناء القصيدة الحديثة يدعو إلى الغموض، فهم لايبنون فكرهم على تحديد اتجاه يدعو إليه، فلا فكر واضح تستطيع أن تستجليه وتكتشفه من شعرهم فلا تحديد البتة، ويرى المحدثون أن من دواعي الغموض للقصيدة الحديثة ما تتسم به من البعد المعرفي؛ حيث تنصهر الثقافات في صميم التكوين البنائي للشعر، وهذا لاريب من وقوعه في ألوان الأدب لكنها تعارض فلسفتهم التي تقوم على تحطيم اللغة ومدلولاتها، وتفريغ اللفظة والتراكيب مما تحمله من دلالات متتابعة عبر العصور[2].

ومن دوافع الغموض أنهم يدخلون عنصر الكتابة فيها، فعلامات الترقيم، ونمط الكتابة والفراغات، والفضاءات والأشياء الهندسية المتباعدة والمتوازية كلها لها دلالات ضمن النصوص مما يزيد في غموضها، وقضية الغموض في العصر الحديث تشعبت أكثر من قبل، وإن دلّ تكوينها على تجذرها من الأصالة العربية، ولكن ظلال العصر والتأثر بالأدب الأجنبي أمدتها بالتكوينات الفكرية المختلفة، فمن الأدباء من يعارض الغموض، ويدعي أنّ العصر عصر السرعة واللمحة الخاطفة، وأنّ إنسان اليوم في شغل شاغل فلا يملك الوقت الكافي للتبحر في أساليب النص البعيد المآخذ.

بينما هناك فريق آخر من منظري الأدب، يؤيدون الغموض ويدعوا إليه، ويرون أنه مطلب فني يجب أن يلح عليه الأديب ليجاري العصر الذي تنامت معرفته وتجذر فكره، وتعمق ليواكب، ويجاري التطور البنائي الحضاري،

[1]) مسعد بن عيد العطوي: الغموض في الشعر العربي، ط2، الألوكة www.alukah.net،1420هـ، ص162-163.

[2]) المرجع نفسه، ص165-166.

وهؤلاء اختلفوا وتفرقوا شيعا، فمنهم المعتدل الذي لا يتجاوز بالنص إمكانية الكشف والإضاءة، ومنهم من يدعو إلى إنغلاق النص، ولكل أن يكيفه حيث يشاء[1].

ثالثا/ أسباب الغموض في الشعر المعاصر:

يعود سبب الغموض في الشعر المعاصر بالدرجة الأولى إلى الفلسفة، وإلى أسباب أخرى يمكن إيجازها فيمايلي:

1.غموض الفكرة: أي عدم القدرة على بلورة الفكرة، وإلباسها حللا لفظية تعبيرا عنها، وهذا يكون عيبا إذا عاد إلى ضعف الشاعر اللغوي والأسلوبي والتخيلي، ويرجع أحيانا إلى عدم اقتناع الشاعر بالفكرة، وعدم وضوح رؤيتها أمامه[2].

2.جدّة القصيدة وخروجها عن المألوف: القصيدة الحديثة في الشعر العربي لم تتضح رؤيتها إلا بعد أن تمكن العرب من التواصل مع الثقافة الأروبية، ولكن الشعوب في حساسية غير متناهية من هذا التأثير والنقل خشية على أصالتها[3].

3.المفارقة بين السياق القديم والجديد: ومنها فقدان الأفكار المشتركة بين الشاعر والقارئ نظرا لهيمنة الفكر الغربي بمساريه اليميني واليصاري، وتياراته المتغايرة والمتعارضة أولئك الذين تصدروا لتنظير الحداثة والإبداع فيها، فإنّ أنهارهم تدفقت من ينابيع مفهاميه تلك، ولذا كانت في غربة وعزلة عن العالم العربي، فأصبحت بمنأى عن الفهم والوعي بها إلا بعد دراسات متأنية[4].

4.ندرة النماذج المتكاملة البناء: ومنها عدم توفير النصوص وتكاثرها حتى حتى تفرض وجودها، وسياقها هذا ما كان للحداثة المعاصرة في بداية أمرها فلم يكون للنصوص الفاعلة ذات الجمال الإبداعي من الكثرة بحيث تثبت وجودها، وفنيتها وكأن تنظيرها سبقها[5].

---

[1]) مسعد بن عيد العطوي: الغموض في الشعر العربي ، ص168-169.

[2]) المرجع نفسه، ص174.

[3]) المرجع نفسه، ص175.

[4]) المرجع نفسه، 178.

[5]) المرجع نفسه، 183.

بالإضافة إلى أسباب أخرى كتمازج التيارات الفكرية، والميل للتجديد، والاعتماد على تراسل الحواس.

رابعا/ مظاهر الغموض:

لجأ الشاعر المعاصر إلى الغموض ابتعادا منه عن التقليد والبساطة، وعمل على تكثيف الصّور الخياليّة، وتقحيم المشاعر والانفعالات، فتلّون نصوصه بضبابيّة غموضيّة، ومظاهر الغموض في الشعر العربي المعاصر كثيرة منها:[1]

- **البناء الفنّي الجديد:** أثار الشاعر في البناء الحديد الصّور في خيال القارئ دون أيّ توضيح، تاركا له حرية التّحليق في المعاني والصّور، ثم إنّه ضّمن نصّه صورا كثيرة متفاوتة في البعد.
- **تكثيف دلالة الألفاظ والتّراكيب:** أدى تكثيف دلالة الألفاظ والتّراكيب بدوره إلى تكثيف دلالة السّياق، فظهر الغموض في كلية النص، كما أنّه فرّغ الألفاظ والتراكيب من مدلولاتها، وأعطاها مدلولا جديدا.
- **التّمازج بين اللّغات:** ظهر التّمازج بين اللّغات في أشعارهم فأوردوا فيها كلمات فرنسيةأو إنجليزية، وأدخلوها ضمن القصائد العربيّة.
- **المفارقة في الأفكار:** المفارقة هي صيغة من صيغ التعبير اللفظي تفترض من القارئ للشعر ازدواجية الاستماع، أي أنّ الكلام هنا يهدف إلى معنى آخر غير مباشر يقصده الكاتب، وهو معنى بعيد مناقض للمعنى الحرفيّ المعروف.
- **الاعتماد على الجرس الموسيقي، وإيقاع الألفاظ:** أي ذلك التفاعل الذي ينتقل إلى القارئ مرهف الشّعور، مع إحساسه بحركة داخلة في القصيدة ذات الحيويّة المتصاعدة .

[1]) مسعد بن عيد العطوي: الغموض في الشعر العربي ص189-202.

المحاضرة الثالثة عشرة: الصورة الشعرية.

تعتبر الصورة الشعرية دعامة أساسية من دعائم العمل الأدبي، وعنصرا مهما من عناصر البناء الشعري، لذلك فقد حظيت باهتمام الشعراء والنقاد في مختلف العصور، وإن تعددت وجهات نظر النقاد حولها، تبقى الصورة الشعرية رافدا مهما من روافد بناء القصيدة كونها تبث الحركة والحياة في النص الشعري، كما أنها من أبرز الوسائل الفنية المساهمة في نقل التجربة الشعرية؛ فمن خلالها تظهر براعة الشاعر في الإبداع، وبها تبرز شاعريته.

أولا/ مفهوم الصورة الشعرية:

يجمع الدارسون على صعوبة الوقوف عند تعريف شامل و نهائي للصورة الشعرية، ولعلّ هذه الصعوبة تكمن في معظم المصطلحات الأدبية، فالوصول إلى معنى الصورة الشعرية ليس باليسير الهيّن، ومن قال ذلك حسب "علي علي صبح" فـ « قد احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون المستتر، وروحها المتجددة، وليس لها حكما –عند المناطقة حدود– جامعة ولاقيود مانعة»[1].

أ.الصورة الشعرية لغة:

إنّ الشعر لم يكن في غنى عن الصورة الشعرية لا قديما ولا حديثا؛ وذلك ببساطة لأنّ الشعر هو أصلا يقوم على عنصر التصوير، فالصورة هي حقيقة الشيء وهيئته وصفته.

ويرى علي علي صبح أنّ الصورة الشعرية لغة « بمعنى الشكل، فصورة الشجرة شكلها وصورة المعنى لفظه وصورة الفكرة صياغتها...و على ذلك تكون الصورة الشعرية هي الألفاظ والعبارات التي ترمز إلى المعنى، وتجسم الفكرة فيها، أو هي مدلول اللفظ الحسي، فكل لفظ يرجع في الأصل إلى مصدره الأول في اللغة»[2].

ب.الصورة إصطلاحا:

1–الصورة عند النقاد الغربيين:

[1]) علي علي صبح:الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء للكتاب، القاهرة، ص05.

[2]) المرجع نفسه، ص03.

يعرّف سيسيل دي لويس Céciel Dilouis الصورة الشعرية بأنها: « رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة(...)، والصورة مهما تكن جميلة فإنها لاتميز الشاعر، إنها تصبح فقط أدلة للنبوغ الأصيل حين تلطف بالعاطفة السّائدة أو بالأفكار ذاتالعلاقة أو الصور الصور التي توقظها العاطفة»[1].

أما وليام فان William Van فيعرّف الصورة بقوله: « الصورة كلام مشحون شحنا قويا يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاّ منسجما»[2].

إذن تشمل الصورة الشعرية جميع العناصر المحسوسة التي تحمل بين طياتها فكرة أو عاطفة وليس العواطف فقط؛ أي أنها تركيب متكامل من العواطف والمحسوسات، حيث يقوم الشاعر بالتعبير عنها من خلال كلماته المشحونة التي تعبّر عن أفكاره وعواطفه.

ويشير" فريديريك ماكنيس" "Fredirik Mac Neice" إلى طبيعة الصورة بقوله: « إنّه لخطأ أن ننظر لصورة شاعر على أنّها زخرفة وحسب، صحيح أن ثمة صورا تبدو وكأنها ألصقت على القصيدة من الخارج، زائدة على معناها لكن الصورة في الأغلب توجد في القصيدة لتوضح المعنى أو تثبته في نفس المتلقي بقوة»[3].

إذن دور الصورة الشعرية هو توضيح المعنى وتثبيته في نفس المتلقي، وهذا يعني أنّها تستخدم لتحقيق وظيفة معنوية وأخرى عاطفية انفعالية تتعلق بإثارة عواطف المتلقي وأحاسيسه.

كما لاننسى أنّ المدارس الأدبية الغربية أولت اهتماما كبيرا بدراسة الصورة الشعرية، ودورها في العمل الأدبي؛ حيث ذهب الرمزيون إلى أنّ « إثارة صور مختلفة وتقريبها للذهن في وقت معا من أسباب خلق حالة نفسية خاصة تتولد من تراسل المشاعر المختلفة، وذلك أنهم يقصدون إثارة عالم نفسي مستتر مجهول لا يمكن إلقاء الأضواء عليه إلا عن طريق الإيحاء، وتراسل الحواس والصور»[4].

---

[1]) سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، تر أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر،1982، ص23.

[2]) عبد الله يوسف: جماليات الصورة الشعرية في شعر سميح القاسم، أطروحة مقدمة لنيل "شهادة دكتوراه العلوم" في الآداب واللغة العربية، إشراف الأستاذ جمال مباركي، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2019/2018 ، ص14.

[3])كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في الشعر-، ط1، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان، 1979، ص33-34.

[4]) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص379.

إذن لم يقف الرمزيون عند حدود الصورة، بل ذهبوا إلى بيان أثرها في النفس، لذا اتبعوا وسائل خاصة في التعبير تقوم على الإيحاء وإثارة الصور من أجل خلق حالة نفسية خاصة أساسها تراسل المشاعر، وذلك بغية إثارة نفس المتلقي من خلال الإيحاء وتراسل الحواس والصور.

ب–الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث والمعاصر:

إن مصطلح الصورة الشعرية في النقد العربي مصطلح حديث، ظهر نتيجة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها؛ إلا أنّ الاهتمام بالمشكلات التي التي يشير إليها قديمة؛ حيث يجد المتصفح للتراث النقدي والبلاغي العربي عددا من القضايا التي لها ارتباط مباشر بالصورة، لكنها لم تكن بالشكل الذي نراه اليوم، ومهما اختلفت طرق العرض والتناول فإنّ « الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر»[1].

والحقيقة أنّ الاهتمام بقضايا الصورة الفنية لم يكن وليد العصر الحديث، وإنّما هو اهتمام قديم، بدليل أنّ النقد العربي القديم عالج الصورة معالجة تتناسب والظروف التاريخية والحضارية التي كانت في ذلك الوقت فكان الاهتمام موجها نحو التحليل البلاغي للصورة القرآنية، وتميز أنواعها وأنماطها المجازية، وكذا التركيز على دراسة الصور الشعرية لدى الشعراء القدامى أمثال " البحتري" و "ابن المعتز" وغيرهما[2].

أما في العصر الحديث فقد اتخذ النقد العربي من الصورة الشعرية أداة له من أجل دراسة فنية متكاملة تكشف عن السمات التي تبين الإبداع الخاص الذي يميز العمل الفني، وكذلك الكشف عما يقوم عليه بناءه من صلات وعلائق تجعل منه كلا متكاملا، وذلك بالنظر إلى الجزئيات ضمن الكل ثم إلى الكل في صورة واحدة متكاملة؛ فالصورة في النقد الحديث قد أضحت تتمتع بقيمة عضوية وبنائية، وهي واسطة الشعر وجوهره التي بها نتلمس التفرد.

يرى الناقد أحمد حسن الزيات أنّ الصورة الشعرية تتمثل في « إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسوسة»[3].نلحظ أنّ الناقد حسن الزيات يبرز المعنى في الصورة الشعرية المحسوسة، لكنه يشترط أن يتم ذلك من خلال ذات المبدع، ووجهة نظر خاصة به.

المجلس العلمي للكلية

[1]) جابر عصفور: الصورة الفنية – في التراث النقدي والبلاغي عند العرب–، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص7.

[2]) المرجع نفسه، ص8.

[3]) أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، 1945، ص63.

والصورة الشعرية عند أحمد الشايب « ترجع إلى أصلين هامين: الخيال والعبارة الموسيقية؛ أما الخيال فمن عناصره التشبيه، الاستعارة، الكناية، الطباق، وحسن التعليل، وأما العبارة فمن خوا صها جزالة الكلمة، وحسن جرسها وسلامتها من العيوب البلاغية والنحوية، وكذلك نظم الكلام وحسن تأليفه مطابقا للمعاني»[1]؛ فالشاعر لكي يوصل أفكاره لابد له من لغة منسجمة متناسقة مشحونة بالعاطفة.

كما يؤكد أحمد الشايب أنّ مقياس الصورة الجيدة هو « قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة (...)، والصورة FORM هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال وروعة وقوة، إنّما مرجعه هذا التناسب بينها، وبين ما تصوّر من عقل الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه، بحيث نقرؤه كأنّا نحادثه، ونسمعه كأنّا نعامله»[2].

إذن الصورة الجيدة هي القادرة على نقل أحاسيس الشاعر وأفكاره إلى المتلقى، إنّها إخراج لما في صدر الشاعر من أفكار وعواطف، وبالتالي جمالها وروعتها كفيلان بمعرفة مدى براعة الشاعر الفنية.

أما العقاد فيرى أنّ الصورة الشعرية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة، كما تقع في الحسّ والشعور والخيال أو هي قدرته على التصوير المطبوع لأنّ هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين[3].

ويرى محمد غنيمي هلال « أن ندرس الصورة الشعرية في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي، وإلى الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته، وتعمقه في تصويرها ومظهره في الصورة النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري»[4].

نفهم مماسبق أنّ الصورة الشعرية هي وسيلة الأديب لتكوين رؤيته ونقلها للآخرين، وهي استدعاء للألفاظ والعبارات والخيال والموسيقى مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر ووجدانه.

---

[1]) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط10، مكتبة النهضة المصرية، 1994، ص249.

[2]) المرجع نفسه، ص249-250.

[3]) عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، مصر شركة مساهمة مصرية، ص292-293.

[4]) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، ص387.

والصورة الفنية عند مصطفى ناصف هي:« منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء»[1]؛ أي هي منهج قائم بذاته، يستهدف توضيح وتفسير حقيقة الأشياء وجوهرها، وليس الاكتفاء بشكلها السطحي الجاف، إنّها تجمع بين الشكل والمضمون.

ويرى الناقد جابر عصفور أنّ الصورة الشعرية هي: « وجه من أوجه الدلالة، وتنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيّا كانت هذه الخصوصية أوذاك التأثير، فإنّ الصورة الشعرية لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغيّر إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه»[2].

نخلص مما سبق إلى أنّ الصورة الشعرية تعتبر من أبرز أدوات التشكيل الشعري التي يلجأ الشاعر إلى توظيفها للتعبير عن مشاعره وانفعالاته، وإيصالها للمتلقي، إنّها طريقة خاصة من طرق التعبير الفني، التي تعني قدرة الشاعر على استعمال اللغة الشعرية استعمالا فنيا يدل على مهارته الإبداعية، وتجسيد شاعريته في خلق الاستجابة الانفعالية والتأثير في المتلقي، إذن الصورة الشعرية هي الوعاء الذي يخزّن المشاعر والأحاسيس.

[1]) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص08. .

[2]) جابر عصفور: الصورة الفنية – في التراث النقدي والبلاغي عند العرب–، ص323.

المحاضرة الرابعة عشرة: التناص.

يعتبر التناص من أبرز المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية، ومابعد البنيوية والسيميائيات النصية، لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه، والتغلل في أعماقه، ولا شعوره الإبداعي؛ فالتناص يعد من أبرز المفاتيح الإجرائية لفهم الأدب المقارن، ورصد عملية التثاقف والحوار بين الحضارات، والثقافات الإنسانية في شتى المجالات الفكرية، والفنية والأدبية.

أولا/ التناص المصطلح و المفهوم:

التناص هو ترجمة للمصطلح الفرنسي intertextualité أو المصطلح الإنجليزي intertextuality، ويعني عند الفرنسيين كما ورد في معجم لاروس: « مجموعة العلاقات التي تربط نصا أدبيا بصفة خاصة بنص آخر، أو نصوص في مستوى إبداعه (من خلال الاقتباس، الانتحال، التلميح، المعارضة...إلخ)، وفي مستوى قراءته، وفهمه بفضل الربط الذي يقوم به القارئ».[1]

كما يعني أيضا: «شبكة الأفكار والخطابات والموضوعات الثقافية التي تدخل في تفاعل مع أثر أدبي ما».[2]

أما في معجم المصطحات الأدبية الإنجليزي فقد ورد فيه أنّ التناص يعني: «أنّ النص الأدبي ليس ظاهرة أحادية، ولكن هو عبارة عن فسيفساء من الاستشهادات»[3].

والتناص عند جوليا كرستيفا- وتعد هذه الأخيرة أول من وضع مصطلح التناص ونظّر له-: « عملية نقل لتعبيرات سابقة، أو متزامنة في النص الجديد»[4].

---

[1]) ينظر:حياة مستاري: جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، إشراف الذكتور محمد زرمان، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة-1-،2015-2016، ص09.

[2]) المرجع نفسه، ص09.

[3]) المرجع نفسه، ص09.

[4]) جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1997م، ص23.

والتناص عند رولان بارث هو «نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة، أو المعاصرة التي تخترقه بكامله»[1].

كما عرّف النقاد العرب أيضا مصطلح التناص، ووضعوا له تعاريفا لا حصر لها، ومن بينهم محمد مفتاح الذي يقول فيه إنّ التناص: « هو تعالق- الدخول في علاقة- نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[2]. ويتوسع في تعريفه في موضع آخر فيقول إنّ التناص هو:« فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لها بجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده، محولا لها بتمطيطها، أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها، ودلالاتها أو بهدف تعضيدها»[3].

ويعرّف أحمد الزعبي التناص: « أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا، أو أفكار أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس،، أو التضمين أو الإشارة أو ماشابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب؛ بحيث تندمج هذه النصوص، أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل»[4].

ويعتبر التناص كذلك آداة ناجعة لمقاربة النص الأدبي، واستنطاق سننه اللغوي وبنيته العميقة، والدخول إلى أغوار النص واستنكاه دلالاته وتفاعلاته الخارجية والداخلية؛ لأنّ النص مهما كان فهو شبكة من التفاعلات الذهنية، ونسق من المصادر المضمرة، والظاهرة التي تتوارى خلف الأسطر، وتتمدد في ذاكرة المتلقي عبر آليات مثل: المعرفة الخلفية، وترسبات الذاكرة، والخطاطات النصية السيناريوهات التصورية، والتداخل النصي، وتعدد الأصوات والأسلبة والتهجين...[5]، ويدل التناص كذلك على أنّ النص الأدبي عصارة من التفاعلات، والتعالقات النصية التي تتم على المستويين الدلالي والشكلي.

نستنتج من التعريفات السابقة أنّ التناص يعني تلك التداخلات والتقاطعات التي تحدث بين النصوص في نص واحد، أو أنّه استدعاء لجملة من النصوص المختلفة للمشاركة في بناء جديد وفق تقنيات خاصة، وآليات مختلفة،

---

[1]) ينظر:حياة مستاري: جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري، المرجع السابق، ص09.

[2]) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص-، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985، ص121.

[3]) المرجع نفسه، ص121.

[4]) أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1420هـ/2000م، ص11.

[5]) جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، ص33-34.

إذن التناص هو صيغة من صيغ التحول؛ حيث يتأسس النص في رحم الماضي، وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه للتداخل مع نصوص آتية في المستقبل.

ثانيا/ نشأة التناص وتطوره في الدرس النقدي الغربي:

يعتبر ميخائيل باختين أول من نبّه إلى ظاهرة التناص في الأعمال الأدبية، حينما أكد أنّ النص الأدبي ذو طابع حواري، وأنّ أي نص لابد أن يدخل في حوار مع نصوص أخرى؛ لأنّ الأديب يتطور في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقة فيعثر على الكلمات التي تسكنها أصوات أخرى، كما اهتم باختين اهتماما خاصا بالوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص، أو لأجزاء من نصوص سابقة عليها[1].

ثم تطور مفهوم التناص على يد الناقدة جوليا كرستيفا التي تنبهت لجهود ميخائيل باختين، وهو يركز على الطابع الاجتماعي للغة في كتبه النقدية المتتابعة، فقادتها دراساتها وملاحظاتها إلى أنّ « كل نصّ هو عبارة عن فسيفساء من الاستهشادات»[2]. وأنّ «كل نصّ هو امتصاص وتحويل لنص آخر، وأنّ النص عملية كثيفة من التذكر»[3].

والمبدع سواء كان شاعرا أو كاتبا يمارس التناص بوعي أو لا وعي، كما أنّ القراءة تثير لدى المتلقي خبراته وذكرياته السابقة، وهذا الحوار الذي يدور بين النص وكاتبه، والنص ومتلقيه هو عينه التناص.

ومن هنا تم استبدال مصطلح الحوارية بمصطلح التناص، وأصبحت جوليا كرستيفا رائدة من رواد التناص الذي آثراه فيما بعد الناقد رولان بارث حينما رأى أنّ النص لايمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله اللذين يمنحانه الخصوبة وينتشلانه من العقم، و«أنّ النص الإبداعي أيا كان نوعه هو نتاج مركب موجود سلفا، وأنّ أي نص هو تحويل لهذا المركب»[4].

---

[1]) ينظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج3: الشعر المعاصر، ط3، دار توبقال، المغرب، 2001، ص183-185.

[2]) ينظر:حياة مستاري: جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري،ص14.

[3]) المرجع نفسه، ص14.

[4]) ينظر: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م، ص31.

وهكذا توالت الدراسات فيما يخص نظرية التناص في الجانبيين النظري والتطبيقي، وأثريت بإضافات جديدة حتى أصبح التناص نظرية نقدية لها المقام الأسمى في الدرس النقدي الغربي المعاصر لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص، وتركيبه والتغلق في أعماق النص، ولاشعوره الإبداعي.

واستقر في الأذهان في نهاية المطاف بعد هذه الجهود المضنية أنّ النص الإبداعي ليس حدثا انعزاليا فرديا، بل هو تفاعل بين جملة من النصوص الأدبية القديمة والمعاصرة، و«أنّ التناص شيء لامناص منه؛ لأنّه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها، ومن تاريخه الشخصي وذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا»[1]؛ لأنّه يستحيل وجود مبدع يكتب نصا أدبيا دون سابق تعامل مسبق، ومكثف مع النصوص الأدبية في مجال معين أو مجالات معينة.

ثالثا/ التناص في النقد العربي المعاصر:

عرفت الساحة النقدية العربية المعاصرة نظرية التناص آواخر السبعينيات من القرن العشرين بعد أن قطعت أشواطا بعيدة في موطنها الأصلي، واستقر مصطلحها، ووضحت مفاهيمها، وقاربت على النضج التام، وحظيت بأعداد لا تحصى من الدراسات النقدية، وكان هذا الشيوع والشهرة سببين رئسيان في انشارها في الوطن العربي، وهكذا تأثر النقاد العرب بما لقيته نظرية التناص في البلاد الغربية فأقبلوا عليها يدرسونها ويترجمون آثارها، ويسقطونها على النص الأدبي القديم والحديث في آن واحد، « وكانت دراسة التناص في بداياتها قد اتخذت شكل الدراسة المقارنة، وانصرفت عن الأشكال اللفظية والنحوية والدلالية»[2].

ويعد الناقد المغربي محمد بنيس من أوائل النقاد العرب الذين أدخلوا نظرية التناص إلى الساحة النقدية العربية في كتابه: " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" عام 1979، واختار لها اسم " النص الغائب" ثم عاد مرة أخرى وسماها " هجرة النص" في كتابه " تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص-" عام 1985م، إذ كان لهذا الناقد فضل كبير في تطوير، وإغناء هذا المفهوم الجديد[3].

---

[1]) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص-،ص123.

[2]) شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره: مجلة فصول، مج16، ع1، 1996م، ص130.

[3]) ينظر:حياة مستاري: جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري، ص17.

وفي عام 1986م نشر صبري حافظ مقالته "التناص وإشاريات العمل الأدبي"، فوجدت صدى طيبا لدى النقاد العرب الذين أطلوا من خلالها على هذا المصطلح الوافد، وهكذا توالت الدراسات النقدية العربية لظاهرة التناص لاسيما على يد النقاد المغاربة واللبنانيين كسعيد يقطين، وبشير القمري، وسامي سويدان وغيرهم؛ حيث عكفوا على نظرية التناص يفرعونها في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية، ويخضعون من خلالها النصوص الأدبية العربية القديمة منها والحديثة للتحليل والنقد، حتى انتشر هذا المفهوم في الساحة النقدية العربية انتشارا واسعا، ولم تعد تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية على الرغم من أن اختلاف الترجمات والمدارس النقدية قد أفضى إلى اختلاف التسميات التي تعددت كمصطلح النص الغائب، وهجرة النص، والتعالق النصي، وتداخل النصوص، والنصوصية والتفاعل النصي والتناصص وغيرها[1].

وانقسمت جهود النقاد العرب المحدثين في معالجة ظاهرة التناص إلى محورين[2]:

المحور الأول: عملوا فيه على إبراز الجانب النظري لها من خلال توضيح مفهوم التناص، وبيان مقوماته، وبسط مجالات تطبيقاته، والتطرق إلى كل ما يتعلق به من الناحية النظرية، كما فصله أصحابه، وكما عرفه النقد الغربي المعاصر.

والمحور الثاني: عملوا من خلال إسقاطه- التناص- على النصوص الأدبية العربية كإجراء نقد جديد يتناول العمل الإبداعي من زاوية مختلفة لم تكن معروفة من قبل، وتقنية حديثة في فهم النص وتفسيره.

[1]) ينظر حياة مستاري: جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري ، ص17-18.

[2]) ينظر المرجع نفسه، ص18.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ط4، مجمع اللغة العربية، لبنان، 2004.
2. إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط4، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2011.
3. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، ج1.
4. ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج1، ط1، 1995.
5. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، (د.ط)، نشر أدب الحوزة، محرم 1405.
6. أحسن وواس: أثر النقد الأنجلو- أمريكي الجديد في النقد العربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث – تخصص نقد معاصر، إشراف الأستاذ الدكتور: يوسف وغليسي، كلية والآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2016/2015م.
7. أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1420هـ/2000م.
8. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط10، مكتبة النهضة المصرية.
9. أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1411هـ/1991.
10. أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، 1945.
11. أدونيس: زمن الشعر دار الفكر، ط5، بيروت، لبنان، 1406هـ/1986.
12. آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي –تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية-، تر:وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسى، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.
13. بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، (د.ط)، دار المريخ للنشر، 1404هـ/1984م.
14. بسام قطّوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، (د.ط)، (د.ت).
15. بطرس البستاني: محيط المحيط.
16. بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990.

17. تواتي عبد الغاني: محاضرات في مقياس الحداثة في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة عبد الرحمن ميرة –بجاية–، 2020/2019م.
18. جابر عصفور: الصورة الفنية – في التراث النقدي والبلاغي عند العرب–، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
19. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، .
20. جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، (د.ط)، دار الكتب www.dar-almotob.com.
21. جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1997م.
22. حسين ترّوش وآخرون : الأسلوبية – مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية –، ط1، بيت الحكمة، 2015، سطيف، الجزائر.
23. حفناوي بعلي: التجربة العربية في مجال السيمياء دراسة مقارنة مع السيميولوجيا الحديثة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عنابة ، الجزائر.
24. حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر– مناهج ونظريات ومواقف–، ط3، أنفو–يرانت 12 شارع القادسية، فاس،2014.
25. حياة مستاري: جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، إشراف الذكتور محمد زرمان، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة–1–، 2016–2015.
26. خالد سليمان: ظاهرة الغموض في الشعر الحر، مجلة فصول، العدد1–2، 1مارس1987.
27. دانكان سالكليد: التاريخانية الجديدة، موسوعة كومبريدج في النقد الأدبي، تر:دعاء إمبابي.
28. درقاوي كلتوم: محاضرات في مادة الحداثة في الأدب، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف–، 2022/202م.
29. ديفيد هوكس: الإيديولوجية، تر: إبراهيم فتحي، (د.ط)، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
30. راسل جاكوبي: نهية اليوتوبيا –السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، 2001.
31. رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1988م.
32. رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

33. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي/ انجليزي/ فرنسي) ، يضم أكثر من 800 مادة ممتدة عبر 272 صفحة،

34. رضا عامر: آلية تلقي النص الشعري العربي القديم في ضوء المنهج النقدي السيميائي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، مجلة الباحث، مخبر اللغة العربية و آدابها، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، مجلد 2، العدد 03/ سبتمبر 2010.

35. ريمون بودون، فرانسو بوريكو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع، تر سليم حدّاد، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 1986.

36. ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر كمال محمد بشر، (د.ط)، مكتبة الشباب، (د.ت).

37. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م.

38. سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1428هـ/2007م.

39. سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، تر أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر،1982.

40. شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره: مجلة فصول، مج16، ع1، 1996م.

41. شرشار فاطمة زهرة: تجليات المنهج السيميائي في خطاب النقد الأدبي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، إشراف الأستاذ الدكتور بلوجي محمد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلالي ليابس – سيدي بلعباس–، 2017-2018.

42. صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة –أسئلة ومقاربات–، طَ1، دار نينوى، دمشق، سورية، 1436هـ/2015م.

43. صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث – قضايه ومناهجه–، www.kotobarabia.com،

44. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002م.

45. طارق بوحالة: نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر –نماذج مختارة–.

46. طلحة عبد الباسط: النقد الثقافي: النشأة والتطور، مجلة كفاية اللغة والأدب، المجلد01/ العدد02- ديسمبر2021.

47. عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، مصر شركة مساهمة مصرية.

48.عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الله محمد الدّرويش، ط1، دار البلخي، دمشق، 1425هـ/2004م، ج2.

49.عبد الرحمن خليفة، فضل الله محمد إسماعيل: المدخل في الأيديولوجيا والحضارة، (د.ط)، مكتبة بستان المعرفة، 2006.

50.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، (د.ت).

51.عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، ط3، مكتبة الخانجي، مصر، 1413هـ/1992م .

52.عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية–، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

53.عبد الله عايد الشرفات، النقد الثقافي: المصطلح، المفهوم، المرجعيات، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث– مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية–، المجلد الخامس، العدد الثاني، الأردن، فبراير2021م.

54.عبد الله يوسف: جماليات الصورة الشعرية في شعر سميح القاسم، أطروحة مقدمة لنيل "شهادة دكتوراه العلوم" في الآداب واللغة العربية، إشراف الأستاذ جمال مباركي، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2019/2018 .

55.عبد المالك قجوز: مبادئ في السيميائية، ط1، الجزائر.

56.عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–، ط3، دار الفكر العربي.

57.عز الدين مناصرة: النقد الثقافي المقارن–منظور جدلي تفكيكي–، ط1،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 1426هـ/2005.

58.علي حسين يوسف: النقد العربي المعاصر –دراسة في المنهج والإجراء–، ط1، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، 1437هـ/2016م..

59.علي علي صبح:الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء للكتاب، القاهرة.

60.عمار زعموش: إشكالية الأصالة والمعاصرة في النقد العربي المعاصر، العدد1، السنة1994.

61.عمار زعموش: مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي العربي، مجلة الآداب، العدد04، جامعة قسنطينة – الجزائر–.

62. عمر عيلان: النقد الجديد والنص الروائي العربي –دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه–، أطروحة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث، إشراف عبد الحميد بورايو، كلية اللغات والآداب، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قسنطينة، 2005-2006.

63. فادية بوذراع: الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد – عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي أنموذجا–، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، تخصص: الشعرية العربية، إشراف علي خذري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة/ الجزائر، 1428-1429هـ/2007-2008م.

64. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (د.ط)، مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ/ 2004م.

65. فتيحة صرصور: النقد النسوي، موقع مكتوب، صادر بتاريخ2012/01/02، تاريخ الدخول2023/08/04م.

66. فرامرز ميرزائى، عبد الحسين فقهى: قضية الالتزام بين الخطابين النقدي والشعري في الأدب العربي المعاصر، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثامنة، ع32، 1397هـ/2018م.

67. فضيل عدنان: خطابات الفيسبوك وخطاب المثقف- مقاربة سيميائية ثقافية–، مذكرة لنيل درجة الماجستير، إشراف أ.د/عشي نصيرة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري.

68. كريس ويدن: الدراسات الثقافية، موسوعة كومبريدج في النقد الأدبي، تر: هاني حلمي حنفي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2005م.

69. كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مج4، ع3، 1984.

70. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في الشعر–، ط1، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان، 1979.

71. ليوزف شتريكا : الأسلوب الأدبي من خلال كتاب مناهج علم الأدب، تر: مطفى ماهر، مجلة فصول، مج5، ع1، 1984 يناير.

72. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصّحاح، (د.ط)، مكتبة لبنان، بيروت، 1986.

73. محمد بن الطيب البقلاني: إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1972.

74. محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي –دراسة عقدية–، بحث أعد لنيل درجة الدكتوراه، الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية أصول الدين بالرياض، قسم العقيدة و المذاهب المعصرة، جامعة المجلد1.

75. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج3: الشعر المعاصر، ط3، دار توبقال، المغرب، 2001.

76. محمد حسن باكلاّ وآخرون: معجم المصطلحات علم اللغة الحديث: (عربي انجليزي/ انجليزي عربي)، ط1ن مكتبة لبنان، بيروت، 1983م.

77. محمّد عزّام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، (د.ط)، اتحاد الكتب العرب، 1999م.

78. محمد عزّام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية – دراسة نقد النقد–، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

79. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر1997.

80. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (د.ط)، دار العودة، (د.ت).

81. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص–، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.

82. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، (د.ط)، نهضة مصر للكباعة والنشر والتوزيع، مارس1997م.

83. محّمد مندور: معارك أدبية، (د.ط)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.

84. مخلوف عامر: مناهج نقدية – محاضرات ميسرة–، ط2020، منشورات الوطن اليوم.

85. المستشار طارق البشرى: ماهية المعاصرة، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1417هـ-1996م.

86. مسعد بن عيد العطوي: الغموض في الشعر العربي،ط2،الألوكةwww.alukah.net،1420هـ.

87. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان .

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

89. ناصيف نصّار: الفلسفة في معركة الإيديولوجية، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980.

90. نوال قرين: النقد الثقافي في الخطاب النقذي العربي المعاصر –مقاربة حوارية في الأصول والتجليات لمشروعي: عبد الله الغذامي ومصطفى ناصف، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف أ.د محمد الهادي بوطارن، تخصص دراسات أدبية ونقدية، المدرسة العليا للأساتذة –بوزريعة/ الجزائر، 2012-.

91. نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب- دراسة في النقد العربي الحديث-، (د.ط)، دار هومة، ج1، الجزائر، 2010 .

92. وليم امبسون: سبعة أنماط من الغموض، تر: صبرى محمد حسن عبد النبي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م.

93. يحي بن الوليد: خطاب ما بعد الاستعمار، مجلة الكلمة، الكويت، ع16، أبريل2008.

94. يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، ط1، 1983..

95. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

96. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1428هـ-2007م.

97. Destutt-tracy: projet d'éléments d'idéce logie" De BRAY librairie paris p179-180

98. حبيب مونسي: القراءة والحداثة – مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.

99. محمد الأمين شيخة: النقد العربي المعاصر وروافد العولمة الثقافية

100. رجاء غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1979م.

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

102. عمر روينة: المدخل المنظومي وتحديات العولمة، مجلة البحوث والدراسات، العدد الرابع، يناير، 2007.

المجلس العلمي للكلية