

مقدمة

كان النقد العربى منذ العصر الجاهلى نقلًا يعتمد على الملاحظات القائمة على الذوق الساذج؛ فكان الناقد يتناول اللفظ والمعنى الجزئى المفرد ويعتمد على الانفعال والتأثر دون أن تكون هناك قواعد وأسس يعتمد عليها أو يرجع إليها فى الشرح أو التعليل، وينتهى إلى بيان قيمة الشعر ومكانة الشاعر بين أصحابه.

ظل النقد يتنقل من عصر إلى عصر، ومن قرن إلى قرن، حتى بلغ ذروته فى القرن الرابع الهجرى، وما وصل النقد إلى غايته فى ذلك العصر إلا «لتفرد الأدباء النقاد تقريبًا بهذا الفن، ونضج ملكة الذوق عندهم من كثرة ما درسوا، ووازنوا، وجمعوا بين جمال الطبع لتضلعههم فى الأدب القديم، وحسن الصنعة من ممارسة الأدب الحديث، فصفا ذوقهم، وعاد مهذبًا لطيفًا سديدًا، وامتاز نقدهم بالعمق وسعة الآفاق، وتحليل الظواهر الأدبية وإرجاعها إلى أصولها الصحيحة»^(١).

لقد عنى النقد العربى فى تلك الفترة «بالكشف عن «سر الصناعتين»، والوصول إلى «عيار الشعر»، ومعرفة «أسرار البلاغة» حتى يكون النقد بحق «منهاجًا للبلغاء، وسراجًا للأدباء»، يعرفون به «أحكام صنعة الكلام»، ويتمكنون عبره من الكشف عن «مساوئ الشعر ومحاسنه»، ومن «الإبانة عن السرقات»، و«الوساطة بين الشاعر وخصومه»، و«الموازنة» بينه وبين غيره من معاصريه أو سابقيه، كما استطاع النقد أن يحدد «طبقات فحول الشعراء»، ومعايير الحذف والإجادة، وأن يبين «ما يجوز للشاعر فى الضرورة»، وما ينبو عنه الذوق، أو الجرس اللغوى... إلخ»^(٢).

(١) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبى، مكتبة النهضة المصرية، ط/ ١٠، ١٩٩٤م، ص

(٢) د. صبرى حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية. ط/ ١ دار

شرقيات للنشر، القاهرة ١٩٩٦م، ص ٤٨.

ثم سار النقد فى القرون التالية ينهج نهج أولئك النقاد العظام، ويسير وفق ما رسموه له، إلى أن حلت عصور الضعف فتدهور الأدب العربى، وتدهور معه النقد، وحين أصبح الأدب تقليداً وصناعة ميتة لا روح فيه، مات النقد معه، حتى كانت النهضة المعاصرة فعادت الحياة تدب فى الأدب من جديد، وعاد إليه رونقه وبهاؤه، وجعل النقد يستيقظ من سباته، ويتأثر بالحركات النقدية، والمناهج المعاصرة الموجودة فى الغرب، ولم نكد نصل إلى العقود الأولى من القرن العشرين حتى عرف النقد العربى كثيراً من المناهج والمذاهب والنظريات الغربية، وانهمرت الكتابات النقدية انهماكاً ملحوظاً، وتلاحقت المعارك الأدبية والنقدية بين أنصار القديم وأنصار الحديث، وبين أصحاب منهج نقدى، وأصحاب منهج نقدى آخر، وأصبح النقد نقداً علمياً يستند إلى قواعد، ويعتمد على قوانين وأسس، توارت خلفها الملاحظات القائمة على الذوق والانفعال والتأثر.

ولقد شهدت الساحة الثقافية العربية فى الثمانينيات والتسعينات من القرن العشرين ثلاثة أحداث أكدت رسوخ النقد الأدبى وتنامي فعاليته، الحدث الأول هو صدور «فصول: مجلة النقد الأدبى» فى أواخر عام ١٩٨٠م عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بمصر، وهى مجلة نادرة، فتحت الباب على مصراعيه للنقد الأدبى العلمى المعمق باتجاهاته المختلفة.

يقول الدكتور: «عبد الله أبو هيف»: «وأعتقد أنه ليس بمقدور أى باحث أو ناقد أن يستغنى عن مجلداتها التى عاجلت أهم قضايا النقد الأدبى وظواهره مثل مشكلات التراث، ومناهج النقد الأدبى، وقضايا الشعر العربى، والرواية والقصة، والمسرح: اتجاهاته وقضاياها، والقصة القصيرة: اتجاهاتها وقضاياها، والأدب المقارن، والحدائث فى الفكر والأدب، والأسلوبية، والأدب والفنون، والأدب والإيديولوجية، وتراثنا النقدى، وجماليات الإبداع والتغير الثقافى، وقضايا المصطلح الأدبى، واتجاهات النقد العربى الحديث، والأدب والحرية، وألف ليلة

وليلة، والمسرح والتجريب، وقراءات تراثية، وزمن الرواية، والنقد الأدبي والعلوم الإنسانية... وغيرها^(٣).

والحدث الثانى: هو تخصيص نقاد الأدب العرب بسلسلة كتب عام ١٩٩٠م، تتناول لأول مرة حياة النقاد العرب المحدثين وأعمالهم، وتلقى الضوء على حركة الأدب والنقد الحديثين.

والحدث الثالث: هو صدور مجلة «علامات فى النقد الأدبى» فى عام ١٩٩١م، عن النادى الأدبى الشقافى بجدة، وتقترب هذه المجلة من مجلة «فصول»، وهكذا انتعش النقد الأدبى، وتعددت اجتهادات النقاد فى تعريفهم وتأليفهم لنظريته، ولا سيما علاقته بالعلوم الإنسانية.

إن القرن العشرين يعد بحق القرن الذهبى للدراسات النقدية إذ عرف النقد العربى خلاله مناهج كثيرة منها ما يهتم بالمبدع كالمناهج السياقية (المنهج التاريخى)، والمنهج الاجتماعى، والمنهج النفسى، والمنهج الأسطورى)، ومنها ما يهتم بالنص كالمناهج الحداثية (كالبنوية، والأسلوبية، والسيمولوجية، والتفكيكية، والتناص أو علم النص)، ومنها ما يهتم بالقارئ كنظريات القراءة والتلقى، ولهذا فقد عرف هذا القرن بـ «عصر النقد».

ولعل هذا السبب هو ما دفعنى إلى تأليف هذا الكتاب ليكون تاريخاً لهذه الفترة فى مسيرة التاريخ، وتبسيطاً لمن أراد أن يتعرف إلى هذه المناهج النقدية بعيداً عما اعترى بعضها من غموض ربما يرجع إلى أزمة فى المصطلح كما يرى البعض، وربما يرجع إلى اختلاف البيئة التى نشأ فيها المنهج عن بيئتنا العربية بثوابتها وقيمها وخصائصها الثقافية المختلفة.

ولقد قسمت كتابى إلى بابين رئيسين:

(٣) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص ١٦٥.

الباب الأول: جعلته للمناهج السياقية، وقسمته إلى أربعة فصول:

الفصل الأول: المنهج التاريخي.

الفصل الثاني: المنهج الاجتماعي.

الفصل الثالث: المنهج النفسى.

الفصل الرابع: المنهج الأسطوري.

الباب الثانى: للمناهج الحدائيه وجعلته فى خمسة فصول:

الفصل الأول: فى البنيوية.

الفصل الثانى: فى الأسلوبية.

الفصل الثالث: فى السيميولوجية.

الفصل الرابع: فى التفكيكية.

الفصل الخامس: فى نظريات علم النص.

وقد حرصت على أن أتناول نشأة كل منهج فى بيئته الأصلية وأهم النقاد الذين مارسوا هذا الاتجاه، ثم تناولت هذا المنهج فى بيئتنا العربية وتناولت بعض الأعمال، وأهم النقاد الذى اعتنقوا ذلك الاتجاه، ثم حرصت على عرض نموذج من النقد العربى يجسد هذا المنهج أو ذاك، وذكرت فى نهايته أهمية المنهج وأهم الانتقادات التى وجهت إليه.

وأخيرا فهذا جهد المقل، والله أسأل أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه، وأن ينفع به جميع المسلمين، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

إبراهيم عبد العزيز السمرى السنطة فى: ٢٢ من المحرم ١٤٣١هـ

٨ يناير ٢٠١٠م.

الباب الأول
المناهج السياقية

الفصل الأول
المنهج التاريخي

الفصل الأول

المنهج التاريخي

كان النقد الأدبي قبل «أرسطو» نقداً تأثرياً غير قائم على مناهج أو مدارس محددة الأصول، انطباعياً يعتمد على الذوق الشخصي العشوائي الذي لا تحده حدود، ولا تحكمه قواعد، ولا تضبطه مناهج.

حتى جاء الفيلسوف الإغريقي «أرسطو» فوضع لأول مرة فى تاريخ البشر نظرية فلسفية عامة لجميع الفنون عندما أرجعها جميعاً إلى محاكاة الطبيعة والحياة، ثم قرر أنها تختلف بعد ذلك فى الوسيلة، فالأدب يحاكي الطبيعة باللغة، والموسيقى تحاكيها بالنغم، والرسم والتصوير بالخطوط والألوان، ومن ثم قرر «أرسطو» وحدة الفنون فى مصدرها وهدفها رغم اختلاف وسائلها.

كانت نظرية المحاكاة التى وضعها أرسطو تتمثل فى أن «الطبيعة هى الأم، التى هى مصدر الأمن والخوف، والرضا والغضب، وكل الأمور المتقابلة التى تولد المفارقة التى هى بذرة الإدراك الفنى، وكان الفن هو الذى يصور تلك الطبيعة بكل جوانبها: معترك الحياة، كما هو الحال فى محاكاة الحروب فى ملحمتى (الإلياذة) و(الأوديسة) «لهوميروس»، وما وراء الحياة المادية من شئون العالم الآخر كما هو الحال فى أعمال «أسخيلوس» و«يوريديس»، والتعالى على الحياة المادية بإدراك معنى الرمز فيها كما هو الحال فى المحاكاة الكائنة فى بعض أعمال «أرستوفانيس»، والحياة الشعورية الداخلية للإنسان كما هو الحال فى تصوير عواطف الرغبة، والطمع، والضعف عند (أوديب) «لسوفوكليس».

وكان واضحاً فى المحاكاة الأرسطية أنها لا تتعلق بالجانب المادى المحسوس من الطبيعة، الأشجار، والجبال، والمياه، والوديان، قدر تعلقها بالجانب الإنسانى المتمثل فى سلوك الناس وأفعالهم، ولذلك جعل «أرسطو» الفعل الإنسانى قلب

العمل الفنى، وجعل المنظر الطبيعى إطاراً خارجياً يتحرك فيه الناس الذين يقومون بهذا الفعل»^(١).

والمحاكاة التى نادى بها «أرسطو» تتخذ بالضرورة واحداً من طرق ثلاث: «أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع، أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون»^(٢).

أى أن الأديب أو الشاعر عليه محاكاة ما كان، أو ما يكون، أو ما يجب أن يكون، أو بعبارة أدق، المحاكاة تكون للواقع، وللممكن، وللمثال.

وظلت الأعمال الأدبية تدور فى فلك نظرية المحاكاة من لدن «أرسطو» حتى بدايات القرن التاسع عشر، وظل النقد الأدبى معيارياً كما رسم خطوطه وحد حدوده «أرسطو» إلى أن ظهرت المدرسة الرومانسية التى ثارت على الاتجاهات الكلاسيكية القديمة، وكذلك الكلاسيكية الجديدة، وشهدنا مرة ثانية عودة المنهج التأثرى فى ظل المدرسة الرومانسية لكن بشروط وضوابط.

كان النقد فى مرحلته الكلاسيكية إذن نقداً معيارياً، يعتمد على قواعد محددة لا يمكن أن يحيد عنها، منها: قاعدة نقاء النوع الأدبى، وضرورة وحدة الزمان والمكان ووحدّة الحدث فى الدراما، وقد سادت تلك القواعد فى النقد الأوروبى طوال الحقبة التى انتشرت فيها مبادئ الكلاسيكية الجديدة إبان القرون: السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، ونظراً إلى اعتماد ذلك النقد على القواعد المقررة سلفاً لم يعن بالتجديد فى الأدب؛ لأن فى التجديد خروجاً على تلك القواعد والمعايير.

(١) د/ محمود الربيعى: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى - مجلة عالم الفكر مجلد ٢٣ العددان الأول والثانى ١٩٩٤م. ص ٣٠٠.

(٢) أرسطو: فن الشعر ص ١٠ نقلاً عن كتاب الدكتور «محمد غنيمى هلال»: النقد الأدبى الحديث ص ٥٦ - ٥٧.

وما إن بدأت الرومانسية فى الأدب الأوروبى بالظهور حتى رافقها نقد آخر بعيد عن النقد المعيارى الذى رافق الكلاسيكية، فظهرت تيارات فكرية كثيرة أدت إلى ظهور المناهج السياقية: التاريخية منها والاجتماعية والنفسية.

«كانت الرومانسية هى التى تبلور وعى الإنسان بالزمن وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء، والقضاء بشكل نهائى على فكرة الدورات الزمانية أو الحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ، بمعنى أن الأفكار التى كانت سائدة قبل الحركة الرومانسية كانت تضع العصور الذهبية فى الماضى، وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللاً وانهياراً وتدهوراً.

جاءت الحركة الرومانسية لتعكس هذا الوضع بشكل أساسى ولتتربى مسيرة الإنسان فى الزمن طبقاً لقوانين النشوء، والارتقاء، والتطور، والانتقال من المراحل البدائية إلى المراحل الأكثر تقدماً...

«إن ربط الأدب بالواقع الاجتماعى والثقافى بأبعاده المتعددة، وتحمله وظيفة تغيير هذا الواقع، كان هو جوهر النظرية الرومانسية فى علاقة الأدب بالحياة، وهو الذى انطلقت منه لمعارضة أشكال الأدب السابقة عليها، خاصة الكلاسيكية التى كانت ترى فى الأدب مجرد محاكاة للأقدمين، باعتبارهم يمثلون النموذج الأرقى للإبداع هذه المحاكاة عكسها المنظور التاريخى عندما وضع هؤلاء الأقدمين فى موضعهم الطبيعى فى سلم التطور البشرى، بحيث لا تكون أعمالهم هى النماذج المثلى للمبدعين فى العصور التالية، ندرك هنا فلسفة التغيير الجوهرية التى جاءت بها الحركة الرومانسية، وفى كيفية احتضانها لنشوء هذا الوعى التاريخى»^(٣).

بيد أن هذه المدرسة كان لها إرهابات ظهرت إبان القرن السابع عشر، فقد شبت معارك أدبية ونقدية بين أنصار القديم والمحدثين، وتلخصت آراء المحدثين فى:

(٣) د/ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر. الطبعة الأولى ميريت للنشر والمعلومات القاهرة ٢٠٠٢م ص ٢٦ - ٢٧.

(أ) إننا نمتاز عن الذين تقدمونا لأننا جئنا بعدهم، ولأن الفكر الإنسانى دائم التحول والتطور، نفس الشيء بالنسبة للتقنيات التى تعتمد عليها الفنون، فهى تتحسن بدون توقف.

(ب) إن مسألة الذوق متغيرة واعتباطية، لذلك فإن هذين العنصرين لا يمكن أن نعتد عليهما، ونعتبرهما كمعيار، علينا إذن أن نسلک مبدأ العقل ذا الصفة الشاملة والمطلقة^(٤).

كان لنشأة العلوم الإنسانية والطبيعية وتطورها، وقيام الثورة الفرنسية دور بارز فى إرساء قواعد لنظرية جديدة فى الأدب والنقد بدأت مع القرن التاسع عشر رأت هذه النظرية أن الأديب أو الشاعر ليست مهمته هى محاكاة الطبيعة، أو محاكاة نماذج مثلى، وإنما هو يبدعها ويخلقها خلقاً جديداً، على نحو ما كان يرى «أفلاطون».

وإذا كانت الأشياء والعلوم تتطور وترقى، فكذلك الإنسان يتطور ويرقى أيضاً، ولا يجب أن يقف عند صورة قديمة مثلى يرددها دون إحساس منه أو دون أن يضيف عليها شيئاً من شخصيته وبيئته وعصره.

لقد ظهر جيل من النقاد تمرد على الأحكام المعيارية، داعياً إلى المنهج التأثرى المحكوم بمنهج علمى؛ فرأى أن يربط النقد بالعلوم الطبيعية الجديدة حتى يتحرر الناقد من مسألة الذوق الاعتباطى، ويطوّر مضبوطاً بقواعد منهجية علمية.

ومن هؤلاء الناقد الفرنسى الكبير «سانت بوف» (١٨٠٤ - ١٨٦٨م) الذى يعد رائد هذا الاتجاه فى فرنسا، وقد بدأ نقده رومانسيا سنة ١٨٢٩م حيث نشر أول مقالة نقدية له عن تاريخ المسرح والشعر فى القرن التاسع عشر، حاول فيها أن يثبت أن للشعر الرومانسى جذوراً قديمة، وأن للشعراء الرومانسيين أسلاًفاً عظيماً،

(٤) د/ خالد سليكى: من النقد المعيارى إلى التحليل اللسانى (الشعرية البنوية نموذجاً) عالم الفكر مجلد ٢٣ عدد ١، ٢ سنة ١٩٩٤ ص ٣٦٣.

وأخذ بعد ذلك يكرس جهوده كلها للنقد الذى نجح فى أن يضع له مفهوماً جديداً يتلخص فى أن غاية النقد موضوعية، هى استيعاب ودراسة كل ما يتصل بالعمل الأدبى، ذلك أن ما يثبت عنه من خلال كتاب أو مؤلف إنما هو الإنسان نفسه: حياته وفكره وروحه، ولذلك فهو يرى أنه لكى ندرس أدبياً يجب أن نسعى إلى تعرف موهبته تعرفاً مباشراً من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله، وانطلاقاً من هذا المفهوم النقدي الذى يجمع فيه بين مؤثرات البيئة الاجتماعية وشخصية الأدباء فى نتائجهم وأمزجتهم الطبيعية، راح يعنى بدراسة شخصيات المؤلفين والكتاب ويصنفها تصنيفاً علمياً غريباً فى أجناس بشرية، كما يصنف التاريخ الطبيعى أنواع الحيوانات فى فصائل طبقاً لخصائصها الفسيولوجية المختلفة، فقد كان يعتقد أن هناك فصائل من النفوس البشرية، تماماً كما توجد أجناس وفصائل حيوانية ونباتية مختلفة فى التاريخ الطبيعى^(٥).

لقد سعى «سانت بوف» إلى محاولة إخراج النقد من كثير من المتاهات والمغالطات التى ظلت الدراسات الأدبية أسيرة لها، ولمدة طويلة من الزمن، كما سعى هذا الناقد إلى الاقتراب من السرد الأدبى.

ويمثل «بوف» من بين كل معاصريه من أمثال «نيزارد» Nizard، و«جراردن» Gerardin حالة فريدة ومجهوداً جديداً لتجاوز تلك الأدوات التى كانت مسيطرة «كالبلاغة الجوفاء» ذلك النوع من النقد الذى وسم به «النقد المطلق».

تأتى أصالة هذا الناقد إذن من كونه أراد أن يعطى للنقد الأدبى بعداً إبداعياً، كما أن هذه الأصالة تأتى من كون «بوف» هو أول من كرس معظم جهوده للنقد، ومعه ظهر هذا الميدان كمجال مستقل، ولا أدل على ذلك من مقالاته التى كان

(٥) د/ إبراهيم عبد الرحمن: تراث جماعة الديوان النقدي، أصوله ومصادره. مجلة فصول مجلد ٣ العدد الرابع ١٩٨٣ م ص ١٥٦.

ينشرها كل يوم اثنين، والتي سماها بأحاديث الإثنين، وكان كل مقال منها مخصصاً بكاتب معين أو لنقد عمله^(٦).

لكن هذا الناقد بالرغم من نشاطه وإيمانه بأرائه فإن النقد التطبيقي الذى خلفه لا يحقق ما كان يدعو إليه، بل كان على زعم أحدهم أشبه فى نقده بالشرطى الذى يلقي القبض على المارة بطريقة اعتباطية، فقد كان يوظف كل شىء بدءاً من الحياة الخاصة للكاتب، ومروراً بعلم النفس والسياسة والفلسفة وانتهاءً بمجالات أخرى، لقد كان يبحث ويهيم بالجانب البيروجرافى، وما يرتبط بالحياة الاجتماعية للمؤلف غافلاً ما هو أهم وأساسى وهو النص الأدبى ذاته الإبداع لا المبدع.

إن نظرة سريعة فى كتابه (أحاديث الاثنين)، وكتابه (تاريخ بور رويال) تؤكد لنا أن هذا الناقد قد أجهد نفسه فى البحث وراء الشخصيات، ولم يتوصل إلى معرفة موضوعية، أو يقينية، ولكنه فى الغالب كان يكتفى بإمكانيات حدسه الخاص، ومن ثم سجلت عليه بعض المآخذ منها:

(١) إن نقده يتسم بالذاتية واستنتاجاته نسبية فهو لا يستند على أسس علمية وموضوعية.

(٢) البحث فى شخصية الكاتب التى تظل بعيدة عن الأثر ولا علاقة لها به.

باختصار إن موضوع النقد عنده، هو الحياة النفسية والاجتماعية للمؤلف، إنه كتابة السيرة الذاتية للكاتب أو إعادة كتابتها، وما النص إلا وثيقة أخرى لتسهيل عملية البحث فى شخصية صاحبه^(٧).

(٦) د/ خالد سليكى: من النقد المعيارى. مرجع سابق ص ٣٦٤.

(٧) المرجع السابق ص ٣٦٥.

ثم يأتي دور الناقد الفرنسي «هيبوليت تين» (١٨٢٨م - ١٨٩٣م) الذى حاول أن يتجاوز المزالق التى سقط فيها أستاذه «بوف»، فحاول أن يبتعد عن تلك الذاتية التى عرف بها «بوف»، ورأى أن ثمة ثلاثة عوامل تؤثر فى الأدب:

١ - الجنس أو النوع: ويتعلق الأمر بمجموع الخصائص النوعية، فأدب أمة ما، يختلف عن آخر بسبب تباين تلك الخصائص التى تعنى لديه تأثير المناخ والتربة، والحوادث الجسام، والدوافع الغريزية، والعناصر الوراثية، والتزعات الدفينة والعادات، فهو يقسم البشرية إلى أجناس لها خصائص فسيولوجية نفسية مختلفة كالجنس الأرى والسامى.

٢ - البيئة: تلك الأوضاع التى يخضع لها الإنسان، ويقصد بها البيئة الطبيعية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية.

٣ - العصر: أو الأحداث التاريخية والوقائع التى تحدث فى لحظة تاريخية معينة أو هو التطور الذى تحقق فى الماضى، وما يترتب عليه من حركة مكتسبة.

مع وجود ملكة بارزة تتحكم فى الكاتب وتوجه إنتاجه الأدبى.

وخلاصة نظريته أنه يرى فى العمل الأدبى مركبا كليا يمكن عن طريق هذا المنهج الكشف عن عناصره وتحليلها والحكم عليها.

وهو يمثل لذلك بالأدب الإنجليزى الذى خصص له دراسة مطولة، فيرى أنه نتيجة للجنس الإنجليزى الذى نشأ فى جو معين، وظروف تاريخية خاصة ومعتقدات دينية محددة، وليس «شكسبير» و«ملتون» سوى منتجات تعبر عن مركبات مختلفة لهذه القوى التى يراها تصنع الأدباء والآداب.

نعم لقد فصل «تين» أصول نظريته فى المقدمة الضخمة لكتابه الكبير عن (تاريخ الأدب الإنجليزى) زاعماً أن فى استطاعة الناقد أو المؤرخ أن يفسر آداب الشعوب وآداب الأفراد على ضوء الجنس أو العنصر، والبيئة، والعصر، وبهذه

العناصر الثلاثة حاول أن يفسر اختلاف نفس الأدب فى عصر عن عصر، وفى بيئة عن أخرى، وبالمثل يفسر اختلاف أديب عن آخر.

إننا يمكننا القول بأن نقد «تين» يتسم بالحكم على الآثار من خلال فرضيات جمالية وأخلاقية، ومنهجه فى الشرح يتسمى إلى انطباعية خالية من القيمة الموضوعية، فقد ظل حبيس مثالية فلسفية تبعده عن الحقيقة الوضعية.

ولهذا نجد الناقد الكبير «جوستاف لانسون» (١٨٥٧م - ١٩٣٦م) فى كتابه (منهج البحث فى الأدب)، والذي ترجمه إلى العربية الدكتور «محمد مندور» أحد تلامذته، نجد «لانسون» ينتقد بشدة منهج «تين» التاريخى؛ لأنه يراه عاجزاً عن تفسير كل شئ عندما نرى أديبين ينشآن فى عصر واحد، وبيئة واحدة، بل أسرة واحدة أحياناً كـ «كورنى» الكبير وأخيه، و«شينيه» وأخيه، ومع ذلك ينبغ أحدهما فى الأدب وتشرق صفحاته، على حين يتفه الآخر وتكبو كلماته، كما انتقد أيضاً إقحام النظريات العلمية على الدراسة الأدبية على نحو ما فعل الناقد الفرنسى «برونتيير» عندما أخذ يطبق نظرية التطور الدارونى على دراساته الأدبية، فيزعم مثلاً أن المواعظ الدينية هى التى تطورت فأنتجت المذهب الرومانسى، وأمثال ذلك من تعسفات، بل ينكر «لانسون» على مؤرخى الأدب استخدام منهج البحث التاريخى العام مميزاً بين تاريخ الأدب، والتاريخ العام، لأن تاريخ الأدب يدرس ماضياً مستمراً فى الحاضر، ودائم التأثير فيه بحكم أن الأعمال الأدبية دائمة الحياة والتأثير بفضل ما فيها من قيم إنسانية وجمالية باقية على الزمن، على حين أن التاريخ العام يدرس ماضياً منقطعاً لا يؤثر فينا اليوم بطريق مباشر^(٨).

الجدير بالذكر أن «لانسون» من أبرز النقاد الذين يتمون إلى المنهج التاريخى فى النقد، ويرجع إليه الفضل فى بلورة المنهج التاريخى فى أوائل القرن العشرين، وكان له تأثير كبير على النقاد العرب الذين اعتمدوا هذا المنهج فى مؤلفاتهم

(٨) د/ محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون. دار نهضة مصر ٢٠٠٢م ص ١٢٤.

واتجاهاتهم النقدية من أمثال الدكتور «طه حسين»، والدكتور «محمد مندور» قبل أن يتحول إلى المنهج الاجتماعي أو (الأيديولوجي)، . . . وغيرهما.

ومهما يكن من أمر، ومهما تكن المآخذ، فإن هذا لا ينفي أن (٠٠ سانت بوف» و«هيبوليت تين» قد رسخا قواعد منهج جديد فى النقد يسمى بالمنهج التاريخى، وهو يعد بحق أول منهج فى القرن العشرين يستعين ويعتمد على علوم أخرى، وهذا ما لا بد منه، لأن العلوم الأخرى تثريه وتكسبه إطاراً يعين الناقد فى نقده والباحث فى بحثه حتى لا يقع فريسة للنقد الذاتى أو الانطباعى الذى تؤثر فيه الأهواء والمطامع، والظروف النفسية للناقد.

لقد طبع عصر الثورة العلمية التقنية المعرفة الإنسانية بطابعه، فأصبح اشتراك عدد من العلوم فى دراسة ظاهرة ما أساساً من أسس التفكير، وسمة من أهم سماته، وغدا استخدام طرائق مركبة فى دراسة الظواهر المختلفة مبدءاً شاملاً يفترض الحد الأقصى من الاهتمام بالعوامل والظروف، وغير ذلك مما يؤثر فى أداء الناس لهذا النشاط أو ذاك فى مجالات الاقتصاد والإنتاج والثقافة والبحث العلمى، وبات شرطاً محدداً لنجاح دراسة هذه الظواهر جميعاً.

إن طرق الدراسة المركبة تعمق وعينا للطبيعة، ووظائف الظواهر المختلفة وقوانينها، وهى نقيض للمحافظة والجمود الفكرى، كما أنها فى الوقت نفسه تطوير لتقاليد الماضى، وتجديد لها يبعث فيها الحياة، وهذا ما تؤكد نجاحات المعرفة الإنسانية فى مختلف ميادينها المعاصرة^(٩).

علاقة المنهج التاريخى بالمنظومة السياقية:

إن النقد التاريخى يندرج تحت المنظومة السياقية لأنه يسلط الأضواء على جوانب لها علاقة من قريب أو بعيد بالعمل الأدبى؛ إذ إنه يتجه بالدراسة نحو

(٩) د/ فؤاد المرعى: فى العلاقة بين المبدع والنص والمتلقى عالم الفكر مجلد ٢٣ العددان الأول والثانى ص ٣٣٥.

المبدع، وبيئته، وعصره، والظروف الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والعلمية التي أثرت في شخصيته أولاً، وفي إنتاجه الأدبي أو الفني ثانياً.

وقد شاع الاتجاه السياقي في منتصف القرن التاسع عشر في أوروبا، وإن كانت جذوره تمتد إلى زمن أبعد من ذلك، وفكرة السياق على ما يرى «ستولنيتز»: «من أقوى أفكار القرن التاسع عشر تأصلاً وأعظمها تأثيراً، والمقصود بها هو أن الشيء لا يمكن أن يفهم منعزلاً، وإنما يفهم فقط بدراسة أسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة.

ولا شك في أن واحداً من أسباب ظهور المناهج السياقية في موطنها الأصلي هو الرغبة في التخلص من الأحكام الذاتية بجعل النقد علماً أو متشبهاً بالعلم، استهداء بمنطق العلوم الوضعية الصرف، وعلى هذا الأساس كانت المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية تمشي قدماً لدراسة الأدب والفن بتبيين العلاقة بين المبدع ومجتمعه وتاريخه وظروفه النفسية^(١٠).

ومن ثم يميل المنهج التاريخي في النقد إلى اعتبار ظهور الفنان، أو المبدع حادثاً تاريخياً تدفع إليه الظروف التاريخية العامة، وتبرزه البيئة كأنه ظاهرة من ظواهرها التي لا بد من وجودها في اللحظة الواجب ظهوره فيها.

غاية المنهج التاريخي:

إن الهدف أو الغاية التي يسعى إليها المنهج التاريخي تتمثل في: «تعيين العمل الأدبي في خط سير الأدب، وتحديد مدى ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله، وأن نعرف: أهو نموذج جديد أم تكرار لنماذج سابقة مع شيء من التجديد؟

وهل ما فيه من جدة يشفع له في الوجود؟ أم هو فضلة لا تضيف لرصيد الأدب شيئاً؟

(١٠) د/ مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٩م.

هذا وأمثاله قيم فنية تضاف إلى قيمة العمل الأدبي فى ذاته، كما تضاف إلى صاحب هذا العمل عند الحكم على قيمته الكاملة وتحتاج إلى تتبع فنون الأدب ومذاهبه، واتجاهاته وأطواره، وتقتضى دراسة عامة ومستفيضة دقيقة، مضافة إلى الدراسات الخاصة فى الأدب والذوق.

ومن غايته أيضا: تحديد مدى تأثير العمل الأدبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه، فإنه من المهم أن نعرف ماذا أخذ هذا العمل الأدبي من البيئة وماذا أعطى لها؟ وأن نحدد بذلك مدى العبقرية والإبداع، ومدى الاستجابة العادية للبيئة^(١١).

لقد ترتب على ظهور هذا المنهج «نمو حركة البحث العلمى الأكاديمى فى الأوساط الثقافية والبيئات الجامعية على السواء، ومحاولة رصد أكبر عدد من البيانات عن العصور السابقة، كان هذا يمثل الترجمة العلمية للنزعة التاريخية فى دراسة الأدب ونقده، وضرورة الاهتمام بالتوثيق، وعدم قبول الأشياء كمسلمات، والاعتماد على العقل والبرهان، والتعامل مع النصوص من منطلق تحديد درجة نسبتها إلى أصحابها وتوثيقها، ودراسة المصادر الأدبية، وعلاقة التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين، وعلاقات الآداب المحلية بالآداب العالمية، كل هذا أكمل التصور الزمنى، وإلى جانب تمثل التاريخ كسلسلة من الحلقات التى تخضع لقوانين التطور والارتقاء هناك تمثل المكان مرة أخرى باعتباره إطارا آخر تنظم فيه علاقات الإبداع المحلية، والإقليمية والعالمية فى دوائر متفاعلة ومتداخلة فى الآن ذاته، أى إن التنظيم العلمى للمادة الأدبية ودراستها بتحديد مصادرها، وتوثيق نصوصها، وتحليل مخطوطاتها والكشف عن علاقاتها وعوامل التأثير والتأثر فيما بينها، كان الخطوة التالية فى المنهج التاريخى الذى ترتبت على تأسيسه طبقا لفكرة الوعى التى رسختها المدرسة الرومانسية»^(١٢).

(١١) سيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه، ط دار الشروق الطبعة السابعة ١٩٩٣م، ص

(١٢) د/ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر. مرجع سابق ص ٢٨.

ولا شك أن الفلسفات والمذاهب المتعددة التى ظهرت بعد منتصف القرن التاسع عشر قد استفادت من المنهج التاريخى، وجعلته ضرورة من ضروريات نموها وازدهارها، وبالمثل استفاد المنهج التاريخى أيضا من هذه الفلسفات والاتجاهات.

ففى منتصف القرن التاسع عشر تقدم الفكر التاريخى خطوة هائلة نتيجة للفلسفة الجدلية عند «هيجل»، وعلى وجه التحديد ابتداء من الفلسفة الماركسية.

لقد أصبحت الماركسية منذ نهاية القرن التاسع عشر تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخى للأدب والفن، وقد اعتمدت الماركسية على تصور فلسفى للعصور المختلفة، واعتمدت على وجه الخصوص على مقولة «الحتمية التاريخية» بمعنى أن كل شىء يتطور ليصب فى النهاية فى المستقبل الاشتراكى؛ حتى «جورج لوكاش» المنشق على الفكر الروسى عام ١٩٣٣م حينما يضع تصورا للرواية فإنه يقول لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه الرواية التاريخية لسبب بسيط هو أن كل رواية لا بد أن تكون تاريخية، وغاية ما هنالك أنها إذا كانت تدور عن القديم فهى تتصل بالتاريخ القديم، أما إذا كانت تدور فى الوقت الراهن فهى تتصل بالتاريخ المعاصر، وليس من حق الأدب ألا يكون تاريخيا بمعنى أن التاريخ لم يعد مجرد احتمال من احتمالات متعددة فى الإبداع الأدبى والفنى أو طريقة من الطرائق المختلفة فى تناول هذا الإبداع بالبحث والدراسة والنقد، وإنما أصبح قدراً لا بد للمبدعين أن يلتزموا به، ولا بد لمن يعالج أعمالهم بالنقد والدراسة أن يتمثله ويستقرئ قوانينه، ويطبقها على هذا الإنتاج^(١٣).

وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الفلسفة الوجودية على الساحة وتمثلت فى قضية علاقة المبدع بالواقع ومدى التزامه به، لكنها أتاحَت للمبدع والباحث والناقد حرية الاختيار، فلم تحتم عليه ضرورة الالتزام كما فى الفلسفة الماركسية، وإنما كانت تقوم على ثنائية جوهرية تتمثل فى الحرية والمسئولية بمعنى أنه لا أحد يلزمك بتبنى قضية، لا بد أن تتبناها أنت.

(١٣) المرجع السابق ص ٣١ - ٣٢.

لقد تطورت وازدهرت المدرسة التاريخية فى ظل الحتمية التاريخية، وفى ظل الموقف الوجودى، وهذه الاتجاهات والفلسفات الجديدة تأثرت بلا أدنى شك بالمنهج التاريخى؛ فالمبادئ التى قام عليها النقد الاجتماعى هى نفس المبادئ التى نشأت فى حوض النقد التاريخى، وامتزج الاتجاهان حتى أصبح من العسير الفصل بينهما فيما بعد.

ومن ثمرات امتزاج المنهج التاريخى بالمنهج الاجتماعى نشأة ما يعرف بالأدب الشعبى، فقد استطاع النقد الاجتماعى أن يطور من مفهوم النقد التاريخى ليجعل الاهتمام ينصب على الهامش المقموع، والمبدعين البعيدين عن السلطة، وأدباء الشعب، ومن تغفلهم المصادر، وتسقطهم الذاكرة التاريخية الرسمية، وخاصة فى الإبداعات الكبرى الجماعية للشعب مما عنيت به على وجه التحديد مدارس الفلكور، ودراسة الفنون الشعبية والأدب الشعبى.



النتائج المترتبة على استخدام المنهج التاريخى

كان للمنهج التاريخى الفضل فى دراسة الأنواع والأجناس الأدبية، وتقسيم الإنتاج الأدبى على اختلاف مراحله إلى قسمين: شعر ونثر، وإليه يرجع الفضل فى تقسيم الشعر إلى شعر غنائى، وشعر ملحمى، وشعر مسرحى، ثم انقسام الإنتاج الأدبى فى العصور التالية إلى شعر غنائى، وكتابات سردية قصصية وروائية، وكتابات مسرحية نثرية. كان هذا من الوسائل الهامة للمنظور التاريخى فى النقد الأدبى.

ويدين التاريخ الأدبى، وكتابة تاريخ الآداب، وتنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية (كالعصر الجاهلى، وعصر صدر الإسلام، والعصر الأموى، والعصر العباسى الأول، والعصر العباسى الثانى، وعصر الدول والإمارات، والعصر الحديث) كل هذا يدين بالفضل للمنهج التاريخى فى نشأته وازدهاره.

كما أن من النتائج المترتبة على تحكيم المنظور التاريخي دراسة المذاهب الأدبية المختلفة والمرتبطة بعصور متعددة، كالكلاسيكية القديمة والجديدة، والرومانسية، والواقعية، وغيرها إلى أن نصل إلى المناهج الحديثة الأخيرة.

المنهج التاريخى فى النقد العربى

عرفنا مما سبق أن المنهج التاريخى ظهر فى أوروبا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، ثم استوى على سوقه إبان النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، غير أن شجرة هذا المنهج لم تؤت ثمارها فى العالم العربى إلا فى النصف الأول من القرن العشرين حيث ظهر جيل تتلمذ على أيدى نقاد غربيين يتتهجون هذا المنهج.

لكن الأستاذ «سيد قطب» يرى أن المنهج التاريخى له جذور فى النقد العربى القديم، وإن هذه الجذور تمتد إلى مرحلة التدوين التى بدأها «الجاحظ» بكتابه (البيان والتبيين)، وبعد أن استعرض نماذج من كتاب (البيان والتبيين) «للجاحظ»، ومن كتاب (العقد الفريد) «لابن عبد ربه»، ومن كتاب (الأغانى) «لأبى الفرج الأصفهاني» ومن كتاب (الأمالى) «لأبى على القالى»، ومن كتاب (يتيمة الدهر) «للسعالبي»، ومن كتاب (زهر الآداب) للحصرى، نراه يبدى ملاحظاته فيقول:

«وهكذا نرى الجاحظ يبدأ بمجرد الجمع والاستطراد حول المعنى الواحد، ولا يعنى بنسبة النصوص لأصحابها، فيتابعه بنفس الطريقة «ابن عبد ربه» فى العقد الفريد مع شىء من التبويب العظيم، وفى أحيان قليلة يذكر أخذ قول من قول، ولا يبعد صاحب الأمالى عن هذا النهج كثيراً مع عناية ظاهرة بشرح الغريب، بينما نجد صاحب الأغانى ينتقل نقلة بعيدة فيدخل فى صميم المنهج التاريخى، يذكر النص، وينسبه لصاحبه بسلسلة من الرواية، ويذكر أخباره ويقبل الرواية أو يرفضها ويعلل الرفض، ويستشهد ببعض الحوادث والرواة على كذب رواية أو صدقها، ويذكر طبقة الشاعر فى بعض الأحيان وطريقته، ومن يشترك معه فيها... إلخ، وهذا من صميم المنهج وأصوله الصحيحة، وشىء من هذا يصنعه صاحب اليتيمة بعده، وأقل منه ما يصنعه صاحب زهر الآداب، إذ كثيراً ما يكتفى

بخطوة الجاحظ، وابن عبد ربه ويقف عندها فى جميع ما قيل عن المعنى الواحد، وبذلك يعد صاحب الأغانى خير من كتب فى هذا الباب»^(١٤).

أما فى العصر الحديث ومع بداية النهضة فإننا نجد أن المنهج التاريخى قد اعتُمد فى جل الدراسات الأدبية العربية حيث تجلّى أول ما تجلّى عند «حسين توفيق العدل» فى كتابه «تاريخ الأدب» الذى يذهب فيه إلى أن تاريخ أدب اللغة تابع فى تقسيمه للتاريخ السياسى والدينى فى كل آن، لأن الأحوال السياسية أو الدينية تكون فى العادة عامة؛ فلما أن تبعث الأفكار وتحرك الميولات لمزاولة المعارف، وإما أن تكون سبباً فى وقوف الحركة الفكرية فى الأمة بما يلحق السياسة أو الدين من ضعف، باعتبار أن ابتداء زهو اللغة العربية وقيامها بمقتضيات الملك والسياسة إنما كان منذ ظهور الإسلام، فكان الداعى الأول الذى بعث من همم العلماء لخدمة اللغة هو الدين طلباً للوصول إلى معانى القرآن الكريم، وتعرف الشريعة السمحة... ولم تزل الهمم منصرفة إلى خدمتها والتدوين بها إلى أن انتاب البلاد الإسلامية ما انتابها من تفرق القائمين بها منذ العصور المتوسطة إلى هذا العهد ووقفت الحركة الفكرية، وانقطع سند التعليم إلا فى القليل كما انقطع تلاحق الأفكار... وعلى هذا رأينا أن نقسم الكلام على تاريخ اللغة العربية إلى خمسة عصور:

عصر الجاهلية - عصر صدر الإسلام - العصر الأموى - عصر الدولة العباسية والأندلس - عصر الدول المتتابعة إلى العهد الحديث.

لقد اعتمد «حسين توفيق العدل» على التقسيم التاريخى، وهى قراءة لم تتعود عليها الدراسات النقدية العربية من قبل، وبذلك أسس لقراءة جديدة فتحت الباب أمام الدراسات الأدبية، وتلاه نقاد آخرون تبنا الطريقة المنهجية نفسها فى الدراسات النقدية مع إضافات بسيطة ومنهم «الإسكندرى» فى كتابه الوسيط و«أحمد حسن الزيات» فى مؤلفه تاريخ الأدب العربى و«حسن توفيق العدل»

(١٤) سيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه . مرجع سابق . ص ١٦٤ .

و«محمد حسن نائل المرصفي» وغيرهم من دارسي تاريخ الأدب العربي في بداية النهضة العربية الحديثة.

كما تعد كتابات «جورجي زيدان»، و«أحمد السكندري»، و«الشيخ المهدي» تمهيداً لإرساء قواعد المنهج التاريخي في العالم العربي، فقد أخذت هذه الدراسات تدرس عصور الأدب، والظروف السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية وتحدث عن آثارها في الأدب، في موضوعاته وأسلوبه وتعبيره، وتدرس شيئاً عن الشخصيات الأدبية في كل عصر، نعم إنها حددت العصور بالأحداث السياسية، وهذا مجاف لطبيعة التاريخ الأدبي، ولكنها على كل حال كانت بداية طيبة في عصر النهضة.

ويعد «طه حسين» رائد هذا الاتجاه في القرن العشرين بين نقاد العرب؛ فقد سلك هذا المنهج سلوكاً حقيقياً في كتابه الأول (تجديد ذكرى أبي العلاء)، ثم توالى مؤلفاته متتهجاً فيها هذا الاتجاه التاريخي، متأثراً حيناً «بسانت بوف»، و«هيوليت تين»، وحيناً «بجول لمتر» و«برونتيير»، وأحيان كثيرة متأثراً «ببلانسون»، ناهيك عن تأثيره بعلماء الاجتماع، وقد يخلط المنهج التاريخي بالمنهج النفسي في بعض مؤلفاته لكن الأساس الذي ينطلق منه هو المنهج التاريخي.

شرع «طه حسين» يبحث عن منهج يتفق مع دراسته الحديثة، ويعينه على فهم الأعمال الأدبية فهماً لا يقل حظاً من الوضوح عن مثيله في الأدب الغربي فكان هذا الاتجاه الجديد الذي تبناه «طه حسين» وراح يدعو إليه بكل ما أوتى من قدرة على التعبير وهو المنهج التاريخي.

ولسنا مغالين إذا زعمنا أن «طه حسين» أول من وضع هذا المنهج في صورته المختلطة من مبادئ «بوف»، وقواعد «تين» موضع التطبيق في دراسة الأدب العربي القديم خاصة والحديث عامة فيما أخذ ينشره منذ عودته من فرنسا، من مقالات ودراسات يطول بنا الأمر إذا رحنا نقف عندها هنا، نذكر منها كتابه (في الشعر الجاهلي)، وكتابه (حديث الأربعاء) الذي جعله على غرار (حديث الإثنين)

«لسانت بوف»، وكتاب (مع المتنبي) الذى يعد أوضح كتبه جميعا وأدلها على اتباعه هذا الاتجاه فى دراسة الشعراء القدماء.

ولقد أنكر «طه حسين» الوجود التاريخى لمعظم الشعراء العذريين لأنه لم يستشعر وجود شخصيات خاصة وراء الأشعار.

ونراه يتساءل - فى معرض حديثه عن القدماء والمحدثين فى كتاب (حديث الأربعاء) الجزء الثانى، والذى نشر فى جريدة السياسة عام ١٩٢٣م - عن علة دراسة الشعراء، ويجب عن هذا التساؤل بعرض المنهج الذى أرتضاه، فيقول:

«إلام تقصد إذا عرضت لشاعر من الشعراء وأردت أن تقرأ شعره وتفهمه ثم تنقده؟ تقصد فيما أظن إلى أشياء:

الأول: أن تصل إلى شخصية الشاعر، فتفهمها وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت، فتعرف كيف أحس ما أحس، وكيف شعر بما شعر به، ثم كيف وصف إحساسه، وأعرب عن شعوره؟

الثانى: أن تتخذ هذه الشخصية وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء، وسيلة إلى فهم العصر الذى عاش فيه هذا الشاعر، والبيئة التى خضع لها هذا الشاعر، والجنسية التى نجم منها هذا الشاعر، فأنت لا تقصد إلى فهم الشاعر لنفسه، وإنما تقصد إلى فهم الشاعر من حيث هو صورة من صور الجماعة التى يعيش فيها. . . إذن فأنت تنقد الشاعر لتفهم شخصيته أولا، ثم جماعته أو عصره أو بيئته، أو هذا كله ثانيا، وهناك شىء ثالث تقصد إليه حين تقرأ الشعر وتحاول نقده وهو اللذة: اللذة الفنية، اللذة التى تجدها إذا نظرت إلى شكل جميل، أو استمتعت إلى قطعة من الموسيقى، أو خضعت لمظهر من مظاهر الطبيعة الساحرة، عقلك وشعورك يعملان إذن حين تقرأ الشعر، وحين تنقده، لأنك تريد أن تفهم، وتريد أن تلتذ^(١٥).

(١٥) د/ طه حسين: حديث الأربعاء (٥٢/٢ - ٥٣) الطبعة الثالثة عشرة. دار المعارف. القاهرة.

ويعصرح «طه حسين» برغبته فى التوفيق بين مبادئ «سانت بوف»، وقواعد «تين»، ونظرية «جول لمتر» يقول:

«سل «سانت بوف» ينبئك بأنه يعنى قبل كل شىء إذا قرأ قصيدة من الشعر، أو فصلا من النشر، بأن يجد شخص الشاعر أو الكاتب، وبأن يحلل هذا الشخص، ويصل إلى دقائقه ودخائله، كما يفعل علماء التاريخ الطبيعى فى معاملهم، ولكن الشخص وحده لا يكفيه ولا يعنيه، وإنما هو يتخذ هذا الشخص وسيلة إلى النوع، يتخذ هذا الجزئى وسيلة إلى الكلى.

ثم سل «تين» ينبئك بأن شخص الشاعر، أو الكاتب ومزاجه وعواطفه وكل ما يكون نفسه، لا يعنيه إلا من حيث هو أثر من آثار العصر الذى عاش فيه، والبيئة التى خضع لها، والأمة التى نجم منها، فالشخص عنده أثر من آثار هذا العصر، وهذه البيئة، وهذه الأمة.

ثم سل «جول لمتر» Jules Lemaitre ينبئك بأن هذا كله لغو وثرثرة، وأن الفن وحده هو الذى يعنيه، ويعنيه من حيث إنه يؤثر فى النفس، فيبعث فيها العواطف على اختلافها، ويبعث فيها الرضا والإعجاب.

وفى الحق أن الناقد لا يقنع بما كان يقنع به «سانت بوف»، أو «تين» أو «جول لمتر» أو غيرهم من النقاد، وإنما يود لو استطاع أن يوفق إلى هذا كله، ويستخلص منه غرضا شاملا يطلبه ويسمو لإليه حين ينقد، فيفهم شخصية الشاعر أو الكاتب، وعصره، وفنه^(١٦).

وإذا كان الدكتور «طه حسين» يسبق النصوص أحيانا، ويتأثر بشعوره الخاص فى تكوين الرأى، فلما نجد الدكتور «أحمد أمين» أقرب إلى أصول المنهج، فهو أبدا بجوار النصوص يجمعها ويرتبها وينطقها برفق، ويسجل النتائج فى هدوء يصنع ذلك فى مجموعته (فجر الإسلام، وضحى الإسلام، وظهر الإسلام،

(١٦) د/ طه حسين: حديث الأربعاء مرجع سابق (٥٢/٢ - ٥٤).

وعصر الإسلام) حيث يدرس فيها تطور الفكر العربى الإسلامى، ومظاهر هذا التطور فى جميع الاتجاهات الفكرية، وذلك من خلال الأحداث والنصوص والروايات، وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجغرافية فى الفكر والأدب بصفة عامة، فإذا تعرض للأشخاص تعرض لهم بوصفهم نماذج تظهر فيها هذه التأثيرات العامة، فالجاحظ مثلاً نموذج لامتزاج الثقافات فى القرن الثالث، والمبرد نموذج للثقافة العربية الخالصة... وهكذا.

وأما كتابه المشترك مع الدكتور «زكى نجيب محمود» عن (قصة الأدب فى العالم) فينحو نحواً استعراضياً للأدب العالمية فى أول الأمر عند الكلام عن (الأدب المصرى) و(الأدب الصينى) و(الأدب الهندى) و(الأدب الفارسى القديم) و(الأدب العبرى) فلا يتعرض للصلات بين هذه الأدب بالسلب أو الإيجاب.

ولكنه حين يبدأ فى استعراض الأدب اليونانى يأخذ فى استعراض التسلسل والتأثر والتأثير بينه وبين الأدب الرومانى، وبين الأدب فى العصور الوسطى فى إنجلترا، وفرنسا، وأسبانيا، وألمانيا، وإيطاليا، وبذلك يدخل فى صميم المنهج التاريخى^(١٧).

وسار على هذا الدرب الأستاذ «طه أحمد إبراهيم» فى كتابه: (تاريخ النقد عند العرب)، والدكتور «محمد خلف الله أحمد» فى بحثيه القصيرين (التيارات الفكرية التى أثرت فى دراسة الأدب)، و(نظرية عبد القاهر فى أساس البلاغة).

والدكتور «عبد الوهاب عزام» فى كتابه (المتنبى) سار أيضاً على هذا المنهج التاريخى، و«العقاد» فى كتبه: (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجليل الماضى)، و(ابن الرومى حياته من شعره) امتزح فيها المنهج التاريخى بالمنهج النفسى الذى ارتضاه العقاد لنفسه، والمنهج الفنى القائم على الذوق السليم.

(١٧) سيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه . ص ١٧٨ .

ومن نهجوا هذا المنهج، وانتحوا هذا المنحى الدكتور «زكى مبارك» فى كتابه (الشعر الفنى فى القرن الرابع)، والأستاذ «أحمد حسن الزيات» فى كتابه (أصول الأدب)، والأستاذ «أحمد الشايب» فى كتابه (النقائض فى الشعر العربى)، وكتابته عن (الشعر السياسى)، والدكتور «محمد مندور» فى بداية مشواره النقدى، وتمثل هذا الاتجاه فى كتابه (النقد المنهجى عند العرب).

ومن مثل هذا الاتجاه خير تمثيل الدكتور «شوقى ضيف» فى كتابه: (الفن ومذاهبه فى الشعر العربى)، و(الفن ومذاهبه فى الشعر العربى)، و(التطور والتجديد فى الشعر الأموى)، و(البحث الأدبى طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره)، و(الشعر وطوايعه الشعبية على مر العصور)، و(البلاغة تطور وتاريخ)، وسلسلة كتبه فى تاريخ الأدب العربى (العصر الجاهلى)، و(العصر الإسلامى)، و(العصر العباسى الأول)، و(العصر العباسى الثانى)، و(الأدب العربى فى العصر الحديث).

ونما هذا المنهج على أيدي جيل تخرج فى كلية الآداب من أمثال الدكتورة «سهير القلماوى» فى (ألف ليلة وليلة)، والدكتور «نجيب البهيتى» فى كتابه (أبو تمام) والأستاذ «محمد كامل حسين» فى (الأدب المصرى الإسلامى).

على أية حال لقد نما المنهج التاريخى نموا عظيما على أيدي الباحثين والنقاد العرب الذين ظهروا فى النصف الأول من القرن العشرين، وإن كان هذا المنهج قد استمر عند بعضهم إلى أواخر القرن العشرين فى الأبحاث والدراسات الأكاديمية.

العقاد والمنهج التاريخى:

من العسير على أى باحث أن يختزل جهود ناقد عظيم كالعقاد، أو غيره من النقاد الكبار الذين ظهروا فى القرن العشرين، ووضع أعماله جميعها فى بوتقة منهج واحد من المناهج، فمما لا شك فيه أن جميعهم قد استفادوا من كل المناهج النقدية المتاحة لهم فى زمنهم وفى بيئاتهم، وقد سبق لنا فى هذا الفصل الذى نحن بصددده أننا قد صنفنا جهود «طه حسين» النقدية ضمن المنهج التاريخى، وهذا لا

يعنى أن الدكتور «طه حسين» لم يستفد من المناهج النقدية الأخرى، وهذا ما سوف نبرزه خلال الحديث عن النقد النفسى، وكيف أن «طه حسين» استفاد من المنهج النفسى فى كثير من أعماله، والدكتور «محمد مندور» رغم اختياره للمنهج الاجتماعى (الأيديولوجى) إلا أن بدايته كانت مع المنهج التاريخى، وغيرهما كثيرون يضيق المقام عن حصرهم.

وإذا كان الحديث بصدد ناقد كبير هو «العقاد» الذى يعد أكبر عقلية عربية فى القرن العشرين، فالأمر ليس هينا أن نحجمه فى إطار منهج واحد، وأن نجعل أعماله كلها تدور فى فلك هذا المنهج، إلا إذا نطق كل آثاره باتباع منهج معين لا يحيد عنه، ولا يرتضى سواه، هنالك لا نستطيع التخمين، ولا يعترينا نصب التصنيف.

والحقيقة التى لا مرأى فيها، أن «العقاد» قد ارتضى لنفسه المنهج النفسى، وهذا ما سنبينه - إن شاء الله تعالى - فى الفصل التالى، ولكن هذه العقلية الموسوعية لا بد وأن تظهر فى أعمالها آثار من مناهج شتى ومعارف متنوعة.

ولما كان حديثنا فى هذا الفصل عن المنهج التاريخى فإننا لا نعوزنا الدليل على وجود هذا المنهج فى كتابات العقاد الأدبية والنقدية، فلقد ظهرت ملامح هذا المنهج التاريخى فى معظم كتابات العقاد حتى فى كتبه التى صنفها النقد ضمن المنهج النفسى.

لقد أقام العقاد محاولته أو منهجه فى كتابة سيرة «ابن الرومى» على دعائتين أخذ الأولى من آراء «سانت بوف» وهى فكرته القائلة بأن العمل الأدبى إنما هو الإنسان نفسه: حياته وفكره وروحه، ومن ثم فإن فهم هذا العمل الأدبى وتفسيره لا يتحققان إلا بالتعرف بطريقة مباشرة على موهبة الفنان من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله، والثانية من قوانين «تين» القائلة بأن الفنان نتاج البيئة والعصر والجنس، وأن الفن نتاج الفنان، وبلغة العلم تلك القوانين القائلة بحتمية الظروف والملابسات.

وقد قام العقاد لتشييد هذا البناء العلمى لسيرة ابن الرومى بدراسة خمسة موضوعات أساسية انطوى كل منها على عناصر أخرى فرعية: العصر الذى نشأ فيه «ابن الرومى»، وهو القرن الثالث للهجرة، بنواحيه المختلفة، السياسية والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية والأدبية، وحياة ابن الرومى وثقافته المتنوعة كما تصورها أشعاره، وأصله اليونانى وما تركه من أثر على سلوكه وتفكيره وعبقريته، وبيئته الخاصة والعامة، وما كان يواجهه فيها من أحداث ومواقف، متخذاً من هذا كله وسيلة إلى دراسة صناعته الفنية التى يراها ثمرة لهذه المؤثرات المختلفة التى صنعت ابن الرومى وشكلت عبقريته، واتجهت بشعره هذه الوجهة الخاصة التى لا يدانيه فيها شاعر آخر من شعراء عصره^(١٨).

وليس من ريب أن التوفيق قد حالف العقاد فى بعض الموضوعات وانتهى فى أكثرها إلى آراء جديدة تعد إضافة نقدية إلى الدراسات السابقة حول ابن الرومى خاصة والقرن الثالث للهجرة عامة، ولكن خطورة هذا المنهج أبعدته فى كثير من الأحيان عن جادة الصواب، فأن يعتبر العقاد الشعر وثيقة تاريخية أمر ينطوى على خطر كبير؛ لأن الحقيقة الواقعية غير الحقيقة الأدبية، ناهيك عن انسياق العقاد فى تيار العنصرية حينما يتناول العنصر وأهميته فى فهم شخصية الأديب فيتحدث عن تأثير الأصل اليونانى فى تكوين شخصية ابن الرومى، وتشكيل عبقريته، إذ يقول:

«وما من شك فى أن الشاعر الذى تحدّر من أصل يونانى أيا كان مقره غير الشاعر الذى تحدّر من أصل عربى أيا كان مقره، إنه صاحب عبقرية تعبد الحياة، وتحيا مع الطبيعة، وتلتقط الصور والأشكال، وتشخص المعانى، وتقدم الجمال على الخير... ولا نعرف صنعة أجمع لهذه الخصال كلها من صنعة العبقرية

(١٨) إبراهيم عبد الرحمن: تراث جماعة الديوان النقدى (أصوله ومصادره قراءة مقارنة) مجلة فصول. المجلد الثالث. العدد الرابع ١٩٨٣ م ص ١٥٧.

اليونانية التى اتسمت بها فى الجملة فنون الإغريق، فقد كان الإغريق بجملتهم كما كان ابن الرومى بمفرده...».

ولو صدقت هذه المقولة لاقتصرت العبقرية الشعرية على الذين ينحدرون من أصول يونانية، ولأصبح كل يونانى بالضرورة شاعرا عظيما^(١٩).

ويبدو تأثير هذا الاتجاه واضحا تمام الوضوح فى كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى) حيث نراه يقسم الشعراء التقليديين تقسيما خاصا يقوم على ملاحظة نوعين من البيئة التى يراها قد أثرت فى صنع شخصياتهم وتشكيل الخصائص المميزة لفنهم الشعرى، هما البيئة الكبرى وهى البيئة المصرية العامة، والبيئة الصغرى ونريد بها البيئات الخاصة التى نشأ فيها هؤلاء الشعراء فى داخل البيئة العامة، وراح «العقاد» يزوج فى هذه الدراسة بين آراء «تين» و«سانت بوف» عن طريق رصده لمؤثرات البيئة والجنس والعصر فى هؤلاء الشعراء.

يقول «العقاد» فى مقدمة هذا الكتاب:

«ومعرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر، فى كل أمة وفى كل جيل، ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص، وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص، لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعا... وكل إدراك لخطوات التجديد فى الأدب المعاصر هو إدراك ناقص مبتور ما لم يقترن به إدراك هذه الحالة التى لا نظير لها بين آداب اللغات الأخرى، وهى الحالة التى استلزمها تعدد البيئات الأدبية عندنا فى الجيل الماضى ولنا أن نلم بها فى هذه المقالات»^(٢٠).

(١٩) المرجع السابق ص ١٥٧.

(٢٠) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى. ص ٣، ٤ الهيئة العامة المصرية

١٩٧٥م.

نماذج من النقد التاريخي

من كتاب (تجديد ذكرى أبى العلاء) للدكتور «طه حسين» اخترنا هذا النموذج الذى يبلور نظرية المنهج التاريخي فى إطار تطبيقي، هذا النموذج الذى اخترناه يغنينا عن تلخيص طريقة هذا المنهج، وطريقة مؤلفه، يقول المؤلف:

«ليس الغرض من هذا الكتاب أن نصف حياة أبى العلاء وحده، وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية فى عصره، فلم يكن لحكيم المعرة أن ينفرد بإظهار آثاره المادية أو المعنوية، وإنما الرجل وما له من آثار وأطوار نتيجة لازمة، وثمره ناضجة لطائفة من العلل التى اشتركت فى تأليف مزاجه، وتصوير نفسه، من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان.

من هذه العلل المادى والمعنوى، ومنها ما ليس للإنسان به صلة، وما بينه وبين الإنسان اتصال؛ فاعتدال الجو وصفاءه، ورقة الماء وعذوبته، وخصب الأرض وجمال الربى، ونقاء الشمس وبهاؤها. . كل هذه علل مادية تشترك مع غيرها فى تكوين الرجل وتنشئ نفسه، بل وفى إلهامه ما يعن له من الخواطر والآراء، وكذلك ظلم الحكومة وجورها، وجهل الأمة وجمودها، وجذب الآداب الموروثة وخشونتها، كل هذه أو نقائضها تعمل فى تكوين الإنسان عمل تلك العلل السابقة، والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى الإنسان نظرنا إلى الشيء المستقل عما قبله وما بعده، ذلك الذى لا يتصل بشيء مما حوله، ولا يتأثر بشيء مما سبقه أو أحاط به، ذلك خطأ لأن الكائن المستقل هذا الاستقلال لا عهد له بهذا العالم، إنما يأتلف هذا العالم من أشياء يتصل بعضها ببعض، ويؤثر بعضها فى بعض، ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال، وأن ليس فى هذا العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة أخرى، نتيجة لعلة سبقته، ومقدمة لآثر يتلوه، ولولا ذلك لما اتصلت أجزاء العالم، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب، ولما شملتها أحكام عامة، ولما كان بينها من التشابه والتقارب قليل ولا كثير.

إذا صح هذا كله، فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره، قد عمل فى إنضاجها الزمان، والمكان، والحال السياسية، والاجتماعية، بل والحال الاقتصادية، ولسنا نحتاج إلى أن نذكر الدين فإنه أظهر أثرا من أن نشير إليه، ولو أن الدليل المنطقي لم ينته بنا إلى هذه النتيجة لكانت حال أبى العلاء نفسه منتهية بنا إليها؛ فإن الرجل لم يترك طائفة من الطوائف فى عصره إلا أعطاها وأخذ منها، كما سنرى فى هذا الكتاب، فقد حاج اليهود والنصارى، وناظر البوذيين والمجوس، واعترض على المسلمين، وجادل الفلاسفة والمتكلمين، وذم الصوفية، ونعى على الباطنية، وقدم فى الأمراء والملوك، وشنع على الفقهاء وأصحاب النسك، ولم يعف التجار والصناع من العذل واللوم، ولم يخل الأعراب وأهل البادية من التنفيذ والتشريب، وهو فى كل هذا يرضى قليلا ويسخط كثيرا، ويظهر من الملل والضيق ومن السأم وحرص الصدر ما يمثل الحياة فى أيامه بشعة شديدة الظلام.

فالمؤرخ الذى لا يؤمن بالمذاهب الحديثة، ولا يصطنع فى البحث طرائقه الطريفة، ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال المحتوم، ولا يسلم بأن الشيء الواحد على صغره وضآلته إنما هو الصورة لما أوجده من العلل، ولا يطمئن إلى أن الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان، المؤرخ القديم الذى يرفض هذا كله، ولا يميل إليه ملزم مع ذلك أن يبحث عن حياة أبى العلاء، فإن لم يفعل ذلك استحال عليه أن يفهم الرجل، وأن يهتدى من أمره إلى شىء.

«... يدل ما قدمناه على أننا نرى الجبر فى التاريخ، أى أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة، وتنزل منازلها المتباينة بتأثير العلل والأسباب التى لا يملكها الإنسان، ولا يستطيع لها دفعا ولا اكتسابا، ذلك رأى نراه، وسنثبته فى موضعه من الكتاب.

وإنما نقول هنا إن هذا رأى سيلزمننا أن نسلك فى البحث عن حياة أبى العلاء طريقا خاصة، ربما لم يألّفها المؤرخون، ذلك أننا لا نعتقد انفراد الأشخاص

بالحوادث، وإنما نعتقد أن الحوادث أثر لطائفة من المؤثرات، وعلى هذا لا نستطيع لأنفسنا أن نضيف أثرا من الآثار لشخص من الأشخاص، مهما ارتفعت منزلته وعلت مكانته، ومهما عظم أثره وجل خطره، وإنما كل أثر مادي أو معنوي ظاهرة اجتماعية أو كونية، ينبغي أن ترد إلى أصولها، وتعاد إلى مصادرها، وأن تستقى من ينابيعها، وتستخرج من مناجمها، وهي جماعة العلل التي أشرنا إليها آنفا.

فليس «المأمون» وحده هو الذى ابتدع فتنة القول بخلق القرآن، وإنما تلك فتنة أحدثها عصره، واندفع المأمون بحكم المؤثرات المختلفة إلى أن يكون مظهرها، كما اندفع خلفاؤه من بعده إلى ذلك بحكم هذه المؤثرات.

إنما الحادثة التاريخية والقصيدة الشعرية، والخطبة يجيدها الخطيب، والرسالة ينمقها الكاتب الأديب، كل أولئك نسيج من العلل الاجتماعية والكونية، يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء.

«... وإذا قد بينا أن الرجل خاضع فى أدبه وعلمه لزمانه ومكانه، فليس لنا بد من أن نقدم بين يدي هذا الكتاب، فصلا فى عصر أبى العلاء، وآخر فى بلده، ولما كانت الأسرة أشد ما يحيط بالرجل أثرا فيه خصصنا فصلا آخر لأسرة أبى العلاء، فإذا فرغنا من هذا كله عمدنا إلى الحياة التاريخية للرجل، ففصلناها تفصيلا، ثم انتقلنا منها إلى منزلته الأدبية، فبيننا قسمته من الشعر والثر، وخصائصه فيهما، ثم إلى منزلته العلمية فشرحناها شرحا مستوفى، ومن بعد هذا كله، تناولنا فلسفته فاجتهدنا فى أن نكشف عنها ونجليها، ونبين تأثيرها بما قبلها، وتأثيرها فيما بعدها، معنيين عناية خاصة بفلسفته الإلهية والخلقية، لكثرة ما كان فيهما من اختلاف الآراء، وافتراق الأهواء»^(٢١).

(٢١) د/ طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء. الطبعة التاسعة، دار المعارف، القاهرة، ص

هكذا رأينا «طه حسين» يعرض لمنهجه الذى اختاره فى مقدمة كتابه (تجديد ذكرى أبى العلاء) ورأيناه متحمسا لهذا المنهج الجديد، مؤكدا أننا لا نستطيع أن نفهم شخصية المبدع إلا بالاعتماد على بسط وتوضيح السياقات المحيطة به من بيئة وحوادث وظروف سياسية واجتماعية واقتصادية.

عيوب المنهج التاريخى

إن من أبرز الانتقادات التى وجهت إلى المنهج التاريخى هو أنه لا يفسح مجالا ملائما للعبرية الشخصية؛ فهو بقوانينه وضوابطه يلغى الخصائص والبواعث الشخصية، وطول معاناة الملبسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يحرفهم إلى إغفال قيمة العبرية الشخصية، وحساباتها من آثار البيئة والظروف.

وللدكتور «طه حسين» تعليق يوضح هذا المأخذ ويؤكد فى كتابه (فى الأدب الجاهلى)، فبعد أن لخص الدكتور آراء «سانت بوف» و«هيوليت تين» و«برونتيير» راح يعقب على هذه الآراء بما يفيد عدم ثقته، بل ربما استنكاره، فيقول:

«لن يظفر (أى تاريخ الأدب) من هذا بشىء ذى غناء، لأنه مهما يقل فى البيئة والزمان والجنس، ومهما يقل فى تطور الفنون الأدبية، فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد، ولن يوفق هو إلى حلها، وهى نفسية المنتج والصلة بينها وبين آثاره الأدبية، ما هى هذه النفسية؟ ولم استطاع «فكتور هوجو» أن يكون «فكتور هوجو» وأن يحدث ما يحدث من الآيات؟

العصر؟ فلم اختار هذا العصر شخصية «فكتور هوجو» دون غيره من أبناء فرنسا جميعا، ومن فرنسا خاصة؟

البيئة؟ فلم اختارت البيئة «فكتور هوجو» دون غيره من الفرنسيين؟

الجنس؟ فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة فى شخص «فكتور هوجو» دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلا قويا صحيحا؟

«وبعبارة موجزة: سيظل التاريخ الأدبى عاجزا عن تفسير النبوغ، ولن يوفق هو إلى تفسير النبوغ، وإنما هى علوم أخرى تبحث وتجد، وقد تظفر وقد لا تظفر، ولن يستطيع التاريخ الأدبى أن يكون علما متجا حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقدة النبوغ».

ومن العيوب الواضحة لهذا المنهج التبعية المباشرة التي تربط الأدب بالأحوال السياسية والاجتماعية، بمعنى أن يتعين على الدارس أن يبدأ من خارج منطقة الأدب، يبدأ عند دخوله الكتابة عن أية ظاهرة أدبية بالاكتفاء بترديد المقولات التاريخية المذكورة عن الحياة السياسية والاجتماعية وإشارات عابرة تعتمد على «الأكلاشيهات» المتداولة عن الحياة الاقتصادية، ثم عن الأوضاع الثقافية، وعندما يفرغ الدارس من ذلك لكى يتحدث عن الظاهرة الأدبية التى وضعها موضع دراسته وتمثل مجال تخصصه يكون قد انقطع نفسه، ولم يعد أمامه إلا أن يشير إشارات عابرة إلى الأعمال الإبداعية فى ذاتها لكى يربطها ربطا آليا بكل المعلومات والبيانات التى سبق أن قدمها كمداخل لدراسته.

والدارس حين يتناول الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، لا يقدم جديدا لأنه لا يملك الوسائل والأدوات التى تجعله يضيف إضافة حقيقية للمادة المدروسة حيث يكون تابعا لغيره ومستخدمًا لمادة سابقة التجهيز، هذا هو عيب الاستخدام الآلى لمنظومة المنهج التاريخى فى تحليل الأدب.

أضف إلى ذلك أن الباحث يميل إلى التركيز على تلك النصوص التى تخدم الإشارات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى ركز عليها، وتصبح الأعمال الأدبية مجرد شواهد على هذه الحقائق، مما أدى إلى جعل الدراسة الأدبية مجالا للتعتيم على المستويات الأدبية، ومجالا لإضعاف قدرة الباحث على قراءة النصوص وتحليلها واكتشاف المعايير الجمالية والنقدية الصالحة لهذه القراءات الكاشفة عن قيمة العمل الأدبى.

ومن ثم يصبح واجبا على دارس الأدب أن يطور مفهومه وأساليبه، وأن يبحث عن أدواته التى لا يصبح فيها عالة على غيره من ناحية، وألا يفقد قدرته على تمييز القيمة النوعية لمادته من ناحية أخرى^(٢٢).

(٢٢) د/ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ص ٤١.

والأستاذ/ «سيد قطب» فى كتابه (النقد الأدبى أصوله ومناهجه) قد حدد ثلاثة أشياء وجعلها من أخطر عيوب المنهج التاريخى، وهى: الاستقراء الناقص، والأحكام الجازمة، والتعميم العلمى.

وهو يرى أن الاستقراء الناقص يؤدى دائما إلى خطأ فى الحكم، ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة، والظواهر الفذة التى لا تمثل سير الحياة الطبيعية، فالملح الحوادث، وأبرز الظواهر ليست أكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة، وما نراه نحن أكثر دلالة قد لا يكون كذلك فى ذاته بل ربما كان انجذابنا الخاص للإعجاب به أو انزراية عليه هو عنة ما نرى فيه من دلالة بارزة، والأسلم أن نجمع أقصى ما نستطيع الحصول عليه من الظواهر والدلائل: حادثة أو نصا أو مستندا، وألا نصدر أحكامنا إلا بعد الانتهاء من جميع هذه الأسانيد، فذلك أضمن وأكفل بالصواب.

والأحكام الجازمة فى المنهج التاريخى خطرة كذلك مثل الاستقراء الناقص، ولا سيما ونحن نواجه فى الغالب مسائل تاريخية قديمة ليست لدينا جميع مستنداتها، فالظن والترجيح، وترك الباب مفتوحا لما يجد كشفه من المستندات، أسلم من الجزم والقطع.

ويضرب الأستاذ/ «سيد قطب» بعض الأمثلة على الأحكام الجازمة فيقول:

«الترجمة من الهندية فى عصر النهضة الإسلامية هى التى أوجدت شعر الزهد فى الدولة العباسية»، «اتساع نفوذ الفرس هو الذى أوجد شعر المجون والخمرات»، «كثرة الجوارى هى السبب فى انتشار الغناء...»، «عزلة الحجاز عن السياسة هى التى خلقت الغزل هناك»... إلخ.

هذه الأحكام عرضة للخطأ لما فيها من الجزم، ولاقتصارها على سبب واحد لوجود ظاهرة أدبية أو اجتماعية، وقلما يكون للظاهرة الواحدة سبب واحد، ولابد من دراسة مجموعة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسة والفكرية والاقتصادية والشخصية التى لا بدت هذه الظواهر وسبقها.

والتعميم العلمى هو كذلك من أخطار المنهج التاريخى، لقد وجدت نزعات لهذا التعميم على إثر انتصار طرق البحث الأدبية، فحينما نشأ مذهب «دارون» فى النشوء والارتقاء اتجه البحث الأدبى إلى استخدام نظرياته، ومعاملة الأدب معاملة الأحياء المتطورة من حال إلى حال، فهو يتطور تطور الأحياء، وكان خطره فى البحوث الأدبية عظيماً؛ لأن الأدب بطبيعته غير العلم، وقد لا تتمشى أطواره مع سنة التطور المنتظم، فالأدب هو قصة المشاعر والأحاسيس، ورواسب الشعور قد لا تتابع تطور الأحياء، وقد يكون فيه من الانحناءات والانعكاسات أكثر مما فيه من الخط المستقيم^(٢٣).

تلك كانت بعض المآخذ والانتقادات التى وجهت إلى المنهج التاريخى، وهذه العيوب لا تغض من قيمة هذا المنهج الذى فتح للآداب آفاقاً جديدة، وللنقد ميادين رحبة، إذ رأينا لأول مرة فى القرن العشرين منهجاً علمياً للنقد الأدبى بعيداً عن التأثرية والانطباعية التى سادت قروناً، وأصبح النقد إلى حد كبير موضوعياً يستند إلى قواعد وقوانين ركيحة أثرت البحث الأدبى أيما إثراء.

(٢٣) النقد الأدبى أصوله ومنهجه مرجع سابق ص ١٤٨ - ١٥٠.



الفصل الثانى

المنهج الاجتماعى

الفصل الثانى

المنهج الاجتماعى

انبثق هذا المنهج من المنهج التاريخى، ونشأ فى أحضانه، ويكاد يكون منطلق هذا المنهج الاجتماعى هو نفس المنطلق الذى خرج منه المنهج التاريخى من حيث إن العمل الأدبى هو نتاج الأديب متأثرا بالبيئة، وبالعصر، وبالجنس، وبالحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، غير أن المنهج الاجتماعى كان أكثر تطورا واقترابا من مضمون العمل الأدبى من المنهج التاريخى الذى كان يهتم بالسياقات المحيطة بالعمل أكثر من اهتمامه بالعمل ذاته.

يقول الدكتور «صلاح فضل»: «يمكننا القول بأن المنهج الاجتماعى هو الذى تبقى فى نهاية الأمر من المنهج التاريخى، وانصبت فيه كل البحوث والدراسات التى كانت فى البداية متصلة بفكرة الوعى التاريخى؛ إذ سرعان ما تحول هذا الوعى إلى وعى اجتماعى يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع، وبفكرة الطبقات، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعى، وليس على المستوى الفردى، بمعنى أنه كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرا عن الواقع الخارجى كان ذلك مدخلا لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته، باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلى للأعمال الإبداعية والفنية^(١).

وقد مر هذا النقد فى رحلته الطويلة بمراحل متشابهة تارة ومتباينة تارة أخرى، عرف خلالها عدة مصطلحات شكلت معالمه وأرست قواعده، وجعلته يصمد حيناً من الدهر أمام رياح المناهج النقدية المتتابعة العاتية، ومن أهم

(١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط/١ ميريت للنشر، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ٤٥

المصطلحات التي عرفها هذا النقد: مصطلح: (النقد الواقعي)، ومصطلح: (النقد الماركسي)، و(النقد الأيديولوجي)، و(النقد الواقعي الاشتراكي)، و(النقد الاجتماعي).

ويرجع ظهور مصطلح (النقد الواقعي) إلى القرن التاسع عشر، وقد ظهر هذا النقد كرد فعل عكسي لكل النظريات التي تربط النظر إلى النص الأدبي بالعالم الداخلي النفسي للمؤلف كما في مدرسة التحليل النفسي، والمدرسة الرومانتيكية حيث كانت تعود بجذور العمل الأدبي إلى ذات مبدعه ومن ثم إلى ذات قارئه، أما الواقعية فإنها تعود به إلى عالم يقع خارج عالم النفس، وهو عالم الأشياء، والأفكار، والعوامل الفعالة في تكوين الواقع الخارجي.

كان الولوع بالواقع الخارجي بكل تفاصيله هو الهدف الذي توخته «الواقعية الأدبية» كما تسمى نفسها أحيانا، أو «الواقعية النقدية» كما تسمى نفسها أحيانا أخرى، وكان العمل الأدبي وجود على قدر ما يذكرنا بالواقع، أو - على الأقل - على قدر عدم تناقضه مع قوانين الواقع التي نعرفها، والتي تحكم حركة حياتنا اليومية، وقد طغى هذا المفهوم - عند الواقعيين - على فنون الأدب كلها.

وقد مكنت هذه الواقعية لنفسها في جبهتين على وجه الخصوص، الأولى: إعلان العداء لكل ما هو عاطفي، أو مثالي، أو رومانتیکی، والثانية: تبني أسلوب نثرى في التعبير الأدبي يهدف إلى تحقيق أكبر قدر من مطابقة الواقع، وقد انتشرت هذه الواقعية فوصلت إلى أمم كثيرة في العالم، وأصبح مشروعا التسليم بوجود واقعات متعددة ومتباينة، وأصبحنا نواجه فروقا في الواقعية بين كاتب واقعي، وكاتب واقعي آخر، بل بين مدخل واقعي نقدي، ومدخل واقعي نقدي آخر، وهكذا أمكن التمييز الواضح بين واقعية أعمال «بلزاك»، وواقعية أعمال «زولا»، وواقعية أعمال «جورج إليوت»، وواقعية أعمال «ديكنز»، وواقعية أعمال «هنرى جيمس»، وواقعية أعمال «درسير»، وواقعية أعمال «تولستوى»، وواقعية أعمال «دستوفسكى»، إنهم جميعا واقعيون، من حيث إنهم يتجهون إلى القارئ العادى،

ويهتمون ببناء الشخصية العادية، ويصورون الشخصية وهي تضطرب في أحداث الحياة العادية. أو بعبارة «رينيه ويليك»: «يصورون الحقيقة الموضوعية الماثلة تصويراً موضوعياً»، ولكنهم يختلفون فيما بينهم بعد ذلك في أسلوب تصوير تلك الواقعية^(٢).

وانبثق «النقد الماركسي» في الذوق والنظرية من «النقد الواقعي» في القرن التاسع عشر، وهو يستشهد بأقوال معدودة لكل من «ماركس» و«إنجلز»، ولكنه مذهب لا وجود له قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وكان «فرانتز مهرانج» (١٨٤٦م - ١٩١٦م) في ألمانيا، و«جورجي بليخانوف» في روسيا أول ممارسي النقد الماركسي، ولكنهما كانا من وجهة النظر المذهبية السوفيتية اللاحقة من الخارجين على السنة المقبولة؛ فقد اعترف كل منهما بقدر من استقلالية الفن، واعتبر النقد الماركسي علماً موضوعياً يدرس المكونات الاجتماعية للعمل الأدبي لا مذهباً يحدد المسائل الإستيطيقية يفرض المواضيع والأساليب على الكتاب^(٣).

كان النقد الماركسي نقداً أيديولوجياً ذا صبغة سياسية يعنى بالمضمون الأيديولوجي أكثر من عنايته بالشكل والجمال في العمل الأدبي، ومع أن بعض النقاد الأيديولوجيين أولى الجمال بعض اهتماماته إلا أن هذا الاهتمام ظل حبيس الدراسات النظرية.

فالناقد الماركسي «جورجي بليخانوف» (Georghi Plekhanov) كان يرى أن إهمال الناقد للجانب الجمالي يؤدي إلى جهل تام بحقيقة النقد الأدبي، وإلى تحريف وجهة النظر النقدية المادية نفسها، كما يرى أن على الناقد الاجتماعي

(٢) د. محمود الربيعي: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، مقال بمجلة «عالم الفكر» مجلد ٢٣، عدد ١، ٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ١٩٩٤، ص ٣٠٧.

(٣) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١١٠، فبراير ١٩٨٧م، ص ٣٩١.

واجبان، يتمثل الواجب الأول منهما فى: تحليل الأثر أو العمل الأدبى واستخراج المعادل الاجتماعى منه، ويتمثل الواجب الثانى فى: البحث عن أوجه الجمال فى نفس العمل، يقول «بليخانوف»:

«وبصفتى نصيراً للتصور المادى للعالم سأقول: إن الواجب الأول للناقد يكمن فى ترجمة فكرة ذلك التاج من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع فى تحديد ما يمكن أن نسميه المعادل السوسولوجى للظاهرة الأدبية المعطاة»^(٤).

ويقصد «بليخانوف» بالمعادل السوسولوجى هنا ما يمثل وجهة نظر ما حول الواقع، أى أحد التصورات الأيديولوجية الموجودة فى الساحة الفكرية، والتى يلتقى معها العمل الإبداعى.

أما عن الواجب الثانى فى العملية النقدية، وهو الاهتمام بالجانب الجمالى فى العمل الأدبى، فيقول عنه «بليخانوف»: «والفعل الثانى فى نقد مادى متماسك منطقياً، يجب أن يتمثل - مثلما فعل المثاليون - فى تقييم الخصائص الجمالية للأثر موضوع الدرس»^(٥).

ويعلق الدكتور «حميد لحمدانى» على أقوال «بليخانوف» فيقول: «لابد من الإشارة هنا إلى أن الترتيب: (الواجب أو الفعل الأول، والفعل الثانى) يفترض بعض المسلمات النظرية التى لم يصرح بها «بليخانوف» ولكنها يمكن أن تستخلص بسهولة من تحديداته السابقة منها:

١ - أن الوصول إلى المضمون الأيديولوجى فى النص الأدبى ممكن دون تحليل الجانب الجمالى ما دام تحليل المضمون فى نظره يأتى فى مقدمة عمل الناقد: (الواجب الأول).

(٤) جورجى بليخانوف: الفن والتصور المادى للتاريخ، ترجمة جورج طراييشى، دار

الطليلة، بيروت، ط/١، ١٩٧٧ ص ٥٠.

(٥) المرجع سابق، نفس الصفحة.

٢ - أن التقييم الجمالى - وفق تعبير «بليخانوف» نفسه - هو خطوة لاحقة، ومكملة فقط لعمل الناقد.

وإذا كان الجانب الفنى يلقى - على الرغم من كل شىء - عناية بالغة فى الجانب النظرى من تفكير «بليخانوف» فإننا نلاحظ توجه الناقد الأحادى البعد فى مجال التطبيق؛ إذ لا نراه يلقى بالاً للجانب الجمالى سواء فى الدراسات التى تناول فيها بعض الأعمال المسرحية، أم فى تلك الدراسة التى أقامها حول رواية (ما العمل؟) لـ «تشرينيفسكى» (Nikolai Tchernychevskiy)^(٦).

ولما كانت الدعوة الأساسية للمنهج الاجتماعى تتمثل فى أن الأدب لا بد أن يكون مرآة للمجتمع فقد واجهت أنصاره مشكلة وهى أن البنية الثقافية فى بعض المراحل الزمنية جاءت مخالفة للبنية الاجتماعية بمعنى أن الأدب قد يزدهر فى عصر تتخلف فيه الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وقد يحدث العكس؛ فهناك عصر ازدهار سياسى واقتصادى واجتماعى، وفى ذات الوقت يشهد هذا العصر تخلفاً ثقافياً وأدبياً.

لكن «ماركس» حاول تفادى هذه المشكلة، وإيجاد حل لها من خلال طرح فكرة (العصور الطويلة)، وتتمثل هذه الفكرة فى أن العلاقة بين الأبنية الثقافية والإبداعية من ناحية، وبين الأبنية الاجتماعية من ناحية أخرى ليست علاقة مباشرة وفورية، ولكنها تتحقق وتعطى نتائجها بعد فترة طويلة لأن هذه العلاقة تحتاج إلى فترات تخمر، وفترات تأثير بعيدة المدى، بطيئة الإيقاع.

وانتشرت الماركسية خارج روسيا فى العشرينات من القرن العشرين، «ووجدت لها أتباعاً ومريدين فى معظم الأقطار، وظهرت فى الولايات المتحدة حركة ماركسية فى أوائل الثلاثينات لم يطل بها الأمد، وكان أشهر دعائها

(٦) د. حميد حمدانى: النقد الروائى والأيدولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائى، المركز الثقافى العربى، ط/١، بيروت، ١٩٩٠، ص ٥٩ -

«جرانفيل هكس» الذى أعاد تفسير الأدب الأمريكى بشكل لا يثير حفيظة أحد، غير أن كتاب «برنارد سميث» (القوى الفاعلة فى النقد الأمريكى) (١٩٣٩) كان أجراً فى محاولته كتابة تاريخ للنقد الأمريكى من وجهة نظر اجتماعية^(٧).

وقد أقامت نظرية النقد الماركسية تصوراً بناءً على مفهومين أساسيين:

الأول: فكرة الأبنية التحتية والأبنية الفوقية، حيث تتجسد الأولى فى حقائق الحياة المادية المتعينة المتمثلة فى الوجود الفعلى الخارجى للمجتمعات وفى تجسيدها المادى فى الجانب الاقتصادى والسياسى ونظم العلاقات الاجتماعية، بينما تنبثق الأبنية الفوقية من هذه الأبنية التحتية متمثلة فى القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية، ولعل الطبقة الأشد تبلوراً ورهافة فيها وبعداً عن هذه البنية السفلى ولكن اعتماداً عليها فى الآن ذاته هى الآداب والفنون.

والآخر: مفهوم الانعكاس الآلى، وإذا كان المحكى عند اليونان هو الطبيعة فعند أصحاب هذه النظرية هو المجتمع.

ولما كانت البنية الفوقية تتشكل من الفن والقانون والسياسة والدين بتأثير قوى من البنية التحتية أو الإدراك الاجتماعى الواعى للعلاقات الاقتصادية والصراع الطبقي فقد رأت النظرية استحالة دراسة الأعمال الأدبية والفنية بمعزل عن البنية التحتية للثقافة بحقائقها الاقتصادية والاجتماعية، وبهذا الفهم فإنه «ليس لدارس الأدب إلا أن ينقل الأفكار من لغة الآثار الأدبية إلى لغة علم الاجتماع، أو ليس عليه إلا أن يكشف عن الأفكار الاجتماعية والمذاهب العقائدية فى النصوص الفنية»^(٨).

(٧) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، مرجع سابق، ص ٣٩٢.

(٨) حسين الواد: القراءة والكتابة، منشورات جامعة تونس ١٩٨٨، ص ١٧٥، نقلاً عن: د. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى، المكتب المصرى، القاهرة ١٩٩٩، ص ١١ - ١٢.

وفى منتصف العقد الرابع من القرن العشرين قدم مؤتمر كل الكتاب الروس مصطلح «الواقعية الاشتراكية» سنة ١٩٣٤م ذلك المصطلح الذى أوجب على الأدب أن يتعامل مع قضية الصراع الطبقي، ويتبنى دائما صوت الطبقة العاملة، وأن يكون الكاتب نفسه دائما من أبناء هذه الطبقة، وعليه أن يعمل على إحساس القارئ بالمجتمع الذى يحكمه الصراع الطبقي، وأن يحفزه على الاشتراك فيه، وأوجب على الأدب أيضاً أن يكون له هدف مستقبلى، هو نشر الأفكار الاشتراكية والمساعدة الواقعية المقصورة على تذويب الفوارق الطبقة، وتوجيه الصراع الطبقي برمته نحو نصرة الطبقة العاملة، وحسم الصراع لصالحها، بحيث يصبح المجتمع فى النهاية طبقة واحدة هى هذه الطبقة^(٩).

وهكذا يضحي الأدب تعليمياً بشكل صريح، بل يرسم لنا عالماً مثالياً لأنه لا يصور لنا الحياة كما هى، بل كما ينبغي أن تكون طبقاً للمذهب الماركسي، والنقاد الماركسيون الجيدون يفهمون أن الفن يؤدي عمله من خلال الشخصية والصور والأفعال والمشاعر، وتركيزهم على مفهوم النمط هو الجسر الواصل بين الواقعية والمثالية، فالنمط لا يعنى ما هو متوسط، أو ما يمثل فنته فقط، بل هو النمط المثال، أو النموذج، أو - ببساطة - البطل الذى يجب على القارئ أن يحذو حذوه فى حياته^(١٠).

ومنذ الحرب العالمية الثانية أصبح النقد الاشتراكي «نقدًا قومى النزعة، ضيق الأفق، لا يتهاون مع أى إشارة للمؤثرات الخارجية، ووضع الأدب المقارن على القائمة السوداء، وتحول النقد إلى وسيلة من وسائل تحقيق الانضباط الحزبى لا فى روسيا وتوابعها فقط بل فى الصين أيضاً فيما يبدو، فاختلفت النظرات الأصيلة التى

(٩) د. محمود الربيعى: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى، مرجع سابق، ص

(١٠) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، مرجع سابق، ص ٣٩١ - ٣٩٢.

جاءت بها الماركسية حول العمليات الاجتماعية والدوافع الاقتصادية من النقد فى تلك الفترة اختفاء تاماً»^(١١).

وتحدد مبادئ الواقعية الاشتراكية فى:

١ - الأمانة للحقيقة التاريخية الحزبية والقومية.

٢ - الالتحام العميق بالحياة والواقع.

٣ - إبداع شخصيات نموذجية فى مواقف نموذجية.

٤ - البرهان على الطابع العام لعمليات التحول الاجتماعى من خلال صور فردية للأشخاص والأحداث.

٥ - تحليل العلاقات الاجتماعية بطريقة لا تعكس فحسب اتجاه الماضى والحاضر، وإنما تشير أيضاً إلى طبيعة تطورها فى المستقبل^(١٢).

ومما لا شك فيه أن الماركسية، والواقعية الغربية كانتا تعملان «جنباً إلى جنب فى تعميق الاتجاه إلى الاعتداد بالنقد الاجتماعى، وبمنظور التلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية، والأعمال الأدبية من ناحية أخرى، وقد أسهم فى ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساعه بتنوعات متعددة، كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه «علم اجتماع الأدب»، أو «سوسيولوجيا الأدب»، وقد تأثر هذا العلم فى نشأته بالتطورات التى حدثت فى نظرية الأدب من جانب، وما حدث فى مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر»^(١٣).

ويعتبر بعض الباحثين كتابات «لوكاتش» «نقطة التحول الحاسمة فى دراسات اجتماعية الأدب؛ إذ إن كل البحوث السابقة عليه وجزء غير يسير من البحوث

(١١) المرجع السابق، ص ٣٩٢.

(١٢) د. صلاح فضل: منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ط/٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠، ص ٨٤.

(١٣) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص ٤٨ - ٤٩.

المعاصرة له تستهدف البحث عن التطابق بين العمل الأدبي ومضمون الضمير الجماعى، ومن السهل معرفة نتائج هذا النوع من الدراسات، فبقدر ما يعتبر الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعى تتأكد فعالية هذا المنهج عند تطبيقه على الأعمال غير الخلاقة التى تصور الواقع دون تحويل يذكر، وعلى أحسن الفروض فإن هذا المنهج يقتصر على الغض من شأن مضمون الأعمال الكبرى عندما يلح فى إبراز ما تصوره مباشرة عن الواقع مهماً كل ما يتصل بالإبداع الخيالى، وعلى العكس من ذلك نرى «لوكاتش» يبحث عن التطابق بين الإبداع والضمير الجماعى، لا على مستوى المضمون، وإنما على مستوى القيم والبنية التركيبية فى كل منهما، وخاصة على مستوى التماسك فيما بينهما، وبهذا تخلق بحوثه من نقطة الضعف المعيبة^(١٤).

ومن الحق أن يقال: «إن أبحاث «لوكاتش» الفكرية والنقدية هى التى أسست المنهج الاجتماعى الجدلى، وإن مفهوم «الوعى الاجتماعى» فى النص الأدبى، والصفة أو الهوية الطبقيّة الملازمة له هو مفهوم لوكاتشى فى الأساس»^(١٥).

ومع ظهور «لوكاتش» وأبحاثه وآرائه فى دراسة اجتماعية الأدب وتحليلها ظهر تياران متوازيان ومتباعدان فى ذات الوقت:

التيار الأول: تيار علم اجتماع الظواهر الأدبية، وما يرتبط بها من وسائل الاتصال والنشر والتلقى والتأثير فى القارئ من خلال الأنظمة المختلفة، وفى هذا المجال تلعب الإحصائيات، والاستفتاءات، والبيانات الاجتماعية، وتحليل المعلومات دوراً بالغ الأهمية، وأكبر دعاة هذا الاتجاه «روبير اسكاربيت» وله كتاب فى علم اجتماع الأدب، وهو يدرس الأدب كظاهرة إنتاجية ترتبط فى آلياتها، وفى

(١٤) د. صلاح فضل: منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٢١٩.

(١٥) حكمت الخطيب: فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة،

بيروت، ١٩٨٥، ص ١٢٣.

قواعدها بقوانين السوق، فيقسم دراسته على ثلاث مراحل محددة هي: الإنتاج والتسويق والاستهلاك.

ومما يؤخذ على هذه المدرسة أنها تغفل الطابع النوعي للأعمال الأدبية، فتستوى عندها الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة مع تلك الرواية التي انتشرت لأنها تعتمد على الإثارة، أو غير ذلك من الأشياء التي تؤدي إلى الانتشار، فالحكم هنا راجع إلى الكم لا إلى الكيف؛ إذ إنه يدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر اجتماعية، وبما أنها ظواهر اجتماعية فاللغة التي تسعف في هذه الدراسة هي لغة الأرقام، وكل ما يتصل بالأعمال الأدبية من العوامل الخارجية مثل عدد النسخ، وعدد الطبعات، ومجموع القراء، وإذا كانت قد ترجمت إلى لغات أخرى^(١٦)، وهكذا.

التيار الثاني: ويطلق عليه المدرسة الجدلية، وهي تعود إلى «هيجل» نفسه ورأيه الذي بلوره فيما بعد «ماركس» في العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية، والمنظر الأساسي لهذا الاتجاه هو «جورج لوكاتش» (١٨٨٥ - ١٩٧١) فيلسوف الواقعية الأكبر في النصف الأول من القرن العشرين، وجاء من بعده «لوسيان جولدمان» (١٩١٣ - ١٩٧٠) الذي انطلق من مبادئ «لوكاتش» وطورها، وهو يهتم في الدرجة الأولى بالجانب الكيفي لا بالجانب الكمي كما كان يفعل «اسكارييت».

«وتميزت أعمال «جولدمان» بتركيزها على علم اجتماع المعرفة وعلم اجتماع الأدب، وجددت كتاباته النقد الماركسي، وأضفت عليه قيمة معاصرة تتجاوز إطاره الدوغمائي، وقد أهله اطلاعه الواسع على الفلسفة الألمانية لابتكار منهجية جديدة في الدراسات الأدبية تدعى «السوسيولوجيا الجدلية للأدب»، ولكنه اتباعاً للموضة الشائعة أسماها: «البنوية التكوينية».

(١٦) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ٥٠ - ٥١.

وهي منهجية تحاول البحث عن العلاقات الرابطة بين الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي - الاقتصادي الذي سبق تكوينه، ولا ينظر إلى هذه العلاقات على أنها مجرد تساوق أو توازٍ بسيط بين بنية الأثر الأدبي وبين شروط إنتاجه الاجتماعية والاقتصادية، وإنما يعتبرها اندماجا تدريجيا بين سلسلة من الجمل أو الكليات النسبية^(١٧).

يضاف إلى مفهوم الجمل أو الكليات مفهوم التماسك بمعنى أنه يوجد تماسك داخلي للنظام المفهومى كما توجد مجموعة من المخلوقات الحية فى الأثر الأدبي، إنه متشكل من جمل أو كليات يمكن فهم أجزائها انطلاقاً من الأجزاء الأخرى، وتفهم على أحسن وجه انطلاقاً من بنية المجموعة.

هذا الاندماج المتدرج الشامل للجمل الجزئية يحدث انطلاقاً من عمليتين أساسيتين هما: الفهم والتفسير؛ أما الفهم فمهمته توضيح «البنية الدلالية» البسيطة نسبياً والمحايثة للأثر الأدبي، ومن مخاطر البحث فى هذه المرحلة الأولية اكتشاف عدد من البنيات الدلالية فى الأثر الأدبي الواحد تدل دلالة جزئية، ومهمة الباحث الانتباه إلى البنية القادرة على إقامة علاقة شاملة أو قريبة من الشمول بينها وبين الأثر الأدبي، كما ينبغي للباحث فى مرحلة الفهم هذه أن يمتنع عن إضافة عناصر دخيلة على النص، أو دلالات غير متزعة من النص ذاته.

وتأتى بعد ذلك عملية التفسير، ومهمتها إقامة العلاقة بين الأثر الأدبي والواقع الخارجى، وذلك عن طريق إقامة العلاقة بين البنيات الدلالية المتزعة بواسطة القراءة التفسيرية، وبين البنيات الذهنية المكونة للوعى الجماعى لفئة أو طبقة اجتماعية^(١٨).

(١٧) محمد نديم خشفة: تأصيل النص، المنهج البنيوى لدى لوسيان جولدمان، ط/١،

مركز الإنماء الحضارى، حلب - سوريا ١٩٩٧، ص ٩ - ١٠.

(١٨) المرجع السابق، ص ١٠ - ١١.

إن نقطة الاتصال بين البنية الدلالية، والوعى الجماعى الطبقي هى أهم الحلقات عند «جولدمان» والتي يطلق عليها مصطلح (رؤية العالم)، فكل عمل أدبى يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبى المنفرد فحسب، لكن الإنتاج الكلى للأديب، ولعصر معين، وعن طريق رؤية العالم يمكننا أن نرى بشكل صافٍ كيفية تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الإبداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية الخارجية من ناحية ثانية.

انطلاقاً من هذا المنظور فى علم اجتماع الإبداع الأدبى أسس «جولدمان» منهجه فى سوسيولوجيا الأدب، والذي يطلق عليه المنهج التوليدى كما نسميه فى المشرق العربى، والمنهج التكوينى فى المغرب العربى^(١٩).

ويتضح فى أعمال «جولدمان» أثر الإسهام البنيوى الواضح فى تطوير علم اجتماع الأدب، ولكن «جولدمان» يفرق فى هذا المجال تفريقاً حاسماً بين البنيوية الشكلية، والبنيوية التكوينية، فالأولى تركز على الأنساق البنيوية بصورة تؤدى إلى الفصل بين شكل الأنساق ومحتوى السلوك الإنسانى، وتفصم عرى التفاعل بين النسق البنيوى والموقف التاريخى والاجتماعى الذى يرتبط به، بينما لا تفعل البنيوية التكوينية ذلك فضلاً عن وعيها العميق بالحس التاريخى، وبأن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل فى تفاعلها وجدلها معاً جوهر المنهج الإيجابى لدراسة الأدب والتاريخ، كما أن البنيوية التكوينية تختلف عن البنيوية الشكلية فى أنها لا ترى أن النسق البنيوى يشكل الجزء الجوهرى أو القطاع الأهم الذى يحكم السلوك الإنسانى العام، وإنما تدعو إلى ضرورة أن يكون هذا النسق كلياً وشاملاً، وليس قطاعياً أو جزئياً^(٢٠).

(١٩) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ٥٩.

(٢٠) د. صبرى حافظ: أفق الخطاب النقدى، ط/١، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ١٩٩٦،

ص ١٠٥.

وقد لقي هذا المنهج الذى أسسه «جولدمان» رواجاً فى الغرب وفى الوطن العربى، غير أن التطور الذى حدث فى المناهج النقدية الحديثة فى العقود الأخيرة من القرن العشرين وبالتحديد منذ السبعينيات قد أسفر عن نشأة تيار جديد فى سوسيولوجيا الأدب، يطلق عليه «علم الاجتماع النصى» الذى يفيد من معطيات علمى النص والسوسيولوجيا على وجه التحديد لكى يجعل المقاربة السوسيولوجية أكثر ارتباطاً بالوسيط الحقيقى الفعلى بين الأدب والحياة، هذا الوسيط الفعلى هو اللغة، لأن اللغة هى مادة الأدب، ومادة التواصل فى الحياة^(٢١).

وهكذا ظل «النقد الأدبى المتأثر بعلم الاجتماع هو المهيمن على حركة النقد الأدبى العربى الحديث، منذ الخمسينيات من القرن العشرين، من باب الأيديولوجية والمذهب الواقعى على وجه الخصوص، ثم سرعان ما مازجت الأيديولوجية والمذهب الواقعى تأثيرات الاتجاهات الجديدة، فيما عرف بعلم الاجتماع الأدبى كما تكون على أيدي منظريه البارزين، ممن نقلت بعض أعمالهم الأساسية إلى العربية أمثال «لوسيان جولدمان» و«روبير اسكاربيت» و«بير زيم».

وساعد ذلك على التقليل من وطأة الأيديولوجية، متعاضداً مع التعديلات الكبرى التى طالت النقد الأيديولوجى لدى منظرين ماركسيين أعادوا تقدير قيمة الشكل فى العمل الفنى واستقلالية النص الأدبى فى صوغ مجتمعه الخاص، مثل «تيرى ايجلتون» و«ماشبرى» و«لوى التوسير»، وأعيد تقييم عناصر هامة مثل التقاليد والتناص والتاريخ والمجتمع، وهى تفعل فعلها فى التشكل الأيديولوجى، بل إن نقاد ما بعد الحداثة، ممن ينضوون تحت لواء النزعات اليسارية مثل «فريدريك جيمسون» (F.Jameson)، دعوا إلى الانتفاع من الثقافة الشعبية فى تقعيد (من القاعدة) بنية النص الأدبى، لأن الإنتاج الأدبى فى شكله متميز عن المضمون

(٢١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ٦٢.

والواضح للعمل الأدبي، مثلما أعيد تعريف مفاهيم أدبية ونقدية كثيرة، استفادة من البنيوية وما بعدها بالدرجة الأولى^(٢٢).

(٢٢) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ١٩١.

عيوب المنهج الاجتماعي

أخذت على هذا المنهج بعض المآخذ منها:

- ١ - تعلقه بأحادية المعنى وذلك حين اعتقد أصحابه أن لكل أثر أدبي معنى واحداً يتعين على الناقد الوصول إليه ونقله إلى لغة المفاهيم.
- ٢ - إغفاله للنصوص والأعمال الأدبية الغامضة والطعن في قيمتها إذ عدها غير متناسقة البناء.
- ٣ - أنه منهج يكشف عن شخصية القارئ وعن مواقفه الفكرية أكثر مما يكشف عن العمل الأدبي ذاته.
- ٤ - فقدانه القدرة على التمييز بين الآثار الأدبية الجيدة والرديئة على السواء الأمر الذي جعله يتناول أعمالاً أدبية مشهورة فرضت نفسها على مر العصور^(٢٣).

(٢٣) د. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص ١٧، ط ١، المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ١٩٩٩م.

المنهج الاجتماعي فى النقد الأدبى العربى

لقى المنهج الاجتماعى رواجاً فى العالم العربى من الكتاب والنقاد على حد سواء منذ أوائل القرن العشرين، وكان من أوائل النقاد العرب الذين تبنوا فكر المنهج الاجتماعى «سلامة موسى» الذى انطلق إلى منهجه الاجتماعى فى النقد متأثراً فيه بزعماء المدرسة الفرنسية من أمثال «إميل دور كايم» و«ليفى بريل» وغيرهما ممن ذهبوا إلى أن الأدب انعكاس للمجتمع ورد فعل للحياة الاجتماعية، ومن ثم استعانوا بالأدب على فهم كل من المجتمع والحياة، ومن هنا ربط «سلامة موسى» بين الحياة والأدب فى كتابه المسمى (الحياة والأدب)، ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب فى كتابه الذى سماه (الأدب للشعب)، لكنه مع هذا كله لم يتمكن من وضع أسس مذهب نقدى كامل.

وجاء الدكتور «محمد مندور» الذى تحول عن النقد الجمالى والتاريخى إلى النقد الاجتماعى الأيديولوجى ذلك المنهج «الذى يركز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن التاسع عشر بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة اصطراعاً يسير بالمجتمع نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون، ونحو الأرفع كأحلى وأجمل ما يكون»^(٢٤).

وقد تجلت الفلسفة الاشتراكية فى اتجاهين:

الاتجاه الأول: هو الذى يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدى الهادف، وتزعم هذا الاتجاه الدكتور «لويس عوض» الذى بدت فى كتاباته الأولى إرهابات هذا الاتجاه النقدية، وبخاصة مقدماته لقصيدة «شيللى» (بروميثيوس طليقاً)، ولقالات (فى الأدب الإنجليزى الحديث)، ولديوان «بلوتولاند» تلك المقدمات التى

(٢٤) جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ط/٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة ١٩٨١، ص ٢٠.

عبر فيها عن مفهومه الاشتراكي، الذي يربط ما بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية والفكرية.

وفي كتابه عن (الاشتراكية والأدب)، وفي التطبيقات الواقعية التي يقدمها في دراساته النقدية نراه يركز اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع، ومن هنا كان زعيماً لهذا الاتجاه الذي سار فيه كل من: الدكتور محمد مندور، والدكتور «عبد الحميد يونس» في دراساته عن الأدب الشعبي التي ربط فيها بين صورة الأدب ومادته على نحو ما ربط بين غاية الأديب واحتياجات المجتمع، والدكتور «عبد القادر القط» في دراساته عن الأدب المصري المعاصر، التي تحدث فيها عن السلبية في القصة المصرية، والدكتور «علي الراعي» في تطبيقه لهذا المفهوم الاجتماعي على دراساته في الرواية المصرية، و«فؤاد دوار» في كلامه عن الرومانسية في كتابه عن النقد المسرحي.

والدكتور «لويس عوض» في اتجاهه هذا لا يريد للنقاد أن يصدروا البيانات السياسية باسم النقد الأدبي، وإنما يريد لهم أن يتحرك ضميرهم الأدبي والفني قبل ضميرهم السياسي، ومعنى هذا أنه لا يريد للنقاد أن يكون حارساً على الثورة أكثر من الفنان حتى لا يتنقل الناقد من تحليل العمل الفني ورصد ظواهره إلى تحديد موقفه من الواقع الاجتماعي^(٢٥).

الاتجاه الثاني: هو الاتجاه الذي يأخذ بالاشتراكية على المستوى الواقعي الملتزم، وقد تبلور هذا الاتجاه على يد «محمود أمين العالم» الذي يرى أن الأدب والفن ما هما إلا نقد للحياة وكشف وتنمية لقيمها الجديدة، ولما كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة من حيث تأثير الحياة في الأدب، وتأثير الأدب في الحياة، فإن النقد هو الآخر لا بد له أن يشارك في هذه المسيرة الوظيفية المتفاعلة؛ فالمسيرة النقدية غير منفصلة عن مسيرة الأدب والحياة معا في تفاعلهما وترافدهما، تفاعلاً وترافداً ينطويان على معنى التكامل والالتزام.

(٢٥) المرجع السابق، ص ٢٢.

ومن هذا المنطلق أصبح «محمود أمين العالم» رائدا لاتجاه جماعة النقاد الذين نادوا بضرورة تحمل الأديب أو الفنان لمسئولته، وطالبوه بأن يلتزم بوسائله الفنية الخاصة بمشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله.

وهو الاتجاه الذى يضم كلا من: «عبد العظيم أنيس»، و«عباس صالح»، و«بدر الديب»، و«لطيفة الزيات»، و«عبد المنعم تليمة»، و«سامى خشبة»، و«صبرى حافظ»، والنقاد الأديب «بهاء طاهر»^(٢٦).

وعلى الرغم من هيمنة النقد الاجتماعى، فى ممارسته الأيديولوجية المباشرة، على النقد الأدبى لأكثر من ثلاثة عقود من الزمن، فإن الجهد النظرى المؤلف، لا يوازي انتشار هذا النقد فى الممارسة، لأن الساحة تركت أساساً لتعريب الكتب والمقالات التى تبنت هذا المنهج فى الأدبيات الرسمية السوفيتية والماركسية، ثم شرع فى السبعينيات، النقاد والباحثون يعنون بالإطار النظرى الناقد والمنفتح على النظرية الأدبية، وكان كتاب «غالى شكرى» (مصر) «الماركسية والأدب» (١٩٧٩) من الجهود الأولى المتكاملة فى هذا السياق المختلف، ثم ألحقه بكتابه «سوسيولوجيا النقد العربى الحديث - دفاع عن النقد» (١٩٨١)، تصحيحاً لنظرة سائدة على حركة النقد الأدبى، لا ترى فى الأدب إلا تعبيراً سياسياً مباشراً، موجهاً من حزب أو سلطان، أو ملتزماً بأفكار وعقائد^(٢٧).

ومن أبرز النقاد الأيديولوجيين العاملين على تصويب علاقة الأدب بالسياسة، وعلى تحديد دلالات العلاقة الروائية الناقد «فيصل دراج» (فلسطين) فى كتابيه «الواقع والمثال: مساهمة فى علاقات الأدب والسياسة» (١٩٨٩)، و«دلالات العلاقة الروائية» (١٩٩٢).

(٢٦) المرجع السابق، ص ٢٣ - ٢٤.

(٢٧) انظر: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ١٧١.

يعيدنا «فيصل دراج» إلى أجواء المعارك النقدية حول الأدب والسياسة والأدب والأيدولوجيا، وهى معارك استغرقت جهداً وطاقات نقدية وحبراً مديداً على ورق كثير منذ كتاب «الأدب والأيدولوجيا فى سورية» (١٩٧٤)، إلى مئات المقالات والأبحاث فى الدوريات العربية، وعشرات المحاضرات والندوات حول الأدب والأيدولوجيا على وجه الخصوص.

وفى أوائل الثمانينات عربّت «آمال انطوان-عرمونى» (لبنان) كتاب «روبير اسكاربيت» (Robert Escarbit) «سوسولوجيا الأدب» الذى ظهرت ترجمته بالعربية عام (١٩٨١)، إشارة إلى فهم يفترق عن الفهم الماركسى الأرثوذكسى لعلاقة الأدب بالمجتمع وبالأيدولوجية، بتأثير المناهج العلمية الجديدة لدراسة الأدب، وتحلى هذا الفهم عربياً فى كتاب «السيد يسين» (مصر) «التحليل الاجتماعى للأدب» (١٩٨٢).

لقد تعرف النقاد والباحثون إلى هذا الفهم المختلف الذى بدأ يطبع النقد الأدبى بطوابعه، على نحو قليل أو كثير، ولا سيما منهج «لوسيان جولدمان»، الذى عربّب «جمال شحيد» (سورية)، لأول مرة بالعربية، نصوصاً له فى كتابه «فى البنىوية التركيبية - دراسة فى منهج لوسيان غولدمان» (١٩٨٢)، ووجد أنه مفيد لتطوير النقد الأدبى العربى الحديث، من أجل آفاق جديدة لفهم النص الأدبى أو الفلسفى، فالبنىوية التكوينية، تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص، رابطة إياه بحركة التاريخ الاجتماعى الذى ظهر فيه.

وقد عمد «شحيد» إلى دراسة هذا المنهج تاريخياً وفكرياً ونقدياً، وسلط الأضواء على حياة «جولدمان»، وأصول منهجه عند «لوكاتش»، وما يتميز به هذا المنهج، وأردف دراسته بتعريبه لنصوص من «جولدمان»: «سوسولوجيا الأدب، التشيؤ، البنىوية التكوينية والإبداع الأدبى، قصيدة القطط لشارل بودلير، المنهجية فى كتاب الإله الخفى، الوصية النظرية لجولدمان.

وبعد صدور كتاب «جمال شحيد» بعامين أصدر الناقد الجزائري «محمد سارى» كتابه (البحث عن النقد الأدبى الجديد) ١٩٨٤ خصصه (للقند البنىوى التكوينى) وتطبيقاته، فجعل الباب الأول لنظرية النقد عند لوكاش وغولدمان؛ عرض فيه (نظرية الرواية عند لوكاش) ممهداً لها بلمحة سريعة عن حياة لوكاش الذى عاش فى المجر فى مطلع القرن العشرين تحت ظل إمبراطورية إقطاعية، ثم هاجر إلى ألمانيا حيث ظل فيها حتى قيام الحرب العالمية الأولى، واختلط فيها بالثقافين الذين كان التيار الرومانسى المناهض للرأسمالية يجمعهم، فاتجهوا إلى تمجيد العصور القديمة، ليتمكنوا من تحقيق هويتهم، وهجر بعضهم المدن إلى الأرياف هرباً من الاغتراب الذى يعانى فيه المدينة.

كما عرف الناقد بجهود «جولدمان» فى إرساء قواعد المنهج البنىوى التكوينى، وفى القسم التطبيقى من الكتاب حاول الباحث الإحاطة بهذا المنهج فى النقد الجزائرى الجديد (الإشكالية فى رواية العشق والموت فى الزمن الحراشى). وفى القصة القصيرة الجزائرية، حيث ناقش كتاب: القصة القصيرة فى عهد الاستقلال للناقد الجزائرى محمد مصايف، فأخذ عليه فصله بين (الشكل) و(المضمون)، وحديثه عن القصة وكأنها هى وثيقة اجتماعية وسياسية، وإهماله العناصر الفنية للقصة، ثم ختم الباحث كتابه بفصل عن (النماذج القصصية) عرض فيه لـ: الليل ينتحر، والجراد المر، والتفكيك، والتلميذ والدرس، والشمس تشرق على الجميع، والزلازل. وفى كلها كانت معالجته تقليدية لا ببنوية تكوينية، يكتفى فيها بتلخيص مضمون القصة فقط، ولعلها مقاربات كُتبت من قبل الباحث قبل أن يهتم بالمنهج البنىوى الذى نظر له جيداً^(٢٨).

وما أمله «شحيد»، بادر إليه «بدر الدين عرودى» (سورية) فى تعريب أول نص كامل لجولدمان (Lucien Golmann)، وهو «مقدمات فى سوسولوجيا

(٢٨) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣، ص ٢٦٧.

الرواية» (١٩٩٣)، وهذا الكتاب يقدم المنهج الاجتماعي، بتلويناته البنيوية والماركسية على خير ما يرام، في حين صدره لأول مرة (١٩٦٤)، ولشأنى مرة معدلاً (١٩٦٥)، رابطاً منهجه الجدلى «بالمعنى الذى قصده «هيجل» عندما كتب «الحقيقى هو الكلى»، أن الفاعل الحقيقى فى الإبداع الثقافى هو فعلاً الجماعات الاجتماعية، لا الأفراد المنعزلون، لكن الفرد المبدع يؤلف جزءاً من الجماعة، غالباً بفعل ولادته أو وضعه الاجتماعى، ودائماً بالدلالة الموضوعية لمبدعه، ويحتل فيها مكانه ليست حاسمة، ولا شك، ولكنها ممتازة على كل حال» (٢٩).

وجدير بالذكر أنه منذ منتصف الثمانينيات من القرن العشرين، اتسعت مساحة النقد الاجتماعى المتأثر بالاتجاهات الجديدة فأقبل على ممارسته نقاد كثيرون، منهم الناقد المغربى «محمد بنيس» الذى حاول أن يربط بين الإبداع الشعرى العربى المعاصر والظواهر السوسولوجية فى المغرب العربى على وجه التحديد، وهى دراسة تتميز - كما يقول الدكتور «صلاح فضل» - بالتماسك المنهجى (٣٠).

ومن هؤلاء النقاد «عبد الرازق عيد» (سورية) و«محمد برادة» (المغرب) فى: دراسته «باب الساحة: مسألة الانتفاضة والإيديولوجيا» (١٩٩١) (٣١)، و«فريال جبورى غزول» (العراق) فى دراستها: «إيديولوجية بنية القص: لطيفة الزيات نموذجاً» (١٩٩٣) (٣٢).

(٢٩) لوسيان جولدمان: «مقدمات فى سوسولوجية الرواية» (ترجمة بدر الدين عرودى) - دار الحوار - اللاذقية - ص ١٢.

(٣٠) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ٦١.

(٣١) محمد برادة: باب الساحة، مسألة الانتفاضة والإيديولوجيا فى مجلة «بيادر» (تونس) - العدد ٤، ٥ - ١٩٩١ - ص ٩٩ - ١٠٩.

(٣٢) فريال جبورى غزول: إيديولوجية بنية القص: «لطيفة الزيات نموذجاً» فى مجلة «فصول» (القاهرة) - المجلد ١٢ - العدد ١ ربيع ١٩٩٣ - ص ١٠٨ - ١٢٢.

ومنهم أيضاً «محمد جمال باروت» (سورية) و«صلاح الدين بوجاه» (تونس)، وثمة نقاد منهم عدلوا في مناهجهم كما هو الحال مع «عبد الرازق عيد» الذى وضع عدة كتب مثل كتابه المشترك مع «محمد كامل الخطيب» عن «حنا مينه»، و«عالم زكريا تامر القصصى: وحدة البنيوية والفنية فى تمزقها المطلق» (١٩٨٩)، و«فى سوسولوجيا النص الروائى» (١٩٨٨).

ويرى «عبد الرازق عيد» أن دراسات كتابه «محاولة منهجية تطبيقية تسعى للعثور على الشكل فى المضمون، والمضمون فى الشكل، عبر وحدتهما فى تفاعلها الجدلى، باعتبار أن النص الإبداعي لا يمثل بنية محددة للعالم فحسب، بل ورؤية وموقف المبدع نفسه، من أجل إعادة الاعتبار للنص ومنتجه» (٣٣).

وهذا التطور فى الرؤية هو ما جعل ناقداً كبيراً من نقاد الواقعية والأيدولوجية، هو «محمود أمين العالم» يطور كثيراً فى منهجه النقدى، كما فى كتابه «ثلاثية الرفض والهزيمة» (١٩٨٥)، و«أربعون عاماً من النقد التطبيقى: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة» (١٩٩٤)، تفصح مقالات الكتاب الثانى عن ذلك التطور بأجلى معانيه، من فترة لأخرى، فقد تفهم العالم نفسه النقد الموجه للممارسة النقدية السالفة، كما فى قوله:

«ولهذا فإن التقسيم العام الذى نقرؤه عند العديد من الكتاب والنقاد والدارسين حول غلبة الطابع السياسى والأيدولوجى والدعائى الخالص، أو الطابع الانعكاسى الآلى المباشر الذى يسود الممارسة النقدية للمدرسة التى تمثلها صفحات هذا الكتاب بمراحلها المختلفة، مما يكاد يخرج بها من إطار النقد الأدبى نفسه، هو - فى تقديرى - تقسيم فيه كثير من التعميم المخل الذى تنقصه الدقة والمتابعة والشمول، بل يفقر أحياناً إلى الموضوعية، وقد يكون أحياناً أخرى أسير هذه

(٣٣) نقلاً عن: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسر، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ١٧١ - ١٧٣.

المنهجية الشكلانية للأدب التي تحاول أن تجعل منه مجرد نقص مفارق مستقل تماماً عن واقعه الاجتماعي والتاريخي والثقافي والإنساني عامة»^(٣٤).

ونلمس مثل هذا التطور لدى نقاد آخرين أمثال «يمنى العيد» فى أعمالها من مرحلة لأخرى، غير أن نقاداً حافظوا على ممارستهم النقدية الأيديولوجية بأكثر مظاهرها، مباشرة وتبشيرية وشعارية، كما هو الحال مع «محمد كامل الخطيب» فى كتبه الكثيرة، وقد لقيت نقداً واسعاً، ولا يختلف آخر كتبه «الرواية واليوتوبيا» (١٩٩٥) عما سبق، ولا سيما اللغة اليقينية الجازمة فى معرفة التاريخ والفن.

وعلى العموم، يجعل «الخطيب» نقده فى خدمة الفكرة، ويندر أن نقع على تحليل فنى أو تلمس لتطور فنى، ويستغرب المرء معالجته الظاهرة فى إطارها الأوروبي وحده، وهو الذى يتتقد على الدوام المركزية الأوروبية، مثلما يلفت النظر اعترافه الخجول بأن الظاهرة قابلة للتأمل من مقتربات أخرى^(٣٥).

وكانت مساهمة «حميد حمدانى» النظرية والتطبيقية الأبرز فى ميدانها فى كتابه «النقد الروائى والأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائى» (١٩٩٠)، إذ عالج فى القسم الأول النظرى الإيديولوجى فى الرواية والرواية كأيديولوجيا، والأيديولوجيا فى الرواية بين «جولدمان» و«باختين»، والنقد الروائى الاجتماعى، وأصوله خارج العالم العربى، ولا سيما دور «باختين» و«بير زيم» فى بناء سوسيولوجيا النص الروائى، ويمثل هذا الدور انطلاقة شاسعة عن النقد الواقعى والأيديولوجى.

وكانت المساهمة الثانية المهمة فى هذا المجال لدى «صلاح الدين بوجاه» (تونس) فى كتبه «فى الواقعية الروائية: الشئ بين الجوهر والعرض» (١٩٩٣)،

(٣٤) محمود أمين العالم: أربعون عاماً من النقد التطبيقى: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربى - القاهرة ١٩٩٤ - ص ٩.

(٣٥) محمد كامل الخطيب: الرواية واليوتوبيا، دار المدى - دمشق ١٩٩٥ - ص ٧.

و«فى الواقعية الروائية: الشئ بين الوظيفة والرمز» (١٩٩٣)، و«مقالة فى الروائية» (١٩٩٤).

لا تظهر الإيديولوجيا فى نقد «صلاح الدين بوجاه» مثلما يمعن فى تحليله السردى المستفيد من الاتجاهات الجديدة على نحو شديد الإشراق والجاذبية، لذلك تبدو نتيجة كتابه الأول مقنعة كما تجلوها المدونة المعتمدة وهى روايات لروائيين عرب هم «على الدوعاجى» و«نجيب محفوظ» و«حنا مينة» و«الطيب صالح» و«صبرى موسى»: «فالإنسان العربى، نظراً لمروره بمحلة المخاض المشار إليها آنفاً، أضحى أكثر من أى زمن مضى فى حاجة إلى أوثان فردية وجماعية تسنده وتشعره بالأمن لكن تحول الشئ إلى وثن بدا مزامناً لعملية أخرى تتجسد فى تحول الإنسان من متبوع إلى تابع، فبدت عناصر الكون الروائى متداخلة، وفى حالة تبادل دائم للوظائف» (٣٦).

ولا يجب أن نغفل هنا أهمية الجهد الذى بذله «فخرى صالح» فى ترجمة بعض النصوص التى تضىء المنهج الاجتماعى فى النقد، وهى كتاب «تيرى إيجلتون» «النقد والأيديولوجية» وصدر ضمن منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٢ - والكتاب الذى ضم مجموعة حوارات مع «رولان بارت»، و«بول دى مان»، و«جاك دريدا»، و«نورثروب فرأى»، و«ادوارد سعيد»، و«جوليا كريستيفا»، و«تيرى إيجلتون» «النقد والمجتمع» (١٩٩٤)، وصدر ضمن منشورات المؤسسة نفسها (٣٧).

-
- (٣٦) صلاح الدين بوجاه: فى الواقعية الروائية: الشئ بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٣ - ص ١٧٠.
- (٣٧) انظر: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ١٩١ - ٢٠٠.

نموذج للنقد الاجتماعي

إن رصد صورة المرأة في الرواية والإحاطة بها من جميع وجوها، واحد من أهم المؤشرات التي يُمكن من خلالها متابعة التحولات الجوهرية في المجتمع، أى مجتمع، إن لم يكن المؤشر الأهم^(٣٨).

فموقف المجتمع من المرأة، ومن قضية مشاركتها في التنمية، ومن قضية تحريرها وتحررها من الجهل والفقر والعبودية والامتهان الاجتماعي والاستغلال الجنسي يعكس مستوى تطور هذا المجتمع أو ذاك كبنية اقتصادية اجتماعية، ويحدد موقفه التقدمي أو الرجعي. ذلك أن الموقف الاجتماعي من المرأة فى زمان ما، محكوم بمستوى تطور المجتمع.

ولا يأتى ذلك الموقف فى الأصل من منظومة أيديولوجية، ولا يتوقف على طبيعة العرق أو الجنس أو القومية، كما لا تستطيع أن تتحكم به شريعة، إلا إذا كان البناء الاجتماعي - بعلاقاته الإنتاجية التاريخية - كفيلاً بضمان استمرارية أحكام تلك الشريعة إزاء قضية المرأة! حتى إذا حدثت التغيرات النوعية فى البناء الاجتماعي الواحد، وتقدمت علاقاته الإنتاجية، كان على الشريعة أن تتغير، أو تغير فى مواقفها من قضية المرأة، كما هو الموقف من سائر القضايا التى لحقها التطور! وهنا يتسع هامش الاجتهاد للمشرعين، وتتزايد التأويلات بالاستناد إلى النص الشرعى لإلهايا كان أو وضعيا متوارثا، رغم أن النص واحد - فى الغالب - منذ القدم! إلا أن التطور حتم على حماة النص الشرعى فتح باب الاجتهاد، من أجل ملاقات التحولات الحتمية الجارية فى النظام الاجتماعي...

(٣٨) د. سليمان الأزرقى: مؤشرات التحول الاجتماعي، المرأة فى روايات ريف الشمال والبادية الأردنية، مقال بمجلة الموقف الأدبي، عدد ٤٠٦، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٥٠ - ٥٦.

وكيلا يقف الشرع فى معاداة مصالح الناس فى حياتهم، وينهار النظام الأيديولوجى بكامله، نراه يستجيب للتأويل فى هذه الحقبة الزمنية أو تلك من مراحل التطور الاجتماعى.

إن أى عمل روائى لابد له من حاضنة اجتماعية تحتضن الرجال والنساء، وبمقدورنا تحديد مستوى التطور الاجتماعى من خلال موقف تلك الحاضنة من المرأة وقضيتها...

ويستطيع الباحث أن يواصل متابعة تلك التحولات، عبر واحد من أهم مؤشرات التحول التى تضمنتها الرواية الأردنية، وهو صورة المرأة فى الرواية الأردنية^(٣٩).

لقد جاءت الرواية الأردنية سجلاً أميناً لوضع المرأة، حفظ من خلال رصد أدوارها صورتها الاجتماعية، ونقل موقف المجتمع الأردنى منها ومن قضيتها فى مختلف مستويات تطوره، سواء فى البادية أو الريف أو الحواضر المدنية.

وربما كانت روايات (ذاكرة التكوين) التى تستوقف أى باحث، من أكثر الأعمال الروائية الأردنية حفظاً لصورة المرأة فى أقدم أدوارها. ذلك أنها توقفت عند نماذج نسائية فى البادية والريف، ونقلت صوراً متباينة تتراوح ما بين أسوأ أشكال امتهان المرأة وتكريس عبوديتها، وبين المواقف التى تعكس الصور المجيدة لكفاح المرأة فى الأرياف والبادى، بصدد ترجمة إنسانيتها، وتأكيد دورها ومسئوليتها تجاه العملية الاجتماعية.

ويبدو أن لكل تشكيل اجتماعى تاريخى قسماته الأساسية، بغض النظر عن المكان والعرق والجنس كما أشرنا! فمرحلة الفروسية تُفضى بقيم ومواقف ونماذج وأدواراً متشابهة! والمجتمع الزراعى يُفضى بنماذجه وأدواره وأبطاله على مستوى

(٣٩) راجع كتاب سمير قطامى: (الحركة الأدبية فى شرق الأردن منذ عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٦٧)، وزارة الثقافة والشباب، عمان، ١٩٨١.

الرجال والنساء، بغض النظر عن المكان والعرق والقومية! وكذلك المجتمع المدني الصناعي أو التجاري! . ذلك أن الجميع محكومون بالعلاقات الإنتاجية التي يقوم عليها النظام الاجتماعي، وهي بدورها التي تحدد الأدوار والمواقف ومصالح النماذج والطبقات والشرائح الاجتماعية، كما تحدد شكل تعامل تلك البنية الاجتماعية مع المرأة وقضيتها^(٤٠).

ويبدو أن الصورة الأكثر مأساوية لحالة المرأة في المجتمع الأردني، قد سجلتها روايات (ذاكرة التكوين)، ذلك أنها توقفت عند الأشكال الاجتماعية المبكرة للتكوين الأردني، أي البادية والريف، تمامًا كما سجلت الصورة النقيض في الريف، في العديد من الحالات! حيث برز دور المرأة الاجتماعي من خلال مساهمتها الجبارة في أعمال الإنتاج، إلى جانب ما أوكل إليها من مهام جسيمة، تتعلق بالأسرة وسائر وجوه العمل في النظام الاجتماعي^(٤١).

وتسجل (رواية) «غالب هلسا» المكشفة «زنج وبدو وفلاحون» التي تدور أحداثها في البادية الأردنية ما بين ١٩٢٥ و ١٩٥٥، والتي ترصد تشكيلة مجتمع البادية، ذلك التشكيل المبكر، الذي يعبرُ الأزمة التاريخية كنظام اجتماعي داهمته عناصر التغيير باقتحامية قصدية وثيقة، لكن قيم الماضي لا تزال مصرة على البقاء، رغم تلك الاهتزازات التي دوت في الأساس المادي، غير أن الطبيعة الأصولية فيما يسمى (الأصالة) في مجتمع البادية، لا تسمح بولادة الظواهر الجديدة بالسهولة تلك... وهنا يكمن الأساس المعرفي لتفسير حالات فصام الشخص في تلك الأعمال الروائية، فهي تعيش الحاضر بمفردات الماضي، وتعامل مع الحاضر بالمرور^(٤٢).

(٤٠) راجع: (النزوع الواقعي الانتقائي في الرواية الجزائرية)، واسيني الأعرج، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٥. وكتاب (الأدب والتغيير الاجتماعي في سورية)، عبد الله أبو هيف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠.

(٤١) راجع: عبد القادر الشخلى: (غوركي والمرأة)، دار ابن رشد، عمان ١٩٨٤.

(٤٢) راجع: (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي)، حسين مروه، مؤسسة الأبحاث

إن صورة اضطهاد المرأة فى (زنوج وبدو وفلاحون) هى من أبلغ الصور التى حاولت الرواية الأردنية رصدها؛ ذلك أنها لم تتوقف عند الجوانب الإجرائية فى اضطهاد مجتمع البدوى (الفارس) للمرأة، بل حاولت النفاذ إلى أعماق ذلك الكائن المغلوب تاريخياً، وسجلت إيقاعه البشرى من الداخل، بعيداً عن التعاطف الساذج أو البرىء مع قضية المرأة.

يرسم «غالب هلسا» خريطة المجتمع الرعوى الفروسى من الخارج، ويحدد عليها مواقع الشرائح الاجتماعية قبل أن يغوص إلى العمق فى ذلك التكوين، وينفذ إلى عوالم الشخوص والنماذج:

«الخيام تمتد من الشمال إلى الجنوب بخط شبه مستقيم. خيام سوداء مصنوعة من شعر الماعز، يسكنها أفراد القبيلة. وأخرى صغيرة الحجم للزنوج والفلاحين وصناع الأدوات المنزلية والأسلحة، مصنوعة من الخيش أو شعر الجمال... ومع الضحى، يقبل الوردون يسوقون حميراً محملة بقرب الماء. زنوج وفتيات وصبايا فى المؤخرة...» (الرواية . ص ١٩).

وفى هذا التقسيم الصارم لنظام السكن وأدوار الأفراد، تتربع الخيمة الكبرى للشيخ زعيم القبيلة المطاع فى موقع بارز، كما يتبدى تقسيم العمل الاجتماعى بالصرامة إياها، حيث الزنوج والفلاحون يعملون معا فى المواقع الأساسية والحاسمة على مستوى العملية الإنتاجية، وإلى جانبهم تماماً تقف المرأة بكل ما أوكل إليها من مهام. وهنا يكمن التناقض بين الدور الفعلى والحاسم لهذه الفئات والنماذج فى العملية الإنتاجية، وبين النظرة الدونية للفئة السائدة فى المجتمع الرعوى - لتلك الفئات المضطهدة^(٤٣).

(٤٣) راجع: «منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى»، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.

فالنساء يعددن العشاء للرجال، ويمهدن المراح لاستقبال الغنم والإبل، ويحضرن الماء مع الزوج، ويقمن بعمل البيوت وتربية الصغار، ويتحملن غطسة الرجال والفرسان ونذالاتهم الجنسية:

«يسرع الشيخ إلى (المحرم) فتنهض النساء باستعجال حاملات مغازلهن، والغلايين الطويلة، ويهرولن مسرعات. وتنصرف زوجاته إلى مضاجعهن، تدعوه صاحبة الدور: «هنا». ويصبح الشيخ فى المنام شرسًا. يداه كمخيلين تخرمشان، ولهائه ثقيل كالحشرة، والرجال من وراء الستار ينادونه مقهقهين: على هونك يا لاقى الخير. على هونك على العجوز. يتوتر جسد الشيخ فجأة، وينخر كأنه حصان، ثم يرفس المرأة بقسوة وينصرف. والمرأة مخزية مهانة، تتوجع وتئن». (الرواية، ص ١٨).

ولا يتوقف أمر امتهان المرأة عند حدود قهرها اجتماعيا وبشرى وإيخاسها حقها حتى فى أحاسيسها عبر المشاركة الجنسية كطرف فى ثنائية متكافئة، بل تجرى تنحيته وإبعادها وإنكارها حقها فى تأكيد بشريتها حتى فى أبسط الفرص فى المجتمع الذكورى.

«فى (المحرم)، تصمت النساء عندما يرتفع صوت الربابة وإنشاد الشعر. يستخفهن اللحن، فيردنه من خلال أفواه مطبقة». (الرواية، ص ١٤).

ويبدو أن «غالب هلسا» كروائى واقعى جرى، قد رصد فى روايته أبلغ صور امتهان المرأة جنسيا واجتماعيا وإنسانيا فى المجتمع القبلى الرعوى الأردنى، بما كان كافيا لظلمه حيا وميتا من قبل (رقيب الإعلام الأردنى). الذى أوصى بمنع دخول أعماله الروائية وتداولها فى الأردن، وإتلاف ما تواجد منها فى رفوف المكتبات العامة والرسمية^(٤٤).

(٤٤) راجع: كاروز، جون «فى الرواية الأخلاقية».

لقد نفذ (هلسا) إلى أعماق شخوص البادية، وتغلغل في نسيج المجتمع البدوى بحكم قربه من ذلك التكوين زماناً ومكاناً... وفي أصدق أشكال الرصد الواقعى، كشف عن النتائج الاجتماعية المدمرة لسيطرة الفرسان على المرأة، واضطهادهم السافر لها دونما رحمة، ودونما شعور منهم بأى ذنب، بحكم طبيعة الوجدان التاريخى الذى تكون لدى أفراد مجتمع الفرسان فى غياب أبسط مفاهيم حقوق الإنسان... لقد كشف عن العذرية الزائفة للمجتمع الفروسى الأردنى، وربما كان ذلك من أهم الدواعى التى سوغت لرقب الإعلام الأردنى، فى سياق قرار قبلى تسلطى، منع تداول أعماله الروائية فى وطنه، رغم شهرته الأدبية على مستوى الوطن العربى:

«عندما تزوجت الشيخ، لم تكن قد رآته إلا مرة واحدة. أربعها وهو يطلب منها ماء ليشرب... وظل رعبها منه قائماً... كانت تخون الشيخ مع آخرين... رعيان ورجال من القبيلة وزنوج! كانت تزدريهم ولكنها تحس معهم بمشاركة عميقة تحن إليها دائماً». (الرواية . ص ١٨).

ولا يتوقف اضطهاد الفرسان على نساءهم ونساء القبيلة عند (هلسا) فى «زنوج وبدو وفلاحون»، بل يتعداه إلى اضطهاد الفرسان للنساء من خارج الفئة السائدة اجتماعياً، (فئة الفرسان)... وليس حالة زوجة الفلاح (زيدان) التى طالعنا فى مقام سابق، غير تعبير عن التطاول اللاعقلانى لتلك الفئة المتغترسة على المرأة المستضعفة، فى أبشع صور اضطهادها فى المجتمع الفروسى الرعوى.

وتكرر صورة اضطهاد المرأة عند الفرسان فى رواية قاسم توفيق «مارى روز تعبر مدينة الشمس»، التى تتكى على حكاية شعبية تكشف جوهر الموقف الفروسى الشرقى من المرأة.

فـ (مارى روز) فتاة مسيحية، تعيش على خدمة أبيها الكاهن فى قرية (دير شمس) المسيحية المسالمة الواقعة فى محاذاة البادية... ترفض طالبها للزواج، بغية التفرغ لخدمة أبيها الكاهن المسن، وتقدم الخدمات الإنسانية الصغيرة للعابرين.

وذاث مساء تتوقف كوكبة من فرسان البدو أمام الدير يطلبون الماء . وتلبى (مارى روز) الطلب، فيقع زعيم الفرسان (كليب الفوزان) صريعا للشهوة.

وحين يطلبها من أبيها الكاهن، يرفض الكاهن بسبب اختلاف المذهب . فينذر الفارس الكاهن وقريته . ويعطيهم مهلة لا تزيد عن شهر للخروج من المأزق . ويؤكد لهم أنه سيوافيهم بعد شهر ويعود بالعروس، بعد أن يكونوا قد قبلوا بالذهب، أو يعمل السيوف فى لحومهم! .

وتنتهى المهلة ويعود (كليب الفوزان) إلى (دير شمس)، ليجد (مارى) وقد «فضلت الانتحار على أن تصبح قطعة لحم بين أسنان كليب» . . . وكان كليب (قد أكل ثدى عروس قبلها) .

ورغم أن مهمة (توفيق) فى روايته كانت مختلفة، ولم يكن يقصد تعرية موقف المجتمع الفروسى من المرأة وقضيتها بمقدار ما كان يقصد تعرية البنية المدنية وموقفها من تلك القضية بالانكاء على (الحدوة) الشعبية، إلا أنه دونما قصدية، نجح تماما فى تعرية موقف مجتمع الفرسان الرعوى القبلى، والجشع الجنىسى الذكورى للفارس البدوى مرة أخرى فى الرواية الأردنية.

وتكتمل صورة المرأة الأردنية فى مجتمع البادية، أقدم تشكيلات المجتمع الأردنى عند «سليمان القوابعة» فى «حوض الموت» حيث المرأة فى المجتمع البدوى أو البدوى المثل على النمط الريفى - المتمتع بشيء من الاستقرار النسبى - محور تدور عليه حجارة الرعى التى تطحن كل ما يقع تحتها! .

وبالإضافة إلى المهام الجسيمة التى توكل للمرأة فى غط الإنتاج الرعوى، فإنها تتحمل النتائج المدمرة للحروب القبلية والغزوات . كما تتحمل تبعات القيادة والتفوق الذكورى الجاحد، لذلك التكوين الاجتماعى . . . وليست حالة العجوز (هجة)، وجدة (جدعان) وزوجة الشيخ (مبارك) غير شواهد حية، لكفاح المرأة واحتمالها وبطولاتها واضطهادها فى مجتمع البادية فى آن معا .

ويبدو أن اضطهاد المرأة ونبذها واحتقارها من ملازمات المجتمع المتخلف مؤسسياً. وتتضح تلك الجدلية كلما عدنا إلى الورا، وراقبنا أى مجتمع قبل تطور علاقاته الإنتاجية وتوجهه نحو علاقات السوق الرأسمالية. فكلما عدنا إلى الورا فى النشأة والتكوين، كلما اتضح الطابع الذكورى للمجتمع، تلك الذكورىة التى تتم - بالتأكيد - على حساب المرأة ودورها وكرامتها الإنسانية.

ولا يتأكد لنا مثل ذلك الاستنتاج فى الرواية الأردنية التى اتخذت من مجتمع البادية — كمجتمع ذكورى فروسى - مكانا لها وحسب، بل نلاحظ ذلك أيضاً فى مجتمعات أخرى متقاربة من حيث مستواها الحضارى، وخارج المجتمع البدوى الأردنى.

فرواية «برارى الحُمى» لإبراهيم نصر الله، تسجل هى الأخرى مثل تلك الانتهاكات الإنسانية بحق المرأة فى المجتمع السعودى، وتأتى الصورة مشابهة بحكم التقارب فى التكوين الاجتماعى مع مجتمع البادية الأردنية!. وليست حالة العمة (جرادة) الزوجة المتقدمة فى السن سوى حالة مشابهة للمرأة فى المجتمع البدوى الأردنى، إن لم تكن أكثر مأساوية!. فقد قام زوجها بترحيلها وتشريدتها من بيتها ونقل زوجته الشابة لتحل مكانها، لأن المعلم الأردنى سكن بالقرب من بيت زوجته الشابة!... وحرصاً على شرفها، تمت عملية النقل والتشريد للعجوز، لكى تسكن مكان الزوجة الشابة بالقرب من المعلم الأردنى!. إذ لا خوف عليها من الشاب بحكم تقدم سنّها.

أما فى رواية «جمال ناجى» «الطريق إلى بلحارث» التى اتخذت من الأراضى السعودية مكانا لها هى الأخرى، فقد رأينا الصورة نفسها تتكرر مجدداً! فالجميع يطمعون فى الوصول إلى (ظفرة) الراعية والراقصة السوداء، صاحبة الجسد النارى، ولا يرون فيها أكثر من ذلك!.. إنها جسد حار لا أكثر وكلهم يطمعون فيها... ولكنها فى الحسبة الاجتماعية لا تعدو أكثر من عبدة سوداء!. هكذا تأتى صورتها مطابقة لأختها فى التكوين الأردنى المبكر.

أما زوجة على المعلم الوافد، فتفقد هي الأخرى كرامتها وكيانها الإنساني في الحاضنة الاجتماعية إياها، برغم ما تتمتع به من ثقافة وتعليم. فالمجتمع الذكورى يطغى على كل شىء.

فإذا تتبعنا نماذج النساء الأخريات فى رواية (ناجى)، رأينا الأمر مختلفا تماما بحكم اختلاف المكان ومستوى تطور علاقاته الاجتماعية، وعثرنا على (ناديا) حلم البطل الذى تركه وراءه فى عمان ودخل مغامرة الغربية فى بلاد النفط من أجلها. كما عثرنا أيضاً على الأم الصابرة المكافحة التى قضت شبابها وراء مكانة الخياطة، لكى تؤمن المتطلبات اللازمة لتعليم أبنائها... وهكذا يتبدى أثر الحاضنة الاجتماعية وطبيعتها على المرأة وحقوقها ودورها الاجتماعى، حيث يتقلص ذلك الدور إلى حدٍ يتقارب فيه وضعها مع وضع المرأة فى مجتمع الجوارى كلما كانت العلاقات الإنتاجية فى المجتمع أكثر تخلفا...

والطريف فى الأمر، إن المجتمع المتخلف يستمد المسوغات الشرعية لصياغة موقفه الرجعى من المرأة، من خلال موروثه السفلى بالمفهوم المطلق، وقد يكون ذلك الموروث عُرفاً اجتماعياً، أو قيماً متوارثة، أو منظومة عقديّة^(٤٥).

وتكشف الأعمال الرواية التى ترصد مرحلة الانتقال من التكوين البدوى المعتمد على التنقل إلى التكوين الريفى المعتمد على الاستقرار مثل تلك الحقائق التى توصلنا إليها فيما يتعلق بقضية المرأة.

ففى روايتها «شجرة الفهود» تلاحق «سميحة خريس» تطورات مجتمع الرواية، مذ كان هضبة خاوية جرداء، إلى أن تحول إلى مستوطنة زراعية معمورة بالسكن والحياة والفهود الصغار والكبار من أبناء الفهد الأكبر.

(٤٥) انظر: جورج لوكاش: «دراسات فى الواقعية الأوروبية»، ترجمة أمير إسكندر، مراجعة

د. عبد الغفار مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.

وتعكس رواية (خريس) صورتين للمرأة: الأولى، صورة المرأة في المجتمع الريفي الزراعي المتخلص للتو من الطابع البدوي المعتمد بعملية الإنتاج، وما يلزمها من أعمال في الأرض والدفاع عنها وعن الممتلكات، وصد أية مخاطر تهدد مجتمع الرواية.

وربما كانت صورة المرأة التي رصدتها الرواية الأردنية - في الريف الأردني - أقل قسوة واضطهاداً من صورتها في البادية. إلا أننا نجد في العديد من الأعمال الروائية الوجه الآخر الذي يكشف عن الدور البطولي للمرأة في الريف الأردني، سواء على صعيد ما أوكل إليها من مهام إزاء غمط الإنتاج الريفي، أو على صعيد المهمات المعيشية اليومية والأعباء الاجتماعية.

وعموماً، فإن صورة المرأة في الرواية الأردنية التي اتخذت من الريف الأردني مكاناً لها، تراوحت بين موقعين ومشهدين: مشهد المرأة المستضعفة المدحورة اجتماعياً وإنسانياً. ومشهد المرأة المكافحة التي تقف في وجه التحديات الموضوعية والذاتية.

وتعكس حالات الزوجات الأربع للفهد الأكبر عند سميحة خريس، صورة المرأة في المجتمع الذكوري في أبشع تشكيلاتها، وأسوأ أشكال استثمارها واستغلالها للإنساني.

(غزالة) الزوجة الأولى تتجرع الغصة، كلما أضاف الفهد الأكبر زوجة جديدة... وينتهي العسل بسرعة، بمجرد خطأ صغير ترتكبه (غزالة)، حين تشتم الأرملة البدوية (تمام) على بثر الماء. فيبادر الفهد بالزواج منها تعويضاً لها عن شتم غزالة. الزوجة الأولى.

ولا يكون التعويض صوتاً لكرامتها كأمراة، بل لإرضاء أخوتها الذكور الفرسان، وخشية وقوع مصادمة قبلية، وطمعاً في أن تنجب المزيد من الأبناء. بعد أن تثبت صلاحيتها في هذا الاتجاه، وأنجبت لزوجها السابق - شهيد الثورة العربية الكبرى - توأماً من الصبيان.

أما الزوجة الثالثة (ذهب) البدوية الصغيرة، فتضاف إلى مجموعة المقتنيات من الجوارى. ولا تتوقف عن الإنجاب هي الأخرى، لتمتلى الهضبة بالفهود الصغار والكبار.

ولعل حالة (نوار) الصغيرة، ابنة المناضل القومى الذى رحل وتركها لليتيم، هى الأكثر مأساوية بين جميع زوجات الفهد. فقد بكت صبيحة زواجها، وارتعت فى حضن أمها كأي طفلة، لأنها لم تكتشف سر عملية الزواج إلا فى تلك الليلة. هذه هى الصورة الأولى للمرأة فى المرحلة الأولى من مراحل تشكل مجتمع الرواية.

أما الصورة الثانية، فهى على النقيض تماما من الصورة الأولى. إذ يختلف المكان، وتختلف الحاضنة الاجتماعية. فنرى زوجة (عدنان) الباشا فى (السلط)، حاضرة الأردن الأولى حتى الأربعينات، ترتدى ألبسة الفرسان، وتمتطى الخيول، وتفقد المزارع، وتعزف على العود فى (شق) النساء، والرجال يستمعون! وتلك صورة معكوسة تماما لما رأيناه عند غالب هلسا فى «زنوج وبدو وفلاحون». حيث شاعر الربابة ييوج بآلام الإنسان فى مجلس الرجال، والنساء يسترقن السمع فى (المحرم)، ويرددن اللحن بشفاه مطبقة، وبكآبة النساء فى وطن الذكور الفرسان.

ولقد ظلت صورة المرأة فى الهضبة على ما هى عليه من المأساوية والابتذال، إلى أن حدثت الصدمة الحضارية لذلك التكوين الاجتماعى المتخلف، وأطلت الهضبة على الشام والسلط، وعاد ليث من دمشق بأفكاره الحزبية التحررية، يطرح تعريب جيش بلاده، وفك التبعية للغرب، وتحرير المرأة. كما عاد الفهد الأكبر من رحلة السلط، ليدخل مجتمع الهضبة فى حياة جديدة وصراع جديد ذى طابع اجتماعى، ينعكس مباشرة على وضع المرأة وحققها الإنسانى.

هذه حال المرأة فى الريف الخارج حديثاً من عباءة البادية.

أما فى الريف المستقر . والذى استكمل تقاليدہ الاجتماعیة بسبب عوامل الزمن ، فتأخذ حالة المرأة أكثر من صیغة . وتختلف بین ریف الجنوب وریف الشمال أحياناً ، بحکم قرب الشمال من حاضرة الشام - على الأرجح - وتوفر الموارد الطبیعیة التى تساعد على الاستقرار ، وتطور الزراعة فى الريف ، بما تقتضیه المساهمة الیومیة للنساء فى عملية الإنتاج ، الأمر الذى یسهل وضعها فى موقع اجتماعی أقل قسوة . . .

ويمكننا التأكد من صحة ذلك الاستنتاج ، إذا ما توقفنا عند عدد من الأعمال الروائیة الأردنیة التى أنجزها كتاب جنوبیون ، واتخذت أعمالهم الروائیة من الريف الجنوبی مكاناً لها ، وسيكون لنا مع هذا الموضوع وقفة أخرى . . .

الفصل الثالث
المنهج النفسى

الفصل الثالث

المنهج النفسى

مفهوم المنهج النفسى ونشأته:

لكل نظرية علمية أو أدبية إرهابات تسبقها تكون بذرة أو نواة لهذه النظرية، ونحن حين نتحدث عن نظرية التحليل النفسى فى الأدب والنقد فإننا ينبغي أن نشير إلى بعض هذه الإرهابات وتلك البدايات لهذا المنهج.

وأرى أنه ليس من المغالاة أن نعتبر جذور هذا المنهج ضاربة فى أعماق التاريخ إلى العصر اليونانى حيث يمكننا «أن نجد فى نظريات أفلاطون عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة فى مدينته الفاضلة بداية لهذا الالتفات العميق للجانب النفسى فى بحث فلسفة الأدب، ووظائفه، كما يمكننا أن نلاحظ أن نظرية «التطهير» ذاتها عند أرسطو إنما تربط الإبداع الأدبى بوظائفه النفسية»^(١).

وقد فطن إلى وجود الملاحظة النفسية فى الأدب العربى القديم وكذلك فى النقد الأدبى والبلاغة العربية فى العصر العباسى وغيره من العصور، الأستاذ «أمين الخولى» حيث نشر فصلا فى المجلد الرابع من الجزء الثانى من مجلة كلية الآداب ١٩٣٩م بعنوان «البلاغة وعلم النفس» والدكتور «محمد خلف الله أحمد» فى كتابه «من الوجهة النفسية فى بحث الأدب ونقده»، وقد أشار الأستاذ «سيد قطب» فى كتابه «النقد الأدبى أصوله ومناهجه» إلى بعض هذه الملاحظات النفسية فى النقد والبلاغة العربية.

(١) د/ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ص ٦٥ - ٦٦ ط. ميريت للنشر والمعلومات

القاهرة ٢٠٠٢.

وعلى الرغم من هذا فإن هذا المنهج لم يظهر بشكل علمي منظم إلا فى العصر الحديث وبخاصة فى القرن العشرين بعد ظهور مدرسة التحليل النفسى على يد «سجموند فرويد» وتطبيقها على الإبداع الأدبى، واستفاد منها نقاد الأدب فى تفسير الأعمال الأدبية.

أما عن مفهوم هذا المنهج النقدى فيتلخص فى أنه المنهج الذى يعتمد على نظريات «فرويد» فى التحليل النفسى؛ وذلك لتحليل نفسية الأديب أو المبدع بشكل عام، من خلال عمله الأدبى أو الفنى، إذ إن هذا العمل يمثل بالضرورة شخصية مبدعه، ويعبر بصدق عن مشاعره المكبوتة فى عالم اللاشعور، ولا تلبث هذه المكبوتات تسيطر بقوة على شعوره حتى يخرج هذا العمل إلى الوجود، والناقد حين يركز على شخصية المبدع فإنما يريد الوصول إلى الأسباب الحقيقية التى دفعته إلى إبداع هذا العمل موضوع النقد، سواء تمثلت هذه الدوافع فى جنسه أو فى بيئته أو فى عصره (كما قال «سانت بيف» و«هيوليت تين») أو فى شخصيته ومزاجه الخاص.

والناقد حينما يبحث فى هذه الدوافع والأسباب إنما يهدف من وراء هذا كله إلى الوصول إلى فهم أعمق وتفسير أدق لتمييز شاعر عن شاعر أو كاتب عن آخر فى تناول الألفاظ أو العبارات أو الصور الشعرية مما يقربنا من فهم النص أو العمل الأدبى.

لقد قدم «فرويد» نظرياته السيكلوجية فى سلسلة من المنشورات أهمها «تفسير الأحلام» (١٩٠٠)، و«ثلاثة إسهامات لنظرية الجنس» (١٩٠٥)، و«محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى» (١٩١٦م)، و«الذات والهى» (١٩٢٣م)، نشر «فرويد» كتابه الشهير (تفسير الأحلام) عام (١٩٠٠م) وقد احتوى الكتاب على نظريته السيكلوجية التى يمكن إجمالها فى عناصر ثلاثة^(٢).

(٢) د/ محمود الربيعى: مداخل نقدية إلى دراسة النص الأدبى مقال بمجلة عالم الفكر مجلد ٢٣ العددان الأول والثانى ١٩٩٤م ص ٣٠٢ - ٣٠٣.

(١) إن ثمة منطقة فى النفس الإنسانية تقع وراء المنطقة الواعية (التي هى الذاكرة والأحاسيس) يمكن أن نسميها منطقة اللاوعى ونحن لا نعيها، ولكنها موجودة وهى منطقة مؤثرة فى منطقة الوعى على نحو دائم وحاسم.

(٢) إن عالم النفس محكوم بمجموعة من العناصر الفعالة النشطة التى يمكن أن نسميها «العقد والدوافع».

(٣) إن أقوى هذه الدوافع هو الدافع الجنسى، وهو يعمل بصفة نشطة منذ لحظة الميلاد، وبخاصة فى صيغته التى يسميها «فرويد» (عقدة أوديب).

وظلت هذه العناصر الثلاثة محور النظرية السيكولوجية إلى أن جاء «كارل يونج» أحد تلاميذ «فرويد» ونقل محور الاهتمام من الدوافع النفسية المتعلقة بالجنس - كما يراها فرويد - إلى دوافع أخرى سماها «يونسج» (اللاوعى الجمعى) أى أنه جعل الدافع الرئيسى جمعياً لا فردياً، وهكذا يرتبط التفسير الأدبى بمعنى أسطورى فى عقل الجماعة، لا بموقف جنسى فردى فى نفس الأديب، وهذا ما سوف نتناوله بشئ من التفصيل والتوضيح فى الفصل الرابع تحت عنوان «المنهج الأسطورى».

قامت نظرية «فرويد» على أساس وجود دوافع وغرائز تؤثر على أفعال الإنسان، وأقوى هذه الدوافع غريزة الجنس التى أطلق عليها «فرويد» «الليبدو»، وأن هناك منطقة تسمى منطقة اللاشعور أو اللاوعى تكبت فيها النزوات والرغبات حتى تظهر فى الأحلام، أو فى الأعمال الإبداعية.

لكن «فرويد» قد عدل نظريته بعض الشيء، وتوصل إلى غريزتين أساسيتين توجهان هذا الجهاز النفسى أو السلوك الإنسانى عموماً، هما:

- غريزة الحب أو الحياة «الإيروس: eros» وتمثل الحاجات النفسية البيولوجية التى تتيح للفرد الاستمرار فى حياته والمحافظة على بقاء نوعه.

- غريزة الموت أو الفناء «التاناتوس : tanatos» .

وتمثل مختلف الرغبات التى تدفع الفرد إلى العدوان والتدمير .

وقد انتهى «فرويد» إلى هاتين الفرضيتين بعد أن عدل من نظريته، إذ كان يعتقد أن الغرائز الجنسية «libido» هى الطاقة التى توجه سلوك الإنسان .

ولكنه اكتشف أن «الليبدو» قد لا يتجه دوما نحو الآخرين بل قد يرتد إلى الذات فيغرق الفرد فى حب نفسه، وهذا ما يسمى بالترجسية، أو يوقع الأذى والألم بنفسه للحصول على الإشباع الجنسى، وهذا ما يسمى بالمازوخية «masochisme»، وقد يحصل على هذا الإشباع بإيذاء الناس وإيلامهم، وهذا ما يسمى «بالسادية» «sadisme» .

وفى ضوء نظرية التحليل النفسى، وما يتصل بها من لا شعورٍ وغرائز جنسية وأحلام ومكبوتات، ولج «فرويد» عالم الفن والفنانين ليعرض عليه بضاعته السيكولوجية فكان من الأوائل الذين رسخوا بالنظرية والتطبيق علاقة علم النفس بالأدب والفن والنقد، إذ تناول بالتحليل النفسى شخصيات الفنانين وأعمالهم الفنية وعملية الخلق الفنى والمتلقى .

ولا يتسع، بطبيعة الحال، صدر هذا المدخل لعرض كل آرائه فى هذا المجال، ويكفى أن نشير إلى بعضها، فالفنان عنده إنسان عصابى أقرب إلى الجنون لحظة العملية الإبداعية، وبعد الفراغ منها، فهو إنسان عادى سوى فى كامل وعيه .

ومن هنا، اختلف الفنان عن العصابى الحقيقى فهو يستطيع تخطى عتبة اللاشعور، والإفلات من رقابة الأنا الأعلى محققا رغباته ومكبواته بوسائله الفنية الخاصة وهو بعد ذلك، إنسان عادى سوى، وهذا ما لا يستطيعه الإنسان العصابى غير الفنان^(٣) .

(٣) زين الدين المختارى: المدخل إلى نظرية النقد النفسى . سيكولوجية الصورة الشعرية فى

نقد العقاد نموذجا ص ١٠ - ١١، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨م .

لقد أشار «فرويد» إلى الموتيفات الرئيسية فى النقد النفسى، فالفنان عنده عصابى يحمى نفسه - عن طريق الخلق الفنى - من الجنون، ولكنه يمنع بذلك أى علاج حقيقى، والشاعر حالم ينشر أوهامه فيعطىها بذلك دعماً اجتماعياً غير متوقع.

إن الفنان - فى رأيه - «رجل انطوائى يعانى من نزعات غريزية حادة تعجزه عن أن يتلاءم مع مقتضيات الحقيقة العملية، فبلوذ بعالم الخيال، حيث يجد ما يعوضه عن عدم إشباع رغباته، فهو يحول مطالبه التى لا يمكن تحقيقها إلى أهداف ممكنة التحقيق - روحياً على الأقل - عن طريق ما يسميه فرويد بقوة التسامى، وهى إحدى الحيل الدفاعية التى تقيه شر العقاب أو المرض، ولكنها تحتجزه فى عالم خيالى لا يكون فيه بعيداً عن العصابية، ولكن الفنان - على خلاف العصابى أو المجنون - يجد طريقاً للعودة إلى الواقع، فهو يحتفظ بقدر من المرونة يسمح له بأن يقف على مسافة من عالم الواقع، ويبقى مع ذلك موصولاً به بحيث يستطيع العودة إلى المجتمع والاندماج فيه»^(٤).

يقول «أرنولد هوسر»: «إن نظرية «فرويد» تكشف عن الكثير من جوانب الفن وعلاقاته بغيره مما لم يفتن إليه الباحثون من قبل»^(٥)، ولكنه يرى أن هذه النظرية لا تشتمل إلا على فكرة واحدة ذات أصالة هى فكرة التسامى، فلهذه الفكرة أهمية كبرى فى تفسير الإبداع الفنى.

ونظرية التحليل النفسى ترى أن الدوافع الغريزية للفنان أقوى منها عند غيره من الناس.

«إن رد فعل الفنان إزاء عدم تحقيق رغباته أشد حدة، لهذا فحاجته ملحة إلى طريق بديل، إنه يزعم لنفسه قوة أكبر، وسيطرة على الحياة أكبر، وكمية من الحب

(٤) عثمان نويه: حيرة الأدب فى عصر العلم، ص ٧٣. دار الكتاب العربى القاهرة

١٩٦٩م.

(٥) مرجع سابق ص ٧٥.

أكبر، وحظاً أوفر من نباهة الذكر والنجاح، فينصرف عن الروتين العادى للحياة اليومية، ويجد فى عالم الأوهام الجزاء الذى يضمن به عليه الواقع، لكن فراره إلى الخيال ليس متفقاً على الإطلاق مع السلوك الطبيعى السليم فى الحياة، واجتنابه الطريق الطبيعى يجعله دائماً انطوائياً قلقاً، ويجعله أقرب ما يكون إلى العصابى.

إن وظيفة العمل الفنى فى حياة الفنان وظيفة متنوعة كثيرة الأوجه فهو حل لتوتر مستعص، أو وسيلة لإحداث توتر فى وجود يكون كثيباً محبطاً لولا ذلك، وقد يصبح جزءاً من كينونة الفنان أهم وأثمن من الحياة نفسها، فهو مصدر الكبرياء والزهو والرضا عن النفس، وإبداع الأعمال الفنية قد يكون دفاعياً ضد خوف فقد السيطرة على الحياة أو على الذات، لكنه قد يكون أيضاً صورة من صور الاستسلام وإنكار الذات...»^(٦).

والهدف النهائى من تفسير التحليل النفسى للعمل الفنى يكمن فى تفسير المضامين الخفية الكامنة وراء المضامين الظاهرة، فالصورة الشعرية مثلاً لها معنى خفى غير معناها الظاهرى، وهذا المعنى الخفى لا يدركه القارئ حق الإدراك للوهلة الأولى من مطالعته للعمل الفنى، وإن تأثر به أشد التأثير فهو من مبتكرات اللاشعور إلى حد ما، يؤثر فى عقل القارئ فى استخفاء.

إن الشاعر قد يختار كلمة مكان أخرى أو صورة مكان صورة دون أن يعرف على التحديد لماذا صنع ذلك.

«قد يختار تعبيراً يحمل معنى ليس فى عقله الواعى، ولكنه حاسم فى تقرير نجاح عمله الفنى، ويخبرنا الفنانون أنهم كثيراً ما فكروا فى حذف بعض التفاصيل فى بعض أعمالهم دون أن يفتنوا مباشرة إلى الصلة بين هذه الأجزاء وبين باقى العمل الفنى، ثم يستكشفون فيما بعد أن هناك مبررات قوية للإبقاء على هذه التفاصيل، وأنهم حين كتبوها كانوا يسيرون بوحى من المنطق

(٦) حيرة الأدب ص ٨٤ - ٨٥.

اللاشعورى، ومعنى هذا أن الفنان قد يضع فى عمله الفنى من المعنى أكثر مما قصد إليه، واعتمد على مصادر يدل عليها التحليل النفسى أكثر مما يدل عليها أى شىء آخر»^(٧).

إن عالم اللاوعى تختزن فيه التجارب البعيدة التى يراد لها أن تنسى لأنه لا يمكن التعبير عنها لأن المجتمع لا يمكن أن يقبل ذلك، لكن هذه التجارب لا تلبث أن تبحث لها عن قناع تظهر به فتتخذ الأحلام مجالا لظهور هذه «المنوعات المقنعة».

«فى هذه النقطة نرى الصلة بين العالمين النفسى والأدبى، فإذا كانت تجارب النفس المكبوتة تسعى إلى الظهور من خلال الأحلام، فإن الأخيلة والأوهام لدى الكاتب المبدع تسعى إلى الظهور من خلال القوالب الأدبية، وهكذا يحقق الأديب المبدع إنجازا مذهلا لأنه يظهر فضله على غيره من المكبوتين بقدرته على التعبير عن كبتة بطريقة مقبولة، بل شائقة، يسعى المجتمع إلى معرفتها، وينجذب إليها، ويشجع عليها، والأديب المبدع يشبه الطفل - عند فرويد - فى أنه يخلق لنفسه عالما من الوهم، ويعامله بغاية الجدية والاهتمام، ويودعه كل ما لديه من عاطفة، ويفصله عن العالم الواقعى المحسوس، وكذلك يفعل الطفل فى لعبه»^(٨).

يجدر بنا أن نقول إنه على الرغم من الجهود الكبيرة التى بذلها هذا العالم (فرويد) فى تحليل طبيعة الإبداع الفنى، فإنه لم يصل إلى حل حاسم لها، وصرح أن وسائل التحليل النفسى عاجزة عن فك مغاليق العملية الإبداعية، بل على هذا المنهج أن يلقى عدته أمام الفنان المبدع، لأنه لم يصل إلى حقيقة عمله الفنى الإبداعى، وكل ما توصل إليه لا يتعدى بعض المظاهر والحدود.

ومن هنا، أشار «فرويد» فى أكثر من مناسبة إلى أن الأدباء والفنانين والشعراء، هم وحدهم أدرى بأسرار النفس الإنسانية، وإليهم يرجع الفضل فى

(٧) مرجع سابق ص ٨٦.

(٨) د/ محمود الربيعى: مداخل نقدية ص ٣٠٣.

اكتشاف اللاوعى، وعلى علماء النفس والطب النفسى الإفادة من مكونات الأعمال الأدبية والفنية.

والجدير بالذكر أن فرويد لم يكن أديباً، ولا ناقداً أديباً، ولكن آراءه النفسية كان لها أقوى الأثر فى أدب القرن العشرين ونقده.

إن الغرض من التحليل النفسى للفن بعامة هو البحث عن المضمون الكامن وراء المضمون الظاهر للعمل الفنى... فهم يؤكدون من خلال المضمون الكامن للنص العلاقة اللاشعورية بالحالة الذهنية أو النفسية لمنشئه؛ ونتيجة لهذا فإننا نجد القراءة النفسية للأثر الأدبى تربط دائماً الحالة الذهنية بعملية الإبداع الفنى منتهجة إحدى الطرائق التالية:

أ - البحث عن عملية الخلق والإبداع.

ب - الدراسة النفسية للأدباء بأعينهم لتبيان العلاقة بين مواقفهم وأحوالهم الذهنية وبين خصائص إنتاجهم الأدبى.

ويمكن تلخيص أثر «فرويد» فى الأدب والنقد فى نقاط ثلاث^(٩):

أولها: ظهور مدارس أدبية مثل السريالية تعتمد على اختراق الحجب، والمعطلات، والتعبير الكامل الحر بلا معقب عن العناصر غير العاقلة فى الشعور واللاشعور.

الثانى: أن الأدباء والقصاصين والمسرحيين منهم بخاصة قد أخذوا يرسمون شخوص رواياتهم أو مسرحياتهم على أساس من نظرية «فرويد»، وهذا أصدق فى الاتجاه القصصى الذى يدعى بتيار الوعى والتداعى العفوى للأفكار والمعانى.

ومن أبرز كتاب تيار الوعى «جيمس جويس» و«فرجينيا وولف» فى الشكل على الأقل.

(٩) عثمان نويه: حيرة الأدب فى عصر العلم ص ٨٩ - ٩٠ دار الكتاب العربى القاهرة

١٩٦٩م.

ولا شك فى أن هذا المذهب أثر مباشر من آثار التحليل النفسى ، فهذا النوع من القصص أشبه ما يكون بما ينطق به المريض النفسى أثناء إجراء عملية التحليل له على يد الطبيب النفسى .

الثالث : النقد السيكلوجى (الذى نحن بصددده) وهو ميل النقد إلى تحليل الأدباء نفسيا وتفسير إنتاجهم الأدبى على أساس نتائج هذا التحليل ، ومن الجدير بالذكر أن هذه العملية غير مأمونة إلى حد ما إذ إنها تركز العناية فى المؤلف لا فى جمال ما أنتج ، وسوف نعرض فى نهاية هذا الفصل لعيوب هذا المنهج ، وبعض الانتقادات التى وجهت له .

منهج التحليل النفسى فى النقد الأدبى الغربى

لقد تأثر كثير من نقاد الأدب بعلم النفس، ويكفى القول بأن أهم الاتجاهات فى النقد فى القرن العشرين، والذي لاقى قبولا ورواجا فى الغرب والشرق على حد سواء هو اتجاه التحليل النفسى الذى نعرض له فى هذا الفصل، وهو يقوم على أساس أن سلوك الإنسان لا يمكن تفسيره إلا على أنه نتيجة تداخل حاجات ودوافع واعية ولا واعية، وأن كل هذه الحاجات والدوافع تنحو نحو التعبير الرمزي كما فى الأحلام والفنون الجميلة، وقد كان من نظريات هذا الاتجاه أن الفنان يعبر من خلال عمله عن رغباته اللاوعية وأحلامه بشكل رمزي متسام، حتى جاء «إدموند برجلر» بفكرة فحواها أن الفنان يدافع عن نفسه لا شعوريا ضد رغباته اللاوعية.

وازدهرت حركة الاعتماد على منهج التحليل النفسى فى النقد الأدبى بكتاب «كونراد إيكين» Conrad Aiken: (الشكوك: ملاحظات حول الشعر المعاصر) الذى ظهر عام ١٩١٩م، وبالرغم من ميل «ماكس إيستمان» Max Eastman، و«فلويد ديل» Floyd Dell - محررى مجلة الجماهير - إلى التأكيد على القيم الاجتماعية، فإنهما ساعدا بالتأكيد على تعميم المدخل النفسى.

كما أخذ «روبرت جريفز» Robert Graves فى إنجلترا يكتب من وجهة النظر النفسية الجديدة متأثراً فى ذلك بنظرية «رفرز» W. H. Revers القائلة بتصارع النزعات اللاشعورية، هذا، وقد دعا «هربرت ريد» Herbert Read إلى استخدام هذا الاتجاه النفسى فى النقد، وذلك فى كتابه (الفكر والرومانسية) الصادر عام ١٩٢٦م^(١٠).

(١٠) ولبر سكوت: تعريفات بمدخل النقد الأدبى الخمسة، نقلا عن كتاب: مقالات فى النقد الأدبى، للدكتور / إبراهيم حمادة، ص ٨، ط/ دار المعارف، مصر ١٩٨٢م.

إن أهم تأثيرات «فرويد» فى النقد نجدها فى قول «جلبرت مورى» :

«إن فكرة الكبت والإشباع تعادل فى ميدان النقد فكرة التطهير عند أرسطو»
كما أن أعمال «إليوت» و«ريتشاردز» وعودة الاهتمام بدراسة السيمانتيات ترجع فى كثير من عمقها واتجاهها إلى التحليل النفسى، كما أنها أدت إلى ظهور مدرسة «كينث بيرك» Kenith Burke النقدية التى تقول بأن العلاقة بين المحتوى والشكل لا يمكن فهمها إلا إذا نظرنا إلى الفن على أنه إستراتيجية تحقق بموقف من المواقف، وأن الشخصية الرئيسية فى رواية كبيرة ما هى إلا إسقاطات لا شعورية لعوامل توترية فى شخصية الكاتب نفسه . . . إلخ.

إننا يمكننا القول بعد قراءة رواية «دون كيشوت» وسيرة حياة «سرفانتس» :
إن بهذه القصة انعكاسات كثيرة لحياة المؤلف فى قلقه، وولعه بالمبارزة، وتطوعه فى الجيش، واشتراكه فى المعارك عن غير موهبة ووقوعه فى يد قراصنة مراكشيين يبيعونه بيع الرقيق، وفشله المتكرر فى أن يكون شاعرا أو قصاصا أو كاتب مسرح كل هذا التوتر نراه فى «دون كيشوت» و«سانكو بانسا» فى مغامراتهما لفك أسر الأرقاء وحروبهما مع طواحين الهواء، و حماقتهما وحكمتهما.

وإن ما أصاب «دستوفسكى» من كبت على يد والده القاسى وأعراضه الماسوكية، ونفيه لسيبيريا أربع سنوات، وخدمته العسكرية فى سيبيريا كانت زادا «للجريمة والعقاب» نجد أصداءها واضحة فى حياة «راسكلينكوف» فى رواية «الجريمة والعقاب».

وقد قام أتباع هذا الاتجاه بتفسير الأعمال الفنية المختلفة عن طريق قراءة العمل الفنى رمزيا، والربط بين هذه القراءة وبين مادة السيرة الذاتية للفنان، ومن خلال هذا القول ألقى كثير من الضوء على الغموض الذى يكتنف شخصية الفنان الخالق، ومشكلة الخلق الفنى.

ويكفى أن نشير إلى الاهتمام الذى لقيه «هاملت» من التحليل النفسى؛ فلقد قام «إرنست جونز» بتفسير هذه المسرحية فى ضوء التحليل النفسى، وفى هذا التفسير تبين مزايا وعيوب فهم العمل الأدبى على أساس التحليل النفسى. إن اللغز فى مسرحية «شكسبير» هو فى تردد «هاملت» فى الانتقام من عمه الذى قتل أباه، يقول دكتور «جونز»:

«إن «هاملت» لا يستطيع قتل القاتل الذى اقترف جريمة كان هو نفسه يتمنى لا شعوريا أن يقتربها بسبب حبه الجنسى لأمه، وهذا من غير شك يساعد على تفسير أحد الجوانب المحيرة فى المسرحية، أعنى العلاقة المضطربة غير التقليدية بين «هاملت» وأمّه، وما يسود المشاهد التى جمعت بينهما من جو خائق للأنفاس»^(١١).

غير أن النقاد الذين يعتقدون أن الموقف الأوديبى لا يفسر المسرحية هم على حق تماما، إذ لا يستطيع أحد أحس بواقعية شخصيات «شكسبير» ومواقفهم وجمال اللغة التى يتكلمونها أن يعتقد أن عقدة أوديب هى التفسير الصحيح للمسرحية، وأنها جوهر العمل الفنى أو مصدر وحيه الحق.

وكما رأينا فى تفسير «هاملت» من انغماس النقد فى رموز جنسية فكذلك كانت العادة فى النقد الأدبى الفرويدى «وغالبا ما كان يتجنى على معنى العمل الفنى وعلى وحدته، ولكن هذا النقد مثله مثل النقد الماركسى أسهم فى تزويد العديد من النقاد المعاصرين بوسائل نقدية رغم أنهم ليسوا فرويديين؛ فقد استخدم «إدموند ولسون» فى (الجرح والقوس) المنهج الفرويدى ببراعة من أجل الوصول إلى تحليل نفسى لكل من «ديكتز» و«كبلنج»، وفى إنجلترا دافع «هربرت ريد» عن «شيلي» وفسر «وردزورث» بالاستعانة بهذه المدرسة»^(١٢).

(١١) حيرة الأدب فى عصر العلم. مرجع سابق ص ٧٩ - ٨٠.

(١٢) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية ص ٤٧١، ترجمة د. محمد عصفور - سلسلة عالم

المعرفة - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - العدد ١١٠ - شباط -

١٩٨٧م.

لقد طغى الجانب الأدبي من نظرية «فرويد» على الجانب العلاجي وذلك بعد وفاة «فرويد» سنة ١٩٣٩م، وأصبح الاتجاه إلى تحليل الشخصيات الأدبية - من الوجهة النفسية - نهجا معتمدا في النقد الأدبي، وقد اتسع مجال المادة الإبداعية المتناولة في هذا المجال فشمل النشر بعد أن كان مقصورا على الشعر، والملاحظ أنه - في مجرى الزمن - كان ثمة تعديلات مقصورا على الشعر، والملاحظ أنه - في مجرى الزمن - كان ثمة تعديلات تطرأ على المنهج الفرويدي في تحليل الأدب، وكانت هذه التعديلات غالبا ما تميل إلى تطعيم الجانب السيكلوجي بعنصر أدبي تحليلي، هكذا تناول الناقد الأدبي السيكلوجي «بروك» أعمال «مارك توين» من خلال عنصري (الإحباط والمرارة) مستخدما نظرية فرويد في التفسير، ومطعما إياها بتحليلات أدبية لغوية تثير الإعجاب^(١٣).

وليس من ريب أن النظرية الفرويدية - بفروعها المتعددة كنظرية التسامي، واللاوعي، والدافع - قد أثرت النقد الأدبي أيما إثراء، ولكن اللافت للنظر في هذه النظرية هو الاتجاه «البيوجرافي» الذي شاع في النقد الأدبي في الشرق والغرب.

«وهو اتجاه يقوم على التسليم بالصلة العضوية التي لا تنفصم بين حياة الأديب وأدبه، ووجوب رؤية أحدهما في ضوء الآخر.

وهذا المنهج يعنى بأمور في مقدمتها البحث في طريقة عمل ذهن الكاتب، وكيفية اكتمال التجربة الأدبية لديه، وفي عملية الإبداع الأدبي ذاتها، وما تحفل به نفس الأديب من عالم يعي بعضه، ولا يعي بعضه الآخر، ومدى تأثير صفاته المكتسبة والموروثة على أدبه وتأثير كل ذلك على حياته السلوكية، ثم أثر كل ذلك على إنتاجه الأدبي فهذا النهج ذو شقين، يتحركان في مرونة بين تحليل نفس

(١٣) مداخل نقدية ص ٣٠٤.

الأديب، وتحليل أدبه برؤية كل منهما فى ضوء الآخر، واعتبارهما - كما يقال - وجهين لعملة واحدة»^(١٤).

إن القراءة النفسية للأعمال الأدبية والفنية لم تقف عند آراء «فرويد» ونتائجه، بل سار تلاميذه فى توسيع نظريته فى التحليل النفسى، محاولين تطبيق آرائه، وتوسيعها من خلال توظيفها فى مقاربة النصوص الإبداعية، ومن أهم هؤلاء التلاميذ «إرنست جونز» Ernest Jones و«أثورانك» Ottorank و«شارل مورون» Charles Mauron .

غير أن هناك من التلاميذ من انشقوا عن «فرويد» وخالفوه الرأى؛ وبذلك نادوا بنظريات أخرى كان لها أثر بالغ فى فهم الإبداع وتفسيره، ومنهم «ألفريد أدلر» Alfred AdLR الذى تقوم نظريته على أن الحياة النفسية للفرد يحكمها الشعور بالنقص أو الدونية، بخلاف نظرية «فرويد» التى ترى أن الحياة النفسية للفرد يحكمها «الليبدو»، كما نجد أن «أدلر» لا يعطى أهمية كبيرة للاوعى عند الإنسان، بل إنه لا يفصل بين الوعى واللاوعى، إلا أن نظريته لم يكن لها التأثير الكبير فى الأدباء والنقاد.

أما الثانى فهو المحلل النفسى «يونج» الذى يتجلى إسهامه فى نظريته حول «النماذج العليا واللاشعور الجمعى»، ويجعل منهما الأساس الذى تقوم عليه العملية الإبداعية، فالنماذج العليا تقع فى جذور كل فن، متصفة بالرسوبية التى يكون لها دورٌ فعّالٌ فى تشكيل الرؤيا الفنية، أما اللاشعور الجمعى فيختزن الماضى الجنسى للأمم منذ عصورها البدائية، ويتجلى فى الأعمال الإبداعية متخذاً من الأشكال الرمزية أداة للتعبير عنه، وبذلك فهو غط من اللاشعور استمد وجوده من الوراثة.

المنهج النفسى فى النقد العربى

لا شك أن المنهج النفسى أو السيكولوجى قد لقى رواجاً عظيماً فى النقد الأدبى الحديث فى العالم العربى، وتوالى الدراسات النظرية والتطبيقية التى تجعل موضوعها تحليل شخصية الأديب، أو نقد النص الأدبى على نهج سيكولوجى، ولا يزال هذا النهج يحظى باهتمام داخل أروقة الجامعات وخارجها، ومن الطبيعى - كما يقول الدكتور محمود الربيعى - أنه ليس كل ما يكتب تحت راية النقد النفسى له قيمة تستحق الاهتمام.

ومن الدراسات المبكرة فى هذا المجال ما نشره الأستاذ «أمين الخولى» عام ١٩٣٩م؛ فقد نشر فصلاً فى المجلد الرابع من الجزء الثانى من مجلة كلية الآداب بعنوان (البلاغة وعلم النفس) والذى لاحظ فيه وجود اتصال وثيق بين علم البلاغة وعلم النفس حين بحث فى تعريف البلاغة عند البلاغيين القدامى، وكذلك فى تقسيمهم أضرب الخبر بمراعاة حال المخاطب، ولاشك أن هذا المنهج كان له تأثيره الواضح على الأستاذ «أمين الخولى» فى تفسيره الموضوعى للقرآن الكريم.

ثم يأتى دور الدكتور «محمد خلف الله أحمد» الذى تابع فى جامعة الإسكندرية أبحاثه فى العلاقة بين علم النفس والأدب، وتكونت له أثناء ذلك وجهة نظر شرحها فى كتابه (من الوجهة النفسية فى بحث الأدب ونقده) وهو يحمل طابعاً نظرياً، وتكمن قيمته إلى حد كبير فى إشارات التراثية، ومحاولة تفسير بعض آراء «عبد القاهر الجرجانى» على أساس من علم النفس، ويعد الفصلان الثانى والثالث ثمرة عظيمة القيمة لخبراته العلمية والعملية.

فى الفصل الثانى شرح المؤلف بعض التصورات الأدبية الأساسية التى حاول علم النفس أن يطرحها من الناحيتين النظرية والتجريبية، وفى الفصل الثالث تطبيق لوجهة نظره فى نقاش بين «كولردج» و«وردزورث» يدور على أسس نفسية وذوقية، ويرى الدكتور «عز الدين إسماعيل» أن هذا الكتاب يعد أول محاولة جديدة مثمرة لشرح العلاقة بين الأدب وعلم النفس على أسس موضوعية.

كذلك يحمل كتاب «حامد عبد القادر» (علم النفس الأدبي) طابعا نظريا، وله طابع وسط بن الترجمة والتأليف.

وله أيضا كتاب (فلسفة أبى العلاء مستقاة من شعره) وفي هذا الكتاب يعزو الباحث سلوك أبى العلاء كالعزلة والزهد والطموح الأدبي إلى إصابته ببعض العقد النفسية منها: ظاهرة الدفاع عن النفس، وظاهرة التعويض، وأقام تحليله على أساس العقل الظاهر والعقل الباطن، ولعله كان يقصد بالأول الشعور، وبالثاني اللاشعور.

وفى تصوره أنه إذا كان العقل الظاهر قد رضى عند المعرى بالهزيمة واطمأن إلى الشعور بالعجز فإن العقل الباطن على النقيض من ذلك لا يرضى بالهزيمة والعجز بل يريد أن يحولهما إلى الانتصار والقوة عن طريق التعويض.

ويعزو الباحث سر تكلف الشاعر وتصنعه فى شعره بعدما آل إلى الزهد والعزلة إلى غريزة فطرية فى كل إنسان هى «حب الظهور والاستعلاء» وهى الغريزة التى أقام عليها «أدler» نظريته فى التحليل النفسى، وعلى أساسها فسر الإبداع الفنى^(١٥).

ولم يكد يتتصف القرن العشرون حتى أصبح لدينا فى الثقافة العربية مدرسة نشأت، وأصبح لها إنجازها المتفرد فى مجال علم نفس الإبداع أسسها عالم جليل هو د/ «مصطفى سويف» الذى يعتبر كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة) ١٩٥٠م بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التى لم تلبث أن تشعبت بعد ذلك لدى تلاميذه فكتبوا بحوثهم ودراساتهم اللاحقة عن بقية الأجناس الأدبية؛ فمثلا كتب «مصرى حنورة» (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية)، وكتب أيضا (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية)، وكتب د/

(١٥) حامد عبد القادر: فلسفة أبى العلاء مستقاة من شعره، ص ٦٨ - ٧٤، لجنة البيان العربى، المطبعة النموذجية، القاهرة ١٩٥٠م.

«شاكر عبد الحميد» (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى القصة القصيرة)، وكتبت د/ «سامية الملة» (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرح)، وهكذا تكونت فى الثقافة العربية نواة مدرسة لعلم نفس الإبداع^(١٦).

وقد نما «المنهج النفسى» فى القرن العشرين نموا عظيما على يدى الدكتور «طه حسين» فى كتابيه عن أبى العلاء المعرى، وفى سائر كتبه على نحو ينقص فى بعضها ويزيد فى البعض الآخر، ونما أيضا على يدى جماعة الديوان ممثلة فى عبد الرحمن شكرى من خلال الشخصيات التى تناولها فى مقالاته، والمازنى فى مقالاته المتفرقة فى (حصاد الهشيم) و(خيوط العنكبوت) ثم فى كتابه عن (بشار)، وللأستاذ «أمين الخولى» كتاب بعنوان (رأى فى أبى العلاء) غير البحث الذى أشرنا إليه سابقا.

وبرز هذا الاتجاه واضحا عند الأستاذ «العقاد» فى سائر دراساته عن الشخصيات الأدبية فى مقالاته المتفرقة فى (الفصول)، و(المطالعات) و(المراجعات)، وساعات بين الكتب)، و(يوميات)، ثم تبلور واتضح فى كتابه عن (ابن الرومى حياته من شعره)، وكتابه عن (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى)، وفى كتبه عن (عمر بن أبى ربيعة)، و(أبو نواس - الحسن بن هانئ) وقد فسر فيه العقاد شخصية أبى نواس، ومن ثم شعره على أساس من نظرية الترجسية، وهى نظرية إغريقية قديمة عن (نارسييس) عاشق ذاته، وهذا الكتاب لم يبلغ مبلغ الكتاب الأول (ابن الرومى - حياته من شعره) فى تجسيد النظرية النفسية أو التحليل النفسى، وذلك بسبب غلبة الناحية الفلسفية التى يميل إليها العقاد حيث ينتمى العقاد إلى مدرسة «كارليل» الفلسفية فكثيرا ما كان يجنح إلى النواحي الفلسفية التى تبعده عن منهج التحليل النفسى فى كثير من الأحيان وللعقاد أيضا كتاب (جميل بثينة) يعتمد المنهج النفسى فى دراسته.

(١٦) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ص ٧٢.

وللدكتور «محمد النويهي» كتاب (ثقافة الناقد الأدبي) وتناول فيه جوانب المعرفة النفسية اللازمة للناقد كي يحسن فهم العمل الأدبي والحكم عليه .

أما كتابه عن (شخصية بشار) ١٩٥١م، فلا يختلف في منهجه عن كتاب العقاد عن (ابن الرومي)، لكن النويهي يعود فيطالعنا عام ١٩٥٣م بكتاب آخر عن (نفسية أبي نواس) حاول فيه شرح شعر الشاعر على أساس من صفات نفسية حددها، وقد رأى المؤلف في هذا الكتاب أن أبا نواس كان شاذاً من الناحية الجنسية وأن سبب هذا الشذوذ هو عقيدته النفسانية التي تكونت في عقله الباطن حين تزوجت أمه بعد وفاة أبيه، وأن هذا الشذوذ يفسر عجزه عن تحقيق رغبته الجنسية مع النساء وميله إلى الغلمان ثم هو يتبين آثار ذلك في شعره .

وتناول د/ «عز الدين إسماعيل» كثيراً من نصوص الشعر الجديد مستخدماً المنهج النفسي، وذلك في كتابه: (الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، وكتاب (التفسير النفسي للأدب)، وكتاب (الأدب وفنونه).

ومن المعروف أن الدكتور «عز الدين إسماعيل» لم يثبت في مسيرته النقدية على منهج أو اتجاه واحد في النقد الأدبي، مثله مثل نقاد كثيرين دائماً يجددون أنفسهم، ويواكبون كل جديد في نظريات النقد، فقد تبنى في فترة من الفترات الاتجاه الاجتماعي في بعض دراساته وخصوصاً في كتابه (الشعر في إطار العصر الثوري)، وتبنى الاتجاه الجمالي في كتابه (الأسس الجمالية في النقد العربي)، أما الاتجاه النفسي فقد تجلت معالمه بصورة خاصة في كتابيه المذكورين آنفاً (الأدب وفنونه)، و(التفسير النفسي للأدب)، وفي هذين الكتابين تبلورت بعض أسس نظرية النقد النفسي، وتقوم طريقته في المعالجة النقدية على التفسير والتحليل والتقويم والاعتماد على المعرفة العلمية السيكولوجية بعيداً عن هيمنة الأحكام الذوقية المتميزة^(١٧).

(١٧) انظر: زين الدين المختار: المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص ٥٨ .

وظهرت آثار هذا المنهج كذلك فى دراسات الدكتور «إسماعيل أدهم» عن (توفيق الحكيم) و(خليل مطران)، كما ظهرت فى كتاب (كتب وشخصيات)، وكتاب (التصوير الفنى للقرآن) للأستاذ «سيد قطب»، وللباحث العراقى «ريكان إبراهيم» كتابان فى هذا الاتجاه أحدهما بعنوان: (الوجودية والتحليل فى العمل الأدبى)، والآخر بعنوان: (نقد الشعر فى المنظور النفسى).

ناهيك عن كثير من البحوث والدراسات الجامعية والمقالات المتناثرة فى المجلات المتخصصة وغيرها.

وحتى تتضح لنا معالم هذا الاتجاه وذلك المنهج رأيت أن أعرض لدور الأستاذ «العقاد» فى تأصيل هذا المنهج، وتبنيه فى معظم كتاباته حتى أصبح منهجا أساسيا، واتجاها لا ينبو عنه.



العقاد والمنهج النفسى:

لقدبنى العقاد هذا الاتجاه ودافع عنه بكل ما أوتى من قوة، وكان اهتمامه التطبيقى لجوانب هذا المنهج أكثر من اهتمامه النظرى، وإذا سئل عن سبب تفضيله لهذا المنهج دون غيره من المناهج الأخرى نراه يقول:

«إذا لم يكن بد من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارس الجامعة، فمدرسة «النقد السيكولوجى» أو النفسانى أحقها جميعا بالتفضيل فى رأى وفى ذوقى معا؛ لأنها المدرسة التى نستغنى بها عن غيرها ولا نفقد شيئا من جوهر الفن، أو الفنان المفقود.

إن المدرسة الاجتماعية تفسر لنا عوامل العصر فى المجتمع الواحد، ولكنها لا تفسر لنا الفوارق بين مائة شاعر أو كاتب يعيشون فى مجتمع واحد وفى حقبة واحدة.

والمدرسة الفنية أو البلاغية تفسر لنا أسباب شيوع الذوق المختار إثارة
لأسلوب من التعبير على أسلوب، ولكنها قد تعرفنا بالصانع وبالقدرة على
الصناعة، ولا تنفذ من وراء ذلك إلى الإنسان الذى يصنع، والإنسان الذى يتذوق
ذلك الفن من فنون الصناعة اللفظية أو المعنوية.

أما الناقد السيكولوجى فإنه يعطينا كل شىء إذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة
فى شعر الشاعر وكتابة الكاتب، ولا بد أن تحيط هذه البواعث إجمالاً أو تفصيلاً
بالمؤثرات التى جاءت من معيشتة فى مجتمعه وفى زمانه.

وآية القدرة فى يد الناقد السيكولوجى أن يشمل العصر كله بمقاييسه النفسانية
حين يهتدى إلى وجوه المشابهة فى الأعماق، فيرجع بها إلى سبب واحد شامل
لجميع المناهج والأساليب والدوافع السيكولوجية وإن بدا عليها أنها تفترق بينها
أبعد افتراق^(١٨).

ويقول فى موضع آخر:

«إن مدارس النقد الأدبى لكثيرة فى الأزمنة الماضية، وفى هذا الزمن الذى
شاعت فيه الدراسات النفسية أياً شيوع، وإننا نقدرها كل قدرها، ونقدر الكثيرين
من أعلام النقد الذين تناولوا الأعمال الأدبية على أصولها.

نحن نقدر المدرسة التاريخية كما نقدر المدرسة الاجتماعية، ونقدر المدرسة
الفنية، كما نقدر معها المدرسة اللغوية والبلاغية، وكل منها قد دل على شىء من
قيم الأدب لا نستغنى عن الدلالة عليه، ولكننا نفضل عليها المدرسة النفسية لأن
المدرسة النفسية تغنيها عنها، ولا تلجئنا إلى مزيد من البيان بعد المعرفة لنفس
الشاعر وبواعثها الظاهرة فى معانيه وألفاظه وأسلوبه وأغراضه النفسية المتمثلة فى
تلك المعانى والألفاظ وذلك الأسلوب.

(١٨) العقاد: يوميات (١٠ / ٢) ط. ثلاثة دار المعارف.

نحن نعرف كل ما نريد أن نعرفه، وكل ما يهم أن يعرف متى عرفنا نفس الشاعر، وعرفنا كيف يكون أثرها في كلامه، وكيف يكون أثر هذا الكلام في نفوس الناس، ولكن المدارس الأخرى لا تكفى هذه الكفاية للعلم بالشاعر وشعره... ولهذا نفضل المدرسة النفسية لأنها تحيط بالمدارس كلها في جميع مزاياها، ولا تحيط مدرسة من المدارس التاريخية أو الاجتماعية أو اللغوية أو الفنية بمدرسة النقد النفساني إذا جهلنا ملامح الشاعر، وجهلنا المميزات بينها وبين غيرها مع وحدة البيئة والزمان^(١٩).

رأينا مما سبق أن العقاد يتبنى هذا المنهج، ولا يفتأ ينافع عنه في كل مناسبة من المناسبات، ويرى أن هذا المنهج هو أصلح المناهج النقدية لفهم شخصية الأديب والسمات المميزة لشاعر دون شاعر أو كاتب دون كاتب رغم وحدة البيئات ووحدة الزمان، من أجل هذا رأينا أن يكون النموذج الأول من نماذج المنهج النفسي في النقد الأدبي العربي للعقاد حتى يتسنى للقارئ أن يفهم حدود هذا المنهج وأدواته ونتائجه لا سيما إذا كان صاحب النموذج أو المثال هو العقاد أشهر شخصية نقدية في القرن العشرين.

يحاول الأستاذ «محمد خليفة التونسي» وهو من أخلص المحبين للعقاد أن يشرح هذا الاتجاه، ويحدد معالمه وملامحه فيقول في كتابه (فصول من النقد عند العقاد) ص ٥١ :

«إنه منهج نفسى يزن جميع الأعمال والأقوال والحركات وما إليها في الوجود ويفسرها ويعللها ببواعثها في نفس الإنسان ونظرة الوجود الحى، ولا يبالى بظواهرها وعناوينها إلا بمقدار ما تؤدى تلك البواعث وتدل عليها... إلخ». ثم يستدرك فى هامش الصفحة نفسها فيقول :

(١٩) المرجع السابق : (٤١١/٢).

«يجب التفرقة بين هذا المنهج النفسى الشعرى كما وضحناء، والمنهج النفسانى الذى يحاول فهم أسرار الأدب والنقد عن طريق نظريات علم النفس... فاعتقادى أن علم النفس وغيره نافع فى الاسترشاد به، ولكنه لا يستطيع أن يكشف أسرار الأدب وتمييز جيده من رديئه، وقد جرب فى أوروبا ففشل... ويتعاطاه هنا بعض الأكاديميين فلا يدلون على تذوق صحيح للأدب، ولا يصلون إلى حكم سليم فى مسأله، ومن هؤلاء الأستاذ «محمد خلف الله أحمد» صاحب كتاب (من الوجهة النفسية فى الأدب والنقد) وهناك فرق بين فن النفس وعلم النفس، فالفنانون نفسيون بالفطرة، وعلم النفس وحده عقيم، وماذا تفيد الشمس فى هداية الأعمى» (٢٠).

ولعل من أفضل النماذج التى تجسد اتجاه التحليل النفسى عند «العقاد» هو كتاب (ابن الرومى حياته من شعره)، والذى تناول الشعر على أساس نفسى أو «بيوجرافى» شرح فيه «العقاد» أحداث حياة «ابن الرومى»، وعاداته، ومناقبه، ومثالبه، وأحواله النفسية جميعا كل ذلك من خلال شعره.

يقول «العقاد» محللا مزاج «ابن الرومى»، وأخلاقه، وأثر هذا المزاج فى إسرافه فى كل شهوات النفس والجسد، وأثر هذا الإسراف ذاته فى مزاجه، وأثرهما معا فى وسوسته، وأثر هذه الوسوسة فى استطراداته الشعرية:

«ولعل الأصوب أن نقول إن ابن الرومى وقع من مزاجه وإسرافه فى حلقة موبقة لا يدرى أين طرفاها، فمزاجه أغراه بالإسراف، والإسراف جنى على مزاجه؛ فإن هذا الإسراف الموكل بالاستقصاء فى كل مطلب ورغبة خليك ولا غرو أن يسقم جسمه، وينهك أعصابه، ويتحيف صوابه، بيد أنه لا يسرف هذا الإسراف إلا وفى جسمه سقم، وفى أعصابه خلل، وفى صوابه شطط لا يكبح جماحه، فالعلة هى سبب الإسراف، والإسراف هو سبب العلة...!

(٢٠) نقلا عن كتاب: النقد والنقاد المعاصرون للدكتور محمد مندور، ص ٦٩، ط/ نهضة مصر، القاهرة ١٩٩٧م.

وهو من هذه الحلقة الموبقة فى بلاء واصب، ومحنة لا قبل بها للضليع الركين، فضلا عن المهزول الضئيل، وعلاقة كل ذلك باختلال الأعصاب وشذوذ الأطوار بدءاً وعوداً، ثم عوداً وبدءاً، أوثق علاقة من جانب الجسد ومن جانب التفكير.

ولا تعوزنا الأدلة على اختلال أعصاب ابن الرومى، وشذوذ أطواره من شعره أو من غير شعره، فإن أيسر ما تقرأه له أو عنه يلقى فى روعك الظنة القوية فى سلامة أعصابه، واعتدال صوابه، ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت فى قراءته والقراءة عنه حتى ينقلب إلى يقين لا تردد فيه.

وكل ما تعلمه عن نحافته، وتَفَرُّز حسه، وشيخوخته الباكرة، وتغير منظره، واسترساله فى الوجوم، واختلاج مشيته، وموت أولاده، وطيرته، ونزقه وشهوانيته الظاهرة فى تشيبيه وهجائه، وإسرافه فى أهوائه ولذاته، ثم كل ما تطالعه فى ثنايا سطورهِ من البدوات والهواجس قرائن لا تخطئ فيها الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب، وشذوذ الأطوار، بل لا تخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال والشذوذ.

ونقول «نوع الاختلال» لأن هذه الكلمة عنوان واسع يشمل من الحالات النفسية والجسدية مثل ما تشمله كلمة «الصحة» أو أكثر، فهذا صحيح وهذا صحيح، ولكن البون بينهما جد بعيد، وهذا مختل الأعصاب وذاك مختلها ولكن الخلاف بينهما فى الأخلاق والمشارب كأبعد ما يكون بين فردين مختلفين من بنى الإنسان، فتختل أعصاب المرء فإذا هو جور عنيد، معتسف للأخطار، هجام على المصاعب، لا يبالى العظام، ولا يحذر العواقب، وتختل أعصاب المرء فإذا هو وديع مطيع، حاضر الخوف، متوجس من الصغائر، يبالغ فى تجسيمها، أو يخلقها من حيث لم تخلق، ولم يكن لها وجود فى غير وهمه، وبين الحالتين - لا بل فى كل حالة من الحالتين - نقائص وفروق لا تقع تحت حصر، ولا تطرد على قياس.

وبديهى أن ابن الرومى لم يكن من الفريق الأول فى نوع اختلاله، ولكنه كان من الفريق الثانى الذى يستحضر الخوف، ويكثر التوجس ويختلق الأوهام.

ومن أصحاب هذا المزاج من يخاف القضاء، أو يخاف الماء، أو يخاف حيوانات منزلية لا قوة لها ولا ضراوة كالقطط والكلاب والجرذان، فابن الرومى واحد من هؤلاء نحسب أنه كان مستعدا لهذه الهواجس طول حياته فى صحته ومرضه، وفى شبابه ومشيبه، ونحسب أن استقصاءه للمعانى الشعرية، والإلحاح فى تفريعها، وتقليب جوانبها إن هو إلا علامة خفيفة من علامات هذا الوسواس الذى لا يريح صاحبه، ولا يزال يشككه ويتقاضاه التثبث والاستدراك، فيمعن ثم يمعن حتى لا يجد سبيلا إلى الإمعان.

ولكنه مع استعدادده للهاجس فى شبابه ومشيبه قد تمادى به الوسواس فى أعوامه الأخيرة حتى أصبح آفة متأصلة غلبت على أقواله وأفعاله جميعا، فليس له عنها محيص، فأفرط فى الطيرة، واشتد خوفه من الماء لا يركبه ولو أدقع ودعاه إلى ركوبه من يمنونه الإرفاد وحسن الضيافة، وصور لنا ما يعتريه من خوف الماء تصويرا لا يدل إلا على حالة مرضية، ولو كان التشبيه فيه من مجاز الشعر وتهويل الخيال، وهذا بعض ما قاله فى مخاوفه وأهوال ركوبه:

ولو ثاب عقلى لم أدع ذكر بعضه ولكنه من هوله غير ثائب
أظل إذا هزته ريح ولآلات له الشمس أموجا طوال الغوارب
كأنى أرى فيهن فرسان بهمة يليحون نحوى بالسيوف القواضب
والماء الذى يصفه هنا ماء دجلة لا ماء البحر، ولا ماء المحيط^(٢١).

فالعقاد يحاول فيما عرضنا أن يحلل نفسية ابن الرومى من خلال شعره، ويرجع الوسواس الذى اتصف به ابن الرومى، وخوفه من الأشياء المألوفة إلى

(٢١) العقاد: ابن الرومى حياته من شعره ص ١٣٣ - ١٣٦ دار الكتاب العربى الطبعة السابعة ١٩٦٨م بيروت. لبنان.

وجود اختلال فى أعصابه، وهذا الاختلال على حد زعمه سببه الإسراف فى كل شىء، كما أن هذا الاختلال له علاقة وثيقة بالجسد من ناحية، وبالتفكير من ناحية أخرى.

وحتى تبدو لنا هذه النظرية واضحة جلية نلقى بعض الضوء على صورة أخرى من الصور التى عرضها العقاد عن ابن الرومى، يحاول العقاد فى هذه الصورة أن يبرر نظرة ابن الرومى الساخرة، وشيوع السخرية فى شعره معزيا هذا إلى التناقض الذى اتصف به ابن الرومى، والذى كان سمة عامة من سمات حياته، ووضعاً طبيعياً لظروفه المتناقضة، وأصوله المتفرقة، فيقول العقاد:

«ويحتاج الأديب أحياناً إلى هذا التناقض، كما يحتاج إلى استحضار الإحساس فى غير أوانه، أو يحق لنا أن نقول: إن شاعرنا خاصة قد استفاد من هذا التناقض مضاءً وحدة فى ملكة السخر التى اشتهر بها، وبلغ فيها أوجه، فإن النقائص والمفارقات ألزم لوازم هذه الملكة بعد دقة الملاحظة، وهاهنا معدن النقائص والمفارقات التى يعانىها الساخر فى نفسه، وقد يستغنى بها عن مراقبة غيره.

كان ابن الرومى ساخرًا ولا جرم، كان شاعر النقائص فى عصر النقائص، وكان شاعر الفطنة الوحيدة فى عصر الرياء المضحك، أو عصر الاختلاف بين الظواهر والبواطن، والبعد الشاسع بين ما هو كائن وبين ما يدعى ويستوجب؛ فلا جرم يسخر وعناصر السخر فى نفسه وفى زمنه، وقدرة السخر فى قلبه وفى عقله ولا جرم يسخر وهو مهياً للسخر فيما عدا ذلك بتعدد أصوله، وتوزع أهوائه وعصبياته، فإن صاحب العصبية الواحدة خليف أن يتحيز ويتنطس ويغلو فى الجد والمرارة، ولكن صاحب العصبيات الكثيرة لا يستطيع أن يفعل ذلك ولا يسعه إلا أن يستخف ويضحك من تلك الدعاوى وتلك المظاهر التى يضعها غيره من الناس موضع الجد والقداسة.

وهاهنا شاعر ينتمى أبوه إلى الروم، وتنتمى أمه إلى الفرس، ويدين هو بدين العرب، ويتنسب فى ولائه إلى أبناء النبی العربى ويتقاسم ولائه عدوان

لدودان من العباسيين والطلبين، فأين تكون العصبية، وأين تكون المطاعن والمثالب؟... فقد اجتمع لابن الرومي إذن من عناصر السخر ما لم يجتمع لأحد في عصره: اجتمعت له دقة الملاحظة، والإحساس وعمق الشعور بالمناقضات في نفسه وفي زمنه، وسعة النظر إلى الفوارق، وسماحة العطف التي تقابل مرارة العصبية فهو ساخر لا يبالى في سخره، وعابث مطبوع على العبث بكل شيء حتى صحبه ونفسه، يستخدم السخر في الهجاء والمديح والمطايبة والمعاتبة ويعرض لك في متحفه الكبير تلك الصور الهزلية التي لا مثيل لها في شعر شاعر واحد من شعراء العالم كله ثم لا يأنف أن يريك بينها صورة له، بل صوراً شتى لا يعوزها حظ من العناية وأمانة الصناعة.

فهذا الوجه الذي فصل للصلاة والتعب في الفلاة وجه من هو؟

إنه وجه ابن الرومي فيما صوره لنا حيث يقول:

شغفت بالخود الحسان وما يصلح وجهي إلا لذي ورع
كي يعبد الله في الفلاة ولا يشهد فيها مشاهد الجمع^(٢٢)

ويتحول «العقاد» في صورة ثالثة إلى «عالم نفسي» حينما يحلل ظاهرة التشاؤم والطيرة عند ابن الرومي، فنراه ينتقل من التعريف إلى ذكر الأسباب، ومن ذكر الأسباب إلى الأعراض ثم يخلص إلى النتائج، يقول «العقاد»:

«الطيرة شعبة من مرض الخوف الناشئ من ضعف الأعصاب واختلالها... فأصل البواعث التي أصابت ابن الرومي بداء الطيرة هو اختلال الأعصاب قبل كل شيء؛ فالرجل السليم لا يتطير ولا يتشاءم؛ لأنه ينتظر من الدنيا خيراً ولا يحس ألفرة بينه وبينها، ومن ثم لا يحس الخوف والتطير منها وقد تصادفه الحوادث كما تصادف الناس كافة فتقع على نفسه موقعا خفيفا يمثلك معه عزمه ويضبط معه شعوره، فهو في غنى عن الحذر والتوجس مذ كان يلقي الخطر - حين يلقاه -

(٢٢) العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، مرجع سابق ص ١٤٠ - ١٤١.

بعدة كاملة ونفس مطمئنة، لا يتسلف الفزع منه قبل وقوعه، ولا يفرط فى الفزع منه متى وقع، واستحال عليه دفعه، وقد تؤدي به هذه الطمأنينة إلى نقيض الطيرة فيحتجب عنه الخطر الصحيح والمتوهم على السواء، ويستسلم للأمن الصادق والكاذب استسلام المتطير لكاذب الخوف وصادقه، وظاهر الوهم ومكنونه... فهو أبدا فى حالة سلم وأمان، إذ يكون المتطير أبدا فى حالة حرب وارتياب.

هذه طبيعة السليم من حيث التطير خاصة والخوف من الطوارئ عامة، أما مختل الأعصاب فالصغائر مكبرة فى حسه، والأشباح والأطياف كثيرة فى وهمه، يتخيل ويتوهم ثم يفرغ مما يتخيل ويتوهم، ثم يزيده الفزع من الأخيلا والأوهام فإن كان إلى ذلك شاعرا، وكان خياله قويا فللطيرة عنده معين لا ينضب من الخلق والابتكار والطوارق^(٢٣).

نلاحظ مما سبق أن العقاد يرى أن التشاؤم عند شخص ما إنما يرجع إلى اختلال فى أعصابه، ويزيد من حدة التشاؤم لديه إذا كان شاعرا ويملك قوة فى خياله؛ وهذه الأسباب مجتمعة قد وجدت فى شخصية ابن الرومى.

لقد رأى العقاد أن الأخبار التاريخية الواردة عن حياة ابن الرومى قليلة، فرأى أنه يمكن تعويض ذلك بإعادة تشكيل صورة له من شعره، واثقا من أنها ستكون صورة مطابقة لصورته التاريخية، وذلك بناءً على أن شعره شعر صادق.

ويتجلى المنهج النفسى فى نقد العقاد من خلال دراسته وتناوله للصورة الشعرية فى شعر الشعراء وأعمال الأدباء لا سيما شعر ابن الرومى، والصورة الشعرية عند العقاد لها جانبان حسى وباطنى، والناقد الأدبى البارع فى نظر العقاد هو الذى يراعى الجانبين عند تحليله لأى صورة شعرية.

(٢٣) العقاد: ابن الرومى حياته من شعره، مرجع سابق ص ٢٠٨ - ٢٠٩.

وقد أولى العقاد سيكولوجية الصورة الشعرية اهتماما خاصا، بدا هذا الاهتمام فى معظم كتبه ومقالاته الأدبية والفنية، ولسنا ندعى أنه أفرد كتابا مخصوصة لهذا الاتجاه وإنما هى تظهر فى كل أعماله، يقول أحد النقاد^(٢٤):

«والحق، أن الإقرار بأن العقاد أولى سيكولوجية الصورة الشعرية عناية خاصة، أو أفرد لها دراسة قائمة برأسها، أمرٌ فيه شىءٌ من المبالغة والغلو، ولكن آراءه النقدية فى الشعر، المتفرقة فى تضاعيف كتبه ومقالاته تشي - من طرفٍ خفيٍّ - باقتراب واضح من بعض سمات الصورة الشعرية من الناحية النفسية، كالإدراك الحسى والباطنى، والتصوير الشعورى المشخص...

فالصورة الشعرية عند العقاد، يجب أن تنتهى إلى الداخل بعد إدراكها من الخارج، لإعادة صياغتها وإخراجها فى إهاب حى، يمتزج فيه الجانب الحسى التعبيرى، بالجانب النفسى الباطنى، وفى هذا السياق، يقول «عبد الحى دياب»^(٢٥):

«إن الصورة، فى تصور العقاد، تمر بمرحلتين، الأولى: إدراك من الخارج إلى الداخل، وهو الإدراك الحسى؛ فى صورة كاملة وتقديمها إلى المتلقى نابضة بالحياة»^(٢٦).

معنى هذا، ينبغى أن يكون الشاعر على حظ وافر من الإحساس ما يجعل ملكته الشاعرية، فى تصور العقاد، أشبه بالعدسة المصورة ذات الإحساس الواسع الدقيق، لا يفوتها التقاط جزئيات الصورة فى رسم كامل ودقيق للعالم.

(٢٤) زين الدين المختارى «فى كتابه: المدخل إلى نظرية النقد النفسى سيكولوجية الصورة الشعرية فى نقد العقاد نموذجاً، ص ٦٤ - ٦٨، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٨م.

(٢٥) عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقداً، ص ٤٣٥، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥م.

(٢٦) عباس العقاد: ابن الرومى حياته من شعره. ص ٢٦٤.

وبناء على هذا الفهم النفسى للصورة الشعرية بين الإدراك الحسى والباطنى، يرى العقاد أن ابن الرومى كان بارعا فى استخدام حواسه معتمدا على رؤيته فى يقظة حسه وشعوره الباطنى، بعيدا عما يمكن أن يفهم من سبجات الوعى الباطن.

وقد تعود هذه البراعة إلى قدرته على «التشخيص» بوصفه عنصراً رئيسياً فى عملية التصوير الشعرى؛ إذ عليه تتوقف جودة الصورة الشعرية أو رداءتها، وهو دليل الملكة الخالقة التى تستمد قدرتها من باعثن نفسيين هما «سعة الشعور، ودقته»؛ فالشعور الواسع هو الذى يستوعب ما فى الأرضين، والسموات من الأجسام والمعانى، فإذا هى حية كلها، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة. والشعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل مؤثر ويهتز بكل هامة ولامة، فيُستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقفه تلك اليقظة وهى هامة صفر من العاطفة خلو من الإرادة» (٢٧).

معنى هذا، أن الشعور مرتبط بملكة الشاعر الخالقة وموهبته المبدعة، وهو مشروط فى عملية التصوير الشعرى، يساعد الشاعر على تجسيد ما يعتمل فى نفسه من الأجسام والمعانى. ووظيفته، فى نظرنا، ليست احتواءً كمياً لأشياء الطبيعة، يحكم سعته فحسب، وإنما انتقاء نوعى لها، تتطلبه تلك الدقة.

وهذه الأشياء، فى الواقع، لا تملك لنفسها حراكا ما لم يكن لها من الداخل تيقظ نفسى، يخرجها من حالة الجمود والهمود، إلى حالة النشاط والحياة، فى صورة متحركة نابضة بالحياة، وهى فى تصور العقاد، لا تسر لذاتها أو تحزن لذاتها، وإنما تسر الأشياء أو تحزن بما تكسوها الخواطر من الهيثات، وتعيرها الأذهان من الصور.

فابن الرومى فى تصور العقاد قد ملك جهازاً حسياً ونفسياً شديد الدقة والحساسية، لا يقنع بنقل ما يقع على الحواس من مرثيات، ومسموعات،

(٢٧) المرجع السابق ص ٢٥٥.

ومشموومات، وملموسات والمقابلة بينها دون إشراكها بنشاط الوعى الباطنى،... « كلا! فإن هذه اليقظة الحسية لتصاحبها يقظة فى الشعور الباطنى، تسرى به فى كل مسرى وتنفذ به إلى كل منفذ وترجم العواطف والأخلاق كما تترجم المناظر والألحان».

نفهم من هذا، أن الصور الشعرية، تحتاج - فضلا عن الحس الظاهر - إلى نشاط داخلى يساعد الشاعر على إدراك ظواهر الأشياء وبواطنها، لتحويلها إلى صورة واعية تدس فى ثنايا حسيته أفكارا وخواطر، وتعكس، فى الوقت نفسه، حالة نفسية وجدانية، وإدراكا ذهنيا، لأن التصوير فى الشعر هو عملية ضبط للوجود الظاهر والوجود الباطن وجعل هذه العوالم تدرك بالحس، بالحدس، بالعقل، بالرؤيا... (٢٨).

إن الشعر كأي خلق آخر نسج خيوطه الإحساس والعاطفة والفكرة... وأن أى تحليل للفن يجب أن يقوم فى ضوء العلاقات والارتباطات المتداخلة الملتحمة بين الخيوط المشكلة للنسيج، والتي لا يمكن لها أن توجد منفصلة بعضها عن بعضها الآخر» (٢٩).

ومن هذا المنطلق، دعا العقاد إلى تخليص الشعر العربى من وطأة الحسية التى رانت عليه قرونا طويلة كما نعى، فى الوقت نفسه، على الشعراء المقلدين إفراطهم فى الوصف الحسى وتوهمهم أنهم ببراعة التشبيه بالمحسوسات يصلون إلى قمة الشعر؛ فهم بهذا الوصف فى غفلة شديدة فى الحقيقة النفسية والشعورية للتصوير الذى «هو من عمل النفس المركبة، من خيالٍ وتصويرٍ، وشعورٍ» (٣٠).

(٢٨) ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها فى إبداع أبى نواس ص ٢٧، ط/ ١ المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٢م.

(٢٩) نعيم اليافى: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ٧٥، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٨٢م.

(٣٠) عباس العقاد: ساعات بين الكتب ص ٣٠٩.

وهكذا يحكم العقاد على الشعر؛ فالشعر الصادق عنده هو الشعر الذاتى الذى لا ينفك يعرض صورة واضحة للشاعر وبيئته، ومن هذا المنطلق راح العقاد يهاجم الشعراء الغيريين على نحو ما فعل مع «شوقى»، و«البارودى»، و«حافظ إبراهيم»، أعنى موقفه من الشعراء الكلاسيكيين، ووسم العقاد شعر شوقى فى الديوان بأنه شعر القشور والطلاء، لأنه لم يلمح وراءه شخصية خاصة.

يقول العقاد فى معرض نقده:

«اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به، وليس هم الناس أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وما سمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه، وإذا كان وكذلك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار، فما إن زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، . . . وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الأزاهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية»^(٣١).

(٣١) د/ شوقى ضيف: شوقى شاعر العصر الحديث ص ٨٥ - ٨٦ دار المعارف.

ويستمر العقاد فى حملاته الشديدة على شوقى فيقول:

«فى «أحمد شوقى» ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تتيين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس.

وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله، فمنه ما هو مزيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة، وليس فيه إلا لفظ ملفق وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة، ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه لأنه أشبه شئ بالوجوه المستعارة التى فيها كل ما فى وجوه الناس، وليس فيها وجه إنسان.

ومن هذه الصنعة شوقى فى جميع شعره، فلو قرأته كله وحاولت أن تستخرج من ثنائه إنسانا اسمه شوقى يخالف الأناسى الآخرين من أبناء طبقته وجيله لأعياءك العثور عليه، ولكنك قد تجد هناك خلقا تسميهم ما شئت من الأسماء وشوقى اسم واحد من سائر هذه الأسماء.

وليس هذا بشعر النفس الممتازة، ولا بشعر النفس الخاصة، إن أردنا أن نضيق معنى الامتياز، وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذى هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة، وإنما ذلك ضرب من المصنوعات غلا أو رخص على هذا التسويم» (٣٢).

ويمثل العقاد لشعر الشخصية بأبيات يتزعاها انتزاعا من قصيدة طويلة للمتنبى، فيقول:

«... وسوء الظن بالناس شعور يخامر جميع المجريين المحنكين الذين عركوا الزمان وخبروا تقلبات القلوب ونفذوا إلى خبايا السرائر، ولكن المتنبى وحده هو الذى يقول حين يسئ الظن بالناس:

(٣٢) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجليل الماضى ص ١٥٤ الهيئة العامة ١٩٧٥ م.

ومن عرف الأيام معرفتى بها وبالناس روى رمحه غير راحم
فليس بمرحوم إذا ظفروا به ولا فى الردى الجارى عليهم بآثم

وهو كلام طبيعة لا زيف فيها، بل هو كلام تجريب لا شك فيه، ولكنه تجريب المتنبي خاصة دون سائر المطبوعين وسائر المجربين، لأنه الرجل المغامر الطواف الذى عاش فى زمان الدول الدائلة والمطامع الغادرة، ولقى الناس فى ميدان الشح والتربص والمخاتلة وتعود أن يتفلسف فى تسويغ أخلاقه بفلسفة «الطبع» لا بفلسفة الأخلاق ولا بفلسفة العرف، ولا بفلسفة الدين» (٣٣).

ويفرق العقاد بين ما سماه شعر الشخصية وشعر النموذج، ذاهباً إلى أن شوقى شاعر نماذج، وليس بشاعر النفس البشرية أو الشخصية الإنسانية، ولا يعنى العقاد بشعر الشخصية أن يتحدث الناظم عن شخصه ويسرد تاريخ حياته كما فهم الشوقيون فى ذلك الحين، وإنما شعر الشخصية هو كلام الشاعر الذى يعبر به عن الحياة كما يحسها هو لا كما يحسها غيره، ولا بد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزايا وصفات وتجارب لا يشبه فيها الآخرين، ولا يشبهه فيها الآخرون، ولا بد من أجل هذا أيضاً أن يصبح شعره ثروة جديدة تضاف إلى نفوس الأحياء لأنها تفتح لهم فى الحياة جوانب جديدة وتمدهم فى الحياة بأسباب جديدة.

ولكن شوقى يفتقر إلى هذا النوع من الشعر افتقاراً شديداً، فعلى كثرة ما نظم فى مدح الأمير عباس الثانى، لا نعرف فى رأى العقاد من هو الأمير عباس الثانى، ولا نستطيع أن نتعرف على نفسيته ولا على شخصيته من تلك الأوصاف الكثيرة التى يفترض فيها أنها تصفه للناس، وللتاريخ.

«وفى رأى العقاد أن اختفاء الشخصية فى مسرحيات شوقى وفى مدائحه ومراثيه إنما يرجع فى أسبابه النفسية إلى اختفاء الشخصية فى نفسه كما يرجع فى أسبابه الفنية إلى وقوفه عند شعر النموذج، وليس معنى هذا أن العقاد ينكر شعر

(٣٣) العقاد: مرجع سابق ص ١٥٦.

النماذج كل الإنكار، وإنما هو يعترف به كمرحلة فنية فى تطور الشعر، ولكنها ليست المرحلة التى يقف عندها الشعر فى مسيرته الطويلة الصاعدة، لأنها المرحلة الأقل نضوجاً، والأقل قيمة، والتى لا بد لنظرية الشعر فضلاً عن نظرية النقد من أن تتخطاها إلى مرحلة أخرى أكثر عمقاً وأبعد مدى، تلك هى المرحلة التى تسمى بشعر الشخصية، والتى وجدت فى العقد أول رسول لها فى العصر الحاضر، على نحو ما وجد شعر النماذج فى شوقي رسوله الأكبر فى العصر الحديث بل خاتم رسله أجمعين» (٣٤).

وحقيقة الأمر أن العقد حينما نادى بالذاتية فى الشعر، وسلك فى دروبها كل مسلك، وطفق يجعلها مقياس الشعر الصحيح الصادق كان متأثراً بالمدرسة الرومانسية فى الأدب والنقد لا سيما المدرسة الرومانسية الإنجليزية، فقد انتقلت إلى دواوين العقد - بفضل قراءاته الواسعة - تجارب شعرية من تجارب الرومانسيين الإنجليز نذكر منها قصيدة «شلى» الغزلية Emilia Epipsy Chidion التى تأثرها العقد فى قصيدته: (غزل فلسفى)، وقصيدة «كيتس» عن الشعراء (Ode on the Poets) التى عارضها العقد فى قصيدته (حظ الشعراء)، وقصيدة «توماس هاردى» (The Two Houses) والتى سجل حواراً بين منزلين، يفخر فيه القديم على الجديد بتجاربه مع السكان الذين تعاقبوا عليه، هذه القصيدة قد وجدت طريقها إلى شعر العقد فى قصيدته (بيت يتكلم).

وكما استوحى تجارب (عابر سبيل) من «وردزورث» و«هاردى» فقد استوحى موضوع ديوانه (هدية الكروان) من قصائدهم فى وصف القبرة، والبلبل،

(٣٤) جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ص ١٥٩ - ١٦٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثانية ١٩٨١م، وانظر العقد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص

والوقواق، واختار العقاد الكروان على غير عادة الشعراء العرب القدامى والمحدثين^(٣٥).

والمطالع لأعمال العقاد الأدبية والنقدية يمكنه ملاحظة أن العقاد فى كل إبداعاته الأدبية، والنقدية، والسياسية، والفكرية، والدينية إنما كان يصدر فى كل هذا عن اتجاهات ثلاثة أثرت فيه أیما تأثير، وملكت علیه لبه وجنانه، وامتزجت بمشاعره ووجدانه، ودار فى فلكها قلمه ولسانه، هذه الاتجاهات الثلاثة هى الاتجاه الرومانسى متأثرا بالشاعر الرومانسى الإنجليزى «كولردج» Coleridge، وكان العقاد معجبا به كل الإعجاب، وظهر هذا الاتجاه فى إبداعه الشعرى، والاتجاه التاريخى متأثرا بالناقدین («سانت بیف» Sainte Beuve ١٨٠٤م - ١٨٦٩م) و(هیبولیت تین H. Taine ١٨٢٨م - ١٨٩٣م)، والاتجاه النفسى متأثرا بمدرسة التحليل النفسى، والتى أسسها «فرويد».

وما من شك فى أن هذه الاتجاهات قد امتزجت فى فكر العقاد وثقافته، وكانت كرحیق الأزهار المختلفة حينما يتحول فى بطون النحل إلى شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للناس، وعلى الرغم من هذا الامتزاج فإننا نستطيع أن نمیز اتجاهها جلیا قد غلب على الاتجاهین الآخرین، وطفی علیهما حتى شعر العقاد نفسه أنه اتجاهه الوحيد ومنهجه الفريد، هذا الاتجاه هو اتجاه (المنهج النفسى) لا سيما فى كتبه ومقالاته النقدية، حتى فى عبقریاته لم یسلم العقاد من تناول هذا المنهج فى دراسة وتحليل شخصیات إسلامية مثل أبى بكر، وعمر، وعلى، وخالد... وغيرهم.

(٣٥) إبراهيم عبد الرحمن محمد: تراث جماعة الديوان النقدى (أصوله ومصادره قراءة مقارنة) ص ١٥٢ مقال بمجلة فصول المجلد الثالث العدد الرابع ١٩٨٣م.

طه حسين والمنهج النفسى:

وما لاحظناه على العقاد من تعدد الاتجاهات لديه وتنوع المشارب الثقافية يمكننا ملاحظته أيضا على غيره، فهذا عميد الأدب العربى الدكتور «طه حسين» قد تعددت روافد الثقافة لديه، وتنوعت المناهج والاتجاهات فى بناء صرح فكره العتيد، وتنقل بين المناهج المتنوعة فى النقد ينهل منها حيث يشاء.

بدأ «طه حسين» آراءه النقدية فى جريدة (العلم) منذ عام (١٩١٠م)، وكان نقده فى تلك الآونة انطباعيا لغويا يتناول جزئيات العمل الأدبى، ويبدو ذلك فى نقده للشاعر «حافظ إبراهيم»، و«مصطفى لطفى المنفلوطى» فى كتابه (النظرات) وهو فى هذا النقد اللغوى كان متأثراً بأستاذه «سيد بن على المرفصى» الذى أحبه طه حسين كل الحب فيقول: «حب الأستاذ ودرسه قد أثرا فى نفسى تأثيرا شديدا، فصاغاها على مثاله، وكونا لها فى الأدب والنقد ذوقا على مثال ذوقه.

إيثار للبدوى الجزل على الحضرى السهل، وكلف بمناحى الإعراب فى فنون القول، ونبو عن تكلف المولدين لأنواع البديع واتتحالهم لألوان الفلسفة والمنطق، وبغض شديد لحكم الضرورة فى الشعر، وللفظ السهل المهلهل يقع بين الألفاظ الجزلة الفخمة إلى غير ذلك مما هو إلى مذهب القدماء من أئمة اللغة ورواة الشعر أدنى منه إلى مذهب المحدثين من الأدباء والنقاد.

كل قديم فى هذا المذهب جيد خليق بالإعجاب لرصانته ومتانته، وكل جديد فيه ردىء سفساف لحضارته وهلهلته، فإذا كان من المحدثين من أخذ نفسه بمذاهب القدماء، فسلك مسالكهم وتأثر خطاهم فهو حقيق أن نقرأه وننظر فيه، وإلا فدرسه لألستنا فساد، ولملكاتنا كساد، وعلينا أن نلقى بيننا وبينه من الصد والإعراض حجابا صفيقا»^(٣٦).

(٣٦) طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء ص ٥ - ٦ الطبعة التاسعة. دار المعارف.. القاهرة.

وفى الواقع لم يستمر «طه حسين» على افتتانه بمذهب «المرصفى» لا سيما بعد سفره إلى فرنسا، وتأثره «بسانت بيّف»، و«هيبوليت تين»، و«جول ليميتّر»، و«برونتيير» وغيرهم من النقاد الأوروبيين.

ومن أجل ذلك نراه يعلن ثورته على النقد التقليدى اللغوى الجامد، والذى كان يفضلّه فى مرحلة من مراحل حياته؛ يقول «طه حسين» فى مقدمة كتابه (تجديد ذكرى أبى العلاء): «مذهب الأستاذ المرصفى نافع النفع كله إذا أريد تكوين ملكة فى الكتابة وتأليف الكلام، وتقوية الطالب فى النقد وحسن الفهم لآثار العرب، وليس يريد الأستاذ أكثر من ذلك، ولكن هذا المذهب وحده لا يكفى لإجادة البحث عن الآداب، وتاريخها على المنهج الحديث» (٣٧).

ومن ثم يحاول «طه حسين» تطبيق المنهج التاريخى الذى استوحاه من الناقدين «سانت بيّف» و«هيبوليت تين» على بعض أعماله، ثم لم يقنع بهذا المنهج وحده فبتمنى لو جمع كل المناهج فى منهج واحد فيقول:

«وفى الحق أن الناقد لا يقنع بما كان يقنع به «سانت بوف»، أو «تين»، أو «جول لمتّر» أو غيرهم من النقاد، وإنما يود لو استطاع أن يوفق إلى هذا كله، ويستخلص منه غرضاً شاملاً يطلبه ويسمو إليه حين ينقد، فيفهم شخصية الشاعر أو الكاتب، وعصره وفنه» (٣٨).

يتضح مما سبق أن «طه حسن» كان يرغب فى التوفيق بين أكثر من اتجاه أو منهج، وهذا ما نلاحظه فى أكثر أعماله النقدية.

فعلى الرغم من اهتمامه بالنقد اللغوى فى بداية حياته إلا أنه ارتضى المنهج التاريخى فى معظم مؤلفاته على نحو ما رأينا فى كتابه (فى الأدب الجاهلى) وكتاب

(٣٧) المرجع السابق ص ٧.

(٣٨) طه حسين: حديث الأربعاء ج ٢ ص ٥٣ الطبعة الثالثة عشرة. دار المعارف. القاهرة.

(مع المتنبي)، وقد مزج الدكتور «طه حسين» المنهج التاريخي بالمنهج الفنى فى كتابه (من حديث الشعر والنثر)، وكذلك كتاب (حديث الأربعاء).

وإذا كنا بصدد الحديث عن المنهج النفسى فإننا لن يعوزنا الدليل على وجود هذا الاتجاه فى كتابات «طه حسين» لا سيما كتابه (مع أبى العلاء فى سجنه) الذى يكاد يكون حديثاً نفسياً يسجل فيه تأثيراته الخاصة من مصاحبة أبى العلاء، وفى الفقرات التالية يتحدث عن السبب النفسى وراء «اللزوميات» عند أبى العلاء، والتى يشق فيها أبو العلاء على نفسه فيلزم ما لا يلزم من القوافى، وينظم فيها على جميع الحروف، ومنها الصعب الذى لا يرد فيه الشعر، ويتكلف فى ذلك تكلفاً ظاهراً يفسد الشعر إفساداً، ويرجع هذا كله إلى الفراغ وقسوته، وعبث الشيخ بهذه الصعوبات لتمضيته فيقول:

«وكانت نتيجة لزومى للشيخ آناء الليل وأطراف النهار شهراً أو بعض شهر هى هذه التى أريد أن أصورها لك، وأعرضها عليك، وأول ما أواجهك به من ذلك، وأنا أقدر أنك ستلقاه منكراً له ثائراً عليه، وهو أن اللزوميات ليست نتيجة الجد والكد، وإنما هى نتيجة العبث واللعب، وإن شئت فقل: إنها نتيجة عمل دعا إليه الفراغ، ونتيجة جد جر إليه اللعب، ولأوضح ذلك بعض التوضيح فقد أهدئ من ثورتك، وأحول إنكارك إلى إقرار واعتراف.

فقد لزم أبو العلاء داره لا يبرحها نصف قرن كم يكون من سنة ومن شهر ومن أسبوع ومن يوم ومن ساعة، وقدر أنك اضطررت إلى أن تلزم سجننا من السجون، وليكن هذا السجن دارك التى رتبها كما تريد وتهوى أثناء هذا الدهر الطويل فهل تتصور احتمالك للإقامة فى هذا السجن أثناء هذه الأعوام المتصلة فى حياة مطردة مستوية، يشبه بعضها بعضاً كما يشبه الماء الماء؟!!

وهل تقدر أن القوانين المدنية الحديثة حين أرادت أن تشق على المجرمين وتلائم بين جرائمهم الشنيعة وآثامهم القبيحة، وما تترك هذه الآثام والجرائم فى حياة الأفراد والجماعات من آثار ليست أقل شناعة وقبحاً، وبين العقوبات المتكافئة

لها، الرادعة لهم ولأمثالهم فقد فرضت السجن مع الفراغ ومع العمل اليسير أو الشاق آمادا تختلف طولا وقصرا ولكنها لا تبلغ نصف هذا الدهر الذى لزم فيه أبو العلاء سجنه بل لعلها لا تتجاوز ثلثه فى أكثر الأحيان؟

ومن الحق أن أبا العلاء لم يقبض عليه، ولم يفرض على نفسه الراحة المتصلة، والفراغ المطلق، فما أظنه كان يستطيع أن يحتمل ذلك أو يصبر عليه، ولكنه كان يقرأ كثيراً ويملى كثيراً، ويلقى التلاميذ والطلاب والزائرين فيحدث إليهم ويسمع منهم، ولكن هذا كله على كثرته وتنوعه لا يستطيع أن يملأ وقت الشيخ، ولا أن يغير ما فيه من التشابه والاستقرار والاطراد، ولم يكن أبو العلاء ينفق وقته كله مع الناس قارئاً أو ملىّاً أو متحدّثاً، وإنما ينفق بعض هذا الوقت فى هذه الأعمال، وينفق بعضه الآخر فارغاً لنفسه خالياً إليها، ولعل الوقت الذى كان يفرغ فيه إلى نفسه، ويخلو فيه إليها أن يكون مساوياً له أو أن يكون أقل منه شيئاً، وهو قد كان على كل حال وقتاً طويلاً يتكرر فى كل يوم دون انقطاع لا أثناء عام أو أعوام، بل أثناء عشرات الأعوام، ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه شغل عنها بالحديث إلى زوجه أو بمداعبة بنيه، وما أحسبه كان يتحدث إلى خادم فيطيل الحديث، وما أرى إلا أن خادمه كان ينصرف عنه إذا انصرف الناس، بعد أن يرتب له من أمره ما يحتاج إلى الترتيب، ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه يستطيع أن يقطع الوقت بالقراءة؛ فهو لم يكن يقرأ إلا إذا وجد قارئاً لأنه كان كما حدثنا مستطيعاً بغيره، ولم يكن يكتب أيضاً لنفس السبب، وما أرى أنه عرف الكتابة والقراءة التى يعرفها أمثاله من المكفوفين... كان إذن يخلو إلى نفسه وإلى وقته ولا يجد من الناس ولا من القراءة ولا من الكتابة ولا من أى عمل من الأعمال البدوية ما يعينه عليها، وما أرى أنه كان كثير النوم، وإنما كانت حياته القناعة الحشنة خليقة أو تؤرقه، أو أن تجعل حظه من النوم قليلاً.

فماذا كان أبو العلاء يصنع أثناء ساعات الفراغ تلك التى كانت تفرض عليه فى كل نهار وفى كل ليل، وفى كل أسبوع، وفى كل شهر وفى كل عام أثناء نصف قرن؟

كان يفكر . . ولكن يفكر فى ماذا؟ يفكر فيما كان قد حصل من علم وأدب وفلسفة، وفيما كان يقرأ عليه من ذلك، وفيما كان يتهيأ لإملائه منه على الطلاب والتلاميذ .

ونحن نعرف أن غير أبى العلاء من الأدباء والفلاسفة والمعلمين والمبصرين قد شغلوا بالتفكير وبالإنشاء والتعليم، قرءوا وفكروا فيما قرءوا، وأملوا واستعدوا للإملاء، وأنشئوا وجدوا فى الإنشاء ولكن هذا كله لم يملأ أوقاتهم، ولم يشغلهم عن الحياة الاجتماعية ولا عن المنزلية الخاصة، ولم يحرمهم الاستمتاع بما أبيع لهم من طيبات الحياة، بل لم يرد بعضهم عن الاستمتاع بما حرم عليهم من سيئات الحياة، فهم قد وجدوا الوقت للتحصيل والإنتاج والمشاركة فى الحياة الاجتماعية والمنزلية، وهم قد وجدوا مع ذلك أوقات للفراغ والراحة، فما ظنك برجل كأبى العلاء قد صُرف عن الحياة الاجتماعية، وعن الحياة المنزلية، وعن طيبات الحياة وسيئاتها، وكف بصره فلم يشغله حتى النظر إلى ما حوله من الأشياء؟ إذن فقد كانت أوقات الفراغ لأبى العلاء طويلة شاقة أطول مما يستطيع، وأشق مما يطيق، ولم يكن له بد من أن يستعين على هذه الأوقات بما يسليه ويلهيه فى براءة للنفس ونقاء للقلب، وطهارة للضمير حتى يدركه النوم وحتى يدخل عليه الطلاب والزائرون، وبماذا تريد أن يتسلى ويتلهى فى براءة وطهارة ونقاء، وفى خلو إلى النفس وانقطاع عن الناس واستغناء عنهم أيضا؟ لا بد له أن يلتمس التسلية والتلهية عند نفسه، وعند نفسه وحدها، وقد فعل، فاستجابت له ذاكرة قوية، وحافضة نادرة، وعقل ذكى بعيد آماذ التفكير، فأما ذاكرته أو حافظته فقد وجد فيها ما سمع من الشيوخ، وما قرأ فى الكتب، وما روى من الشعر وما وعى من الأخبار والآثار، وأما عقله فقد وجد فيه ما حصل من العلم على اختلاف ألوانه، ووجد فيه بنوع خاص هذه المقدرة على استقصاء الأشياء والنفوذ إلى أعماقها .

ونظر أبو العلاء فرأى نفسه بين الألفاظ التى لا تكاد تحصى، وبين هذه المعانى والآراء التى لا تكاد تحصى أيضا، ولم يجد معه إلا هذه المعانى وتلك

الألفاظ، ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة لا يطاق احتمالها، ولا يمكن الصبر عليها، فما قيمة ما حفظ من اللغة، وما قيمة ما حصل من العلم إذا لم يعينه على قطع أوقات الفراغ هذه؟

غيره من الناس يلعب النرد والشطرنج، ويضرب فى الأرض، ويلعب بالمجالس والأندية، ويجد فى كسب القوت، ويستمتع بألوان اللذات، وليس هو فى شىء من هذا، فلم لا يلعب بهذه الألفاظ؟ ولم لا يلعب بهذه المعانى؟ ولم لا يتخذ من الملاءمة بينهما على أكثر عدد ممكن من الأوضاع والأشكال والضروب سبيلاً إلى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ؟

أما أنا فما أشك فى أنى لم أخطئ، ولم أخدع نفسى حين اعتقدت أنى شهدته يعث بالألفاظ والمعانى ألوانا من العبث، لأنه لم يكن يستطيع أن يصنع غير هذا، ألوانا من العبث كثيرة الاختلاف، نثر مرسل، ونثر مسجوع، وشعر حر، وشعر مقيد، والشعر الحر هو الذى يقوله الناس جميعا فيلتزمون أوزانه وقوافيه المعروفة، والشعر المقيد هو الذى يقوله أبو العلاء فيلتزم فيه ما لا يلزم، وهو لا يلتزم ما لا يلزم فى القافية وحدها، وإنما يلتزم ما لا يلزم من المعانى أيضا، وهو لا يلتزمها فى المعانى التى أودعها ديوان اللزوميات فحسب، وإنما يلتزمها فى المعانى التى أودعها كتاب (الفصول والغايات) أيضا^(٣٩).

(٣٩) نقلا عن كتاب (النقد الأدبى أصوله ومناهجه) للأستاذ سيد قطب ص ٢١٠ - ٢١٣.

أهم الانتقادات التي وجهت للمنهج النفسى

إن مما لاشك فيه، أن مدرسة التحليل النفسى قدمت للأدب والفن خدمات جليلة، وحققت للنقد مكسباً منهجياً جديداً، إذ فتحت أمامه آفاقاً واسعة فى تعمق الصور الفنية، وزودته بمفاتيح سيكولوجية لتحليل شخصيات الأدباء والفنانين؛ فهى من هذه الناحية ذات فضل كبير لا ينكر، فى إرساء قواعد نظرية النقد النفسى.

غير أن لهذا المنهج فى دراسة الأدب ونقده آثاراً سلبية واجهت انتقادات كثيرة وهى انتقادات لا تبطل منهج التحليل النفسى من أساسه بقدر ما تسعى إلى مناقشته وإثرائه، ذلك أن دراسة عملية معقدة غامضة كعملية الإبداع الفنى بوسائل تجريدية وفرضيات تخمينية، يكون مآلها التعقيد والغموض أيضاً، ثم إن هذا المنهج سلب أهم حق للأعمال الأدبية والفنية، وهو الحق الجمالى والاجتماعى، حين حصر اهتمامه فى دراسة شخصيات الفنانين على حساب الأثر الفنى؛ فكانت المعالجة فى النهاية معالجة «إكلينيكية» أو «عيادية»؛ لأن الأساس الذى انطلق منه أساس طبي.

ومن المآخذ التى أخذت على هذا المنهج أن أصحابه يعتقدون أن الفن أو الإبداع الأدبى إنما يشبه الحلم، والحقيقة أن الفن مختلف فى قيمته عن الحلم من حيث أن الفنان أو المبدع بشكل عام يسيطر إلى حد ما على إنتاجه، أما الحالم فلا سيطرة له على حلمه، فالحلم يمكن أن يكون إفشاءً إجبارياً، أما الفن فهو تعبير مركب، وقد تنبه إلى هذا النوع من التمييز كلا من «ليونيل ترلنج» -Lionel Trill- و«كينيث بيرك» -Kenneth Burke، بالإضافة إلى أمور أخرى مرتبطة بذلك فى عدد من المقالات كانت تهدف إلى التعريف بمجالات علم النفس وحدوده عند كل من الكاتب والنقاد^(٤٠).

(٤٠) د/ إبراهيم حمادة: مقالات فى النقد الأدبى، ص ٦٠.

وقد أشار الدكتور صلاح فضل إلى أهم الانتقادات التى وجهت إلى أصحاب هذا المنهج، وحدد هذه الانتقادات فى ثلاث نقاط^(٤١):

(١) إن بؤرة الاهتمام فى هذه الدراسات تتركز حول حقائق النفس الإنسانية، وإن الإبداع والأدب يوصفان كأمثلة ونماذج للكشف عن هذه الحقائق، بمعنى أنه كما كان اللغويون القدماء يستخدمون الشعر - مثلا - كشواهد على قواعدهم النحوية، فإن علماء النفس المحدثين يستخدمون الشعر وغيره من أشكال الأدب كشواهد على مبادئهم وقواعدهم النفسية، فتصبح دراسة الأدب ونقده مجرد هامش موضح لمنظور علمى يرتبط بدراسة النفس الإنسانية بتجلياتها المختلفة، ومجرد شاهد على بعض الحالات التى توصف بأنها شاذة.

(٢) إن أدوات التحليل والإجراءات التى تستخدم المنظور النفسى غالبا ما تنجح فى إضاءة قطع متناثرة، وأجزاء يسيرة من النص الأدبى . . . هى تلك القطع والأجزاء التى تتجلى فيها عمليات الإسقاط أو الإشارات للحالات النفسية المتعددة، أو بعض الرموز المرتبطة بالتاريخ الباطنى لشخصية المبدع، مما لا يمثل فى جملته إلا نسبة ضئيلة من العمل الأدبى ذاته، فأقصى ما يصل إليه التحليل النفسى هو أن يشرح بعض الاختبارات التصويرية، أو يفسر بعض الإشارات الأدبية، أما أن يلقى بضوئه على جملة النص بأكمله فهذا ما لا يحدث فى كل الحالات.

معنى ذلك أن قصارى ما يبلغه المنهج النفسى لتحليل الأعمال الأدبية إنما هو إضاءة بعض المناطق الخاصة فى العمل الأدبى، تاركا بقية المناطق - وهى الغالبية - فى الظل؛ لأن فهمها وتفسيرها لا ينتمى لهذا المجال، ولا تفلح معها أدواته.

(٤١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر. ميريت للنشر. القاهرة ٢٠٠٢ ص ٧٢ -

(٣) والنتيجة الأخيرة المرتبطة بقصور منهج التحليل النفسى تتمثل فى عدم إمكانية عقد علاقة سببية بين العامل النفسى من ناحية، والإبداع ذاته من ناحية أخرى، بمعنى أننا لا نستطيع القول أنه كلما تحقق هذا العامل النفسى أنتج لدينا ذلك المظهر الإبداعى المتمثل فى الأعمال الأدبية.

إن عدم إمكانية الربط السببى بين الظواهر يجعل حصرها فى النطاق النفسى نوعاً من التعسف غير المبرر، بمعنى أن آلافاً من الناس يتعرضون لحالات التوتر الداخلى الشديد، لحالات الكبت . . لحالات العصاب . . الخ . . لكن عدداً قليلاً منهم هم الذين يبدعون أعمالاً أدبية، الأمر الذى يجعل الربط بين هذين الطرفين ربطاً غير علمى وغير سببى، ويجعل شرح الحالات النفسية تفسيراً غير كاف للظواهر الإبداعية وغير مقنع.

تلك كانت بعض المآخذ والانتقادات التى وجهت صوب منهج التحليل النفسى .

الفصل الرابع
المنهج الأسطوري

الفصل الرابع

المنهج الأسطوري

ينطلق المنهج الأسطوري فى النقد الأدبى من فكرة مركزية تسمى: «الأنماط العليا»، أو «النموذج البدائى» تستمد مرجعيتها الأساسية من مفهوم «الذاكرة الجمعية»، أو «اللاوعى الجمعى»، الذى يمثل الحامل الرئيسى لنظرية «يونيغ» (Jung) فى التحليل النفسى، والذى يعنى أن ثمة أنماطا أولية ما تزال تمارس تأثيرها فى هذه الذاكرة منذ فجر التاريخ إلى اليوم.

نشأ هذا المنهج وترعرع بين أحضان علوم ثلاثة كان لها أكبر الأثر فى نشأته وتطوره، فقد كان وليد مدرسة التحليل النفسى، وأثرا مباشرا من آثارها، وامتدادا طبيعيا لها على درب البحث فى النفس الإنسانية وما تنتجه من آثار أدبية وفنية، ومحاولة تفسير هذه المنتجات فى ضوء النظريات العلمية الحديثة.

وتغذى على ما أثمرته الدراسات الأنثروبولوجية، وشرب من ماء الفلسفة الرمزية، ومن أجل هذا نراه منهجا ذا ملمح خاص، فهو وسيط بين منظومة المناهج السياقية فى النقد الأدبى (المنهج التاريخى - المنهج الاجتماعى - المنهج النفسى - المنهج الأسطوري)، ومنظومة المناهج الحدائية (البنوية - الأسلوبية - السيميولوجية - التفكيكية - علم النص).

إن الأساس الذى قام عليه هذا المنهج يتمثل فيما عرف «باللاشعور الجمعى»، الذى نادى به «كارل جوستاف يونغ» وهو أحد تلاميذ «فرويد» ورفيقه على الدرب لكنه اختلف عن أستاذه فى بعض الآراء، وانفرد بآراء جديدة كانت مبعثا لمدرسة جديدة ومنهج فريد متميز.

كان «فرويد» يرى أن الإنسان فى أى مجتمع مهما كان متحضرا تتناهب نزوات غريزية ونزعات فطرية لكنه بحكم القانون، والدين، والأخلاق والعادات

والأعراف مضطر إلى كبت هذه النزوات حتى يستطيع التكيف مع مجتمعه، فتنقل هذه النزوات إلى عالم اللاشعور، وتسمى عملية الانتقال هذه بعملية (الكبت) Re-pression، غير أن هذه الرغبات غير المسموح بها، تبقى ويؤثر بقاؤها على الشعور.

واعتبر «فرويد» أن أهم غريزة من هذه الغرائز المكبوتة هي غريزة «الجنس» وهى من أقوى الغرائز على حد زعمه، وجعلها «فرويد» محور اهتمامه، وبؤرة انطلاقه إلى تفسير بعض الأعمال الأدبية والفنية، وقد يحدث لهذه الغريزة ما يعرف بالتسامى، فتظهر العواطف النبيلة والمشاعر والأحاسيس الدينية، وكل ما يتعلق بالروح.

لكن تلميذه «كارل يونج» رأى أن «المشاعر والأحاسيس الدينية والعواطف المتعلقة بالروح حين تفسر كلها بأنها ليست سوى رغبات جنسية مكبوتة ثم تسامت إنما يعادل تفسير العلماء بأن الكهرباء ليست سوى شلال ماء أحضره شخص ما ثم وضعه فى أنبوبة من خلال «توربين»، أو بعبارة أخرى «إن الكهرباء ليست سوى شلال ماء ممسوخ حضاريا نقل عبر أسلاك»^(١).

وأكد «يونيغ» أن اللاشعور الفردى الذى اكتشفه «فرويد» غير كاف لتفسير كثير من الظواهر والرؤى والخيالات، فالرؤى الأسطورية مثلا لا يمكن تفسيرها والبحث عن جذورها فى ضوء اللاشعور الفردى؛ لأن هذه الرؤى تنبعث من الدماغ على وجه التحديد، وليس من بقايا ذاكرة فردية، ولكنها موروثة عبر التاريخ البشرى، وهذه الوراثة النفسية تسمى «باللاشعور الجمعى» وهى مقابلة للوراثة «البيولوجية» و«المورفولوجية» وتكون متحدة عند أفراد الكائن البشرى جميعا بغض النظر عن تباعد المجتمعات واختلاف البلدان.

(١) عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى ص ١٥ طز دار المناهل - بيروت - لبنان ١٩٨٧م.

ومن ثم توصل «يونيغ» إلى مفهوم جديد، وهو مفهوم «اللاشعور الجمعى» (Collective Unconscious) الذى تأسست عليه المدرسة النمطية أو الأسطورية، ويعرفه «يونيغ» بأنه هو «الذى كمن فى أنسجة الدماغ فلا يكشف عن وجوده الحى إلا عبر مجال الرؤيا الإبداعية لأنه فوق فردى، يظهر عند الإنسان المبدع فى رؤى الفنان، ووحى المفكر، وتجربة المتصوف»^(٢).

ولهذا نجد «يونيغ» يركز على الإبداع الفنى بصفة خاصة، ويقسمه إلى نوعين:

«النوع الأول:» السيكولوجى، وهو الذى يعالج مواد مستمدة من مجال الشعور الإنسانى مثل دروس الحياة، الصدمات العاطفية، تجارب الحب، أزمة المصير الإنسانى، وهذه الموضوعات يرتفع بها الفنان بعد أن يتمثلها نفسيا من مستواها العادى إلى مستوى التجربة الشعرية ويمنحها التعبير الذى يهب قارئها صفاء أكثر، وعمقا أعظم لبصيرته الإنسانية.

وقد سمي «يونيغ» هذا النوع من الإبداع الفنى (سيكولوجى) لأنه لا يتجاوز فى فاعليته حدود المقبول النفسى؛ ذلك لأن كل ما يشتمل عليه هذا النوع - سواء أكان تجربة أم تعبيرا فنيا - إنما يندرج تحت باب ما يمكن فهمه، بل إن التجارب الأساسية برغم كونها لا معقولة لا تتسم بشيء من الغرابة، فهى تبدو مألوفة منذ البداية، الهوى والقدر المحتوم، التسليم بصروف الدهر، الطبيعة الأزلية بجمالها وجلالها.

أما النوع الثانى: فيسميه الإبداع الكشفى Visionary، والتجربة فيه ليست تجربة عادية، إنها شيء غريب يستمد وجوده من أغوار النفس الإنسانية، تجربة أزلية تفوق كل قدرة بشرية على الفهم، الفنان معرض للخضوع لها، والإذعان لسلطانها، وتظهر قيمة هذه التجربة وقوتها فى ضخامتها لأنها تولد من الأعماق

(٢) المرجع السابق. ص ١٤.

السرمدية جبارة شاذة متشعبة الجوانب، فهذا النوع من الإبداع يستمد تجاربه من اللاشعور الجمعى، ونجد هذه الرؤى فى (راعى هرمس) لدانتى، وفى الجزء الثانى من (فاوست) لجوته، وفى (الفيض الديونيزى) لنتشه، وفى (خاتم نيبلونجن) «لفاجنر»، و(الربيع الأوليمبى) لشبترلر، وشعر «وليم بليك»، كما نجد لها فى شطحات «جاكوب بويهم» الشعرية، وتوجد على نحو أكثر إثارة عند «رايدر هجارد»، فقد أمدته التجربة الأولية بالمادة اللازمة فى روايته (هى) . . . وربما امتدت قائمة هذه الأعمال إلى أكثر من ذلك.

إن ما تظهره الرؤى فى هذا النوع من الأدب هو من تلك الصور المخزونة فى ذلك النسق النفسى الذى شكلته عوامل الوراثة والمسمى «باللاشعور الجمعى» تلك الصور ذات الصيغة البدائية التى تنحدر من طقوس بدائية قديمة، أو من مكرورات أسطورية نسجت فى ثوب جديد، والفنان حين يفعل ذلك يستعيد تلك الصور إنما يتسلل إلى رحم الحياة التى يقر فيها الجميع، والتى تشكل إيقاع الوجود الإنسانى، فتتهى للفنان أن يصل بأحاسيسه ومشاعره للإنسانية جمعاء؛ لأنه يستمد حيوية إبداعه من حيوية الجنس البشرى، ومن هنا يصبح العمل الأدبى الناتج رسالة إلى الإنسان فى جميع أجياله؛ لأن الفنان إنسان جمعى يحمل اللاشعور البشرى، ويشكل الحياة النفسية اللاشعورية للجنس الإنسانى»^(٣).

إن اللاشعور الجمعى يفترض وجود غرائز وعوامل فطرية قبلية يتأثر بها النشاط الإنسانى؛ فالإنسان يستبقى لاشعوريا المناطق المعرفية ما قبل التاريخية والتى عبر عنها بشكل غير مباشر فى الأسطورة، وهذا ما يفسر الميل إلى القصص الأسطورية.

وإذا كان اللاشعور الفردى أو الشخصى يتكون غالبا من العقد، فإن اللاشعور الجمعى يتكون من الأنماط العليا، أو النماذج البدائية، وهى تلك الصور

(٣) المرجع السابق ص ١٩ - ٢١ بتصرف.

الكونية التي وجدت منذ أزمنة بعيدة الغور لا يدركها حصر، وهذه الصور البدائية متعددة متنوعة لا تظهر فى أحلام الأشخاص أو فى الأعمال الأدبية إلا عندما تتشكل حياة الشعور وتتقوّل فى موقف أحادى غير حقيقى عندئذ تتحرك هذه الصور بالفطرة فتبدو فى أحلام الأفراد، ورؤى الفنانين، أو العرافين، لكى تعيد التوازن النفسى للعصر.

لقد عاشت تلك الصور فى اللاشعور الجمعى، ولكنها انبثقت من خلال الفرد مثلها فى ذلك مثل التنفس، فالتنفس يحدث فى كل فرد، ولكننا لا نستطيع تفسيره على المستوى الفردى، والصور الميثولوجية ليست ممتلكات فردية، وإن كانت تنبعث من خلال الفرد ولكنها تستحوذ على البشر أكثر من كونهم يستحوذون عليها.

وهكذا تصبح هذه الصور وصولاً، عن طريق الفنان المبدع والشاعر الملهم، إلى أعمق أعماق النفس، حيث يغادر عالم الفرد ليصل إلى الأرضية المشتركة للبشر جميعاً، فليس ثم سوى العالم بكل بساطته وتجرده من كل طابع شخصى فردى مثلما نحلل المواد المكونة لجسم الإنسان فتعود إلى مادة الكربون التى تشكل جميع الأجسام، وهنا نجد عبر الرموز الأسطورية أن العالم يتكلم، وكلما ازداد الرمز عمقاً كلما كان أقرب للعالمية والشمول الإنسانى فتذكر عبارة «جيرهارد هوبتمان» (Gerhard Hauptman): «إن الشعر يطلق خلال كلماته رنين الكلمة البدائية الأولى»^(٤).

ويقسم «كارل يونج» الأنماط العليا إلى مرتبتين: الأولى: الأنماط العليا الشخصية «Personalities» وهو ذلك النوع من الأنماط التى يمكن أن تجرب مباشرة فى شكل شخصى، كالظل The shadow، والنفس Anima، والحكيم

Jung: The Spirit in Man, Art, and Literature, Trans by: R.E.Hull, Bantheon Books (٤)

New York, 1960, p:80 وانظر: «المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى» ص ٢٤.

Wise old man ، والثانية : يسميها أنماط التحول «Archtypes Transformation» ، وهذه الأنماط رموز حقيقة وأصيلة لا يمكن تفسيرها كعلامات Signs ، أو مجازات Allegories ، إنما هي رموز غامضة حبلى بالمعانى والدلالات التى لا تنضب ولا تنفذ .

تلك هى الأنماط العليا ، والظواهر المصاحبة لها كما وضحتها «يونج» وتشكل هذه الأنماط أحد الأسس التى قام عليها التفسير النمطى أو التفسير الأسطورى الذى أصبحت مهمة الناقد فيه إنسانية فى المقام الأول ، فالناقد لا يكتفى بمجرد البحث عن جماليات العمل الفنى ، ولا يقنع بشرحه وتفسيره ولا يرضى بإيجاد الروابط بينه وبين صاحبه أو أحوال مجتمعه ، ولكنه يتجاوز ذلك كله حين يبحث عن الماضى الثقافى والاجتماعى والإنسانى لهذا العمل الإبداعى .

«وإذا كان «كارل يونج» قد اكتشف من الناحية «الأمبريقية» كما هائلا من الصور المتماثلة فى الرؤى الكشفية ، والأحلام ، والأساطير ، أو المكرورات وخيالات المبدعين تظهر فى كل الأزمنة ، وفى جميع الأماكن بحيث تشمل الكون كله فى سائر عصوره ، وبين أفراد لا تربطهم رابطة مما أكد لديه أن هذه الصور لا تنتشر عن طريق الهجرة ، أو اللغة ، أو الاقتراض ، بل قد تكون هذه الصور مستقلة عن كل معرفة تقليدية فردية مكتسبة ، الأمر الذى دفعه إلى افتراض وجود تلك الذاكرة البشرية اللاشعورية الضخمة التى تحوى تجارب الأسلاف ، وموروثات العصور الموعلة فى القدم ، ليؤكد أن الإنسان الحديث مهما بلغ من تحضر فما زال سلفه البدائى يكمن فى أعماق أعماق نفسه ، فإن علماء الأنثروبولوجيا الذين اهتموا بدراسة المجتمعات الإنسانية على اختلاف ثقافتها وبيئاتها وأنصبتها من التخلف أو التحضر من قبله متبعين فى ذلك المنهج التطورى المقارن ، قد تجمعت لديهم أيضا كميات هائلة من المواد والموروثات المتماثلة تتضمن العادات والتقاليد والمعتقدات والطقوس والأنظمة والأفكار تشبه فيها أكثر الشعوب بداوة أرقاها تحضرا ، ومع هذا التباعد بين المجتمعات يصبح تفسير هذا التشابه بالهجرة تفسيرا قاصرا ، كما

أن وحدة الأصل لا تنهض دليلاً عليه، ولا يقوم اقتراض مجتمع من آخر تعليلاً معقولاً له لانعدام وجود روابط أو صلات ثقافية بين هذه المجتمعات»^(٥).

ومن ثم كان لزاماً على أصحاب المنهج الأسطوري الاستفادة والاعتماد على ما توصل إليه علماء الأنثروبولوجيا من طقوس ومعتقدات وعادات للمجتمعات البدائية، واستخراج هذه المعتقدات والأساطير من أعمال الأدباء والشعراء القدامى والمحدثين.

ولما كان هذا المنهج يعتمد في أصوله على الأسطورة وجب أن نشير إلى معناها، أو وضع تعريف محدد لها.

تعريف الأسطورة:

تتعدد تعريفات الأسطورة تعدداً واسعاً، بسبب تعدد منطلقات الدرس الأسطوري وغاياته وتداول المصطلح في مختلف مجالات العلوم الإنسانية، أى صلتها بما يسمى: «الحضور الكلى» فى المعرفة، أو «الدراسات البينية» التى تعنى تردد موضوع واحد بين أكثر من حقل معرفى.

ومن اللافت للنظر أن ثمة تبايناً، أحياناً، بين تلك التعريفات، يمتد ليشمل الباحث الواحد أحياناً أيضاً، وغالباً ما يكون لكل تعريف دوره الوظيفى، بحيث يطوعه هذا الباحث أو ذاك، أو يلوى عنقه، لصالح الحقل المعرفى الذى يشتغل فى مجاله.

ومهما يكن من أمر هاتين السمتين المميزتين لمجمل اتجاهات الدرس الأسطورى، التعدد والتباين، فإن ثمة قاسماً مشتركاً يجمع بينها جميعاً، هو أن الأسطورة: «رواية أفعال إله أو شبه إله... لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام

(٥) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى. ص ٣٨.

اجتماعى بذاته أو عُرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها»، أو هى «مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كى ينظم تجربة حياته فى وجود غامض خفى إلى نوع ما من النظام المعترف به». وقد اشترط «جرىمال» (Grimal) لتسمية مغامرات العقل الأولى بالأساطير أن تكون تلك المغامرات حول تكوين العالم وولادة الآلهة، أى: «الأساطير التيجونية» (المتعلقة بنسب الآلهة)، أو «الأساطير الكوسموجية» (المتعلقة بنشأة الكون).

وغير خافٍ ما يضمه هذا الحد لدى «جرىمال» من دلالة على المعطى الأساسى للأصل الإغريقى لكلمة «Myth» التى كانت، فى نشأتها الأولى، تعنى: الحكاية المقدسة، أى الحكاية التى تروى تاريخاً مقدساً، أو حدثاً جرى فى الزمن البدائى، وتعلل كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجتريحتها كائنات عليا، اتصفت أفعالها بالقدسى والخارق^(٦).

فالأسطورة إذن هى خلاصة تجارب حضارية متعددة، وحصيلة أجيال متتالية، وهى جوهر تفكير وتأمل طويلين عبر عصور متلاحقة، والأسطورة أيضاً رمز، يقبله الناس كافة منذ أزمان بعيدة، وفى الأسطورة أيضاً تكمن صور شعرية موسومة بآلاف الخبرات، وبكل الألوان والاتجاهات، لأنها من صنع الناس، ولأن كل عصر يضيف إليها شيئاً يتواءم مع تفكيره وحسه، والأدب قد ارتبط بالأسطورة منذ الأزل، لأن الأديب أو الشاعر هو الأقدر على استيعاب تلك الصور، وبلورتها بعد أن يضيف إليها شيئاً من خياله الخاص.

(٦) انظر: مرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة ص ١٠، وانظر أيضاً: د. نضال الصالح: النزوع الأسطورى فى الرواية العربية المعاصرة، ص ١٢، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠١.

أهم نقاد هذا المنهج فى الغرب

اعتمد نقاد المنهج الأسطورى على علم النفس متمثلا فى آراء «يونج»، وعلى دراسة علوم الإنسان (الأنثروبولوجيا) بما قدمته من ثروة طائلة من الأساطير البدائية والعادات والمعتقدات للشعوب فى فجر التاريخ، وكذلك استند على علوم (الآركيولوجيا) وما قدمته من كشوف ونقوش وحفريات جسدت ووثقت هذه الأساطير والمعتقدات البدائية، وعلى الفلسفة الرمزية متمثلة فى آراء «كاسيرر»، لكن التأثير الأكبر والفضل الأعظم كان مرهوناً بما قدمه كل من «تايلر» و«جيمس فريزر» فى مجال الأنثروبولوجيا، ومن الضروري أن نعرض فى إيجاز دور كل منهما.

لعل عبارة «ولا يجب أبداً أن ننسى الأصل» التى استشهد بها «تايلر» فى كتابه (الثقافة البدائية) The Primitive Culture، توضح الفكرة التى تشكل اتجاه المدرسة «الأنثروبولوجية» وهى فكرة «الإرث» والتى نبعت من تلك التشابهات الغريبة التى تجمع للباحثين خلال دراساتهم وملاحظاتهم بين كثير من الطقوس، والعادات، والمعتقدات، والحكايات التى تتشابه فيها المجتمعات البدائية، والمجتمعات المتحضرة دليلاً على وراثة هذه المواد والممارسات من المراحل البدائية للمجتمع، كما أن تماثل هذه الموروثات يدفع من ناحية أخرى إلى القول بوحدة النسق الفكرى الذى قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت، فقد مر الإنسان إذن على اختلاف بيئاته بمراحل ثقافية واحدة، واختزن موروثات من المراحل الثقافية السابقة ليستبقيها فى النماذج والأنماط الثقافية اللاحقة تختلف مضمونها ومحتوى إلى حد ما ولكنها تبقى نسقا وشكلا.

وفى إطار نظرية التطور القائم على افتراض وجود وحدة سيكولوجية يشترك فيها الناس جميعا على اختلاف ثقافتهم، عرض «تايلر» نظريته عن التطور الثقافى للمجتمعات الإنسانية، وقد استخدم مفهوم الرواسب الذى يقوم على أساس أن

بعض سمات المجتمعات المعاصرة تمثل متخلفات أو رواسب للأشكال الأولية والمتابعة التي مرت بها هذه المجتمعات^(٧).

ويرى «تايلر» أن الإنسان في المجتمعات الأولى كان يتمتع بقدرة خاصة تكاد تكون نوعاً من الملكة على صنع الأسطورة نتيجة نظرتة العامة إلى الكون، وإيمانه بحيوية الطبيعة لدرجة تصل إلى حد تجسيد مظاهرها كلها على نحو رمزي، فالطقوس التي كان يؤديها كانت تهدف إلى أشياء أخرى غير ما تنبئ به ظواهر تلك الطقوس، بمعنى أنها كانت تجسيدا لبعض الأفكار الغامضة لديه عن وجود كائنات عليا تملأ الكون، ولم تكن تلك الكائنات التي زخرت بها أساطيره سوى نوع من العون المادي الذي ساعد على إضفاء شكل من أشكال الوجود والذاتية على تلك الأفكار، كما لم تكن سوى رموز لهذه الأفكار نفسها^(٨).

وهنا يربط «تايلر» بين الأسطورة والرمز، ومن ثم أصبحت الأسطورة في نظر الفلسفة الرمزية فعالية مجازية ورمزية وتتضمن في داخلها الحقائق التاريخية أو الأدبية أو الدينية أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز تم استيعابها بمرور الزمن على أساس مظاهرها الحرفية.

ويمكن تلمس مصادر هذه النظرية لدى فلاسفة الإغريق الأوائل الذين فسروا الأساطير على أنها كنايات ومجازات اخترعها مؤلفون فضلوا اللجوء إلى التلميح والرمز والاستعارة^(٩).

(٧) د/ حسين فهميم: قصة الأنثروبولوجيا. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة ٩٨. فبراير ١٩٨٦، ص ١٣٦، وانظر أيضاً: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص ٤١.

(٨) انظر: التحرير: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي. مقال بمجلة عالم الفكر ص ١٢ المجلد ١٦، العدد ٣ الكويت ١٩٨٥.

(٩) د/ نزار عيون السود: نظريات الأسطورة. مجلة عالم الفكر ص ٢١٤ المجلد ٢٤ العددان ١، ٢ ١٩٩٥ م.

ثم كان كتاب سير «جيمس فريزر» (الفنصن الذهبي) الذى ظهر فى اثنى عشر مجلداً يتضمن دراسة فى السحر والدين تتعقب أساطير متعددة تعود إلى عصور موعلة فى القدم تصل إلى بدايات ما قبل التاريخ لتؤكد شرعية الأسطورة واستبقاءها فى الذاكرة الجمعية، ثم قام «فريزر» بإعادة كتابته موجزاً نزولاً على رغبة الكثيرين من القراء تيسيراً لقراءته وتناوله، وقد بذل - كما يقول فى تصديره - جهده ليحفظ بالمبادئ الأساسية للكتاب الأصيل، والهدف المبدئى لهذا الكتاب هو تفسير القاعدة الفريدة التى كانت تنظم عملية تولي منصب الكهنوت الخاص بالآلهة «ديانا» فى «أريكيّا»، وتقوم هذه القاعدة على أنه لا يجوز إلا لعبد هارب أن يقطع غصنا من شجرة تنمو فى معبد «نيمى» ليتمكن بعد ذلك أن يتقدم لمنازلة الملك الكاهن فإذا انتصر عليه تولى الحكم مكانه متخذاً لقب ملك الغابة^(١٠).

لقد عالج «جيمس فريزر» الميثولوجيا الإغريقية بوصفها وجهاً من وجوه الديانة الإغريقية، وقال بتبعية الأسطورة للطقس ونشوتها عنه، وقد رأى «فريزر» أن ثمة اعتقاداً كان شائعاً فى المجتمعات القديمة بأن هناك وسائل تمكنهم من اتقاء شرور الطبيعة حولهم وأنهم «يستطيعون أن يعجلوا فى سير الفصول، أو يبطئوا منه بفن السحر، ولذا قاموا ببعض المراسم، وقرءوا الرقى والتعاويذ ليحثوا المطر على السقوط، والشمس على الإشراف، والحيوانات على التكاثر، وفواكه الأرض على النمو»^(١١).

وقد اكتسبت تلك المراسم أو الطقوس بفعل الزمن سمة القدسية التى تحولت بفعل الزمن أيضاً إلى ما عرف فيما بعد بالأديان.

(١٠) انظر: جيمس فريزر. الفنصن الذهبي، دراسة فى السحر والدين. ترجم بإشراف د.

أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١، ج ١ ص ٧٢.

(١١) جيمس فريزر: أدونيس أو تموز. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩ ص ١٥.

وهذا ما أكدته د/ «عبد المنعم تليمة» بقوله: إنه على الرغم من التطور الذى حققه الإنسان البدائى فى مواجهة الطبيعة، وفى تسخيرها للوفاء بحاجاته الأساسية، فقد ظلت سيطرته عليها ومقدرته على تفسير ظواهرها الخارقة قاصرتين، ولذلك كان يحس بالعجز إزاءها لكنه لم يستسلم... بل لقد تخطى كل ذلك بأداة فذة خلق بها عالماً جديداً، ولم يكن هذا العالم المخلوق وهماً، وإنما كان هدفاً عجزت أدوات الإنسان وخبرته العملية عن خلقه، وكانت تلك الأداة الفذة فى يد الإنسان البدائى هى الأسطورة^(١٢).

إن «جيمس فريزر» يقدم من الحياة الإنسانية المواد ذاتها التى يقوم عليها الأدب، والتى يعمل النقد على الاستفادة منها وتنظيرها، فهو يحدثنا عن تعاقب الفصول، وما نجم عنه من عادات وطقوس، وعن عبادة الشجرة وبقاياها فى العصر الحالى، والزواج المقدس وارتباطه بخصب التربة، ونيابة الملوك عن الآلهة، وعن التابو والرموز الكارزمية ويقف طويلاً عند «أدونيس» و«أتيس» و«أزيرس»، ويتبسط فى الطقوس والشعائر الشعبية والرسمية، والنوع الأول ما تزال بقاياها قائمة لدينا نحن «المتحضرين»، وعن الماء والنار والحيوان والأشجار والجن والشيطان، والأرواح الحبيسة والأرواح الطليقة، وعن الانقضااض على المقدس والتهمامه، وغير ذلك من الموضوعات التى دفعت «فراى» إلى اعتبار «الغصن الذهبى» كتاباً فى النقد الأدبى، حقق شهرة واسعة جداً، فقد فاقت شعبيته مؤلفات عظيمة فى الأنثروبولوجيا: «تايلر»، و«مورجان»، و«مالينوفسكى»، و«براون»...

دراسات كثيرة قدمها الأنثروبولوجيون، وقد ساعدت هذه الدراسات على خلق النقد الأسطورى وتعزيزه، مما جعله يتعاضد وإن ببطء. فقد كان القرن التاسع عشر قرن الاتجاه نحو العلم التطبيقى، وإن كانت معظم النظريات الاجتماعية قد

(١٢) د/ عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب. دار العودة بيروت لبنان ١٩٧٩ م ص

ظهرت فيه، إلا أن النقد الأسطوري حظى باهتمام كبير فى النصف الأول من القرن العشرين. وقد يكون ردًا على الاتجاه المادى الجارف.

هنا اتسعت دائرة نطاق النقد الأسطوري فأضاف إلى اهتماماته السابقة ما أنجزته العلوم الأنثروبولوجية فى دراستها للطقوس الفصلية وتأثير تغيرات الطبيعة فى الأنماط الأولية ونشأة الأدب وتنوعه، وهى نشأة مرافقة لنشأة الطقوس الفصلية والموسمية، وتنوع يقابل تنوع هذه الطقوس، وقد أخذت المصطلحات الأنثروبولوجية تدخل النقد الأسطوري، وقد استخدم «فراى» العديد من هذه المصطلحات مثل بياكولاتيف (طقس التضحية بين المقدس والعبد) والستور (انتقام الإله أو الأرواح) وغير ذلك من المصطلحات.

لقد دعمت الأنثروبولوجيا نظرية «يونج» فى اللاوعى الجمعى، فعددة أوديب ليست خاصة بمجتمع أوديب، بل تظهر فى المجتمعات المماثلة، إلا أنها لا تظهر فى بعض المجتمعات التى تلعب فيها الأم دورا كبيرا، كما يرى «مالينوفسكى»، وهذا ما جعل «فراى» يوسع من حدود النظرية الأسطورية فى النقد، فليس هناك أنماط أولية فقط، وإنما هناك أيضًا أنماط أدبية نشأت من الطقوسية الموعلة فى القدم فالأدب ظاهرة طقسية لا تعرف بدايتها، إن الفلسفة تبدأ «بطاليس» والتاريخ «بهيرودت» وهما من أقدم الظواهر، لكن الأدب مجهول البداية، وهو الرحم الذى تخلق فيه التاريخ والفلسفة والاجتماع... (١٣).

ومما بات واضحًا أن للغصن الذهبى إلى جانب أعمال «تايلر» الفضل فى نشوء نوع جديد من الدراسات الأدبية والنقدية، فقد تحول فريق من الباحثين عرف بـ «مدرسة كمبريدج» للدراسات الكلاسيكية إلى دراسة الفن والفكر الإغريقين بتسليط المعارف والنظريات الأنثروبولوجية المقارنة عليهما، وصار القول بالأصل الأسطوري والتكوين الشعائرى للفن هو اتجاه هذه المدرسة.

(١٣) انظر: د/ حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري. منشورات اتحاد الكتاب

العرب ١٩٩٩م دمشق ص ٧١ - ٧٢.

وكان من رواد هذا الاتجاه فى النقد مس «جين هاريسون» التى نشرت كتابها (تيمى) Themis سنة ١٩١٢م، وهو دراسة للأصول الاجتماعية فى دين الإغريق كما تنعكس فى الدراما والشعر والفن المنظور، ويضم هذا الكتاب الذى أهدي لـ «جلبرت مورى» بحثاً له بعنوان (جولة حول الأشكال الشعائرية التى احتفظت بها المأساة الإغريقية)، كما يتضمن فصلاً آخر كتبه (كورنفورد F.M.Cornford) وعنوانه: (فصل فى نشأة الألعاب الأولمبية)، وقد كان الكتاب بمثابة البيان المشترك لهذه المدرسة فى الدراسات الكلاسيكية، وفى العام نفسه نشر «كورنفورد» كتاباً آخر هو كتابه (من الدين إلى الفلسفة) (From Religion to Philosophy) وهو تتبع أنثروبولوجى للأصول الشعائرية للفكر الإغريقى للفلسفة.

وفى عام ١٩١٣م نشر «جلبرت مورى» كتابه (يوربيدس وعصره) (Euripides and his age) درس فيه مسرحيات «يوربيدس» بالنظر إلى الأصول الشعائرية للمأساة.

ونشرت الآنسة «هاريسون» (الفن القديم والشعائر) Ancient Art and Ritual، وهو خلاصة عن صلات القربى بين شعائر الخصب البدائية والإنتاج الأرقى المتمثل فى المسرحيات وفن النحت، وفى السنة التالية نشر «كورنفورد» (أصول الملهاة الأتيكية) (The Origin of the Attic comedy)، وحلل فيه الملهاة الإغريقية على الأسس نفسها^(١٤).

وتعد الناقدة الإنجليزية «مرد بدكن» من أوائل النقاد الذين اقتنعوا بمبادئ «كارل يونج» ونادوا بتطبيقها على النقد الأدبى؛ فقد درست فى كتابها (الأنماط العليا فى الشعر) سنة ١٩٣٤م قصيدتى (الملاح العجوز) و(اليباب) باعتبارهما قصيدتين تتناولان غط الانبعاث.

(١٤) ستانلى هايمن: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم (٢٨/١) دار الثقافة بيروت لبنان ١٩٨١م.

إن كتاب (النماذج العليا فى الشعر) من الكتب القلائل التى يتلازم فيها العنوان والموضوع لأنه يتحدث فحسب عن النماذج العليا فى الشعر، ويتألف الكتاب من ستة فصول يثير الأول منها مشكلة النماذج العليا كما تمثلها الروايات التراجيدية، ويتناول كشف «إرنست جونز» لعقدة أوديب فى (هاملت)، ثم تعالج الفصول الخمسة الأخرى الموضوعات الآتية على التوالى: أتمودج الولادة الجديدة فى قصيدة «الملاح القديم»، أتمودج الجنة والنار عند «كولردج» و«ملتون» و«دانتي»، نساء يعتبرن نماذج عليا فى الشعر، الشيطان والبطل والله نماذج عليا، بعض النماذج العليا فى الأدب المعاصر^(١٥).

وفى الولايات المتحدة كان النقد الأسطورى أنجح محاولة للحلول محل النقد الجديد، فقد أتاح الحديث عما كان النقد الجديد قد أهمله من مواضيع الشعر، وعن الفلكلور وعن المحتوى^(١٦).

ومن النقاد الأمريكيين الذين سلكوا نفس الطريق، وإن لم يبلغوا ما وصل إليه فريق كمبردج فى إنجلترا «وليم تروى»، وهو ناقد أدبى يعمل على أساس من الأساطير والشعائر، وقد حلل القصة (الزولائية) على قاعدة النموذج الأساسى لقصته (أورفيوس)، و(يورديس)، وفسر (لورنس)، فرأى فيه الرب المحتضر أو الملك الضحية، وقرأ مؤلفات «مان» على أساس عدد من الأساطير الأساسية، ومع أنه يعتمد على «فريزر» فإنه يستمد كثيرا من «ماركس» و«فرويد».

كما نجد «فرنسيس فرجسون»، وهو ناقد أمريكى يركز نقده حول الدراما من خلال النماذج القرايبينية القديمة التى تصورها مأساة (أوديب الملك) «لسوفوكليس»، وقد جرب كذلك أن يقرأ شعراء وقصصين مثل «دانتي»،

(١٥) المرجع السابق (١/ ٢٥٠).

(١٦) رينه ويليك: مفاهيم نقدية. ترجمة د. محمد عصفور. عالم المعرفة العدد (١١٠)

فبراير ١٩٨٧م ص ٤٨٢.

و«جيمس» و«لورنس» على الطريقة نفسها فى قطع ينشرها فى المجلات، وقد حافظ فى (فكرة المسرح) ١٩٤٩ على فهمه الخاص للأرسطوطالية.

وقد وجدت بعد هذين الدارسين محاولات جادة قليلة تنحو نحو النقد الشعبى فى مجالات الأدب الفنى كمحاولة «راندل جرل» Randall Jarrel، و«جوزيف كمبل» و«مارى أوستن» و«ريتشارد تشيز»، ولكن كثيرا من هذه المحاولات يصيبه الخلط والتشوش والسطحية.

كما كان «كينيث بيرك» وهو ناقد أمريكى ينظر إلى الأدب كعمل رمزى يعتمد فى مفهومه للعمل الرمزى على «الأنثروبولوجيا الاجتماعية» وغالبا ما كان يناقش المحرمات والمعبودات والنماذج الطقسية من خلال متابعتة للعلاقة الضمنية بين الشاعر والقصيدة والمتلقى.

كما نجد «فيليب ويلرايت» فى (النافورة المشتعلة) ١٩٥٤م، وقد حافظ على نظراته الخاصة بدلالات الشعر.

ويعد «نورثرب فراى» من أهم وأبرز نقاد هذا الاتجاه فى الغرب؛ فقد بدأ بتفسير ممتاز للأساطير الشخصية التى خلقها «وليم بليك»، وذلك فى كتابه (التمائل المخيف) ١٩٤٧م، ومزج فى كتابه (تشریح النقد) ١٩٥٧م بين النقد الأسطورى، وبين بعض الأفكار المستمدة من النقد الجديد، ويهدف التشریح إلى الوصول إلى نظرية شاملة فى الأدب لا يحد مراميها حد.

لقد عرض «فراى» فى هذا الكتاب لمبادئ نظريته وهى إمكانية تفسير الأدب العالمى، خاصة فى تجلياته فى الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة، وهناك دراسات أخرى إضافة إلى ذلك تقدم إمكانية تفسير الثقافات الشرقية ذاتها على أساس عدد من الأساطير الكبرى الغارقة فى ميثولوجيا الثقافة القديمة ترتبط بنماذج «يونج» العليا، باعتبار أن هذه النماذج تمثل الأبنية العميقة التى تحكم الإبداع الفنى والأدبى بصفة أساسية مبدعا أو غير ذلك ليرتبط بالتصورات الجماعية مما يدخل فى مجال

الأنثروبولوجيا، وتلك هى نقطة الجمع بين علم النفس والأنثروبولوجيا فى تيار واحد لأن المنطلقات كانت فى تلك الحالتين إما نظريات التحليل النفسى عند «فرويد» أو نظريات اللاشعور الجمعى عند «يونج»^(١٧).

انطلق «فراى»، فى محاولات تأصيله للمنهج، من مفهوم الـ«ميثة» (Mythos)، الذى يعنى: الأسطورة فى حالتها الأولى، أى حين كانت الوظيفة الطقسية، وحدها، هى التى تحددها، قبل أن تتحول، بفعل الممارسة، إلى ما سُمى فيما بعد بالأسطورة.

وقد رأى «فراى» أن ثمة أربع «ميثات» أساسية يعبر كل منها عن فصل من الفصول الأربعة فى دورة الطبيعة، فـ«ميثة» الربيع تنتج «الكوميديا/ الملهاة»، و«ميثة» الصيف تنتج «الرومانس/ الرواية»، و«ميثة» الخريف تنتج «التراجيديا/ المأساة»، و«ميثة» الشتاء تنتج «الهجاء».

وبعد تتبعه لخصائص كل «ميثة»، وما يتمخض عنها من شكل أدبى، خلص إلى القول إنه منذ ما قبل «سوفوكليس» بزمان بعيد إلى اليوم لم تتغير تلك «الميثات»، وإن الأدب برمته ليس سوى تنويعات عليها، وليس هناك أدباء يبدؤون أدبا جديدا، إنهم يتابعون ويغيرون ضمن الإطار العام للميثة فقط، وإنه «مهما ربا عدد الأدباء، فإنهم يظلون ضمن الدائرة المغلقة التى أحكمتها الأسطورة»^(١٨).

وانطلاقاً من ذلك، فقد كان «فراى» لا يرى بين الأدب والأسطورة «أى فرق، لا فى النوعية، ولا فى الشكل إلا قليلا»، وجل هذا الفرق، فى رأيه، ينحصر فيما ينتجه النص الأدبى من «انزياح» عن الأسطورة الأصل، ولذلك فإن مهمة النقد تنحصر، فى رأيه أيضاً، فى اكتشاف درجة الانزياح التى يتجهها هذا النص عن مصدره الأسطورى.

(١٧) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر . ميريت للنشر والمعلومات الطبعة الأولى ٢٠٠٢م ص ٧٦.

(١٨) انظر: نورثروب فراى: «نظرية الاساطير فى النقد الأدبى». ص ١٧.

ويذهب «كلود ليفي شتراوس» إلى أننا إذا أردنا أن نعرف العقل الإنساني في جذوره وأصوله الأولى التي ما زالت تمارس تأثيرها فينا حتى اليوم، وإن كنا قد أضفنا إليها تعقيدات لا حصر لها فلتحلل اللاشعور الجماعي للإنسانية كما يتمثل في أساطير البدائيين^(١٩) ذلك أن جوهر هذه الأساطير يقوم في رأيه على استحضار الماضي المنسى وتطبيقه كالشبكة على بعد الحاضر لكي يستخرج منه معنى يتطابق فيه الوجهان - التاريخي والبنائي - اللذان يفرضان على الإنسان واقعه المخصوص.

وعلى الرغم من أن أهداف «شتراوس» ودراساته قد أسهمت إسهاما فعالا في تأسيس منهج في النقد الأدبي يغير ما نحن بصدده - وهو المنهج البنيوي - غير أن التقنيات التي استخدمها هي تقنيات المنهج الأسطوري: التماثلات الأسطورية واللاشعور الجمعي، والبناء القبلي، مع محاولة الوصول إلى نوع من الجدولة الرياضية أو المصفوفة الجبرية التي تعبر عن كل التحولات والتجمعات الممكنة في الذهن البشري اللاشعوري^(٢٠).

(١٩) د. فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنائية، حليات كلية الآداب جامعة الكويت ١٩٨٠ - ص ٢٣.

(٢٠) د. فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنائية، مرجع سابق. ص ١١، وانظر المنهج الأسطوري ص ٥٤.

المنهج الأسطوري فى النقد العربى

حظى المنهج الأسطوري فى النقد العربى باهتمام شديد، فمنذ النصف الأول من سبعينيات القرن العشرين لقى هذا المنهج - من لدن عدد غير قليل من النقاد العرب - حفاوة بالغة، ورواجا عظيما لا يقل بأية حال عما حظى به المنهج النفسى أعنى منهج التحليل النفسى، وكان الشعر الجاهلى هو محور الدراسات النقدية القائمة على المنهج الأسطوري، ولم ينل الشعر العربى المعاصر اهتماما كافيا من نقاد هذا الاتجاه إلا فى بعض المحاولات المتفرقة التى سوف نعرض لها فيما بعد.

ولعل دعوة الدكتور «طه حسين» - حين وضع كتابه (فى الشعر الجاهلى) سنة ١٩٢٥م لتطوير المناهج فى دراسة الأدب العربى القديم، وتنقية التراث الأدبى من شبهة الانتحال، وتأصيل نصوصه، تماما كما عمل الأوروبيون فيما يتصل بتراث الحضارتين القديمتين الإغريقية والرومانية^(٢١) - من أهم الدعوات التى لاقت رواجاً وآت أكلها فى محاولة الدارسين توثيق نصوص الشعر القديم وتحققها، وكسر حاجز الرهبة والقداسة تجاه الشعر القديم بإخضاعه لمناهج البحث الحديث، كما أولى «طه حسين» اهتمامه للأساطير عنصرا هاما من عناصر التراث والتاريخ لا يفهم عصر ما قبل الإسلام بدونها، ويبدو ذلك فى توسعه فى كتابتها جزءا من السيرة؛ فالأدب العربى فى هذه الفترة ليس بدعا فى الآداب القديمة «تبحث عن فلسفة العرب ودينهم ونظمهم المختلفة وحياة عقولهم وعواطفهم فلا تجدها إلا فى الشعر»^(٢٢).

وقد اشتدت العزيمة لبحث الأسطورة تالية لعمليات وعى التراث السردى الشعبى والأدبى، متداخلة معها، لاكتناه آفاقها فى الذهنية العربية من جهة،

(٢١) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلى، قضاياها الفنية والموضوعية. مكتبة الشباب.

القاهرة ١٩٧٩ ص ١١٨.

(٢٢) د. طه حسين: قادة الفكر ط ٩، دار المعارف، القاهرة ص ١٠.

وتتميزاً لإمكاناتها السردية من جهة أخرى. وثمة أبحاث ودراسات كثيرة حاولت الإحاطة بالبعد الأسطوري في المكونات الثقافية العربية وامتدادها المستمر والراهن، وهذا واضح في الأعمال التالية على سبيل المثال، لا الحصر: «في طريق الميثولوجيا عند العرب» (١٩٥٨) لمحمود سليم الحوت (فلسطين)، و«المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام» (١٩٧٠) لجواد علي (العراق)، و«الطوفان في المراجع المسمارية» (١٩٧٥) لفاضل عبد الواحد علي (العراق)، و«مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة» (١٩٧٦) لفراس السواح (سورية)، و«الأساطير: دراسة حضارية مقارنة» (١٩٧٩) لأحمد كمال زكي (مصر)، و«البطل في الأدب والأساطير» (١٩٧٩) لشكري محمد عياد (مصر)، و«ملاحم وأساطير من أوغاريت» (١٩٨٠)، و«ملاحم وأساطير من الأدب السامي» (١٩٨٩) لأنيس فريحة (لبنان)، و«من الأساطير العربية والخرافات» (١٩٨٠) لمصطفى الجوزو (لبنان)، و«إمبراطورية إبلا» (١٩٨٩) لعلی القيم (سورية)، و«الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام» (١٩٨٩) لفؤاد مرعي (سورية)، و«الأسطورة عند العرب في الجاهلية» (١٩٨٨) لحسين الحاج حسن (لبنان)، و«الإسلام وملحمة الخلق والأسطورة» (١٩٩٢) و«العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية» (١٩٩٤) لتركی علی الربيعة (سورية)، و«موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها» (١٩٩٤) لمحمد عجينة (تونس) . . إلخ.

وكان خليل أحمد خليل من أوائل المفكرين العرب الذين طرحوا أسئلة الأسطورة على الثقافة العربية الحديثة في كتابه «مضمون الأسطورة في الفكر العربي» (١٩٧٣)، وعلى الرغم من تأثره الواضح بأفكار عالم الأنثروبولوجيا البنيوي المعروف «ليفى شتراوس»، فإنه مس عدها من القضايا الراهنة حول حضور الأسطورة في نسيج التعبير الشعبي والسلوك الاجتماعى فى الوقت نفسه، على أن الأسطورة بعد ذلك «تشكل جزءاً مهماً من البنية الأيديولوجية للمجتمع يمكنها من

أن تغير أو تؤخر المجتمع حسب موقعها من بنيتها الختمية»^(٢٣) حسب تقديم فؤاد شاهين للكتاب، وما يعنينا هو ارتياد خليل أحمد خليل لمناطق بحث بكر، ولا سيما دراسته للأسطورة بوصفها فلسفة العرب الأولى، من خلال أسطورتين عربيتين صرف هما «ناقة الله»، و«إرم ذات العماد»، ومتابعته «لمسلسل الأساطير الإسلامية والشرقية الذي ظل يتكرر حتى أواخر العصور الوسطى»^(٢٤).

وثمة رأى قابل للنقاش حول التجارة محوراً للاحتفالية العربية القديمة، مما سيكون مشار أبحاث تالية مثل بحث فكتور سحاب (لبنان) «إيلاف قريش: رحلة الشتاء والصيف» (١٩٩٢)، وبرهن خليل عن نظريته بتخصيص الفصل الأطول من كتابه «لأسطورة الجنس والتجارة في ألف ليلة وليلة»، وهى نظرة لا تخلو من آثار المثاقفة بالتركيز على الفنطرة والغرائبية.

وتحتل أبحاث فاضل عبد الواحد على (العراق) أهمية خاصة فى الكشف عن السرد الأسطوري القديم، كما فى كتابه «الطوفان فى المراجع المسمارية» (١٩٧٥)، ويقدم فيه نصوصاً أدبية وسردية عن قصة الطوفان، لا تسجل فقط «تفاصيل وافية عن هذه الكارثة المروعة التى تعرض لها الجنس البشرى فى قديم الزمان، وإنما لأنها تحتوى أيضاً - وخاصة النسخة البابلية - على تفاصيل دقيقة فى غاية الأهمية عن معتقدات السومريين والبابليين بخصوص خلق الإنسان»^(٢٥).

وتابع على جهوده بعد قرابة عقدين من الزمن، فى كتابه «سومر أسطورة وملحمة» (١٩٩٧)، ويحوى الكتاب آخر ما استجد فى حقل النصوص الأدبية المسمارية التى دونت بالسومرية والأدبية البابلية.

(٢٣) خليل أحمد خليل: «مضمون الأسطورة فى الفكر العربى» - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت ١٩٧٣ - ص ٧.

(٢٤) المصدر نفسه ص ٣٥.

(٢٥) فاضل عبد الواحد على: «الطوفان فى المراجع المسمارية» - جامعة بغداد - مطبعة أوفست الإخلاص - بغداد ١٩٧٥ - ص ٧.

ويؤكد في كتابه أن نظرة سريعة على تفاصيل محتويات هذا البحث «ترينا أن السومريين لم يتركوا ضرباً من ضروب الأدب إلا طرquوه: الملحمة والأسطورة، أدب الحكمة وأدب السخرية، كما أنهم ألفوا في الغزل، وكتبوا التراتيل والصلوات لتمجيد آلهتهم، ونظموا قصائد في رثاء ذويهم وأعزائهم، وفي رثاء مدنهم»^(٢٦).

ويؤشر كتاب حسين الحاج حسن (لبنان) «الأسطورة عند العرب في الجاهلية» (١٩٨٨) إلى آفاق البحث العربي عن الأساطير العربية القديمة، تطويراً لشغل باحثين سابقين أشرنا إلى أبرزهم، فيخصص فصلاً لتعريف الأسطورة ونشأتها، وفصولاً للأساطير الاجتماعية، الحياتية والخيالية، والأساطير الدينية، العبادات المختلفة وعبادة الأصنام. ومن تفصيله للأطوار التي مرت بها الشعوب البدائية، يذكر حسن: عبادة الأشخاص، عبادة الجن، تشكل الجن، عبادة الملائكة، عبادة الروح، عبادة الشمس، عبادة القمر، عبادة النار، عبادة الأشجار، عبادة الكواكب^(٢٧).

غير أن «موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها» لمحمد عجيبة هي الأوفى في بابها، إحاطة شاملة بموضوعها: مدخل إلى الأساطير، أساطير الخلق والأصول، أساطير الكواكب، أساطير المظاهر الطبيعية، أساطير الكائنات اللامرئية، أساطير البطولة والمؤسسات الإنسانية، مميزات الكون الأسطوري عند العرب ودلالاته.

ولا يمارى أحد في الثراء الأسطوري العربي، فثمة تفريعات لكل نوع، وتفريعات لهذه التفريعات، وسأذكر نموذجاً من أساطير المظاهر الطبيعية، فهي تحوى الأنواع الرئيسة التالية:

(٢٦) فاضل عبد الواحد على: «سومر: أسطورة وملحمة» - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٩٧ - ص ٦.

(٢٧) حسين الحاج حسن: «الأسطورة عند العرب في الجاهلية» - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٨ - ص ١١٧ - ١٣٢.

الأساطير ذات الصلة بالتربة والحجارة والجبال .

الأساطير ذات الصلة بالماء والآبار ومنايع المياه .

الأساطير ذات الصلة بالنار .

الأساطير ذات الصلة بالشجر والنبات .

الأساطير ذات الصلة بالهواء والريح .

أساطير الحيوان .

الأساطير ذات الصلة بالحيوانات الوحشية .

تقديس الحية - الجان .

الطير فى الأساطير .

حيوانات أسطورية .

أما النوع الفرعى الأخير، فيضم:

الهامة .

أسطورة العنقاء .

العنقاء وخالد بن سنان العيسى .

العنقاء وحنظلة بن صفوان .

العنقاء والبوم وسليمان فى قصة رمزية .

البراق^(٢٨) .

(٢٨) محمد عجيبة: «موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها» - دار الفارابى -

بيروت والعربية محمد على الحامى للنشر والتوزيع - تونس ١٩٩٤ - الجزء الثانى - ص

٢٣٣ - ٣٤٠ .

إنه بحث واسع وعميق عن الموروث السردى العربى، وهو شديد الشراء، فى تنوعه وتعدد دلالاته. صحيح أننا عرضنا لأشكال من التراث الأدبى الشعبى، ولكن هذه الأشكال جميعها سردية، وهى فى أساس تطور السردية العربية القديمة، وكان قد ظهر كتاب شامل عن «التراث القصصى عند العرب» (١٩٩١) لمؤلفه مصطفى عبد الشافى الشورى (مصر) يرى فيه أن هذا التراث ممتد بجذوره فى الثقافة العربية ويمتد فى العصور الأدبية كلها، غير أنه لا يضيف شيئاً إلى جهود البحث عن هذا التراث، لأنه مسبوق وغير دقيق، ومن المفيد أن نشير إلى أن الغربيين أنفسهم صاروا يعترفون بقيمة هذا التراث وتأثيره على تراث الإنسانية عموماً، كما فى كتاب ا.ل. رانيل «الماضى المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية» (١٩٨٦ - وقامت بترجمته نبيلة إبراهيم عام ١٩٩٩) (٢٩).

وكانت دراسة الدكتور «محمد عبد المعيد خان» المبكرة عن الأساطير العربية فى كتابه (الأساطير والخرافات عند العرب) ثمرة من ثمرات دعوة الدكتور «طه حسين» إلى اهتمام بالأساطير، ولكنه يجد صعوبة فى محاولة استجماع أسطورة عربية وإمكانية استنتاج نظام ميثولوجى خاص بالأساطير العربية، ومع هذا فإنه قد وضع لنفسه منهجاً يتجه فى وجهتين:

الأولى: مقارنة الأخبار التى دونت فى كتب التاريخ والأدب أو نقشت على الأحجار بعضها ببعض مع ما يواجه ذلك من صعوبات تتمثل فى ضياع الأدب القديم لعرب الجاهلية الأولين لندرة الكتابة، بالإضافة إلى أن كل ما نقل عن العصور الخالية إنما نقل تحت تأثير العقيدة الدينية، وأمام هذه الصعوبات كما يقول المؤلف أن نعتاض بالاستمداد من أساطير فلسطين وبابل واليمن لأن ذلك يفيد فى تكميل الحلقات المفقودة فى سلسلة تفكير العربى الجاهلى إلى جانب ما نقله

(٢٩) د/ عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠ دمشق، ص ٧٧ - ٨٠.

المستشرقون من تراجم النقوش الحميرية والنبطية والسبئية ومقارنته بما جاء فى التوراة والقرآن والأدب الجاهلى .

الوجهة الثانية: بحث هذه المسائل من ناحية عقلية الأمة العربية وخيالها فى ضوء بيئتها الطبيعية والاجتماعية لأن البحث فى الأساطير بحث فى التفكير ومناهج النظر البشرى^(٣٠) .

ولم يحاول المؤلف أن يعقد صلة ما بين الشعر والأدب فى مرحلة ما قبل الإسلام، وبين الأساطير باعتبارها ملهمة هذا الشعر وذاك الأدب عند الجاهليين كما يقول، كما وقع المؤلف بعد ذلك فريسة لآراء بعض المستشرقين فيما يتعلق بالعقلية العربية والخيال العربى، فكان خلاصة ما توصل إليه أن العربى بتأثير البيئة على غرائزه ونزعاته لا يذهب إلى التفكير فيما وراء الطبيعة، كما يميل إلى المادة أكثر من ميله إلى المعنى والروح، مما أصاب خياله بنوع من القصور قعد به عن إنشاء الملاحم الطويلة، فهو قليل الابتكار، وإن لم يكن عاريا من الخيال دائما إلا أن الخيال التصويرى - كما يقول - هو الغالب على عقله، وهذا الخيال يولد الأسطورة التصويرية؛ ذلك لأنه يتصور الأشياء، ولا ي اخترع القصص حولها^(٣١) .

ثم تأتى محاولة الدكتور «عز الدين إسماعيل» بكتابه (المكونات الأولى للثقافة العربية) ١٩٧٢م، و(النسب فى مقدمة القصيدة الجاهلية) ١٩٧٨م، وفى كتابه الثانى يرى د/ «عز الدين إسماعيل» أن استهلال القصائد الجاهلية بهذا النسب لم يكن محاكاة أو تقليدا، بل صدر الشعراء فى ذلك عن مشاعر كامنة فى نفوسهم تمثل نوعا من القلق الوجودى لأن هذا القلق، إزاء الكون ومعمياته لم

(٣٠) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى . مرجع سابق ص ١٠٤ - ١٠٥ .

(٣١) د/ محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت ط ٤، ١٩٨٢، ص ٤٨ .

يكن مجرد مشاعر فردية تعتمل فى نفس فرد دون آخر بل هى مشاعر مشتركة تمثل موقفا إنسانيا مشتركا(٣٢).

ويتقدم د/ «عبد الله الطيب» فى كتابه (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) خطوة حين يجعل النسب وثيق الارتباط بعقائد الجاهليين الأولين فى تقديس الأنثى وتآليه الخصوبة، وهذا التقديس والتآليه يدخلان فى مضمون النسب خفية فيحدثان فيه إحياء بروح أخاذ من نوع العبادة الغامضة.

وقد تنبه الدكتور «الطيب» إلى وظيفة الشاعر فى المجتمع القديم فجعله أقرب إلى الكهان والعرافين، وأمثالهم من أهل الوجدان والتطلع إلى المألأ الأعلى، وحين يتحدث عن قرض الشعر يرى أن الشاعر تعتريه حالة جذب روحى ونشوة شعرية حيث تلم به دوافع تجارب من الماضى طال اختبارها فهو يروم استخراج خبىء تجارب الماضى التى توحى إليه بالبيان، وفى هذه الحالة يرتفع الشاعر عن مطلق الفردية البشرية إلى شىء من البطولة.

ويلاحظ الدكتور «الطيب» أن العرب رمزوا للمرأة بأصناف من الشجر كالنخلة، ويربط بين ذلك وبين عبادة النخلة عند أهل نجران، ومقالة لبعض حديثى العهد بالشرك من أصحاب الرسول ﷺ «اجعل لنا أنواط كما لهم ذات أنواط» وسدرة المنتهى، واعتقاد العامة فى إيقاد السدر.

وهو حين تنبه إلى الارتباط الوثيق بين النسب وعقائد الجاهليين فى تقديس الأنثى وتآليه الخصوبة، نراه يرصد رموز المرأة فى الشعر الجاهلى من حيوان كالناقة، وشجر كالنخلة والسرحة، وغيرها من الرموز كالسفينة والشمس والنار والسحابة، ويربط بين هذه الرموز وبين عبادة المرأة رمزا للخصوبة، ويحاول بعد ذلك أن يصل ما جاء من نعت المرأة ومقاييس جمالها عند العرب بالتراث اليونانى ممثلا فى النموذج «الأفروديتى». ويعلق د/ «عبد الفتاح محمد أحمد» على هذا بقوله: وعلى الرغم من أهمية ووجاهة ما وصل إليه الدكتور الطيب فى بعض الأحيان إلا أن نقص مصادره، وعدم توغله فى أساطير القدماء التى تمثل ينايع

(٣٢) د/ عز الدين إسماعيل: النسب فى مقدمة القصيدة الجاهلية. روح العصر، الرائد

العربى - بيروت ١٩٧٨م ص ١٨.

الصورة فى شعر ما قبل الإسلام أدى إلى كثير من الإبعاد والغموض نتيجة للفروض الظنية والملاحظات الانطباعية التى تفتقر إلى التوثيق، ومثال ذلك قوله بأخذ العرب للنموذج «الأفروديتى» عن اليونان وتقليده فى شعرهم وهو ما يثبت التوثيق التاريخي واللغوي نقيضه تماماً» (٣٣).

وفى كتاب «قراءة ثانية لشعرنا القديم» ينظر صاحبه الدكتور «مصطفى ناصف» إلى شعر ما قبل الإسلام على أنه فن متكامل لا يعول فى شرحه على بعض الظروف الخاصة لشاعر من الشعراء، وإنما نحن - كما يقول - بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التى يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعى، لا عن عقل فردى أو حالة ذاتية، ويوشك الشعر الجاهلى كله أن يكون على هذا النحو؛ بمعنى أن مراميه فوق ذوات الشعراء» (٣٤).

وعلى الرغم من اقترابه من تحديد مفهوم الأنماط العليا التى دعا إليها «يونج» وتطبيقها على الشعر العربى القديم إلا أنه عجز عن تحديدها تحديداً كاملاً كافياً، فقد اكتفى بعرض الإسقاطات الروحية والعاطفية للشاعر مما يعد ابتساراً لمفهوم اللاشعور الجمعى الذى لا يتفصل عن العقائد والطقوس الميثودينية، لذلك جاءت بعض تحليلاته على الرغم من دقتها ومتعتها غير مستقيمة مع الأصول الأسطورية كتحليله لصورة الفرس حين رآه رمزاً للأبوة والبطولة، بينما تجعله الأساطير السامية رمزاً للشمس.

وللدكتور «طه باقر» فى هذا الاتجاه كتاب (ملحمة جلجامش) ١٩٧٥م والتى تناولها أيضاً بالدراسة د/ «محمد نجيب البهيتى» تحت عنوان (المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ) ١٩٨١م والذى يرى أن ملحمة جلجامش تطوى وراءها أشياء أكبر من كونها ملحمة شعرية بناها خيال أمة وتاريخها، لقد كان يشعر أنها «كتاب مقدس اتخذته شعب ليدير حوله صلواته وعباداته» (٣٥).

(٣٣) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى. مرجع سابق ص ١٤٥.

(٣٤) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم ط ٢. دار الأندلس ١٩٨١م ص ٥٣.

(٣٥) د. محمد نجيب البهيتى: المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، دار الثقافة،

الدار البيضاء ١٩٨١. ص ١٧.

وقد ربط د. «البهيتي» بين جلجامش ورستم وأسفنديار وموسى بن ميثا وذي القرنين وهرقل والخضر في جراءة ينقصها الكثير من التوثيق العلمي والدقة المنهجية.

وتعد محاولة الدكتور «عبد الجبار المطليبي» في بحثه النقدي الذي ورد في مجلة كلية الآداب جامعة بغداد ع ١٢ سنة ١٩٦٩م تحت عنوان (قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية) دراسة رائدة في مجال تطبيق مناهج النقد الحديث الذي يستخدم تقنيات من العلوم الأخرى مثل العلوم النفسية والأنثروبولوجية والأركيولوجية من أجل الوصول إلى فهم أعمق وتفسير أفضل للشعر نتاج النفس الإنسانية في مراحلها المتقدمة، ولعلها أول دراسة تطبق المنهج الأسطوري في تفسير صورة من صورة الشعر القديم.

ويضع الدكتور «نصرت عبد الرحمن» لدراسته «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث» إطاراً نظرياً يعتمد على فكرة اللاوعي الجماعي التي قال بها «كارل يونج» وما تحويه هذه الفكرة في داخلها من حقيقة كونية ينطق بها الشعر، ومن معرفة قبلية لا غنى عنها في فهمه، وذلك في بحثه عن الصورة والرمز الديني.

ويتجه الدكتور «علي البطل» في كتابه (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري) ١٩٨٠م نحو دراسة الشعر القديم في ارتباط صورته الفنية بالأساطير والمعتقدات الدينية والممارسات الشعائرية القديمة التي كانت المنبع الأول لهذه الصور.

ويعلق صاحب كتاب (المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي) على هذه الدراسة بقوله:

«ولعل هذه الدراسة من أبرز الدراسات في مجال نقد الفن القديم وتفسيره تفسيراً ميثولوجياً منهجياً وتأتى هذه الميزة من ناحيتين:

الأولى: إن الدراسة تحيط بمعظم صور شعر ما قبل الإسلام الفنية فى أنماطها المكرورة ولا تقف عند صورة بعينها تخرجها من سياقها الفنى القديم لتقيم حولها تفسيراً، مما قد يؤدى إلى تفتيت هذا التراث والافتتات عليه.

الثانية: إن الدراسة لا تكتفى بالقول باللاشعورية الجمعية للفن القديم القريب من منابع البدائية، ولكنها توغل بعد ذلك للبحث عن الأنماط العليا والمكرورات الأسطورية لهذا الفن، شعر ما قبل الإسلام، فتبحث الدراسة عن النمط الأعلى للأمر المرأة وللحيوان والإنسان، ولذلك ألقت هذه الدراسة بظلالها واضحة على الدراسات التى تلتها من حيث المنهج والأدوات والنتائج^(٣٦).

وللدكتور «أحمد كمال زكى» دراسات متعددة فى إطار هذا المنهج نذكر منها: (التشكيل الخرافى فى شعرنا القديم) ١٩٧٨م، (الأساطير دراسة حضارية مقارنة) ١٩٧٩م، (التفسير الأسطورى للشعر القديم) بحث فى مجلة فصول العدد الثالث أبريل ١٩٨١م، (التفسير الأسطورى فى الشعر الحديث) بحث أيضاً فى مجلة فصول العدد الرابع يوليو ١٩٨١.

وهو فى دراسته (التشكيل الخرافى فى شعرنا القديم) يختار الخرافة «لأنها جزء من الأساطير العربية التى توشك أن نهملها إهمالاً مطلقاً من ناحية، ولأنه يرى من ناحية أخرى أن عواملها أو أسبابها كلها تجتمع بالضرورة لتصوغ العمل الأدبى شاء الأدباء أم لم يشاءوا.

لكن ما ذهب إليه د/ زكى من أن الخرافة جزء من الأساطير العربية قول فيه نظر؛ لأن الخرافة هى حكاية بطولية أبطالها فى الغالب من البشر أو من الجن، وليس لها علاقة بالآلهة، لكن الأسطورة حكاية مقدسة تبرز علاقة الإنسان بالآلهة، فهى إذن ذات بعد دينى، ولها صلة بالمعتقدات على خلاف الخرافات.

(٣٦) المنهج الأسطورى، مرجع سابق. ص ١٧٢.

ويعالج الدكتور «أحمد كمال زكى» (التفسير الأسطوري للشعر القديم) معترفاً بقدرة الشاعر الجبارة على تشكيل الصور الشعرية من فتات التصور القديم للوجود الأول، وكلما كان الشاعر قريباً من عصر الفطرة - والجاهلية أحد أشكال الفطرة - سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التى تصوغ قصيدته أو تتحكم فى صياغته بنحو أو آخر، فلا مهرب أمامه من الرمزية أو من المجاز أو حتى من الخضوع لسحر بعض الكلمات - فيما ورثه من تعاويد - وتقبل أنماط أسلوبية معينة، ويورد الدكتور «زكى» نماذج لذلك مثل ترديد عبارات فى الشعر «لله درك، أبيت اللعن» وغيرها بمشابة طقوس تطهير تتعوز بها، وترديد الفعل «صبح» وما يدل عليه من سلوكية الجد واللهو، فهو يرد عند الغارة، كما يرد عند شرب الخمر، حيث يعقد هذا الترداد الصلة بين هذه الأفعال وبين نجمة الصبح العزى أو الزهرة الإلهة الدموية التى تقدم لها القرابين البشرية حيناً، وراعية الخصب والخمر حيناً لآخر، فهذا الضرب من التكرار مستند إلى قيمة أسطورية كما يرى الدكتور «أحمد كمال زكى».

ويقرر الدكتور «زكى» فى نهاية مقاله أن التفسير الأسطوري للأدب وللشعر بخاصة ما يزال فيه جوانب كثيرة لم يكشف عنها بعد، وأن ما قدمه الرواد فيه شعراء ونقاد وأنثروبولوجيين يوحى بأن للأسطورة اليوم دوراً قد يقلب أنواع التقويم الأدبى رأساً على عقب.

ويحاول الدكتور «مصطفى الشورى» فى كتابه (شعر الرثاء فى العصر الجاهلى) ١٩٨٣م أن يفسر بعض طقوس الموت وشعائره تفسيراً يعود بها إلى الأساطير والقصائد القديمة التى شاعت لدى شعوب منطقة الشرق الأدنى القديم.

ولم تقدم هذه الدراسة ما يمكن أن يعتبر إضافة على المنهج الأسطوري، أو ما يمكن أن يكون متميزاً فى هذا المجال أو فى الرؤية والتناول، لكن ما عرضه من رؤى فى كتابه قد سبقه بها باحثون وشملت الدراسات السابقة بشكل ما.

وفى بحثها عن (رمز الأفعى فى التراث العربى) ١٩٨٤م تحاول الباحثة «ثناء أنس الوجود» كشف العلاقة بين الإنسان العربى القديم، وبين الأفعى معبودة، وتأثره فى هذا الشأن بالحضارات والثقافات المجاورة، كما ترصد الوظيفة المزدوجة التى اكتسبتها الأفعى فى التراث الدينى كالأفعى الحارسة، والأفعى الشريرة، وذلك من خلال متابعة فى التراث العربى مقارنة بتراث شعوب المنطقة، وتبين امتزاج البقايا الميثولوجية بأصول الديانات السماوية فى نفوس كثير من المعاصرين من أتباع هذه الديانات فيما يعرف باللاشعور الجمعى أو المثل العليا.

لقد تحولت الباحثة «ثناء أنس الوجود» بدراستها عن الأفعى فى التراث العربى إلى المجال الأنثروبولوجى، ولم تعد الدراسة تفسيراً أسطورياً لصورة الحية فى الشعر العربى بقدر ما أصبحت دراسة تربط حضارات المنطقة وثقافتها يمكن أن تفيد فى مجال التفسير الأسطورى.

وبعد هذه الرحلة إلى الشعر الجاهلى عبر الدراسات والتفسيرات التى قامت على أسس المنهج الأسطورى نستطيع أن نقول بأن الشعر الجاهلى قد فاز بنصيب عظيم وحظ غير قليل من الدراسات الأسطورية لسببين فى رأى: أولهما: لاقتربه من منابع الفطرة الأولى للعقلية العربية البدائية، وثانيهما: لانتشار الوثنية وعبادة الآلهة المتمثلة فى رموز حجرية أو نباتية أو حيوانية، الأمر الذى يفسح مجالاً للدراسات الأسطورية التى تبحث فى المعتقدات الأولية، وتوارثها فى عقل الجماعة وظهورها فيما يعرف باللاشعور الجمعى الذى اكتشفه «كارل يونج».

وعلى الرغم من الجهود المبذولة فى هذه الدراسات إلا أنها اصطدمت ببعض العقبات «متمثلة فى ضياع معظم التراث الشعرى القديم أو محاولات تضييعه لأسباب مختلفة بالإضافة إلى قلة ما بين يدى أصحاب هذه الدراسات من كشوف ونقوش وكتابات قديمة تصل ما انقطع بين هذا التراث الشعرى وأصوله، مما جعل بعض نتائج هذه الدراسات تبدو غير يقينية أو غير واضحة المعالم»^(٣٧).

(٣٧) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى، ص ٢٠٣ - ٢٠٤.

ولا يفوتنى فى هذا المقام أن أنبه إلى أهمية الكتاب القيم الفريد (المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى، دراسة نقدية) للدكتور «عبد الفتاح محمد أحمد» ١٩٨٧م والذى جعلته أساسا فى انطلاقى لتوضيح مفهوم المنهج الأسطورى فى النقد الأدبى العربى .

أما عن الدراسات الأسطورية فى الأدب الحديث فسنعرضها فى عجالة حتى لا يطول المقام ومنها:

(الأسطورة فى الشعر المعاصر) (بيروت ١٩٥٩) لأسعد رزوق الذى يرى أن الأسطورة فى الشعر العربى جاءت نتيجة استقبال قصيدة «اليوت» المشهورة «الأرض اليباب» ويعالج موضوعه على هذا الأساس .

فكما أن قصيدة «اليوت» ترثى حضارة الغرب المحتضرة المسرعة إلى الموت المحتوم، كذلك نجد الشعر العربى الحديث ينحو هذا المنحى، فهو ليس أكثر من صدى الشاعر الإنجليزى الأمريكى «اليوت»، والفرق بين الشعراء العرب و«اليوت» هو أنهم عمدوا إلى الرموز الشرقية للأسطورة، وابتعثوا آلهة شرقية لم ترد عند «اليوت» .

الدراسة الثانية التى ظهرت هى (مضمون الأسطورة فى الفكر العربى) (بيروت ١٩٧٣) لخليل أحمد خليل، وهى لا تعتبر دراسة أدبية بقدر ما تعتبر تشخيصاً لاتجاه الفكر العربى نحو الميتافيزيقا، ولذلك يفسر تخلفنا فى كل شىء بالفكر الأسطورى، فحيثما كان التخلف تكون وراءه الأسطورة، أو بالأصح الفكر الأسطورى الموجه لتصرفاتنا، ولهذا يربط بين الفكر الأسطورى وبين العبودية الاجتماعية، بينه وبين التسلط السياسى وقيام الأنظمة القهرية، وما شابه ذلك من أنواع الإعاقات لظهور الفكر العلمى الاجتماعى .

ومن ذلك أيضا كتاب (الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر) للدكتور «محمد فتوح أحمد» ١٩٧٨م، و(أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث)

١٩٧٨م للباحثة الفلسطينية «ريتا عوض»، ولها أيضا: (أدبنا بين الرؤية والتعبير) ١٩٧٩م، وللدكتور «أنيس فريجة» (ملاحم وأساطير من الأدب السامي) ١٩٧٩م، و(التفسير الأسطوري للشعر الحديث) للدكتور «أحمد كمال زكي» ١٩٨١م، وللباحث الدكتور «فراس السواح» دراسات في المنهج الأسطوري أهمها: (مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة) ١٩٨١م، وله أيضا: (لغز عشتار، الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة) ١٩٩١م، وهناك أيضا محاولة الدكتور «أنس داود» في كتابه (الأسطورة في الشعر العربي الحديث).

وللدكتور «على البطل» أبحاث عديدة في هذا المجال منها: (الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب) ١٩٨٢م، و(شبح قايين بين «إيديث سيتويل» و«بدر شاكر السياب») ١٩٨٤م، وله أيضا: (الأداء الأسطوري في الشعر العربي المعاصر) ١٩٩٢م، وقد تأثر غير واحد من النقاد العرب بجهود الدكتور «على البطل» حتى إن بعضهم كان يقتبس بعض أفكاره وتصوراته دون الإشارة إلى أصل هذه الاقتباسات كما فعل الدكتور «محمد الجزائري» في كتابه (بدر شاكر السياب التمثيل الواعي للأسطورة)^(٣٨)، والدكتور «مصطفى الشورى» في كتابه (شعر الرثاء في العصر الجاهلي) ١٩٨٣ فقد تأثر كثيرا بدراسات الدكتور «على البطل».

وللدكتور «محيى الدين صبحي» كتاب بعنوان (الرؤيا في شعر البياتي) ١٩٨٦م، وله أيضا: (دراسات رؤوية) ١٩٨٧م، وللباحث «أحمد عثمان» بحث في مجلة فصول ١٩٨٣ بعنوان: (على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب)، وللدكتور «حنا عبود» (النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري) ١٩٩٠م و«حنا عبود» هو أحد أبرز المشتغلين بهذا المنهج، وأحد أهم الذين أبدوا

(٣٨) انظر: د. مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق من منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩.

حفاوة بأطروحات «نورثروب فرای» ترجمة وتطبيقا ونقدا، فهو الذى قام بترجمة كتاب «فرای» (نظرية الأساطير فى النقد الأدبى) ١٩٨٧م إلى اللغة العربية، ولعل من أهم ما قدمه فى هذا المجال هو أن ثمة مطابقة بين أقدم أوغاريتى وأحدث شاعر سورى، وأن عبثية «كامو» و«يونيسكو» وسواهما لا تزيد على عبثية بعض النصوص التى عرجت عليها الألواح السومرية^(٣٩).

وللدكتور «محمد عجينة» كتاب بعنوان (موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها) ١٩٩٤م، وللدكتور «نذير العظمة» (سفر العنقاء، حفرية ثقافية فى الأسطورة)، وللدكتور «قاسم المقداد» (هندسة المعنى فى السرد الأسطورى الملحمى، جلجامش) ١٩٩٦م، وللدكتور «شكرى محمد عياد» (البطل فى الأدب والأساطير) ١٩٩٧م.

وفى مجال نقد القصة القصيرة نجد للباحث المغربى «بنعيسى بو حمالة» بحث فى مجلة فصول ١٩٨٣م بعنوان: (فى البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المغربية).

وفى مجال نقد الرواية العربية فى إطار المنهج الأسطورى نجد محاولة الدكتور «نضال الصالح» فى كتابه القيم (التزوع الأسطورى فى الرواية العربية المعاصرة)، وعودة للشعر العربى الحديث .

هذا بخلاف بعض الأبحاث والرسائل الجامعية التى لم تنشر وظلت حبيسة مكاتب الجامعات.

وبعد هذه الإطلالة أقول إن عرضى لهذه الأبحاث لا يدعى الحصر، وإنما هو شاهد على وجود هذا المنهج فى النقد الأدبى العربى، فإن كان قد فاتنى شىء

(٣٩) د. حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطورى، ط ١ اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٠م، ص ٦.

من هذه الأبحاث فإننى ألتمس إليكم المعذرة لانتشار الدوائر الثقافية فى العالم العربى من جهة، ومن جهة أخرى فإننى قد أشرت فى بداية عملى إلى أننى سأذكر بعض الشواهد على كل منهج، وليس كل الشواهد، فكتابى هذا ليس تأريخاً للنقد، وليس فهرساً ومعجماً لكل الأعمال النقدية فى العالم العربى.

استعرضت فيما سبق بعض الأعمال النقدية التى قامت على أساس المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى، وحتى تتضح الملامح التطبيقية لهذا المنهج رأيت أن أعرض لنماذج نقدية أسطورية لتفسير الشعر العربى الحديث، وكذلك نموذج نقدى قام على المنهج الأسطورى للرواية العربية الحديثة.

نماذج نقدية فى ضوء المنهج الأسطورى

أولاً: نموذج للنقد الأسطورى لتفسير الشعر الحديث؛

من دراسة للناقد «أحمد عثمان» بعنوان (على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب) - وهذه الدراسة وردت بمجلة فصول النقدية التى تصدر فى القاهرة المجلد الثالث، العدد الرابع ١٩٨٣م - اخترنا هذا النموذج النقدى .

بدأ الباحث حديثه بتعريف الأسطورة فقال: «الأسطورة هى خلاصة تجارب حضارية متعددة، وحصيلة أجيال متتالية، وهى جوهر تفكير وتأمل طويلين عبر عصور متلاحقة، والأسطورة أيضاً رمز، يقبله الناس كافة منذ أزمان بعيدة، وفى الأسطورة أيضاً تكمن صور شعرية موسومة بآلاف الخبرات، وبكل الألوان والاتجاهات، لأنها من صنع الناس، ولأن كل عصر يضيف إليها شيئاً يتواءم مع تفكيره وحسه، وإذا كان الشعر قد ارتبط بالأسطورة منذ الأزل، فلن يشذ عن ذلك شعرنا العربى قديمه وحديثه . . . والدراسة التى بين أيدينا تحاول إبراز دور الأسطورة الإغريقية فى نتاج واحد من أبرز فرسان الشعر الحر هو «بدر شاكر السياب» .

وبعد أن استعرض الباحث آراء كل من د/ «إحسان عباس»، ود/ «أحمد كمال زكى» فى أسباب نشوء هذه الظاهرة وشيوعها فى الشعر العربى الحديث، نراه يعقب بقوله:

«ومن الشعراء الذين تغلغلت الأسطورة فى حياتهم «بدر شاكر السياب» حيث تسربت الأسطورة إلى داخل تكوينه النفسى والفكرى، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من مفهومه للشعر ورؤيته للحياة، يعده «ماهر شفيق فريد» أحد الثالوث الإليوتى فى الأدب العربى مع (لويس عوض وصلاح عبد الصبور) أى أنه من أكثر المتفعين بإليوت ونزعتة فى استخدام الأسطورة، يقول «السياب» نفسه: «لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس كما هى اليوم، فنحن نعيش فى عالم لا

شعر فيه؛ إننى أعنى أن القيم التى تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيها للمادة لا للروح، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير والخرافات التى لا تزال تحتفظ بحرارتها؛ لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح - من جهة أخرى - يخلق أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته فى خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن.

ومن الجلى أن استخدام الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر - فى رأى «السياب» - يمثل اتجاهها هروبيا ونزعة انهزامية، بعد أن وجد الشاعر فى الأسطورة نقيض الواقع، فلجأ إليها يائسا مغلوبا على أمره، هذا على الأقل ما نفهمه من كلام السياب، وعلى أية حال فإن وظيفة الأسطورة فى شعر السياب - وغيره من الشعراء المعاصرين - أصبحت قضية أدبية وتقدية ملحة دار حولها جدل طويل لا يزال محتدما.

وبعد هذا المدخل، عرض الباحث لنماذج عديدة تتناول الأسطورة فى شعر السياب، اخترنا من بين هذه النماذج ثلاثة نماذج قصيرة تتضح من خلالها رؤية الناقد، وكذلك رؤية الشاعر لأن بها أكبر حشد من أساطير الشرق والغرب على حد قول الناقد، يقول الناقد:

«وتضم قصيدة السياب - أيضا - قصة المسيح عليه السلام وصلبه - فى عقيدة المسيحيين -، وكذا أساطير تموز وأتيس الشرقية، التى ترمز إلى البعث والربيع، وهو بذلك يدعو إلى التعايش الحضارى بين مختلف الشعوب والأجناس إذ أنهم قد عرفوا جميعا أساطير متشابهة ومتقاربة، إن لم تكن واحدة متناقلة هنا وهناك، ولعل أكبر حشد من أساطير الشرق والغرب هو الذى نجده فى قصيدة (مرثية الآلهة) المنشورة فى ديوان (أنشودة المطر) حيث يقول السياب:

ألا كم رفعنا من إله وكم هوى
 إله وأضحى ثالث وهو رابع
 وما كان معبودا سوى ما نخافه
 ونرجوه أو ما خيلته الطبائع
 فتموز مثل اللات والرعد ما رمى
 بغير الذى تطوى عليه الأضالع
 وكم آله التمر التهامى معشر
 لما ليس يحيا دونه الناس راع
 فلما شكا بعد الأثافى قدرها
 وضنت على الشدق الحفى المراضع
 ترى «فحم» إذ يلقاه راجفا
 و«فولاذ» من تلماح عينيه مائع
 ويا عهد كنا كابن حلاج: واحدا
 مع الله إن ضاع الورى فهو ضائع
 أكل الرجال الجوف أن يملأوا به
 خواء الحشا هذا الإله المضارع
 فعاد الفقير الروح من ليس كاسيا
 به ظاهرها منا فحل التنزع

وفى حاشية على البيت السادس من هذا المقتطف يقول السياب: «جذت
 من الفحم والفولاذ» شخصين لإلهين من الأرباب الجدد أتباع «زيوس» الجديد -
 الذهب - وعاملتهما كاسمى علم، ومنعتهما من الصرف.

وفى أبيات هذه القصيدة يجمع السياب - فى حديثه - الأديان الوثنية والسماوية فى صورة أقرب ما تكون إلى فلسفة الأديان منها إلى الروح الشعرية، وتحتاج هذه الأبيات إلى تأمل عميق، وتفسير دقيق، وكثير من الشرح والتعليق، قبل أن نفهم ماذا يريد السياب فى النهاية، فهو فى البيتين الأولين يشرح سر نشوء الأديان الوثنية بثلاثة أسباب رئيسية، هى الخوف والرجاء وخصب الخيال؛ وهى أسباب يقبلها علماء الأساطير ودارسو فلسفة الأديان، وإن لم تكن الأسباب الوحيدة، فالوثنيون قد عبدوا ما يخشونه مثل الأعاصير والبراكين والأوبئة وما إلى ذلك، فجعلوا لها قوى إلهية تكمن فيها وتحركها، ومن ثم يمكن استرضاؤها بالصلاة والقرابين والنذور، وعبدوا كذلك ما يرجون نفعه، كالشمس والقمر، ثم تخيلوا مخلوقات شبه إلهية أخرى كثيرة، ثم يشرع السياب فى تطبيق هذه النظرية على سائر الأديان الوثنية فيمازج ويزاوج بين أساطير العرب فى الجاهلية وأساطير بابل والإغريق وغيرهم، ثم يصل إلى القول بأن العصر الحديث لا يخلو من أساطير وآلهة وثنية؛ فالذهب يتربع على العرش وكأنه زيوس جديد، ويقف حوله فى خشوع إلهان آخران هما: «الفحم» و«الفلواذ»!

فالسباب يريد القول - إذن - إن أهل عصرنا بما يفعلونه من تقديس للمادة والآلة، ليسوا أفضل من أصحاب الديانات الوثنية الذين عبدوا تموز، واللات، وزيوس، وغيرها.

وفى ديوان (أنشودة المطر) قصيدة للسباب تحمل عنوان (رسالة من مقبرة إلى المجاهدين الجزائريين)، ومنها نقتطف الأبيات التالية:

وعند بابى يصرخ المخبرون

«وعرَّ هو المرقى إلى الجللجلة!

والصخر، يا سيزيف، ما أثقله

سيزيف إن الصخرة الآخرون»

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على «الأطلس»
آه لوهران التي لا تثور

والجلجلة هي الجبل الذى حمل المسيح صليبه إلى قمته، و«سيزيف»
(سيسيْفوس) فى الأساطير الإغريقية ملك كورنثة الأسطوري، اشتهر بأنه أكثر
البشر دهاء، وبلغ من مكره أنه عندما جاءه الموت (مجسدا) صارعه ثم قيده بالحيلة
فى الأصفاد، مما ترتب عليه عدم موت أى مخلوق لفترة من الزمن؛ إلى أن جاء
«آريس» إله الحرب، وحرر رب الموت، ثم أفشى سيسيْفوس سر الإله زيوس،
وخدع هاديس إله العالم السفلى نفسه، فعوقب سيسيْفوس فى الجحيم بعذاب
أبدى، هو أن يرفع صخرة إلى أعلى الجبل، وعندما تصل الصخرة إلى القمة
تندحرج ثانية إلى أسفل السفح، وهكذا يظل سيسيْفوس صاعدا هابطا، بعبئه
الصخرى أبد الدهر، ويصور السياب حياته فى الجحيم، حيث يقف المخبرون ببابه
يصرخون، وفى الأبيات القليلة التى اقتطفناها يربط الشاعر بين سيسيْفوس والمسيح
عليه السلام، وكذا مقولة فيلسوف الوجودية «جان بول سارتر»: «الجحيم هم
الآخرون!» وفى النهاية يحث سيسيْفوس أن يلقي الصخرة ويحرض (وهران) على
الثورة ضد الآخرين وتحطيم صخرة المستعمرين.

وفى الديوان نفسه يعنون السياب إحدى القصائد بالعنوان التالى «سربروس
فى بابل»، والعنوان وحده كفى لإظهار اتجاه الشاعر نحو جمع أساطير الإغريق،
وخلطها بأساطير الآشوريين وجاء فى هذه القصيدة:

ليعو «سربروس» فى الدروب

فى بابل الحزينة المهدمة

ويملاً الفضاء زمزمة

يمزق الصغار بالنيوب، يقضم العظام

ويشرب القلوب

عيناه نيزكان فى الظلام

وشدقه الرهيب موجتان من مدى

تخبئ الردى

أشداقه الرهية الثلاثة احتراق

يؤج فى العراق

ليعو سربوس فى الدروب

وينبش التراب عن إلها الدفين

تموزنا الطعين

وسربروس (كيربيروس) هو فى الأساطير الإغريقية حارس العالم السفلى، وهو كلب له ثلاثة رؤوس (أو خمسون) فاغرة الأفواه على الدوام، تنفث سماء زعافا من أحشائه، ويتهى جسمه بذيل تنين، أما شعر رأسه وظهره فتعاين تسعى وتتلوى، وفى قصيدة السياب يعوى (كيربيروس) - حارس العالم السفلى الإغريقى - فى مدينة بابل الآشورية، ويعيث فيها فسادا.

إنه الموت الذى يقضى على الحياة الخصب فى المدنة، ولكنه - فى الوقت نفسه - ينبش التراب عن الإله الشرقى الدفين «تموز»، ثم تقبل إلهة الجمال والربيع والخصب والبعث «عشتار» (إيزيس الفرعونية) وتجمع أشلاء «تموز» (أوزوريس) برغم مطاردة «كيربيروس» الوحشية، ويسيل منها الدم الذى منه ستخصب الحبوب، وتنبث من جديد براعم الزهور، ومن رحم ينزّ بالدماء يولد الضياء، وهكذا يأتى البعث بعد الموت، وبعد دفع الثمن والتضحية من أجله^(٤٠).

(٤٠) أحمد عثمان: على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب، مجلة فصول، المجلد الثالث. العدد الرابع ١٩٨٣ ص ٣٧ - ٤٢.

ثانياً: نموذج من نقد الرواية العربية فى ضوء المنهج الأسطورى:

لعل من أهم النماذج النقدية للرواية العربية فى ضوء المنهج الأسطورى محاولة الدكتور «نضال الصالح» فى كتابه (التزوع الأسطورى فى الرواية العربية المعاصرة)، وفى هذه الدراسة يرجع المؤلف بداية النزوع الأسطورى فى الرواية العربية إلى نهاية عقد الأربعينيات من القرن العشرين، واعتبر رواية (عودة الروح) للأديب المصرى «توفيق الحكيم» هى أول نص عربى يتزع إلى استلهام الأسطورة، وعلى الرغم من أنه تناول فى دراسته أكثر من رواية عربية تحقق فيها الجانب الأسطورى - مثل: رواية (إيزيس وأوزوريس) للكاتب «عبد المنعم محمد عمرو»، ورواية (مارس يحرق معداته) للروائى الفلسطينى / الأردنى «عيسى الناعورى»، ورواية (نرسييس) للروائى السورى «أنور قصيياتى»، و(العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح) للأديب والناقد المصرى «لويس عوض»، و(رامسة والتنين) لإدوار الخراط... وروايات أخرى - لكننا آثرنا أن يكون النموذج المختار من هذه الدراسة هو بحثه حول رواية «توفيق الحكيم» (عودة الروح).

يقول الباحث الدكتور «نضال الصالح»:

«لعل رواية توفيق الحكيم: «عودة الروح» أول نص روائى عربى يتزع إلى استلهام الأسطورة، ولعلها أول نص روائى عربى أيضاً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالظاهرة التى تعالجها هذه الدراسة، أى: النزوع الأسطورى، ذلك أنه ليس ثمة أسطورة فى الرواية، بل ثمة استلهام لأسطورة، هى أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية، أى: أسطورة «إيزيس وأوزوريس».

والنزوع الأسطورى فى هذه الرواية يتجلى من خلال تلك المطابقة التى ينتجها الروائى بين شخصية «سنية» التى يتهاافت على حبها أفراد أسرة واحدة و«إيزيس» بطلة الأسطورة الفرعونية، ومن خلال ما تشير إليه الأولى من حمولة رمزية دالة على الثانية بوصفها رمزاً لمصر، إذ تنبه محسن إلى أن: شعرها مقصوص على أحدث طراز، وذهبت عيناه تتأمل نحرها العاجى غاية فى البياض،

يعلوه رأس مستدير غاية فى السواد، يلتمع لمعاناً أخاذاً، كأنه قمر من الأبنوس . وخطرت لمحسن صورة يراها فى الكتاب المقرر هذا العام للتاريخ المصرى، صورة يحبها كثيراً، وطالما قضى شطراً من حصص التاريخ يطيل إليها النظر وهو سابع فى عالم الأحلام، لا يُنزله منه إلى الأرض إلا صوت المدرس وقد بدأ فى شرح الدرس، تلك صورة امرأة، شعرها مقصوص أيضاً... وأسود لامع كذلك... ومستدير كالقمر الأبنوس: إيزيس (ج ١: ١٤٣ - ١٤٤).

ومهما يكن من أمر انتماء الكثير من جزئيات المحكى فى هذه الرواية إلى الكثير من جزئيات السيرة الذاتية لتوفيق الحكيم، فإنها تتجاوز ما هو سبرى خاص إلى ما هو جمعى عام، يمتد ليعنى مصر كلها، بل إنه يمكن عدها محاولة روائية لكتابة سيرة مصر فى مطلع القرن العشرين، قبل ثورة سعد زغلول ١٩١٩ وخلالها، وتتجلى هذه السمة فيها من خلال نمذجة الحكيم لشخصياتها الرئيسية التى تغادر إطارها الواقعى لتكتسب معانى ودلالات خارج هذا الإطار من جهة، ثم لمكونات عالمه الروائى الأخرى، التى تتم صياغتها داخل الرواية بوصفها حوامل جمالية للتعبير عن تلك المعانى والدلالات من جهة ثانية.

فالشخصيات الرئيسية الثلاث: «محسن»، و«عبد»، و«سليم» التى تهيم حبا بسنية، ابنة الجيران، تمثل معادلا فنيا للشعب المصرى، كما تمثل «سنية» نفسها معادلا فنيا لمصر، ويتبدى ذلك من خلال إلحاح الروائى، فى مواقع كثيرة من الرواية بجزأيتها، على تسمية الأسرة التى تنتمى إليها تلك الشخصيات: «الشعب»، كما يتبدى من خلال المطابقة التى يقيمها «محسن»، كما أشرت إلى ذلك آنفاً، بين «سنية» و«إيزيس». ولعل توزيع الروائى شخصياته الثلاث تلك على وظائف اجتماعية ومعرفية مختلفة يثمن ما يمكن عده محاولة منه للتعبير عما كان يضطرم فى الشارع المصرى آنذاك من أسئلة المثقفين عن معانى التحرر والانتماء والنهضة، فقد كان «محسن» طالبا شابا، و«سليم» ضابطا، و«عبد» مشروع مهندس، ولعله، أيضا، إشارة إلى ما كان يعتور ذلك الشارع من حالات التمزق

والفرقة التى كانت تبدد جهود أولئك المثقفين، وتجعلها أسيرة أوهام خاصة بكل فئة منهم عمن يبدو مؤهلاً لنيل ود الأمة، كما تمثلها سنية فى الرواية.

لقد أحب محسن، وعبد، وسليم، كل على طريقته، «سنية»، ابنة جارهم الدكتور حلمى، وابتكر - كل على طريقته أيضاً - الوسيلة التى تمكنه من الاستئثار بقلبها، وعلى الرغم من أن سبيلهم إلى لقائها كان محكوماً بعنصر المصادفة، الذى يتمدد فى الرواية باسطة نفوذه على مكوناتها كلها، فقد كان هذا اللقاء نوعاً من الكشف عن قتام الواقع الذى كانوا يعانونه جميعاً، بل الذى يعانى به أبناء مصر كلهم، إذ ما إن كان كل منهم يعود من منزلها، حين يلقيها أول مرة، حتى يستعر لديه إحساس حاد بسطوة المفارقة بين عالمهم الذى يحيونه وعالم سنية، بين الواقع والمثال، فحين خلا محسن لنفسه مساء لقائه الأول بها لتعليمها أصول الغناء «شعر... بسوء تلك المعيشة: خمسة أشخاص فى حجرة واحدة! لأول مرة أحس بالحنق على تلك المعيشة المشتركة، التى كانت دائماً منبع هناء وصفاء وغبطة للجميع... أى للشعب، حسب كلمتهم المتعرف عليها» (ج: ١٠٦). والإحساس نفسه انتاب عبده بعد لقائه الأول بها أيضاً حين أصلح لأسرتها سلك الكهرباء: «أحس إحساس محسن تماماً عندما عاد هو الآخر من منزل الجيران للمرة الأولى، أحس الاشمزاز، إذ يعيشون خمسة فى غرفة واحدة» (ج: ٢٠٦)، كما انتاب «سليم» حين عاد من تفحص بيانو الأسرة: «أحس لأول مرة غرابية هذه المعيشة، كيف أنه استطاع حتى الآن أن يحيا مع أربعة أو خمسة فى حجرة واحدة» (ج: ٢٢٢). لكان ثمة هوة سحيقة كانت تفصل بين «الشعب» وجذره الحضارى، ولذلك فقد كان الثلاثة يتلهفون للتوحد بهذا الجذر، أو لاستعادته، أو للحظوة به.

كان كل منهم يسعى إلى خطب ود «سنية» بوصفه خلاصاً من وحدة شائثة تخفى تحتها تمزقاً واقعاً، لا يمكن التحرر منه إلا من خلال شخصية قادرة على جمع أوصال هؤلاء العشاق لترد إليهم الحياة، على النحو الذى فعلته إيزيس، بطلنة الأسطورة بأوصال جبيها أوزوريس، إذ لم يكن ثمة معنى لهذه الحياة فى وسط أسرى مبعثر، والعلاقات فيه محكومة بالأهواء.

وإذا كانت «سنية» قد تمكنت من تطهيرهم من آثار الفرقة، فوحدتهم باتجاهها، فقد انتهت بهم إلى حب أكبر، حب الثورة التي قادها «سعد زغلول»، فانخرطوا جميعهم فيها، كما لو أنهم قد بعثوا من الموت، والتي دفعت كلا من عبده وسليم إلى إذابة رغباتهما الذاتية في آلام محسن، كما دفعت الأخير نفسه إلى تجاوز إخفاقه في استمالة سنية إليه، ثم إلى إذابة «أشجانه في أشجان بلده». الشعب كله ينسى ذاته ويندفع مع الموج ليلتحم مع القائد.. الذى ظهر ليقود المد الثورى الجديد ويعيد لمصر الروح.

ومما يعزز رمزية «سنية» ومرجعيتها الأسطورية ما تجهز به الرواية نفسها في خاتمة جزئها الثانى، إذ يقول الأثارى الفرنسى: «أمة أتت فى فجر الإنسانية بمعجزة الأهرام لن تعجز عن الإتيان بمعجزة أخرى.. أو معجزات! أمة يزعمون أنها ميتة منذ قرون، ولا يرون قلبها العظيم بارزاً نحو السماء من بين رمال الجيزة! لقد صنعت مصر قلبها بيدها ليعيش إلى الأبد!» (ج ٢: ٢٤٠)، ثم من خلال إشارة الروائى إلى تفجر تلك الثورة «فى شهر مارس. مبدأ الربيع. فصل الخلق والبعث والحياة» (ج ٢: ٢٤٠)، كما تشير إلى ذلك أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية، القائلة بميلاد حياة جديدة فى مطلع الربيع من كل عام، حيث تتمكن «إيزيس» من جمع أشلاء حبيبها «أوزوريس» وتعيده إلى الحياة.

والرواية، بالإضافة إلى إشارتها للمعطى الرمزي الأسطوري فيها، لا تدخر جهداً فى إبراز ما يعزز هذا المعطى، ويعلى من شأنه وحضوره فى تضاعيف السرد، ومن أمثلة ذلك ما يتصل بصورة سنية خاصة، التى كانت بالنسبة إلى محسن «المعبود» الذى يجب أن لا يطوله أحد، والذى يجب أن يظل فى عليائه المقدس العصى على الامتethان، فحين حاول عمه سليم التغزل بمفاتها الجسدية: «شعر بما لم يشعر به عابد ورع تقى متنسك وقد رأى أحداً يهين معبوده بكلمات بذيثة» (ج ١: ٢٢٤). ثم تسمية مصطفى لها بـ «إلهة الشرفة» (ج ٢: ١٦٧)، وما

يتردد من حوارات بين كثير من الشخصيات تدفع بذلك المعطى إلى الواجهة دائماً، وقبل ذلك كله تصدير كل جزء من جزئى الرواية بنص من «كتاب الموتى».

لقد حاول الحكيم أن يوفر لروايته كل ما يمكنه من استثمار الأسطورة الإيزيسية، وأن تكون هذه الأسطورة متكأه الفنى للتعبير عن الأطروحة المركزية لخطابه الروائى، أى أطروحة انبعاث مصر من موتها الذى سكن حركة التاريخ فيها آنذاك، ولذلك لم يكن يدخر جهداً فى بث كل القرائن الكافية للمطابقة بين مستوى التعبير لديه: المستوى الواقعى والمستوى الرمضى، وإلى حد بدت الرواية معه مشغولة باستجماع كل ما يفصح عن خطابها إلى بؤرتها السردية، الأمر الذى قد يفسر تلك الاستطالات الزائدة والنافلة فى عملية السرد، كما فى حكاية الدكتور حلمى، والد سنية، عن مديرية بحر الغزال حيث قضى شطراً من حياته فى السودان، وحديث القطار الذى أقل محسن إلى قريته دمنهور، وسوى ذلك. كما يفسر إجماع كثير من النقاد على القول إن الحكيم كان يفرض أفكاره على شخصياته، ويُنطقهم بما يعجزون عن النطق به بطبيعتهم، كما كان يتدخل دائماً لتحقيق تلك المطابقة التى أشرت إليها فى أكثر من موقع سابق، ولإخضاع حركة السرد لرؤى سابقة على النص، وليست منطلقة من صيرورة هذه الحركة وتطورها الطبيعيين.

والرواية، بعامه، شاهد ممتاز على تقاليد الكتابة الروائية العربية، إذ ينصاع الشكل الفنى فيها إلى صيغة زمنية متواترة، تظل لصيقة بالمعنى الخطى للزمن. وليس صحيحاً، فى هذا المجال، ما رآه محمد زغلول سلام من أن الروائى قد أحسن «نسج خيوط القصة وربط الصورة الجزئية بالصورة الكلية»، والصحيح هو ما ذهب إليه فى موقع آخر من دراسته للرواية من أن سيطرة الفكرة على الشكل، أو غلبة الفلسفة على الواقعية، أدت إلى اختلاط صور الشخصيات الواقعية برموزها، وأضعف خطوطها، كما أضعف بناءها الفنى.

وإذا كان ثمة ما يسوغ للروائي استخدام العامية المصرية على نحو مثير: أى: إلحاحه على تجسيد روح «الشعب» كما يتمثل فى الأسرة، فإن هذه العامية لم تكن معللة جمالياً على نحو كاف، وكثيراً ما كانت تسلب الرواية، وفى مواقع كثيرة منها، معنى انتسابها إلى الأدب، من غير أن ينفى هذا أهميتها ودورها فى التأسيس لخطاب روائى عربى جديد، يمثل النزوع الأسطورى أحد علاماته الأولى.

عيوب المنهج الأسطوري

لا شك أن المنهج الأسطوري قد أثرى النقد الأدبي فى النصف الأخير من القرن العشرين حيث أضفى هذا المنهج بعداً جديداً على الدراسات النقدية لم يكن موجوداً من قبل، كما ساعد هذا المنهج على كشف الصلة بين الأدب والعقل الجمعى.

لكن ثمة بعض الاعتراضات والمآخذ التى أخذها عليه بعض النقاد من أمثال الناقد الأمريكى «مالكولم كاوى» Malcolm Cowley الذى يرى أن كثيراً من قراءات هذه المدرسة إنما تشبه جلسات تحضير الأرواح، وحلقات السحر الشعبى؛ فعندما يتلو الناقد تعويذته ويلوح بعصاه السحرية يتحول كل شىء إلى شىء آخر.

«وتؤدى عملية التحول النقدى هذه إلى المبالغة فى تفخيم الأعمال الأدبية والارتفاع بها إلى مستوى الوصايا أو الكتب المقدسة، بالإضافة إلى أنها تتضمن خطأ من قدر مؤلفيها، وتتلاشى الكتابة الأصلية لصاحبها ليبقى النص المقدس بما يحمله من معنى.

كما أن هذا النوع من النقد يبعد القراء فزعا من قراءة التحف الأدبية لأنه يجعلها كما يرى «كاوى» تبدو صعبة بدرجة مستحيلة لأنها توحى بأن على المرء لكى يتمكن من قراءتها أن يطالع رفاً من الكتب، وأن يفكر ملياً فى التلميحات والإشارات الخبيثة فى كل جملة من العمل الأدبي، ويحسب «كاوى» أيضاً أن كثيراً من النقاد يُغَرَوْنَ بإحلال تليفيق الناقد محل ما قال المؤلف على وجه الحقيقة، وفى هذه الحالة فقد استولى «يعقوب» على حق بكورة «عيسو»، أما الناقد المبدع فلم يحتل مكان المؤلف فحسب بل إنه أيضاً ساقه إلى التيه^(٤١).

وثمة اعتراض أساسى كما يقول «سكوت» يوجه إلى النقد النمطى أو الأسطوري هو أنه لا يؤدى إلى تقييم الأدب بقدر ما يؤدى إلى تفسير الإعجاب

(٤١) المنهج الأسطوري فى تفسير الشعر الجاهلى مرجع سابق ص ٢٢٦.

بأعمال معينة، ولعل هذا ما أرادته «مسز لانجر» حين رأت أن تطبيق هذه النظرية على الفن يجعله وظيفة تعبيرية فطرية قد أدى إلى عدم التمييز بين الفن الجيد والفن الرديء، فوضعتهما هذه النظرية على قدم المساواة^(٤٢).

ويبدى «رينيه ويليك» بعض الاعتراضات على هذا المنهج بقوله:

«لكن مخاطر هذه الطريقة (يقصد طريقة المنهج الأسطوري) واضحة للعيان؛ إذ تختفى الحدود الفاصلة فيها بين الفن والأسطورة، وحتى بين الفن والدين، وتختزل غيبتها اللاعقلانية كل الشعر إلى أداة نقل لعدد محدود من الأساطير عن الانبعاث والتطهير، وبعد أن تفك رموز العمل الفني وفق هذه المصطلحات نحس أننا انتهينا إلى الإحساس باللاجدوى والتكرار الملل، وهذا هو عيب الكثير من كتابات «ولسون نايت» التي استخلصت حكمة غيبية من «شكسبير»، و«ملتون» و«بوب»، و«وردزورث»، وحتى «بايرون»^(٤٣).

تمثلت اعتراضات «ويليك» على المنهج الأسطوري فى ثلاثة محاور رئيسية وهى:

(أ) اختفاء الحدود الفاصلة بين الفن والأسطورة من جهة، وبين الفن والدين من جهة أخرى.

(ب) المنهج الأسطوري يختزل العمل الأدبى، ويجعله مجرد ناقل لعدد محدود من الأساطير.

(ج) الإحساس بالتكرار وعدم الفائدة بعد فك رموز العمل الأدبى على الطريقة الأسطورية.

(٤٢) المرجع السابق ٢٢٧.

(٤٣) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة د/ محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة عدد ١١٠ فبراير ١٩٨٧م الكويت ص ٤٨٢.

أما بالنسبة لممارسى هذا المنهج فى العالم العربى فإن أبرز المآخذ التى تؤخذ عليهم هو أن نقدهم فى كثير من الأحيان لم يخل من الانطباعية التى يجب أن يكون النقد الموضوعى بمنجاة منها .

كما أن من أبرز سلبيات هذه الدراسات النقدية القائمة على المنهج الأسطورى عدم تماسك المنهج عند كثير من الذين سلكوا هذا المنهج وتناولوه فى أعمالهم .

ومن الملاحظ على هذه الدراسات أيضا أن فرضياتها فى بعض الأحيان كانت فى حاجة إلى التوثيق بعودة أشمل إلى العلوم الأركيولوجية والنقوش القديمة والأساطير السامية .

وعلى الرغم من هذه المآخذ وتلك الاعتراضات فإننا لا نستطيع أن ننكر أهمية هذا المنهج فى إضاءة العمل الفنى أو الأدبى، وتفسيره، وربطه بالعقل الجمعى حيث الصورة الأولى التى انطبعت فى ذهن الإنسان وتوارثها عبر القرون والأجيال الأمر الذى كشف لنا سر التماثل بين بعض العادات للإنسان المعاصر، والعادات القديمة للإنسان البدائى، وفسر لنا سر الجنوح نحو الأساطير، وميل الشعوب المتحضرة على اختلاف بيئاتها إلى تداول تلك الأساطير والخرافات .

إن هذا المنهج هو أكثر المناهج السياقية جدية فى محاولة الكشف عن الحياة الكامنة فى النص على أساس من فهم صحيح لطبيعة هذا الفن ووظيفته فى حياة الإنسان؛ فهو يعالج الفن على أساس واضح من فهم لطبيعة الفن القديم الميثودينية، ومن إدراك سليم لوظيفته فى حياة الإنسان تعبيراً ورمزاً وبقاءً .

الباب الثاني
المنهج الحدائيه



الفصل الأول

البنوية

الفصل الأول

البنوية

مفهوم البنيوية،

ظهرت البنيوية كرد فعل على الوضع الذرى الذى ساد العالم فى القرن العشرين، وهو وضع تغذى من وانعكس على انقسام المعرفة، وتفرعها على تخصصات دقيقة متعددة تم عزلها عن بعضها لتجسد من ثم مقولة الوجوديين حول عزلة الإنسان وانفصامه عن واقعه، والعالم من حوله وشعوره بالضيق، والإحباط والعشبة، فإذا كان الوضع الذرى يعنى التفتت والانشطار، من المادة إلى الجزيء، إلى الذرة إلى انشطار الذرة، فإن البنيوية تعنى البحث عن العلاقات بين البنى المكونة للنص وصولاً إلى بنية كلية تربط أجزاء العمل الأدبى فى وحدة تكاملية.

فالبنيوية إذن طريقة وصفية فى قراءة النص الأدبى تستند إلى خطوتين أساسيتين وهما: التفكيك والتركيب، كما أنها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره وبناءه التى تشكل نسق النص فى اختلافاته وتآلفاته.

ويعنى هذا أن النص عبارة عن لعبة الاختلافات ونسق من العناصر البنيوية التى تتفاعل فيما بينها وظيفياً داخل نظام ثابت من العلاقات، والظواهر التى تتطلب الرصد المحايث (أى المنعزل عن أى سياق خارجى)، والتحليل الآنى الواصف من خلال الهدم والبناء أو تفكيك النص الأدبى إلى تمفصلاته الشكلية وإعادة تركيبها من أجل معرفة ميكانيزمات النص ومولداته البنيوية العميقة قصد فهم طريقة بناء النص الأدبى.

بمعنى أن الناقد البنىوى حين يتناول العمل الأدبى يعزل النص تماماً عن كل السياقات الخارجية، كالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى تتعلق بالمبدع

أكثر من تعلقها بالنص، تلك السياقات التى أضحت من معوقات النقد الموضوعى، إذ «إن مهمة الناقد ليست اختبار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان النقد الأيديولوجى يحصرها فى هذا النطاق، إنما أصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية، يرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقى والرمزى ومدى قوتها أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة التى تزعم أنها تعكسها أو تعرضها فى كتاباتها»^(١).

وهذا ما كان يقصده البنيويون حين أطلقوا شعار «موت المؤلف»؛ فقد كانوا يقصدون من ورائه أن يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية وغيرها فى تفسير الأدب، ونقده، وبعد أن يقصى الناقد هذه السياقات يقوم بالبحث عن البنى الجزئية المشكلة للنص، ودراسة العلاقات أو الأنساق القائمة بين هذه البنى دراسة وصفية آتية للوصول إلى البنية الكلية للنص أو العمل الأدبى.

ومن هنا، يمكن القول: إن البنيوية منهجية، ونشاط، وقراءة، وتصور فلسفى يقصى بالخارج، والتاريخ والإنسان، وكل ما هو مرجعى وواقعى، ويركز فقط على ما هو لغوى، ويستقرئ الدوال الداخلية للنص دون الانفتاح على الظروف السياقية الخارجية التى قد تكون قد أفرزت هذا النص من قريب أو من بعيد.

ويعنى هذا أن المنهجية البنيوية تتعارض مع المناهج الخارجية كالمناهج النفسى والمنهج الاجتماعى والمنهج التاريخى والمنهج البنىوى التكوينى الذى ينفتح على المرجع السياسى والاقتصادى والاجتماعى والتاريخى من خلال ثنائية الفهم والتفسير قصد تحديد البنية الدالة والرؤية للعالم.

(١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، القاهرة، ط١، ميريت للنشر والمعلومات ٢٠٠٢، ص ٩٤.

وتستند البنيوية إلى مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الإجرائية فى عملية الوصف والملاحظة والتحليل وهى أساسية فى تفكيك النص وتركيبه كالنسق، والنظام، والبنية، والداخل، والعناصر، والشبكة، والعلاقات، والثنائيات، وفكرة المستويات، وبنية التعارض والاختلاف، والمحايثة، والسانكرونية، والدياكرونية، والدال والمدلول، والمحور التركيبى، والمحور الدلالى، والمجاورة، والاستبدال، والفونيم، والمورفيم، والمونيم، والتفاعل، والتقدير والإيحاء..... إلخ^(٢).

فالنقد البنىوى إذن «يركز فى دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة فى لحظة معينة تمثل نظاما شاملا، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم، وتحليلها يعنى إدراك علائقها الداخلية، ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذى تؤدى به وظائفها الجمالية المتعددة، ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهرى فى العمل الأدبى هو الذى لا يرتبط بالجانب الخارجى، سواء بالمؤلف أو سياقه النفسى ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية ولا بالتاريخ وضرورته، وإنما يرتبط بما بدأ البنىويون يسمونه بأدبية الأدب، أى تلك العناصر التى تجعل الأدب أدبا، تلك العناصر التى يمكن اعتبارها ماثلة فى النص محددة لجنسه الفنى ومكيفة لطبيعة تكوينه وموجهة لدى كفاءته فى أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد^(٣).

إن دراسة أى ظاهرة أو تحليلها من الوجهة البنيوية، يعنى أن يياشر الدارس أو المحلل وضعها بحيثياتها وتفاصيلها وعناصرها بشكل موضوعى، من غير تدخل فكره أو عقيدته الخاصة فى هذا، أو تدخل عوامل خارجية (مثل حياة الكاتب، أو التاريخ) فى بنية النص.

(٢) د. جميل حمداوى: البنيوية اللسانية والنقد الأدبى. مقال بصحيفة كتابات الإلكترونية، (المنهج النقدي فى الأدب والغربة لعبد الفتاح كليطو) مقال للدكتور جميل حمداوى بمجلة أصوات الشمال عدد (٢٢) بتاريخ ١٩ / ١٢ / ٢٠٠٦ م.

(٣) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مبريت للنشر والمعلومات القاهرة ٢٠٠٢ م ص

وكما يقول البنيويون: «نقطة الارتكاز هي الوثيقة، لا الجوانب، ولا الإطار (test is contest) وأيضا: «البنية تكتفى بذاتها، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أى من العناصر الغريبة عن طبيعتها». وكل ظاهرة - تبعا للنظرية البنيوية - يمكن أن تشكل بنية بحد ذاتها، فالأحرف الصوتية بنية، والضمائر بنية، واستعمال الأفعال بنية.. وهكذا.

لقد توصلت البنيوية فى مختلف ميادينها إلى عدة نتائج لعل من أهمها أن الإدراك لا ينزل عما يتم إدراكه، بل إن هناك علاقة وثيقة بين مادة الإدراك، والإدراك ذاته، والذات المدركة الفاعلة، والوسيط الذى يهيم هذه العملية (أى اللغة)، ولعل لمجهودات «فيرديناند دى سوسير» اللغوى الفرنسى بالغ الأثر على البنيوية عموما حيث تقوم نظريته على أن لا شئ يتميز قبل البنية اللغوية، كما أن خصائص الجزء لا تعكس خصائص الكل كمثل (ذرة الأكسوجين وذرتا الهيدروجين = قطرة ماء) أى أن الأفكار والمفاهيم لا توجد بمعزل عن هذه البنية والإشارة هى الوحدة التى تقوم عليها مختلف مفاهيم البنيوية ومفرداتها.

ترى البنيوية أن الأدب هو صيغة متفرعة من صيغة أكبر أو هو بنية ضمن بنية أشمل هى اللغة (كمؤسسة اجتماعية).

إن المنهج البنيوى لتحليل النصوص ليس من مهمته بيان جودة النصوص أو رداءتها ولكنه يحاول أن يبرز كيفية تركيباتها والمعانى التى تنطوى عليها عناصر النص فى تألفها، فالشكل الأدبى عند البنيويين تجربة تبدأ لتنتهى بالنص نفسه بقراءة مغلقة لا نجد فى ساحتها إلا الناقد الذى يستجلى عناصره.

«إن الصورة التى يجهد الشاعر الفنان نفسه للوصول إلى خلقها لا تعنى الزخرفة اللفظية ولكنها بكل تأكيد اندماج إلى حد الذوبان بين نسقين ملتحمين: الحسى الذى يتجلى ببراعة القدرة على استعمال اللفظة زخرفيا وبلاغيا ومعماريا، والنسق الذهنى أو المعنوى حيث ترتفع الألفاظ والمفردات إلى مستوى التأمل العميق

والغور بعيداً فى فهم الصورة غير مجزأة لتوضيح المعنى أو تثبيتته فى الملتقى نفسه بقوة ولا يكون المعنى إلا نسجاً من التحام الصورة والمعنى.

إن هذا الانسجام بين النسقين: الحسى الانفعالى والذهنى المعنوى اللذين يبرزان انسجامهما من خلال الصورة هو ما يمثل روح التحليل البنىوى فى النقد الأدبى المعاصر، تلك الروح التى ترفض التجزئية الانفصالية كنزعة فى العمل الأدبى، ذلك لأن التحليل المستند إلى الفكر البنىوى ليس من منهجه السير بخطا تجزئية فهو يقنع بإراك الظواهر المعزولة إنما يتناول النص كلا متكاملًا^(٤).

بدأت البنىوية فى الأساس لغوية - كما سنلاحظ بعد قليل - ثم انبثقت منها البنىوية الأدبية، أو ما نسميه بالنقد البنىوى الذى ما لبث أن انسلخ عن البنىوية اللغوية، ليس انسلاخاً تاماً، وإنما افترقت به السبل فى بعض الأحيان حتى وصل إلى طريق مسدود وانتهى به الأمر إلى تدمير هذا المنهج وتفكيكه.

نقطة البداية إذن واحدة، وإن اختلفت بعض المسميات أثناء التحليل، فالعناصر الصوتية (الفونيمات) تقابلها فى التحليل الأدبى البنىوى (المائتيمات)، والكلمات تقابلها (وظائف) كما عند «بروب»، أو (وحدات) كما عند «اشتراوس».

أما عن كيفية تناول البنىوى كما هو عند اللغويين، فالتحليل البنىوى اللغوى يقوم عند تعامله مع النص اللغوى بالبدء من نقطة صغرى، فيبدأ بتحديد العناصر التى ربما لا يكون لها معنى مثل الفونيمات، وهى أصغر عناصر تكوين اللغة، ثم ينتقل لرصد تجميع هذه العناصر فى وحدات ذات معنى وهى الكلمات، ثم كيف تجمع هذه الوحدات الدلالية الصغرى فى نظام أوسع أو نسق أكبر وهو اللغة إلى هنا، بدأنا بعناصر ثم تحولنا إلى وحدات صغرى - أصغر الوحدات

(٤) مزهر حسن رفيف الكمبى: البنىوية والتحليل البنىوى فى النص الأدبى مقال بجريدة

الجريدة السورية بتاريخ ١٠ / ٢ / ٢٠٠٧.

اللغوية ذات الدلالة - وهى الكلمات، لكن الكلمة بمفردها معزولة خارج نسق، لا يمكن إلا أن تدل أو تشير إلى وحدة أخرى معزولة، ولهذا نتحول إلى النسق الأصغر وهو الجملة، داخل النسق الأصغر تصبح الوحدة الصغرى جزءاً من نسق دال وتكتسب دلالتها الأوسع من علاقتها مع الوحدات الأخرى داخل النسق.

من ثم يبدأ تطبيق النسق العام للغة، وهو قواعد النحو التى تحكم علاقة الوحدات بعضها ببعض وهى العلاقات التى تحدد معانى الوحدات أيضاً، ثم يتم ربط هذه الجمل أو الأنساق الصغرى وتجميعها داخل نسق أكبر هو النص، فى النسقين السابقين تتحدد دلالة الوحدة (الكلمة فى الجملة والجملة فى النص) عن طريق علاقاتها مع الوحدات الأخرى فى ظل مبدأ اتفق حوله البنيويون جميعاً، وهو التضادات الثنائية (oppositions binary).

وهناك نسق ثالث هو النسق العام أو النظام الذى يحكم الإنتاج الفردى للنوع، وهو نسق نتحرك فى اتجاهه انطلاقاً من النصوص الفردية، أو ننتقل منه فى اتجاه النص الفردى فى تحليل تطبيقي يؤكد اتفاق النص المفرد أو النسق الأصغر أو اختلافه مع النسق أو النظام العام، ويوجز «بيرمان» كل هذا العرض فى جملة واحدة أكثر بيانا وبلاغة يقول: «فى البنيوية تتم إقامة صلة بين مستويين - بين العناصر التى تتحد لتكون وحدة ذات معنى وبين اتحاد وحدات ذات معنى - حتى يمكن تطبيق نموذج لآليات اللغة على آليات بناء له معنى يتكون من اللغة»^(٥).

هكذا مضى التحليل البنيوى فى اللغة، وسار على هديه النقد البنيوى فى التحليل الأدبى، هذه الميكانيكية التى فسر بها أحد الباحثين بالجبرية، ومعزياً أسباب تأخر ظهور البنيوية فى أمريكا إلى تلك الجبرية التى قدمتها البنيوية والمتمثلة فى سجن اللغة، فى حين أن المزاج الثقافى الأمريكى كان متفقاً تمام الاتفاق مع أفكار

(٥) د. عبد العزيز حمودة: المراسم المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة عدد

٢٣٢ الكويت ١٩٩٨م ص ٢٥٣ - ٢٥٤.

«سارتر» عن حرية الفرد وتأكيد الذات، ومن ثم تأخر ظهور البنيوية التى تدعو إلى موت المؤلف.

بدأت البنيوية مع البنية وانتهت فى الوحدة الدلالية للنص، وعدت مرحلة الكمال والمثال، ومارست حقوقها بفك إसार القيود المتراكمة على التوجهات النقدية فى تحليل النصوص، وفى هذه المرحلة وضع النظام البنىوى - الذى اتسم بصفة القداسة - مصطلحاته المخصصة، المتمثلة بـ(الدال، والمدلول، والنسق، والبؤرة، والرمز، والعلامة، والوظيفة اللغوية، وتركيب العلاقات...)، وقد تأتت قدسية البنيوية من نظرة المجتمع لها، على أنها تضع الأشياء فى محلها، ولكنها ما لبثت بعد ذلك - أن قيدت نفسها بقواعد وأسس، ساعدت على تحول اللغة إلى سجن - حسب «جيمسون» فى كتابه (سجن اللغة) - مما قادها إلى التراجع والاضمحلال.

وهذا ما أكدده الباحث القدير الدكتور «عبد العزيز حمودة» حين قال:

«إن تركيز المشروع البنىوى على النظر فى القوانين، والأنساق الداخلية للنص الأدبى يمثل جبرية تنفى قدرة الذات على تأكيد نفسها، وإذا كانت هناك ذات يعبر عنها أصلاً فهى ليست الذات الديكارتية الحرة، بل الذات التى تحددها اللغة وتحكم حركتها، فاللغة عند البنىويين تصبح المكون السببى للذات، وهى فى نفس الوقت، تحل محل البنية الاقتصادية التحتية التى تفسر الأدب والظواهر الاجتماعية فى نفس الوقت.

والواقع أن البنيوية تتحدى بعض المفاهيم التقليدية التى تبناها النقد لفترة طويلة مثل القول بأن النص هو طفل المؤلف وأنه يعبر عن ذاته، فالبنىويون يصلون فى رفضهم لذات المؤلف أصلاً إلى القول بأن المؤلف قد مات، وهذا ما يؤكده «رولان بارت» الذى يعتبر أبرز أقطاب البنيوية والتفكيك على السواء، فالكتاب من وجهة نظر «بارت» أناس يملكون موهبة مزج أو خلط كتابات موجودة بالفعل،

وهم لا يستخدمون الكتابة للتعبير عن أنفسهم أو ذواتهم، بل للاستفادة من قاموس اللغة الذى كانت كتابته قد تمت بالفعل، ومن مفردات الثقافة القائمة^(٦).

والمبتع لتاريخ البنيوية يلاحظ أنها غيرت جلدها، وطورت مقولاتها، خلال مسيرتها النقدية، فعندما وجدت البنيوية نفسها أمام الباب الشكلاى المسدود، بحثت عن اتجاهات تطيل أمدها، فتبنت المزاوجة بينها وبين الرؤيا الاجتماعية التى جعلت منها اتجاهًا بنيويًا جديدًا، (البنيوية التكوينية)، كما جددت اتجاهات نقدية جديدة خرجت من قلب البنيوية، ثم استقلت عنها كمناهج نقدية جديدة (كالتفكيكية).

أما النقاد البنيويون فقد طور كثير منهم اتجاهاتهم، وخير مثال على ذلك الناقد الفرنسى المشهور (رولان بارت) الذى بدأ سوسولوجيا فى كتابه (درجة الصفر فى الكتابة)، ثم أصبح بنيويا شكليا فى كتابه (التحليل البنىوى للسرد)، فبنيويا تكوينيا فى كتابه (حول راسين)، فسيميولوجيا فى كتابه (نظام الموضة) فتفكيكية فى كتابه (س/ز)، فناقدا حرا فى كتابه (لذة النص)....^(٧).

نشأة البنيوية وتطورها:

(١) مدرسة جنيف اللغوية:

يعد كتاب ferdinand de saussure فرديناند دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) (محاضرات فى علم اللغة العام) - الذى ظهر سنة ١٩١٦م والذى أملاه على تلاميذه فى مدرسة جنيف، ثم قام اثنان من تلاميذه بنشر هذه المحاضرات فى هذا الكتاب - أول مصدر للبنيوية فى الثقافة الغربية، ليس فى علم اللغة فحسب وإنما

(٦) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، مرجع سابق ص ١٦٣.

(٧) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحدائية، دراسة فى نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٣، ص ٣٢.

فى كل العلوم الإنسانية؛ ذلك لأن «سوسير» اعتبر اللغة نسقا من العناصر بينها تفاعلات وظيفية وصفية.

والمبدأ الأساسى فى بنيوية «دى سوسير» هو الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر، فهو من ناحية يعارض النزعة الجزئية الانفصالية التى تدعو إلى عزل الأشياء عن مجالها طبقا لنزعة بعض العلوم التى تعالج الأشياء من وجهة نظر ثابتة، وهو من ناحية أخرى يدعو إلى إدراج هذه الظواهر فى سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقاتها التى تحدد طبيعتها وتكوينها، وأهم هذه المقابلات ما يلى:

- ثنائية اللغة والكلام.
- ثنائية المحور التوقيئى الثابت والزمنى المتطور.
- ثنائية النموذج القياسى والسياقى.
- ثنائية الصوت والمعنى^(٨).

لقد أعاد «دى سوسير» التأمل فى الظاهرة اللغوية محاولا تجاوز المفاهيم التى اصطلح عليها فقهاء اللغة، وذلك من خلال إجابته النوعية حول الأسئلة القديمة المتداولة فى حقل الدراسات اللغوية، فمن خلال إجابته عن سؤالين أساسيين هما: ما موضوع البحث اللغوى؟ وما العلاقة بين الكلمات والأشياء؟ أحدث «سوسير» نسقا ثنائيا ميز من خلاله بين اللغة والكلام معتبرا اللغة الجانب الاجتماعى أو النسق المشترك الذى نعول عليه لا شعوريا بوصفنا متكلمين. والكلام هو التحقق الفردى لهذا النسق فى الحالات الفعلية فى اللغة، فهذا التمييز هو المهاد الذى انطلقت منه كل النظريات البنيوية اللاحقة، بمعنى أنه إذا كان الموضوع الحق

(٨) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى. الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م،

للدراصة اللغوية هو النسق الكامن وراء أية ممارسة لسانية دالة وليس التلفظ
الفردى، فإن الموضوع الحق للدراسة فى العلوم الإنسانية هو اكتشاف النسق الكامن
من القواعد المستخدمة فى القصائد أو الأساطير أو الممارسات الاقتصادية.

إن الهدف من وراء تحديد موضوع علم اللغة فى دراسة النسق التجريدى
الذى يستمد منه الكلام اختياراته الفعلية هو تخلص هذا العلم من خليط
الموضوعات التى تدخل فى اهتمامات علم النفس أو علم الاجتماع أو المنطق
والفلسفة.

كما ميز أيضا بين وجهى العلامة: الدال، والمدلول، فالدال هو الصورة
السمعية للكلمة، والمدلول هو المفهوم الذى تتصوره أو نعقله من الكلمة، ومن ثم
فإن اللغة لا تكتسب معناها نتيجة الصلة بين الكلمات والأشياء بل نتيجة إجراء
نسق من العلاقات، ولذا فالعلاقة بين الاسم والمسمى علاقة اعتباطية وليست
تعليلية، إذ لو كان الأمر كذلك لما تعددت اللغات، ومن هذا المنطلق تغدو
العلامات اصطلاحية وليست توفيقية اجتماعية، وليست فردية.

إن خصيصة اللغة عند «سوسير» هى الاختلاف، فما يميز العلامة هو
الاختلاف الذى يحصل لها داخل نسق التعارضات والتقابلات، ففى نظام إشارات
المرور مثلا ليست هناك علاقة طبيعية بين اللون الأحمر والتوقف إضافة إلى أن كل
لون لا يتحدد دلالة إلا من خلال علاقة اختلافية مع اللون الآخر.

وعلى هذا فإن أبرز ما قرره «دى سوسير» هو مبدأ «اعتباطية الرمز اللغوى»
وهو ما يعنى أن أشكال التواصل الإنسانى ما هى إلا أنظمة تتكون من مجموعة
من العلاقات التعسفية أى: العلاقات التى لا ترتبط ارتباطا طبيعيا أو منطقيا أو
وظيفيا بمدلولات العالم الطبيعى، وأن كل نظام لغوى يعتمد مبدأ لا معقول من
اعتباطية الرمز وتعسفه، ومن هنا انبثقت فكرة «السيمولوجيا» أى علم العلامات،
وتطورت فيما بعد.

وبعد أن تبين (لسوسير) ضرورة التأكيد على النظام اللغوى، انطلق يستخلص الأدوات المفهومية لوصف ذلك النظام وعناصره، فأعاد تعريف العنصر الأساسى للبنى اللغوية (الإشارة)، حيث أعلن أنها ليست اسماً لمسمى، وإنما هى كل مركب يربط الصورة السمعية (الدال) بالمفهوم (المدلول)، وجعل العلاقة بينهما اعتباطية.

ورأى أن «اللغة نظام من الإشارات تعبر عن الأفكار، فهى لذلك تقارن بنظام كتابة الأبجدية الصامتة، والطقوس الرمزية، والصيغ السياسية، والشارات العسكرية... إلخ، لكنها أعظم من كل هذه الأنظمة، فالعلم الذى يدرس حياة هذه الإشارات داخل المجتمع يشكل قسماً من السيكلوجيا الاجتماعية، وبالتالي من السيكلوجيا العامة، وسوف أسميه سيميولوجيا (من الكلمة اليونانية سيميون التى تعنى الإشارة)، وسوف تبين السيميولوجيا مِم تتألف الإشارات؟ وما هى القوانين التى تحكمها؟ وبما أن هذا العلم لم يوجد بعد، فلا يمكن لأحد أن يتنبأ بما سوف يكون، لكن له الحق فى الوجود، وفى احتلال مكان متقدم.

وعلم اللغة هو جزء من هذا العلم العام (السيميولوجيا)، والقوانين التى اكتشفتها السيميولوجيا سوف تطبق على علم اللغة^(٩).

كما ميز سوسير بين الدراسة التزامنية (السنكرونى) والزمنية (الدياكرونى) فى دراسة اللغة، وشدد على الدراسة التزامنية على حساب الدراسة الزمنية، كما طور تمايزاً آخر هو: التمايز بين العلاقات العمودية فى الإشارات: فالعنصر الأفقى/التابعى فى اللغة يؤثر فى وضعية الإشارة: فمعنى الكلمة يحدده وضعها فى الجملة وعلاقتها بالوحدات القواعدية لتلك الجملة...

(٩) فرديناند دى سوسير: دروس فى علم اللغة العام، ص ١٦، نقلاً عن كتاب (تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحديثة) د. محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣ ص ١٧ - ١٨.

وهكذا حدد للمنهجية البنيوية مرتكزات أساسية كاللغة والكلام واللسان، والبدال والمدلول، والآنية والزمانية، أو الوصفية والتاريخية، والتقرير والإيحاء، والمستويات اللغوية التى شكلت المهد الفكرى للمنهج البنيوى.

(٢) المدرسة الشكلية الروسية:

وتمثل الرافد الثانى - من الروافد التى شكلت البنيوية فى مهدها - فى (المدرسة الشكلية الروسية) (١٩١٥ - ١٩٣٠) التى نشأت وازدهرت فى العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، والتى تشكلت من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو عام ١٩١٥م، ثم انضم إليهم بعد عام واحد مجموعة من النقاد وعلماء اللغة، وألفوا جمعية عرفت باسم «أبو جاز» opogaz تعنى هذه التسمية المختصرة (جمعية دراسة اللغة الشعرية) التى تأسست سنة ١٩١٦ بمدينة «سان بطرسبورج»، من أعضائها: «فيكتور شكلوفسكى» (v.chklovsky) (١٨٣٩ - ١٩٨٤)، «بورييس إيخنباوم» (b.eichenbaum) (١٨٦٦ - ١٩٥٩)، و«ليف جاكوبنسكى» (l.gakupinsk)، وهى - فى الأصل - مشكلة من جماعتين منفصلتين دارسى اللغة المحترفين، وباحثين فى نظرية الأدب.

على أن أبرز أعضائها هم مؤرخو أدب تحولوا إلى حقل علم اللغة، متخذين من الشعر موضوعاً أثيراً للدراسة، حيث كانت الشعرية «الحب الأول» لمنظرى «أبو جاز»، وعموماً فإن الشكلية الروسية تقوم على أطروحتين أساسيتين، هما: التشديد على الأثر الأدبى وأجزائه المكونة والإلحاح على استقلال علم الأدب، إذ طالما ردد الشكليون أنه آن الأوان لدراسة الأدب - الذى ظل منذ أمد بعيد أرضاً بدون مالك - أن ترسم الحدود لحقلها، وتحدد بوضوح موضوع البحث، وقد سمى هؤلاء أنفسهم (مورفولوجيين) و(تمييزيين)، بينما ألصق بهم أعداؤهم الوصف الشكلى أو الشكلانى (على حد تعبير النقاد المغاربة)، وإذا كان ولا بد من وصفهم بالشكليين، فلأنهم عالجوا الشكل بوصفه مجموعة من الوظائف، لا مجرد صيغة سطحية مبسطة.

إن تسمية «الشكلية» أطلقها عليهم خصومهم، أولئك الذين ظلوا ملتزمين بما سمي «بالواقعية الاشتراكية»، وكانت تسمية يريدون من ورائها احتقار أصحاب هذا المذهب وكل من سار على شاكلتهم، أى كل من يهتم بالشكل على حساب المضمون، ومع أن هذه التسمية لم ترض الشكليين إلا أنها لازمتهم واشتهروا بها، ويحذرنا أحد رواد المدرسة وهو «بوريس إيخنباوم» (B.ekhenpaum)، حين يقول بأن عبارة منهج شكلاني المرتبطة أساسا بهذه الحركة علينا أن نفهمها كتسمية متفق عليها، وكلفظة تاريخية، ويجب علينا ألا نعتمدها كقاعدة، وكثيرا ما حاول الشكليون التنصل من هذا الاسم الذى التصق بهم لما فيه من ظاهرية وسطحية، وحاولوا إيجاد مصطلح بديل لكنهم فشلوا فى كل محاولاتهم، وعلينا أن لا ننسى أن دراساتهم الأولى كانت بالفعل شكلية، ارتبطت بالجانب الشكلى لكنهم طوروا أعمالهم إلى دراسة البنيات الداخلية^(١٠).

كان زعيم هذه المدرسة ورائدها المحنك العالم اللغوى "رومان جاكوبسون" والذى يلخص بعض الباحثين تاريخ نشأة البنيوية وتشكلاتها المختلفة فى شخصيته ومغامراته العلمية.

وكان المنطلق الذى انطلقت منه الشكلية الروسية هو أن الناقد الأدبى عليه أن يواجه الآثار نفسها لا ظروفها الخارجية التى أدت إلى إنتاجها، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، وليس مجرد ذريعة للإفاضة فى دراسات جانبية أخرى، ولم يكتف زعماء الشكلية بذلك بل قصدوا إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية برفض العلوم المجاورة لها على اعتبار أنها عوائق مثل علوم النفس والاجتماع والتاريخ الثقافى، وتحدد منهجهم على لسان "جاكوبسون" فيما يلى: إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب فى عمومه، وإنما أدبيته؛ أى تلك العناصر المحددة التى تجعل منه عملا أدبيا.

(١٠) د. خالد سليكى: من النقد المعيارى إلى التحليل اللسانى (الشعرية البنيوية نموذجاً)

مقال بمجلة عالم الفكر المجلد ٢٣ العددان ١، ٢، ١٩٩٤م ص ٣٧٤.

ولهذا فعلى الناقد الأدبى ألا يعنى إلا ببحث الملامح المميزة للأدب، وعرض أهم مشاكل النظرية الأدبية فى ذاتها، ورفض النظريات النفسية التى تضع الفروق المميزة فى الشاعر لا فى الشعر، أو تحليل قضية الخلق الأدبى إلى الموهبة، وبهذا رفضت الشكلية بصفة قاطعة تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهير وغيرها من العوامل النفسية التى تمس المؤلف أو المتلقى^(١١).

وقد أدرك الشكليون الروس أنه لا يكفى أن نجعل الشكل يستوعب المضمون، ولذلك قد أحلوا محل الثنائية القديمة ثنائية جديدة قوامها المقابلة بين العناصر غير الاستيطيقية التى تقع خارج إطار الفن وبين مجموع الوسائل الفنية، ولذا غدت الوسيلة بالنسبة لهم الموضوع الذى يصح أن يكون موضوعا للدراسة الأدبية، مما أدى إلى الاستعاضة عن الشكل بمفهوم ميكانيكى عن مجموعات الوسائل أو الطرق التى يمكن دراستها كلا على حدة، أو ضمن علاقات متشابهة متباينة.

ويبدأ التحليل النقدى عند الشكليين الروس بتقطيع المقولة إلى (وحدات) لغوية، وقد عرفوا الأثر الأدبى بأنه منظومة، وللعناصر التى تؤلف هذه المنظومة قيمة وظيفة، ويتركز تحليل الآثار الأدبية فى البحث عن (الوحدات) ذات الدلالة، وعن (العلاقات) المتبادلة بين هذه الوحدات.

والرائد الحقيقى فى هذا الميندان هو (فلاديمير بروب) V.Proppe الذى حلل فى كتابه (مورفولوجيا الحكاية الشعبية) تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف، و(الوظيفة) عنده هى (عمل) الشخصية، وقد حصر الوظائف فى ٣١ وظيفة فى جميع القصص.

وقد حلل الشكليون الروس فى كتاباتهم المبكرة خاصة لغة الشعر باعتبارها لغة خاصة تتميز بتشويه متعمد للكلام العادى عن طريق ما سموه بالعنف المنظم

(١١) د. صلاح فضل: النظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٤٢.

الذى يرتكبه الكاتب ضده، وفى تحليلهم للشعر درس الشكليون توزيع الوحدات الصوتية الصغرى داخل القصيدة، وعينوا كوكبات صوتية وأشكالا تختص بوزن الشعر، ورفضوا اعتبار الفعلية وحدة الإيقاع الأساسية، وميزوا بنية البيت الشعرى الآلية عما أسموه (الوثب الإيقاعى)، وعرفوا البيت الشعرى بأنه بنية طباقية معقدة، يترابط فيها الوزن مع الإيقاع الخاص بالخطاب، ذلك أن البيت الشعرى - عندهم - هو عنف منظم يغتصب اللغة الدارجة.

كما أنهم درسوا الطبقة الصوتية وهارمونيات أحرف العلة، ومجموعات الأحرف الساكنة، والقوافى، وإيقاع الشر، والبحور، معتمدين اعتماداً كبيراً على نتائج اللغويات المعاصرة، وما جاءت به عن الفونيم [أصغر وحدة صوتية ذات دلالة] وكيف يؤدي وظيفته، وبذا كانوا وضعيين يسعون نحو مثال من البحث الأدبى، يكون علمى الطابع، تكنولوجياً تقريباً، ويبدو أن مفهومهم الخاص بالشكل يجعله مجموع العلاقات القائمة بين العناصر، ورغم أن وسائلهم كانت أدق إلا أنهم عادوا إلى الشكلية البلاغية القديمة^(١٢).

بيد أن هذه الحركة الشكلية سرعان ما تعرضت لعدة مضايقات، بعد أن اصطدمت بالمذهب الذى كان سائداً وقتئذٍ وهو المنهج الماركسى ذو الطبيعة الأيديولوجية الذى كان يهتم بالمضمون على حساب الشكل، والنظر إلى الآثار الأدبية باعتبارها أفكاراً وصوراً تعكس الواقع وتصوره تصويراً صادقاً وأميناً، واتهم أنصار الشكلية بالهروب من الالتزام السياسى المباشر، وتم حل جميع المنظمات الأدبية وإدماجها فى منظمة موحدة أعطيت لها سلطة الحزب الكاملة لوضع أبعاد السياستين النقدية والأدبية، ومنذ ذلك الوقت لم يعد من الممكن التسامح فى أى مظهر يلحد فى حق الماركسية أو يحيد عنها بأية صورة، واعتبرت السلطات الروسية ذلك انحراقاً لا بد من القضاء عليه.

(١٢) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة عدد ١١٠،

١٩٨٧م ص ٦١ - ٦٢.

ولم يكن أمام زعماء الشكلية تجاه الهجوم العنيف إلا أحد أمرين: إما الصمت المطلق والرضا بالموت الأدبي نهائياً، وإما الاعتراف الصريح بخطئهم فى التحليل الأدبي وإعلان التوبة النصوح، ولم يغفر لهم فى هذا المجال أنهم كانوا قد أخذوا يهتمون بالجانب الاجتماعى فى الأدب على طريقتهم، واضطر أكثرهم تطرفاً فى الدعوة إلى مبادئ (النظرية الشكلية) إلى نقد نفسه، واتهام مبادئ «الأبوجاز» بالعقم ومجافة الصواب، واعتبارها شيئاً ينتمى إلى الماضى، وبعد هذا الإعلان من «شلوفسكى» لم يكن أمام زملائه إلا الانزواء والتسليم الصاغر، باستثناء من هاجر منهم مثل «جاكوبسون»^(١٣).

(٣) حلقة براغ اللغوية:

انتقل «جاكوبسون» من (موسكو) إلى (براغ) كملحق ثقافى لكن سرعان ما أدرك أن المناخ السائد فى وطنه الأصلى سوف ينتهى بخنق نظرياته المستقلة، فأخذ ينفث دعوته فى الأوساط اللغوية، وجعل يطبق بعض مبادئ المدرسة الشكلية على مشاكل الشعر التشيكوسلوفاكى مما آذن بنجاح هائل فى حلها، وقد التقت أفكاره عندئذ بأفكار المجموعة المحلية خاصة والأوروبية عامة فى وجوب تعميق الدراسة الأفقية الوصفية للغة لا الرأسية التاريخية، واتخاذ أسس وظيفية كهذه الدراسة يتم بها التزاوج بين البحوث الجمالية واللغوية.

ومن ثم قامت طائفة من علماء اللغة فى تشيكوسلوفاكيا بتكوين حلقة دراسية ضمت فى صفوفها مجموعة كبرى من الباحثين الذين يستثمون إلى بلاد أخرى كروسيا، وهولندا، وألمانيا، وإنجلترا، وفرنسا، وأخذوا يصوغون جملة من المبادئ المهمة لم يلبثوا أن تقدموا بها إلى المؤتمر الدولى الأول لعلماء اللغة الذى عقد فى «لاهاى» ١٩٢٨م تحت عنوان: (النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية)،

(١٣) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٣٥.

وفى العام التالى قدموا الجزء الأول من الدراسة الجماعية بعنوان (الأعمال)، وفى عام ١٩٣٠م ظهرت أول دراسة منهجية فى تاريخ الأصوات اللغوية بإعداد "جاكوبسون" وعقد فى براغ مؤتمر للصوتيات، ثم تأكدت الحركة الصوتية على المستوى الدولى بمجموعة من المؤتمرات اللاحقة، وتبلورت فى ثمانية أجزاء عن (أعمال) حلقة براغ ظلت تنشر تباعا حتى عام ١٩٣٨م^(١٤).

استطاعت "حلقة براغ" أن تتفادى بعض نواحي القصور فى النظرية الشكلية بمراجعة أهم المبادئ وتعديلها، وإنضاجها على ضوء التجربة الفكرية المثمرة، فبدلا من قصر العمل الأدبى على جانبه اللغوى البحت، وعدم الاعتراف بأى عنصر خارج "أدبية الأدب"، يعلن "جاكوبسون" أن الاتجاه المنهجى الجديد فى مدرسة براغ يدعو إلى استقلال الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الأدب وكانت هذه هى الصياغة الموفقة للمشكلة، الاستقلال لا الانعزالية، ومعناه أن الأدب يعد نوعا متميزا من الجهد الإنسانى لا يمكن شرحه تماما باستخدام المصطلحات المستقاة من مجالات الأنشطة الأخرى مهما قربت منه، وهذا يؤدى بدوره إلى أن فكرة "أدبية الأدب" ليست مظهره الوحيد، وليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها خاصية استراتيجية التى توجه العمل الأدبى كله، ومبدأ تكامله الحركى بحيث لا يعد تكديسا لمجموعة من الوسائل، ولكن بنية مركبة متعددة الأبعاد مندمجة فى وحدة الشئ الجمالية^(١٥).

جهود « جاكوبسون » فى ترسيخ قواعد البنيوية:

يعد «رومان جاكوبسون» أول من تحدث عن الفونيم، أى الوحدة الصغرى فى اللغة، وهو تلك الوحدة غير القابلة للانقسام، أو التحليل، بل هو الوحدة غير القابلة لأن تعوض بوحدة أخرى، لأن بناء كل فونيم مختلف ضرورة عن بناء فونيم آخر، ولم يتوقف «جاكوبسون» عند مستوى الوصف الدقيق للأصوات بل

(١٤) د. صلاح فضل: نظرية البناية فى النقد الأدبى، ص ٧٤.

(١٥) المرجع السابق ص ٨٤.

تجاوز ذلك إلى الربط بين الصوت والمعنى، إذا إن كل مشابهة ظاهرة فى الصوت، خصوصا فى الشعر، تقوم بمنطق المشابهة أو المغايرة فى المعنى.

فالشعر عند «جاكوبسون» منطقة تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، فالتراكم المتواتر لمجموعة من الفونيمات أو التجميع المتباين لطائفتين متعارضتين فى النسيج الصوتى لبيت شعري، أو مقطع، أو قصيدة يلعب دور تيار خفى.

لقد عملت مدرسة براغ على صوغ النظرية الأدبية الشكلية ضمن إطار دراسات لغوية تتفق مع «دى سوسير» فى معظم مبادئه الأساسية، وبذلك نحتت مصطلح البنية، وتكون بذلك هى المدرسة السبابة لوضع هذا المفهوم، فبالرغم من أن «دى سوسير» يعتبر رائد الدراسات اللغوية، فإنه لم يستعمل هذا المصطلح بل كان يستعمل مفهوم النظام والنسق *systeme*؛ ففى المؤتمر الذى انعقد عام ١٩٢٩ ببراغ، قدم مصطلح بنية كمصطلح حاسم فى برنامج البحث حول اللغة والأدب، وأصبح موضوع علم اللغة هو دراسة القوانين البنوية للمنظومات اللغوية؛ أى دراسة العلاقات المتبادلة بين العناصر الفردية، ومن ثم صرح "فان ديك" بوجوب النظر إلى العمل الشعري أيضا على أنه بنية وظيفية، لا يمكن فهم عناصرها المختلفة إلا من خلال ارتباطها بالمجموع.

لقد حل مفهوم البنية محل النظام عند "دى سوسير" والشكل والأداة عند الشكلين، حيث تتضمن البنية كل أوجه النص، إلا أن هذا المفهوم لدى مدرسة براغ، لا يميز بين النصوص الأدبية وأفعال الاتصال العادية، لأنها هى الأخرى تشمل على بنيتها الخاصة، لهذا ستقترح المدرسة مصطلح «الوظيفة» للتمييز بين هذه الأنواع من الخطابات، وفى هذا السياق نادى «جاكوبسون» فى محاضراته (علم اللغة والشعرية) بأن اللغة يجب أن تدرس فى كل تنوع وظائفها، ولكى تتضح طبيعة هذه الوظائف لابد من تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل حركة لغوية، ولكل فعل تواصلى لفظى.

إن المرسل يبعث برسالة إلى المرسل إليه، ولكى تعمل هذه الرسالة عملها لابد لها من سياق تندمج فى إطاره، كما لابد من افتراض الشفرة التى يحل المرسل إليه الرسالة على أساسها، وكذلك لا نلث عند التحليل التفصيلى أن نتبين ضرورة الإشارة إلى محور الاتصال أى القناة المادية للتوصيل سواء كانت السمع أو البصر فى القراءة، ويشار إليها عادة بخط متقطع من النقاط للإشارة إلى دورها فى النقل، كما ينبغى الانتباه إلى الرابط النفسى بين الطرفين الذى يسمح بإقامة الاتصال، وبهذا؛ فإن العوامل المتشابهة التى تدخل فى التوصيل اللغوى يمكن وضعها فى النموذج التالى:

سياق

(مرجعية)

مرسل (رسالة) مرسل إليه

(إفهامية)

(شعرية)

(انفعالية)

اتصال

(انتباهية)

قواعد الشفرة

(ما وراء اللغة)

من خلال هذا المخطط الذى عرضه «جاكوبسون» ظهر مصطلح (الوظيفة) والذى يتشكل ويتألف بتركيز رسالة على أحد هذه العوامل، فالتركيز على (المرسل) يعطى (الوظيفة الانفعالية) التى تعبر عن عواطفه، ومشاعره، والتركيز على (المتلقى) أو المرسل إليه يعطى (الوظيفة الإفهامية)، أو الطلبية، أى وظيفة التأثير على المتلقى، والتركيز على (السياق) يعطى (الوظيفة الإحالية)، أو المرجعية، والتركيز على (السنن) أو الشفرة يعطى (الوظيفة الماوراء لغوية)، والتركيز على (الرسالة) نفسها يعطى (الوظيفة الشعرية).

«إن النص الأدبي يتضمن عادة هذه الوظائف بدرجات متفاوتة، إذ هي تشكل تسلسلا هرميا بحسب الغلبة النسبية لكل منها. . . فإذا كانت (الوظيفة الشعرية) هي الغالبة وصفت الرسالة بأنها أدبية، أو جمالية، ويحدث ذلك وفق مبدأ التغريب، وبذلك تمكنت (مدرسة براغ) من إبراز الخصائص المميزة للنص الأدبي، أو الشعري، وفي الوقت نفسه الإقرار بعلاقته بالمؤلف، وأيضا بالسياق الاجتماعي. . . وذلك لأن (الوظائف) رغم غلبة إحداها على الأخرى في النص، وتميزها له عن غيره، تظل شيئا من الوجود، وعلى الناقد أن لا يتجاهل ذلك، أو ينكر صلة الأدب بالواقع، بل يتدبره، ويتدبر الخصائص الداخلية للنص. . .»^(١٦).

كما يعكس هذا المخطط أثر الرياضيات، والفلسفة، وعلم النفس على النظرية التواصلية عند «جاكوبسون»، فمع تقدم الأبحاث الرياضية والهندسية توصل المهندسون إلى وضع نظرية للتواصل في مجال الاتصال الهاتفي، حيث تركز اهتمامهم على السياق المادي لإيصال المعلومات، ولم ينحصر أثر الرياضيات عند «جاكوبسون» في ربط العلامات اللغوية باستعمالها الرمزي بل تعدى الأمر ذلك إلى التوسع في دراسة مفهوم البنية؛ فقد احتل هذا المفهوم في الرياضيات الصدارة منذ عام ١٨٧٠م إثر التطور الذي حصل في حساب التحولات، فقد بلغ التفكير الرياضي حول مفهوم البنية أوجه في الثلاثينيات عندما وضع "بورباكي" ومجموعته نظرية "البنيات الأم"، وهي بنيات يكفى أن نميز فيما بينها وأن نخلط بين عناصرها لنحصل على كامل البنيات المتخصصة في مختلف فروع الرياضيات.

إن أهم ما استخلصه "جاكوبسون" من الرياضيات البنيوية هو أهمية مفهوم الثبات، حيث أن التحولات التي حددت داخل مجموعة عناصر تتضمن خصائص قابلة للتغير وأخرى ثابتة، وقد قدمت الرياضيات أمثلة على هذه العملية بين

(١٦) عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب

العرب ٢٠٠٠م، ص ٣٥.

الجوهري والعرضي من علم الفلك حيث إن خصائص بنية الفضاء تبقى ثابتة رغم تحركات المجرات الفضائية وانعكاساتها.

أما أثر الفلسفة على "جاكوبسون" فيتجلى في إبقائه على عنصر الذات في العملية التواصلية، وقد جاء ذلك نتيجة تأثره بالفلسفة الظاهرية "فعدد من تلاميذ "هوسرل" نشطوا بشكل كبير داخل الحلقة اللسانية في براغ؛ وذلك بدعوة من "جاكوبسون"، ويظهر تأثير "هوسرل" بشكل بارز في أعمال "جاكوبسون" خاصة في ثلاث مجالات: في تحديد العلاقة بين اللسانيات وعلم النفس، وفي برنامج "النحو الكلي"، وفي الدفاع عن أن علم الدلالة *semantique* يعتبر جزءاً مدمجاً في اللسانيات.

إن أثر الفلسفة الظاهرية في أعمال "جاكوبسون" جعله يخالف مقولة البنيويين في تغييب الذات، فمن خلال التخطيط السابق يظهر لنا جلياً حضور الفاعل الذات الذي يتخذ أشكالاً عديدة: المرسل والمتلقي والمبدع اللاوعي للرسالة^(١٧).

لقد خطت "حلقة براغ" بالدراسات البنيوية - بفضل جهود "جاكوبسون" - خطوات مهمة، فجنحت إلى التخلص من الطابع الشكلي البحت، ولم تعد قاصرة على الدراسات اللغوية والأدبية، بل امتدت اهتماماتها إلى المجالات الاجتماعية والنفسية والفلسفية دون أن تغفل علم اللغة كنموذج لهذه الدراسات، ولعل من أكبر مكاسبها دعوتها إلى تطوير فكرة تعدد الوظائف للوحدات البنيوية، واعتمادها على بعض العناصر الرياضية في تحليلاتها - كما وضعنا سابقاً - كان أيضاً من علامات النضج في تصوراتها البنيوية أنها لم تعد تقصرها على ما يلاحظ في الواقع المباشر فحسب، بل ركزت على العلاقات التجريدية النظرية وما يمكن

(١٧) محمد آيت لعيميم: المتنبي في المناهج النقدية الحديثة، منشورات موقع ثقافة، صخر،
الالكترونى ١٩٩٨ - ٢٠٠٦ م.

أن تسفر عنه من علاقات فرضية، ولا ننسى أخيراً أن نشير إلى ارتباط بنيوية "براغ" بنظرية الظواهر عند "هوسرل" الذى كان وثيق الصلة الشخصية بمفكرى براغ والذى اشترك فى مؤتمراتهم، وقد ساعد هذا على الاعتراف بفكرة البنية النموذجية كمرحلة أولى فى عملية توالد الظواهر تودى إلى اكتشاف كلية الكون ووحدته وشموله^(١٨).

(٤) مدرسة النقد الجديد:

توالت الحلقات اللغوية، بعد حلقة براغ، فظهرت "حلقة كوبنهاجن" التى تأسست عام ١٩٣١م فى أوروبا ومن أشهر أعلامها "بروندال" Brondal، و"جيلميسلف" Hjelmslev، و"حلقة نيويورك" التى تأسست عام ١٩٣٤م فى أمريكا، والتى أصبحت ملجأ للعلماء المهاجرين بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية.

وكانت المدرسة الأمريكية أوسع انتشاراً، وأخصب تربة وأثرى من غيرها فى مجال الدراسات اللغوية، وكان من رواد هذه المدرسة "ساير" و"بلومفيلد"، وقد لمع من علماء هذه المدرسة قطبان من أقطاب الدراسات اللغوية وهما: "بايك" pike، و"تشومسكى" Chomsky اللذان أضافا لعلم اللغة البنىوى بعض التصورات الأساسية المهمة، فيعتمد الأول على منهج متماسك متكامل يتناول الظواهر اللغوية من ثلاثة جوانب: قطاعى، وموجى، وميدانى، ففى الجانب القطاعى يدرس الظواهر الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية للوصول إلى رؤية عامة تركز على أساس توزيعى ثابت يتكون منها مبنى ما، وهذا هو خلاصة تصور "بلومفيلد" عن اللغة.

أما الجانب الموجب فيمكننا عن طريقه أن نصل إلى رؤية متحركة نشطة - قريبة مما اقترحه "ساير" - تشرح حقيقة أساسية، وهى أن اللغة عبارة عن تيار مستمر من الحركات التى تصب فى أنظمة مركبة متراكبة؛ ولهذا فإن تشبيهها

(١٨) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٨٧ - ٨٨.

بالموجات لا يعنى أن إحداها تنحل فى الأخرى، وإنما يعنى أنها تتراكب فوق بعضها كما تتراكب الوحدات الصوتية والصرفية فى كلمة ما لا على التوالى مثل حبات المسبحة، وإنما بالانصهار فى شكل متموج، ومن خلال الجانب الميدانى نصل إلى رؤية وظيفية عميقة تأخذ فى اعتبارها النص، ومخزون الذاكرة الذى يعتمد عليه فى وقت واحد، أى اللغة كنظام مكون من أجزاء مترابطة لا يمكن لأحدها أن ينفصل عن وظيفته فى المجموع، وهذا المجموع بدوره هو حصيلة الأجزاء فى علاقتها الوظيفية من ناحية وسياقها الاجتماعى الدال من ناحية أخرى، على أنه بالنسبة للغة لا يمكن أن نقول إن [أ+ب يساوى ب+ أ] وأن المجموع النهائى هو محصلة الأجزاء؛ لأن هذه التصورات جزئية فردية تغفل البنية وتركيبها وخصائصها النهائية التى تختلف نوعيا عن خصائص الأجزاء.

وهناك إضافة جديدة أتى بها العالم اللغوى «تشومسكى» هى فكرة المستوى البنىوى؛ فقد نقد الذين سبقوه لأنهم قصرُوا اهتمامهم على البنية السطحية للغة، ولم ينتبهوا إلى ما يسميه بالبنية العميقة، وقد لاحظ أن هذا القصور كانت له نتائج خطيرة فى البنىوية الأمريكية على وجه الخصوص التى تبلورت مبادئها فى ظل لون من الوضعية الجديدة جعلتها تلج على عمليات التجارب التطبيقية، وتعتبرها المقياس الأخير، وبالرغم من أن هذا الموقف يمكن أن يمتدح نظريا إلا أنه يؤدى بنا فى رأى «تشومسكى» إلى استبعاد جانب كبير من معارفنا اللغوية التى اهتمينا إليها بالحدس والاستبطان، وتمثل البنية العميقة شبكة من العلاقات النحوية - بالمعنى الواسع للكلمة - يقوم عليها علم معانى القول بينما تعتمد البنىوية السطحية على المستوى الصوتى^(١٩).

بعد «براغ» والشكليين أثبتت مدرسة (النقد الجديد) فى أمريكا وإنجلترا ضرورة عزل النص عما يؤثر فيه، وعدوا الأعمال الأدبية أشياء مجردة بعيدة عن العوامل الخارجية!!! أما «ليفى شتراوس» العالم الأنثروبولوجى، فقد جعل

(١٩) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٩٧ - ٩٨.

النموذج اللغوى مقوما فى دراسة الكليات، وهذا الاعتماد يسر تمازج العلوم الإنسانية، الذى تجسد بقاء هذا العالم باللغوى الكبير «جاكوبسون» ليتعاونوا فى تحليل نص «لبودلير» سونيت (القطط)، يصبح وقتها الميلاد الفعلى للمنهج البنىوى فى النقد الأدبى.

بعد ذلك كان اهتمام علماء النفس بالشعور واللاشعور على أساس أنهما بنى لغوية، فنجد «جاك لاكان» يؤسس علم النفس البنىوى القائم على أن البنية الشاملة للغة هى بنية لا شعورية، وأن لا وجود لأية علاقة مباشرة بين النفس والتجربة، وكذلك الفرنسى «جان بياجيه»، الذى جعل للبنية ثلاث خصائص لا بد أن تتسم بها: هى الكلية؛ فتتكون البنية من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق والتحول؛ وهو سلسلة من التغيرات الباطنية تحدث داخل النسق، والتنظيم الذاتى؛ فتتنظم البنية نفسها لتحفظ لها وحدتها، وتساهم فى طول بقائها.

لقد كشفت البنىوية أن التعامل مع الداخل النصى على حساب الخارج السياقى له منافع مهمة على صعيد تصيد الدلالة، وذلك من خلال حرية تلمسها باستخدام تقنية المعنى المتعدد المنبثق من الاعتماد أساسا على مرونة البنية وحسب، ولذلك حدد «جان بياجيه» فى كتابه (البنىوية) خصائص البنية فى: (التحولات التى تحتوى على قوانين نظامية، والجملة التى تمتاز بكونها سمة تشكل البنى، والضبط الذاتى الذى يؤدى للحفاظ عليها ويمنعها من الانغلاق)، وتكفل هذه الخصائص إمكانية حركة المعنى المتعدد باختلاف أسلوب التلقى، وتدخل فى الوقت نفسه التنظيم اللغوى فى النص فى مختبر للإحصاء والتبويب لدراسة القوانين الداخلية التى أسهمت فى نشوء النص^(٢٠).

(٢٠) د. محمد سالم سعد الله: من السياق إلى النص رؤية معرفية، مقال منشور بموقع رابطة أدباء الشام الالكترونى.

وعن كيفية تحليل النص من وجهة النظر البنيوية مثل «تيرى إيجلتون» فى كتابه (نظرية الأدب) للنقد البنيوى بقصة بسيطة عن صبي يغادر البيت إثر نزاع مع والده، فينطلق سيرا على الأقدام عبر الغابة، فيسقط فى حفرة عميقة، ويخرج الأب باحثا عن ابنه، فيمر بالحفرة وينظر فيها فلا يرى أحدا بسبب الظلام، وفى اللحظة التى ترتفع فيها الشمس إلى نقطة فوقه تنير بأشعتها أعماق الحفرة، فتتيح للأب إنقاذ طفله، وبعد مصالحة بينهما يعودان إلى البيت.

هذه القصة التى تحويها عشر كلمات، يمكن أن تمتد إلى عشر صفحات لدى أديب، وإلى مئة صفحة لدى أديب آخر، إذا ما زاد عليها تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) والاستباق (الاستشراف). فإذا ما حاولنا تحليلها، فإن مناهج عديدة يمكن أن تعالجها: (فالناقد الألسنى) يمكنه أن يجد فيها ثنائيات: الأب/ الابن، والنزاع/ المصالحة، والمغادرة/ العودة، والشمس/ والظلام.

كما يمكنه أن يتلاعب بلفظتى SUN و SON، وإن (الناقد النفسى) يمكن أن يجد فيها آثارا محددة من عقدة أوديب التى اكتشفها فرويد، فيبين أن سقوط الطفل فى الحفرة هو عقاب يتمناه الطفل لنفسه فى لا وعيه نظرا لنزاعه مع أبيه، وربما هو شكل من الخصاء الرمزى أو التجاء إلى رحم الأم.

و(الناقد البنيوى) يرى فيها ثنائيات ضدية: (فالأدنى) الابن يتمرد على (الأعلى) الأب، ومسير الطفل عبر الغابة هو حركة على محور أفقى، وسقوط ضوء الشمس عمودى، والحفرة تحت مستوى الأرض (أدنى)، تقابلها الشمس (أعلى)، وسقوط ضوء الشمس (الأعلى) على الحفرة (الأدنى) يقلب وحدة السرد الدالة الأولى حيث كان (الأدنى) يقف فى مواجهة (الأعلى)، والمصالحة بين الأب والابن تستعيد توازنا بين (الأعلى) و(الأدنى)، كما تدل مسيرتهما فى العودة إلى البيت على (وسط).

ويلاحظ أن التحليل البنيوي، كالشكلي، يضع (محتوى) القصة بين قوسين، ويركز على الشكل وحده، وعلى العلاقات وحدها. وقد تكون هذه العلاقات بين المفردات علاقة توازٍ، أو تقابل، أو تكافؤ، أو قلب... كما يلاحظ أن المنهج البنيوي تحليلي لا تقيمي^(٢١).

إننا بعد هذا العرض الموجز لتاريخ البنيوية وتطورها نستطيع القول بأن البنيوية الغربية نشأت ونمت واستوت على سوقها - في النصف الأول من القرن العشرين - في أحضان الدراسات اللغوية التي أضحت نموذجاً تحتذى به بقية العلوم الإنسانية، بل تطورت البنيوية حتى أصبحت المنهج الأمثل، والطريق الأقوم للدراسات اللغوية، والأنثروبولوجية، والنقد الأدبي «وكان من أهم ثمارها أنها أغرت الباحثين بالعودة إلى النظريات والأفكار العامة، وبرهنت على ضرورة تشكيل رؤية نظرية تهتدى بها بحوثهم، كما كان لها فضل الإصرار على دراسة اللغة من وجهة النظر الوصفية التوقيفية مما أدى إلى تصفية الأحداث اللغوية من ملبساتها المتغيرة، وكان من أهم نتائجها التركيز على النظم الكلية الشاملة، وعدم تبديد الجهود في التفاصيل الصغيرة أو محاولة استيعاب جميع البيانات، كما كان لها الفضل في إحياء الاهتمام العميق بعلم الدلالة على أساس أنها تبحث عن البنية التعبيرية - وهي شكل التعبير الدال - وعن البنية الدلالية، وهي شكل المحتوى من ناحية أخرى.

وهذا يعني أنها كانت تميز في المراحل الأولى بين النموذج اللغوي، وبين الشخص الذي يتحدث، أو يكتب، والموقف الذي ينتج فيه النص باعتبار أن هذين العنصرين الآخرين لا يدخلان في تكوين البنية اللغوية، وقد قام هذا التمييز على

(٢١) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص ٢٧ - ٢٨

منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٣ م.

أساس مبدأ الانبثاق البنيوي، أو دراسة اللغة في نفسها، فاستبعد العوامل التنفيذية من الشخص والموقف محيلاً العنصر الأول إلى علم النفس، والثاني إلى علم الاجتماع لكن المرحلة الأخيرة من بنيوية اللغة قد واجهت مشكلة إنتاج النص أو توالده وربطتها بالجانب التاريخي التطوري عن طريق فكرة التحول التي تشرح تطور الأبنية انطلاقاً من نقطة عدم التوازن الذي ينجم عن تأثيرات خارجية تقوم بتحريك الأبنية الداخلية للغة، وتحدد سلوكها التوليدي.

وبعد أن كان علم اللغة يركز اهتمامه على الشيء المتلقى أو المادة اللغوية فحسب أخذ يرتبط بشكل متزايد بنظرية علم الاتصال والسيمولوجيا مما جعله يعنى بدائرة الإرسال كلها (مرسل - رسالة - مرسل إليه) مما انتهى به إلى إعادة وضع الشخص والموقف في مكانهما الحقيقي من العملية اللغوية^(٢٢).

ويبدو أن السحر الكامن في البنيوية هو أحد الأسباب الخفية التي جعلتها ذات سيادة في الخطاب النقدي المعاصر، فالتحليل البنيوي ينطوي بطبيعته على تقنية (كشف) السر، كما هو الحال في الحكايات الغرائبية، إذ يبدأ الأمر هكذا: تحليل الأجزاء اللسانية تحليلاً يبدأ من الصوت ثم التركيب النحوي، ثم يتصاعد باتجاه تحليل العلاقات، ثم يصل الذروة في الكشف عن سر النص المتمثل في (النظام) أو (البنية) وما ينطويان عليه من خاصية لسانية، فيقف القارئ مندهشاً حيال هذا الكشف المثير عن التنظيم العقلي للمؤلف، المائل في البنية اللغوية لنصه.

على هذه الشاكلة كانت البنيوية تسحر الآخر، وتفعل به نظير ما كانت تفعله حكايات ألف ليلة وليلة من سحر وتشويق في القارئ أو المستمع؛ فتلك الحكايات التي شغف بها الأوروبيون أنفسهم كانت تبدأ بحكاية صغيرة هي نواة حكاية كبيرة تستكمل تصاعدياً مع زمن الحكى، لتصل في النهاية إلى هتك السر الذي انتظره الملك بشوق كبير ألف ليلة وليلة.

(٢٢) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ١١٤ - ١١٥.

فتقنية كشف السر هي تقنية شائعة فى الحكايات القديمة وهى تحمل من التشويق السردى الشئ الكثير، وعلينا أن نتذكر هنا أهمية الكشف عن هذا السر، وعلاقته بإشكالية المعنى، من خلال ما قام به «آيزر» فى تحليله قصة (الصورة فى البساط) «لهنرى جيمس»، وما قام به «جاك لاكان» فى تحليله قصة (الصورة فى البساط) «لهنرى جيمس»، وما قام به «جاك لاكان» فى تحليله قصة (الرسالة المسروقة) «لإدجار آلن بو» فالتحليلان يتضمنان سعيا مشتركا، هو معرفة أهمية السر وعلاقته بالمعنى الأدبى، ثم بعد ذلك معرفة عملية تأويل ذلك المعنى، هل هى عملية ماثلة فى البناء اللسانى للسر وحده، أم فى الإدراك الجمالى الذى هو فعل من أفعال القراءة والتأويل؟.

غير أن الذى قتل السحر النبوى هو آلية (التكرار)، تكرار طريقة الوصول نفسها إلى ذلك السر، وكشف حجابيه، ومن جهة أخرى، كان كشف السر فى حكايات ألف ليلة وليلة يحفظ حياة المؤلف بشخصه، والإنسان بنوعه، ولكن كشف السر أو النظام فى البنيوية لا يتم إلا بموت المؤلف أولا والإنسان ثانيا، وبمقتضى ذلك، فالتحول من البنيوية هو تحول باتجاه المؤلف والإنسان، وما يشكلاه من علاقة معروفة بالزمن وبالتاريخ، كانت قد أغفلت فى المقاربة البنيوية.

أنواع البنيوية:

إذا تأملنا البنيوية جيدا وبعمق دقيق باعتبارها مقاربة، ومنهجاً، وتصوراً فإننا سنجد بنيويات عدة وليس بنيوية واحدة؛ فهناك البنيوية اللغوية السوسيرية التى تفرعت بدورها إلى مدارس كالوظيفية الوصفية مع «أندرى مارتينى» A.Martinet و«رومان جاكبسون» R.Jakobson و«تروبتسكوى» Troubetzkoy ومدرسة كوبنهاجن التى من أهم أعلامها «بروندال»، و«جيلميسلف»، والتوزيعية مع «بلومفيلد» Bloomfield و«هاريس» Harris و«هوكيت» Hockett... لتتنقل البنيوية مع «تشومسكى» Chomsky إلى بنيوية تفسيرية تربط السطح بالعمق عن

طريق التأويل. ومع «فان ديك» و«هاليداي»، اتخذت البنيوية اللسانية طابعا تداوليا برجماتيا ووظيفيا.

هذا بخصوص البنيوية فى علم اللغة، أما بخصوص البنيوية فى مجال الدراسات الأدبية، والنقد الأدبى، فقد تفرعت إلى بنيوية سردية *Narratologie* مع «رولان بارت»، و«كلود بريمون»، و«جيرار جنيت»...، وبنيوية أسلوبية *stylistique* مع «ريفاتير» و«ليو سبيتزر»، و«ماروزو»، و«بير جيرو»...، وبنيوية شعرية مع «جان كوهن» و«مولينو»، و«جوليا كريستيفا»، و«لوتمان»، وبنيوية سيميولوجية مع «جرىماس»، و«فيليب هامون» و«جوزيف كورتيس»...، وبنيوية نفسية مع «جاك لاكان» و«شارل مورون»، وبنيوية أنثروبولوجية خاصة مع زعيمها «كلود ليفى شتراوس» الفرنسى و«فلاديمير بروب» الروسى، وبنيوية فلسفية مع «جان بياجيه»، و«ميشيل فوكو»، و«جاك دريدا» و«لوى ألتوسير»...، وبنيوية تكوينية وظيفية يمثلها «لوسيان جولدلمان»، والبنيوية التكوينية تتسم بأنها تعقد ثنائيا بين الأشكال الأدبية وتطور المجتمع بطريقة غير آلية، ويتم هذا الترابط بواسطة التناظر، أو التماثل بين البنى الجمالية، أو الفنية، والبنى الاجتماعية، هذا، وإن البنيوية التكوينية عبارة عن تصور علمى حول الحياة الإنسانية ضمن بعدها الاجتماعى، وتستنبط تصوراتها النفسية من آراء فرويد، ومفاهيمها الإستيمولوجية من نظريات «هيجل»، و«ماركس»، و«جان بياجيه»، أما على المستوى التاريخى والاجتماعى، فتعود تناصيا إلى آراء «هيجل» و«ماركس»، و«كرامشى»، و«لوكاتش»، والماركسية ذات الطابع اللوكاتشى.

أهمية المنهج البنيوى:

للمنهج البنيوى إيجابيات وسلبيات كباقى المناهج النقدية الأخرى، فمن الإيجابيات أنه أقرب المناهج إلى النص الأدبى؛ لأن اللغة هى التى تشكل النص وتحدد وجوده وكيونته، وبالتالي، فاللسانيات هى المنهجية الوحيدة الصالحة لدراسة اللغة فى كل مظهراتها الوصفية، كما أن هذا المنهج أتى كرد فعل على المناهج

الخارجية التى تقارب النص الأدبى على ضوء المجتمع، أو على ضوء علم النفس، أو على أساس اللاشعور الجمعى عند «كارل يونج» أو على أساس الذوق والتاريخ... ولذلك كان النص لا يحلل تحليلاً عميقاً فى بنيته الداخلية كما تقوم به البنيوية التى تتعامل مع النص كنسق داخلى مغلق وتدرسه من خلال المستويات اللسانية كالمستوى الصوتى، والمستوى الصرفى، والمستوى الدلالى، والمستوى التركيبى.

ويحاول هذا المنهج علمنة النص الأدبى ومقارنته مقارنة موضوعية اعتماداً على علم اللغة ومفاهيمها الاصطلاحية المجردة عن كل ذاتية وذوق انطباعى^(٢٣).

ومن الإيجابيات المتمثلة فى المنهج البنىوى أو النظريات البنيوية أنها:

١ - أحدثت تغييراً شاملاً وجذرياً فى مفهوم نظرية الأدب حيث لم يعد الأدب نظرية فى الحياة، وإنما أصبح نظرية فى ظواهر الإبداع من منظورها الفنى والجمالى على الصعيد اللغوى.

٢ - حاولت إكساب التحليل الأدبى طابعاً علمياً دقيقاً، وذلك بعزل النص عن محوره التاريخى الذى كثيراً ما تسبب فى إهمال النص الأدبى وتحويله إلى مجرد وثيقة تاريخية أو نفسية من ناحية، ومن ناحية أخرى الحد من الأفكار الأيديولوجية التى كانت تتفهم النص على أساس افتراضات لا يمكن التحقق من صحتها التجريبية.

٣ - أعادت البنيوية إلى النص الأدبى قيمته حين اعتبرته مركزاً للقيمة فى العمل الأدبى بوضعه فى السياق المنبثق مباشرة من الأعمال الأدبية ذاتها.

(٢٣) د. جميل حمداوى: البنيوية اللسانية والنقد الأدبى، مقال بصحيفة كتابات الالكترونية، منشور بتاريخ ١٠/٢/٢٠٠٧م.

٤ - استطاعت البنيوية أن تغير وتعديل من لغة النقد التي كانت سائدة قبلها، وذلك بتمثلها روح العلم والدقة المنهجية في مقارنة الأعمال الإبداعية^(٢٤).

(٢٤) د. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٣٧.

البنوية فى النقد العربى

إذا كانت البنيوية تقوم على قوانين لدراسة العمل الفنى أو الأدبى فى ذاته بعيداً عن السياقات الخارجية، وبعيداً عن الذاتية والانطباعية التأثرية فإننا سنجد سلفاً للبنوية فى تراثنا النقدى والبلاغى .

لقد حفل تراثنا الأدبى، والنقدى والبلاغى بمحاولات منهجية لتأصيل عملية تذوق الشعر ونقده، فمحاولات (قدامة بن جعفر) فى تمييز (جيد الشعر) من (ردئه) استناداً إلى (علم الشعر) خلّصه من فوضى الأحكام النقدية .

هذه المحاولة تعتبر «من أولى المحاولات التى يمكن أن تصب فى فهم محاولة بنية الشعر بعيداً عن الأحكام الانطباعية»^(٢٥) .

ولقد تواصلت هذه المحاولات المنهجية فى القرن الرابع الهجرى كما تمثلت فى كتابات (الأمدى) فى (الموازنة) والقاضى على بن عبد العزيز (الجرجاني) فى (الوساطة) وأبى هلال العسكري فى (الصناعتين) .

وفى القرن الخامس الهجرى استمرت الجهود حثيثة فى كتابات (ابن رشيق القيروانى) المتجسدة فى كتابه (العمدة)، وابن سينا . .

ويعتبر عبد القاهر (الجرجاني) أهم كاتب وناقد قريب من المنهج البنىوى فى صورته الحديثة، كونه أسهم بنظريته حول (انتظام الكلمات داخل النص): (نظرية النظم)، فى تقديم إضاءة منهجية على درجة كبيرة من الخطورة، ولها ريادية لا تنكر، كما فى كتابه (أسرار البلاغة)^(٢٦)

(٢٥) انظر: د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، المركز القومى للثقافة والعلوم، ١٩٨٢، ص ١١٧ .

(٢٦) انظر: الإمام عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة فى علم البيان، علق على حواشيه محمد رشيد رضا، ط ٣ مطبعة عيسى البابى الحلبي / مصر / ١٩٣٩، ص ٢ .

والملاحظ أن (الرجاني) انطوى على إدراك عميق لفاعلية البنية فى الشعر، كما أنه يذكر فى زمن مبكر - هو القرن الخامس الهجرى - أحد المصطلحات البنيوية الحديثة، ألا وهو مصطلح «النسق / System» أو: (النظام)، وهو بذلك يكون - حقا - أهم النقاد العرب الذين كانت إسهاماتهم الفكرية والنقدية سابقة لزمانهم.

فإذا كان الرجاني (عبد القاهر) (قد وقف عند حدود (الصورة الجزئية) و(المبنى الجزئى) فنظر فى (نظمه): أى (بنيته)، وكيفية تشاكل (المعنى) و(المبنى)، فإن ناقدًا آخر هو (حازم القرطاجى) سيتنبه إلى أهمية (علم البلاغة) بوصفه علمًا بالكليات التى تتجاوز مبنى الجملة فيقول: «معرفة طرق التناسب فى المسموعات، والمفهومات لا يوصل إليها بشئ» من (علوم الإنسان) إلا بالعلم الكلى فى ذلك وهو علم البلاغة»^(٢٧).

ولعل (رولان بارت) يتطابق فى هذا الرأى مع (حازم القرطاجى) و(الرجاني) فى تأكيده على (علم البلاغة) أساسا فى النقد البنىوى^(٢٨).

وفى العصر الحديث لم تنتشر البنيوية فى العالم العربى كما كانت فى الغرب تتوزع فى كل المجالات، سواء العلوم الإنسانية، أم غيرها من العلوم البحتة، فقد تركز هذا المنهج فى النقد الأدبى، والدراسات اللغوية.

ففى مجال الدراسات اللغوية كانت قد تشكلت مدرسة بنيوية لغوية فى بداية الستينيات من القرن العشرين بفضل جهود الدكتور إبراهيم أنيس، وتلامذته الأجلاء أمثال «تمام حسان»، و«عبد الرحمن أيوب»، و«كمال بشر»، و«أحمد مختار عمر»، و«عبد الصبور شاهين»، هذه المدرسة اللغوية التى بنت أسسها،

(٢٧) انظر: حازم القرطاجى: منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب أبو الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦ ص ٢٢٦.

(٢٨) محمد الجزائرى: آلة الكلام النقدية، دراسات فى بناية النص الشعرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م، ص ٨ - ٩.

ودراستها على المنهج الوصفي السوسيرى، ولم تقف الدراسات اللغوية عند مبادئ سوسير، ولكن تطورت تطورا ملحوظا بعد ظهور النظرية التحويلية التوليدية لتشومسكى، وظهرت أعمال ودراسات بعضها ينظر لهذا الاتجاه وبعضها تطبيقى يؤكد جذور هذه النظرية فى النحو العربى القديم، مثل محاولات «عبد الراجحى» و«محمد حماسة عبد اللطيف» و«رمضان عبد التواب»، و«محمود فهمى حجازى»، و«منذر عياشى» و«ميشال زكريا» و«عبد بدوى»، و«عبد القادر الفاسى» و«محمود سليمان ياقوت»، و«كريم زكى حسام الدين»، وغيرهم.

ولعل من أشهر دارسينا اللغويين المعاصرين الذين استوعبوا البنىوية استيعابا موفقا الدكتور «تمام حسان» فى كتابيه: (مناهج البحث فى اللغة)، و(اللغة العربية: معناها ومبناها) حيث استعاض فيهما عن استعمال المصطلحات البنىوية بمصطلحات أخرى من مثل (الخصائص التركيبية)، و(المباني للمعانى)، و(المعانى الوظيفية)، وعرف بالفكر اللغوى عند (سوسير) و(بلومفيلد) وغيرهما، وشرح القرائن اللفظية والمعنوية على أساس تحليل البنية اللغوية، كما شرح (نظرية النظم) عند عبد القاهر الجرجانى على ضوء فكرة العلاقات السياقية.

أما فى مجال النقد الأدبى فقد ظهرت بوادر هذا المنهج فى أواسط الستينيات من القرن العشرين تحت مسمى «النقد الموضوعى» الذى أرسى قواعده فى الغرب الناقد الشاعر «ت . س . إليوت»، وكان من رواد هذا المنهج الدكتور «رشاد رشدى» (١٩١٢ - ١٩٨٣)، الذى كافح وناضل من أجل هذا المنهج فى وقت كانت الريادة والسيادة للمنهج الأيديولوجى، وقامت المعارك الأدبية بين «رشاد رشدى» من جهة، و«محمد مندور» من جهة أخرى، وكان من أهم آراء مدرسة رشاد رشدى أنه ليس للناقد أن يناقش أو يتحكم فيما يريد الكاتب ما أراد قوله، وعلى أى نحو سار، وهل نجح فى تقديمه فى صورة جميلة تجذب إليها العقول والقلوب أم لم ينجح؟

وعن العلاقة بين الشكل والمضمون يقول د/ «رشاد رشدى»: «النقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبى لا يستمد قيمته من موضوعه أو شكله منفصلاً، بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلاً يمتزج فيه الموضوع بالشكل فى وحدة موضوعية مُهمَّتها خلق إحساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب»^(٢٩).

بدأت هذه المرحلة بالتعريب لهذا المنهج وتقديمه إلى الساحة العربية تحت مسميات مختلفة مثل: (النقد الموضوعى)، و(المنهج الفنى)، و(النقد الجمالى)، و(النقد التحليلى)، و(التحليل اللغوى الإستاطيقى)، و(الفن للفن) وغيرها من المسميات المختلفة والتى تهدف إلى غاية واحدة.

لقد بذل الدكتور «رشاد رشدى» جهوداً مضيئة من أجل ترسيخ مبادئ هذا المنهج وتكوين خلف له يحملون الراية من بعده، وكان من هؤلاء الخلف بعض أساتذة الأدب الإنجليزى مثل: الدكتورة «فاطمة موسى»، والدكتور «فايز إسكندر»، والدكتور «أمين العيوطى»، والدكتور «سمير سرحان»، والدكتور «عبد العزيز حمودة»، والدكتور «محمد عنانى»، والدكتور «محمود الربيعى»، والدكتور «مصطفى ناصف»، وغيرهم.

وقد تتبع هذا المنهج فى النقد العربى الدكتور «محمد عزام» فى كتابه (المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى) عرف فيه بالمنهج الموضوعى لدى النقاد الغربيين، وعلى الأخص لدى «ت. س. إليوت»، وقد أوضح سمات هذا النقد لدى النقاد العرب من أمثال: «رشاد رشدى»، و«جبرا إبراهيم جبرا»، و«حسام الخطيب»، وغيرهم.

وبحكم القواسم المنهجية المشتركة بين (النقد الجديد) و(البنوية) فقد مثلت تلك الجهود رائدة دوراً كبيراً فى تهيئة أجواء التلقى البنوى مع مطلع السبعينيات

(٢٩) جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م

إذ بدأت هذه الجهود تؤتي قطفها الأولى في بلاد المغرب العربى بصورة لافتة، وربما كان كتاب الناقد التونسى «حسين الواد» (البنية القصصية فى رسالة الغفران) هو أول الحصاد النقدى البنىوى ١٩٧٢م، ثم تلتها محاولة الناقد التونسى أيضا «طاهر ليب» فى أطروحته للدكتوراه، ومقاله فى مجلة الفكر عدد فبراير ١٩٧٤ بعنوان «الاستراتيجية الجنسية فى الشعر العذرى»، ومن الملاحظ على هذه الدراسة أن اعتماد الباحث على المصادر الفرنسية وحدها لكونه يتقن هذه اللغة، وإغفاله المصادر العربية القديمة التى جمعت أخبار وأشعار العذريين، والمصادر العربية الحديثة التى عاجلت (ظاهرة الشعر العذرى) من مثل ما كتبه «العقاد» و«زكى مبارك» و«شكرى فيصل» و«شوقى ضيف» و«صادق جلال العظم» وغيرهم عن هذه الظاهرة، جعل بحثه يعانى من نقص كبير.

ولو أنه استفاد من المراجع العربية والحديثة لجاء بنتائج مختلفة، ولعدل كثيراً من آرائه التى استوحاها من مراجعه الفرنسية فحسب، ومن «جولدمان» وحده.

وعلى الرغم من ذلك فإن هذا البحث يظل رائداً، لأنه تجرأ على معالجة موضوع معروف، من زاوية نظر (البنىوية التكوينية) التى كانت جديدة آنذاك (فى مطلع السبعينات)، ولأنه وضع مقولات هذا المنهج النقدى موضع التطبيق فى النقد العربى الجديد^(٣٠).

وقد تلت هاتين المحاولتين الرائدتين جهود أخرى تشاطرهما المنطلق المنهجى البنىوى على اختلاف آلياته واتجاهاته، منها كتاب الدكتور «كمال أبو ديب» (فى البنية الإيقاعية فى الشعر العربى) ١٩٧٤م، ثم كتابه اللاحق (جدلية الخفاء والتجلى دراسة بنىوية فى الشعر) الصادر عام ١٩٧٩م الذى أحدث ضجة فى العالم العربى لما اعتراه من غموض ليس باليسير، وقد خصص فيه الفصل الأول للصورة الشعرية فيما خصص الفصل الثانى لدراسة الفضاء الشعرى (البنية

(٣٠) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب

العرب، دمشق ٢٠٠٣م، ص ٢٧٦.

والتصورات المتخيلة فى دراسة فضاء القصيدة)، معتمداً اعتماداً جلياً على محور الثنائية، «وبالرغم من أن محور الثنائية أساسى فى المنهج البنىوى إلا أنه ليس وصفة جاهزة تصلح لاكتشاف الخواص المميزة لكل نص شعرى، بل ييوح كل نص بمحوره، ومركز الثقل فيه بعد أن يتم اختياره بطريقة لا توحى بالقصد إلى إثبات فكرة مسبقة، والاقتصار على المستوى الثنائى المباشر مصادرة قد تمنع الباحث من الاستجابة الحرة الواعية للنص، واكتشاف نظامه الخاص، وقد تحول بينه وبين العثور على البنية الخصبة العميقة الكامنة خلف التكاثر الثنائى أو غيره»^(٣١).

وخصص الفصل الثالث لدراسة القوانين البنيوية لتطوير الإيقاع الشعرى، كما خصص الفصل الرابع لأنساق البنيوية فى الفكر الإنسانى والعمل الأدبى، وفى هذا الفصل يلتقط عدة نماذج عشوائية - أو مختارة عمداً - من الشعر والقصة والأسطورة بحثاً عن بنية ثلاثية بشكل يكاد يقودنا إلى الإيمان بما للرقم ٣ من قوة سحرية أسطورية تخضع لها كل مظاهر الحياة، والمطلع على شروط البنيوية عند «ليف شتراوس» «وجولدمان» يدرك تمام الإدراك أن هذه الفكرة الثلاثية المسبقة والتي تختار الأمثلة المتطابقة معها ليست استقرائية، ولا شارحة، وأن هذا المنطلق نفسه تجهد البنيوية لمحاربته لما فيه من تبسيط شديد يلتبس النظام فى السطح المباشر.

وقدم فى الفصل الخامس دراسة بنيوية لشعر أبى نواس، وأبى تمام من خلال نموذجين شعريين، وهذا الفصل هو صلب الكتاب وأقوى ما فيه، فقد عمد إلى مجموعة من النصوص المختارة على أساس منهجى سليم ليكتشف من خلالها أنساقاً بنيوية بالغة التماسك، والقدرة على الإفضاء بدلالات جديدة، بينما خصص الفصل السادس لدراسة النظرية (الآلهة الخفية، نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعرى).

(٣١) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٨.

وقد أُلح «كمال أبو ديب» على إضفاء صفة المنهجية على البنيوية فيقول: «ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة فى الرؤية، ومنهج فى معاينة الوجود، ولأنها كذلك فهى تثوير جذرى للفكر وعلاقته بالعالم، وموقفه منه... وبصرامتها (البنيوية) وإصدارها على الاكتناه المتعمق والإدراك متعدد الأبعاد، والغوص فى المكونات الفعلية للشئ، والعلاقات التى تنشأ بين هذه المكونات تغير الفكر المعائن للغة والمجتمع والشعر، وتحوله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقص، فكر جدلى شمولى فى رهافة الفكر الخالق وعلى مستوى من اكتمال التصور والإبداع»^(٣٢).

وهذا الكتاب يتصف - كما يقول د/ «بشير تاويرت» - بالغموض إلى درجة يتعذر معها فهم تلك الجداول المرصعة بأشكال هندسية وعمليات إحصائية، فيها من التشويش ما يجعل ذاكرة القارئ تحيد وتعزف، بل تعرض عن قراءة هذا الكتاب، فكان «كمال أبو ديب» بتطبيقه للبنيوية على هذه النصوص العربية قد عمل على تحويل هذه النصوص إلى رموز وإشارات مبهمة، فى حين أن المقاربة البنيوية الحقة هى المقاربة التى تستهدف مادة النص استهدافاً فيه من الوضوح ما يجعل تذوق النص ممكناً، وتحسّس جماله مقبولا.

ويبدو أن سمة الغموض التى اتسم بها كتاب (جدلية الخفاء والتجلى)، سمة غالبية على كل أعمال «كمال أبو ديب»، فقد اتسم بها أيضاً كتابه (الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى) هذا الكتاب الذى يعلن فيه «كمال أبو ديب» بأنه يرسى قواعد المنهج البنيوى العربى الذى يختلف عن النموذج الغربى، فيقول: «وسأتحلى هنا عن فضيلة التواضع التى أنا واثق أن العالم العربى لا يقدرها على الإطلاق لأقول: إن هذه التنمية (يقصد تنميته لمنهج بنيوى خاص به)

(٣٢) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلى، دراسة بنيوية فى الشعر، دار العلم للملايين،

بيروت ط ٣، ١٩٨٤م ص ٧.

وصلت لمرحلة قد تجاوزت بدرجات كثيرة جداً ما أنجزه الفرنسيون، أو ما أنجزه الدارسون الأوروبيون، قد يكون الإنجاز الرئيسى لهذا النمط من العمل هو التركيز المطلق على التجربة الإنسانية؛ على الرؤية الإنسانية فى النهاية، فأنا لا أدرس نصاً بالطريقة التى يحلل بها «رولان بارت» مثلاً نصاً، وإن كان ثمة تشابه على أصعدة معينة بين غطى الدراسة، بل أدرس نصاً باحثاً عن التجربة الإنسانية، عن الرؤية الإنسانية التى تسكنه، وإننى إذ أفعل ذلك فإننى فى النهاية أحاول أن أطور المنهج النقدي الذى يستطيع أن يكشف علاقة النص المدروس والتجربة مع العالم الخارجى، أى علاقتنا بالمجتمع وبالصرعات التى تدور فيه، وبكل أبعاده المتعددة من هذا المنظور يبدو لى أن محاولة الربط بين العاملين يلغى الحكم الذى يصدر عن التصور المسبق أن البنيوية هى ما أنجزه الفرنسيون» (٣٣).

هكذا كان «كمال أبو ديب» معترفاً بجهوده فى مجال البنيوية، ومحاولة إرساء قواعد لمنهج بنوي عربى يتميز عن البنيوية الغربية، وهذا ما جعل الأديب والناقد العربى «عبد العزيز المقالح» يتحمس له، إذ رأى أن «كمال أبو ديب» حاول - على حد قول «المقالح» - «أن يقود تياراً معاكساً لهجمة التغريب والنقل عن الآخرين، وإذا كان غيره من الباحثين والنقاد العرب قد أسهموا فى النقل عن الغرب، فقد أثر أن ينقل إلى الغرب، وأن يبدأ الخطوات الأولى فى تأسيس بنيوية عربية، وأن يغرى الآخرين من الباحثين العرب بإقامة ألسنة عربية... إنه يحاول فى دراساته الخروج بأسس نقدية عربية، لا يتردد فى وصفها بالبنيوية، وإن كانت - بما تحمله من سمات عربية وعالمية - بنيوية تخالف كل الأنماط البنيوية التى عرفت الدراسات الأوروبية (هكذا) لأنها تحاول أن تكون نابعة من شروط الكتابات الإبداعية العربية، ومن حاجة الشعر العربى إلى فكر نقدي يتعامل معهما» (٣٤).

(٣٣) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنوي فى دراسة الشعر الجاهلى، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦.

(٣٤) انظر: عبد العزيز المقالح: الشعراء النقاد تأملات فى التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور، أدونيس، وكمال أبو ديب، فصول المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع =

ثم توالى الأعمال النقدية المنطلقة من الأساس البنيوي فى العالم العربى، مثل كتاب «محمد رشيد ثابت» (البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام) الصادر عام ١٩٧٥م، وكتاب الدكتور «زكريا إبراهيم» (مشكلة البنية) الصادر عام ١٩٧٦م، ويعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب التى أماطت اللثام عن مختلف العوالم المعرفية التى تشغلها البنيوية حيث قسمه المؤلف إلى الموضوعات التالية: ماهية البنية، البنية فى ميدان اللسانيات، البنية فى ميدان الأنثروبولوجية، البنية فى ميدان الإستمولوجيا وتاريخ المعرفة، البنية فى ميدان التحليل النفسى، البنية فى ميدان الماركسية، وقد صدر الكتاب بحديث عن المنهج البنيوي فى مجال المعرفة الحديثة، وبروز هذا المنهج فجأة وطغيانه على المناهج الأخرى.

إن السمة الغالبة على هذا الكتاب هو عرض البنيوية من منظور فلسفى، يركز فيه المؤلف على أقوال أقطاب البنيوية، وتقصى آرائهم وأعمالهم، دون التعرض لمبادئهم، وكيفية ممارسة البنيوية لوظائفها، ورغم هذا إلا أننا نشارك الدكتور «صلاح فضل» رأيه فى أن هذا الكتاب «يظل مرجعاً أساسياً يعرض أهم مفكرى البنيوية بأستاذية واقتدار، ويعد دليلاً لكل من يتصدى لنقل آثارهم الكبرى إلى اللغة العربية، حتى لا نترك جانباً تلك الرؤوس، ونبحث عن أعمال ثانوية أو متخلفة ننفق فيها وقتنا وجهدنا ترجمة ودراسة كما يحدث فى كثير من الأحيان» (٣٥).

وللناقد السورى «محمد عزام» كتاب بعنوان (بنية الشعر الجديد) صدر عام ١٩٧٦م، وله أيضاً (فضاء النص الروائى: مقارنة بنيوية تكوينية) الذى جمع فيه بين الدراسة البنيوية والبحث السوسولوجى فى الأدب، وقد ربط فى هذه الدراسة

= (فبراير ١٩٩١) ص ١٠٦، وانظر أيضاً كتاب: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،

د. عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة عدد ٢٣٢ ص ١٧.

(٣٥) د. صلاح فضل: نظرية البنائية، ص ١٠.

الإنتاج الروائي بثلاثة حقول هي: (الحقل الثقافي، والحقل الاجتماعي، والحقل التاريخي) باعتبارها المبدع الحقيقي للعمل السردى.

ولعل من أهم الكتب والدراسات التى انتهجت المنهج البنىوى فى وطننا العربى هى الدراسة القيمة التى تقدم بها «عبد السلام المسدى» فى كتابه (الأسلوبية والأسلوب) الصادر عام ١٩٧٧م، ورغم أن هذا الكتاب يندرج تحت المنهج الأسلوبى إلا أن الإطار العام لهذه الدراسة هو إطار بنىوى بحث، فقد صدر المؤلف هذا الكتاب بمقدمة عن ماهية البنىوية بوصفها ممارسة نصية تستهدف دلالات البنية من حيث هى شكل يقوم على مجموعة من الروابط والعلاقات الخفية، والمسدى بتوضيحه لهذه الماهية يكون قد أرسى أساساً نظرياً صلباً للبنىوية التى هى: «ليست علماً، ولا فناً معرفياً، وإنما هى فرضية منهجية قصارى ما تصادر عليه أن هوية الظواهر تتحدد بعلاقة المكونات وشبكة الروابط أكثر مما تتحدد بماهيات الأشياء، ولما كان النص مقصداً من مقاصد البنىوية، وكانت البنىوية منبعاً حصباً للرؤى الموعلة فى التجريد الشكلى إلى حد التوسل بأساليب المنطق الصورى أحياناً، فقد قامت بعض المناهج فى النقد العربى تمارس الخط البنىوى، وتستوحى اللغوية فى بنائها الشكلية، فامتزج الصورى بالأسلوبى، واشتبه الأمر على كثيرين» (٣٦).

وفى كتابه (قضية البنىوية) الصادر سنة ١٩٩١م يحدثنا عن أبعاد المنهج البنىوى المتباينة، وهذه الأبعاد تمثلت فى البعد التكوينى، والمنهجى، والفلسفى، ثم المعرفى والمذهبى والنقدى، تحدث عن هذه الأبعاد جميعاً بشىء من التفصيل النظرى، مردقاً إياها بقضية التأسيس للبنىوية فى صورتها الأنثروبولوجية، والشكلية والتكوينية، دون أن ينسى مجال المقاربة البنىوية لشعرية النصوص.

(٣٦) د. عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا ١٩٩٨

ثم كان كتاب الدكتور «صلاح فضل» (نظرية البنائية فى النقد الأدبى)، الصادر فى عام ١٩٧٨م، وهو من أقوى وأفضل الكتب التى تناولت البنىوية بالتنظير، إذ عرض فى هذا الكتاب بفهم ثاقب لتاريخ البنىوية وأصولها، وتطورها، ومفهومها، وكيفية ممارسة البنىوية لوظيفتها، وعلاقتها بالعلوم الإنسانية، وشروط النقد البنىوى، وكيفية تشريح القصة فى ضوء المنهج البنىوى، كل هذا فى أسلوب شيق جذاب، خال من الغموض، والتعقيد، والمصطلحات المتعسفة.

وإذا ما انتقلنا إلى الثمانينيات وجدنا البنىوية تنتشر فى العالم العربى انتشار النار فى الهشيم، بفضل المجلات النقدية مثل مجلة فصول المصرية، وعالم الفكر الكويتية، وغيرهما من المجلات المتخصصة فى العالم العربى، كما انتشرت بشكل واضح فى بلاد المغرب العربى، وبلاد الشام باعتبارها من الدول الفرنكوفونية التى تأثرت أكثر ما تأثرت بالبنىوية الفرنسية بكل رموزها وأشكالها بسبب البعثات، والهجرات إلى فرنسا، أما فى مصر، والخليج العربى فقد تنوعت الاتجاهات وتعددت المشارب والثقافات.

ومن نقاد البنىوية الذين ظهرت أعمالها فى الثمانينيات الناقد الجزائرى «عبد الملك مرتاض» الذى مكتبته ثقافته من الاطلاع على المناهج النقدية الغربية والاستفادة منها، والملاحظ على أعماله أنه لا يكتفى بمنهج واحد فى معالجته النقدية، ولكنه كثيراً ما يركب بين عدة مناهج، وهو بهذا العمل يكاد يكون من بين النقاد العرب الذين يميلون دوماً إلى التركيب، إذ تحتوى كل دراساته تحليلات بمختلف المناهج اعتقاداً منه بأن أحادية المنهج عاجزة عن بلوغ الغاية المطلوبة من النقد، ويعلل د/ «عبد الملك مرتاض» لذلك بقوله:

«إن من السذاجة أن نزعّم أننا نبُلُغ من النص الذى نود قراءته متناهياً إذا وقفنا، من حوله، مسعانا على منظور نفسانى فحسب، أو منظور بنوى فحسب، مثلاً... من أجل ذلك تنجح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يُطلق عليه فى اللغة

النقدية الجديدة: «التركيب المنهجي»؛ وذلك لدى إرادة قراءة نص أدبي ما، مع الاجتهاد فى تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع السقوط فى التلقيفية.

وقد كنا ألفينا بعض المفكرين الغربيين، وخصوصًا «جولدلمان»، حاول المزاوجة بين النزعتين البنوية والاجتماعية بتحويلهما إلى تركيبة منهجية، بل معرفية أيضًا، جديدة هى «البنوية التكوينية». وكأنه إنما رمى من وراء ذلك إلى إنقاذ البنوية (ونحن لا نقول «البنوية» لأنها محض لحن) والاجتماعية معًا؛ ذلك بأن البنوية وحدها من حيث هى نزعة شكلانية خالصة تغتدى هشة فجأة؛ بسقوطها فى الميكانيكية الشكلية التى تجرد الأدب من وظيفته الاجتماعية، وفعالته الإنسانية، وتأثيره الجمالى؛ وتجعل منه مجرد صدى فارغ لعمل اللغة من حيث هى كائن خارج إطار التاريخ»^(٣٧).

لكن هذا الخلط لم يعجب بعض النقاد من أمثال الناقد «محمد سويرتى»، واعتبر أن هذا الخلط ناجم عن عدم الفهم للمنهج البنوي إذ يقول:

«هكذا نسى هؤلاء النقاد أو يتناسون أنهم إزاء إنجازات تتوسل المناهج البنوية باعتبارها مناهج علمية وصفية تنطلق من البنية الأساسية اللاواعية التى تحكم البنيات الداخلية للخرافة والنص الروائى، وقد تبدو هذه البنية البسيطة فى شكل بسيط أو معقد»^(٣٨).

ومن النقاد الذين تبنوا المنهج البنوي فى أعماله الناقد «عبد الفتاح كيليطو» فى كتابه: (الأدب والغربة، دراسات بنوية فى الأدب العربى) الصادر عام ١٩٨٢م، وكتابه أيضًا: (الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف فى الثقافة العربية)

(٣٧) د. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائى فى الخطاب الشعرى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ ص ٨.

(٣٨) محمد سويرتى: النقد البنوي والنص الروائى، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص ١٢٩.

الصادر عام ١٩٨٥م، وقد اهتم هذا الناقد بالثقافة العربية الكلاسيكية، وخاصة بنية السرد والحكاية فى شتى تقاطعاتها وأجناسها.

وإذا كان أغلب الدارسين يتعاملون مع المنهج البنيوى بطريقة حرفية آلية قائمة على الإسقاط الخارجى حتى يصبح العمل النقدى تمريناً منهجياً آلياً يسمو فيه المنهج على حساب النص، إلا أن «عبد الفتاح كيليطو» يتعامل مع المنهج البنيوى بذكاء خارق حيث يخضع المنهج للنص، ويستنبط من داخله دلالات عميقة لا يمكن أن يتصورها القارئ الضمنى والفعلى على حد سواء.

ويرتبط المنهج البنيوى لدى «كيليطو» بالوصف والتفسير والتأويل من خلال استقرار اللغة فى سياقاتها النصية مع تنوع المنظورات والتصورات فى التحليل والمقاربة حيث يعتمد فى إحيائه البيبلوجرافية على الشكلية الروسية، والبنوية الفرنسية، والسيمائيات، والفلسفة الغربية، وجمالية التلقى، ولكن هذه المرجعيات يتحكم فيها الكاتب بنوع من المرونة والتلميح الموجز والتصرف المنهجى.

وجدير بالذكر أن هذا الناقد قد عبّد طريقاً أمام غيره من الباحثين العرب الذين تأثروا به واستقوا من منهجه، وساروا على طريقته، ومن هؤلاء الأتباع: الناقد السعودى «عبد الله الغدامى»، والنقاد المغربى «محمد مفتاح»، و«سعيد يقطين»، و«محمد مشبال» فى كتابه (بلاغة النادرة)، والباحثة المصرية «نبيلة إبراهيم»، والناقد العراقى «عبد الله إبراهيم»، وغيرهم^(٣٩).

وقد نشر العديد من النقاد والأدباء العرب دراساتهم التى اتجهت اتجاهاً البنيوية: الشكلى، والتكوينى، وإن كان للتكوينية النصيب الأكبر من الانتشار، وها هو ذا «شكرى عياد» فى مقالته (موقف من البنيوية) يوضح مدى تقبل النقد العرب لهذا المنهج حين يحاول وضع تصور للبنيوية بين مناهج النقد الأخرى معللاً

(٣٩) د. جميل حمداوى: الحداثة النقدية فى كتاب (الأدب والغربة) لعبد الفتاح كيليطو،

مقال منشور بمجلة ديوان العرب بتاريخ ٢٠ / ١٠ / ٢٠٠٦م.

لولادتها، ومدى علاقتها بالمناهج الأخرى كالسيمولوجية، بينما هناك من يرى أن هذا الاستقبال قد توزع لثلاثة مشارب مختلفة:

١ - الترجمة من النظريات النقدية الغربية إلى اللغة العربية.

٢ - مراجعة الموروث العربى؛ للخروج بأوجه اتصال، وتقابل بينه وبين ما لدى النقد الغربى.

٣ - التطبيق، وتناول النصوص العربية القديمة والحديثة، وإسقاط النظريات النقدية عليها.

وعن رواح البنيوية التكوينية فى وطننا العربى، فلإننا نجد طائفة من النقاد العرب، قد هلّلوا لعالم البنيوية التكوينية تنظيراً وممارسة، ويأتى فى مقدمة أولئك المهللين والمكبرين الناقد المغربى «محمد بنيس» فى كتابه: (ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب: مقارنة بنيوية تكوينية) الصادر عام ١٩٧٩، والناقد «سعيد علوش» فى كتابه: (الرواية والأيدولوجية فى المغرب العربى)، الصادر عام ١٩٨١، تليها محاولة «جمال شحيد» بعنوان: (البنيوية التركيبية: دراسات فى منهج لوسيان جولدمان)، الصادرة عام ١٩٨٢، و«يمنى العيد» فى كتابها: (فى معرفة النص: دراسات فى النقد الأدبى)، الصادر عام ١٩٨٣، و«حميد حميدانى» فى كتابه: (الرواية المغربية، ورؤية الواقع الاجتماعى: دراسة بنيوية تكوينية)، الصادر عام ١٩٨٤، هذه المحاولات جميعها تبنت وبشكل مباشر البنيوية التكوينية، ويتضح ذلك من خلال عناوين تلك الدراسات؛ فهذا «السعيد علوش» على سبيل المثال يعلن انتماءه الحر إلى هذا المنهج، يقول، والقول للناقد: «أما بالنسبة لمنهجنا فقد وقع اختيارنا على البنيوية التكوينية كمنهج يلعب «لوكاتش» و«جولدمان» دورا هاما فيه...» (٤٠).

(٤٠) سعيد علوش: الرواية والأيدولوجيا فى المغرب العربى، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨١، ص ١٦.

وقد حاول «السعيد علوش» الاستفادة من مفاهيم معينة: الوعى الواقعى (الفعلى) والوعى الممكن، ويرى حميدانى أن سعيد علوش: «لم يأخذ بعض هذه المصطلحات بمفهومها الدقيق الذى وضعه جولدمان»^(٤١) ويقدم الأدلة التى تؤكد رأيه وتكشف عن الابتعاد الواضح عن هذه المفاهيم كما تحددت فى البنية التكوينية.

ومعنى هذا الكلام أن «حميد لحميدانى» أراد تسليط الضوء على الممارسة الإجرائية التى تقدم بها «سعيد علوش» وهى ممارسة ناقصة وجزئية فى الآن نفسه، لأنها استهدفت مفهوما واحدا من المفاهيم التى قامت عليها البنيوية التكوينية: (الوعى الفعلى والوعى الممكن) ولم يكن هذا الاستخدام بمنأى عن الدقة العلمية والموضوعية اللتين يفترضهما الطابع المنهجى المنظم لأى عمل نقدى.

وإذا ما تأملنا فى خريطة النقد البنىوى التكوينى وأردنا انتخاب المحاولات التى تبدو رائدة - والتى اقترب فيها أصحابها من تلك المبادئ التى طرحها «جولدمان» على المستوى النظرى والإجرائى - فإننا نخرج بثلاث محاولات نعتقد أنها تشمل حصيلة أولى ومبكرة فى رحاب البنيوية التكوينية، وأولى هذه المحاولات هى محاولة «محمد بنيس» فى كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب. مقارنة بنيوية تكوينية»^(٤٢).

يقوم الناقد فى الباب الأول من هذا الكتاب بقراءة تجليات البنية السطحية للمتن، وتنحصر فى البحث عن قوانين الزمان والمكان، ويتعرض لبنية الزمان فى المتن من خلال بنية البيت الشعرى فى الشعر المغربى المعاصر، وبنية القافية ثم بنية الإيقاع من خلال الأوزان التى تشمل التفعيلة والبحور الشعرية.

(٤١) د. حميد لحميدانى: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى، دار الثقافة المغرب، ١٦، ١٩٨٤، ص ٣.

(٤٢) د. بشير تاوريرت: رواج البنيوية فى كتابات النقاد العرب المعاصرين، مقال منشور فى موقع ضفاف الإبداع الالكترونى.

أما بنية المكان فيتناول فيها لعبة الأبيض والأسود ومستويات اللون داخل النص ثم يتكلم عن متتاليات النص (أى الجمل) ويدرسها من خلال الزمن الداخلى أو النحوى بتحديد الأفعال الموجودة داخل النصوص الشعرية ونوعية الأزمنة التى تدل عليها، ثم يتحدث عن بلاغة الغموض الناتج عن انفجار لغة النص وخروجها عن القوانين المقيدة للغة العادية، ويندرج تحت بلاغة الغموض دراسة البعد الدلالى والبعد النحوى والبعد الإيقاعى^(٤٣).

وفى الباب الثانى يصل المؤلف إلى خلاصة مفادها أن البنية الخارجية والمتمثلة فى المجال الثقافى تظهر فيها بنية السقوط والانتظار أيضا متمثلة فى اعتماد الشعراء على قانون الامتصاص بالنسبة للنص الغائب بالتقديس والرهبة ويفتقدون المبادرة فى الخروج عن حدود هذا النص^(٤٤).

أما فى الباب الثالث فقد حاول إدخال كل من البنية الداخلية للمتن والبنية الخارجية الثقافية الشعرية فى بنية أكثر اتساعا، وهى الاجتماعية والتاريخية، وذلك من خلال معرفة انعكاس الواقع الاجتماعى والتاريخى فى النص الأدبى من أجل معرفة بعض الجوانب الخفية المحيطة بالظاهرة الإبداعية، فتعرض إلى أحد عشر شاعرا وإلى طبقتهم الاجتماعية، كما تحدث عن البرجوازية الصغيرة الأوروبية وتأثيرها على وجود البورجوازية الصغيرة فى المغرب وهو يعرف هذه الفئة أو الطبقة بأنها مجموعة من الفئات الاجتماعية التى لا يتحقق بينها التجانس كما لا يتحقق لها الاستقرار المادى فى ظل المجتمع الرأسمالى، ثم قام بمقارنة بين بنية الشعر فى المتن وبين بنية الواقع المغربى، فى نفس الفترة التاريخية التى كتب ونشر فيها المتن، ويخلص فيه إلى أن الواقع الاجتماعى والتاريخى للتجربة البورجوازية الصغيرة تحكمه بنية الهزيمة والانتظار وهى تتساوى مع بنية المجال الثقافى والبنية الداخلية للمتن الشعرى.

(٤٣) انظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة،

بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص ٣٢٩.

(٤٤) محمد بنيس: المرجع السابق، ص ٢٤٦ - ٢٤٧.

إن «محمد بنيس» من خلال كتابه هذا نجده جسد بعض مبادئ المنهج البنوي التكويني كما قدمه «لوسيان جولدمان» حيث عمل على تحديد البنيات الدالة ثم قام بنقل هذه البنيات إلى مستوى أعلى وأدخلها في بنية أكثر اتساعاً وهي البنية الثقافية ثم البنية الاجتماعية والتاريخية محاولاً الانطلاق من الفهم ليصل إلى التفسير منتهجاً في ذلك مبدأ الملاحظة والاستقراء والموضوعية.

لقد استطاع «محمد بنيس» في إفاداته من البنيوية التكوينية وفي معارضته للمناهج التقليدية الوصول إلى النواة أو الرؤية التي تضمنتها تلك النصوص التي عمل على مقاربتها، وفي معارضته هذه حاول أن يمارس بديلاً علمياً معتقداً، أي تحليلاً منهجياً لعناصر النص ومستوياته منطلقاً من النص كمادة لغوية بيد أن هذه الممارسة ورغم ما حققته من أهداف، إلا أنها أهملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص، التي هي خصائص دلالية في الوقت نفسه، أي خصائص على علاقة وثيقة بالنواة، بالرؤية الماثلة، وربما كانت المكونة لها^(٤٥).

وتتابع «يمنى العيد» نقدها لمقاربة «بنيس»، حيث تأخذ عليه تقصير ملمح التناسق والتفاعل على قوانين ثلاثة هي: التجريب، السقوط والانتظار، الغرابة، ويتضح ذلك في إهماله للمستوى الدلالي بذاته مركزاً على التناسق القائم بين دلالات القوانين الثلاثة وترد «يمنى العيد» هذا التقصير في مقاربة بنيس إلى التزامه بالمفهوم الجولدماني لمعنى الجمال في النص، وهو مفهوم لم يتعرض للمستوى اللغوي كتركيب ومفردات وأصوات وإيقاعات وتكرار، ومعادلات بين هذه المفردات والأصوات في بنيتها الجزئية، أي لما هو خاص بنظام اللغة في النص الشعري، الذي يشكل هنا مادة الدراسة في بحث «بنيس»^(٤٦).

(٤٥) يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٥، ص ١٢٦.

(٤٦) يمنى العيد: في معرفة النص، مرجع سابق، ص ١٢٧ - ١٢٨.

ثم تنفذ يمنى العيد إلى التعليق على مقاربة «بنيس» للغة الشعر المغربي، وهى تعترف بأهمية هذا التحليل الذى أضاف اللثام عن أهمية التدمير التى تحققها لغة النص الشعرى المغربى، إلا أن الباحث لم يعط القارئ صورة متكاملة وواضحة عن إمكانية هذا النظام اللغوى الشعرى المعاصر من زاوية مكنى الجمال فيه.

وبرغم هذه النقائص التى اعترت المقاربة التى تقدم بها «بنيس» للشعر المغربى فى ضوء البنىوية التكوينية، نقول برغم هذه النقائص تبقى هذه المحاولة رائدة، لأنها ورغم طابعها الوصفى والتقريرى استطاعت أن تكشف عن البنية الثقافية فى المجتمع، وهى بنية يحكمها منطق الصراع، وبالتالي بفكر قادر على أن يرى قانون السقوط والانتظار يعبر عن وضعية ثقافية معينة فى هذه البنية، وهى وضعية البورجوازية الصغيرة التى ينتمى إليها الشعراء المغاربة، وبهذا الدأب استطاع «بنيس» مرة أخرى أن يصوغ منهجاً جديداً لنقدنا، وقد تجلّى ذلك فى رؤيته النقدية العميقة وحسه النقدى الوثاب، وليس هذا بأمر غريب ما دام «محمد بنيس» يجمع بين الكتابة الشعرية والنقدية وعلى مائدة واحدة.

ونلتقى فى المحاولة الثانية يمنى العيد فى كتابها: «فى معرفة النص»، دراسات فى النقد الأدبى الصادر عام ١٩٨٣، حيث عمدت الباحثة إلى تقسيم كتابها إلى ثلاثة أقسام، تضمن القسم الأول فصلين، تحدثت فىهما عن المنشأ اللسانى للبنىوية مسهبة فى الحديث عن الواقعية بوصفها سؤالاً فى معرفة النص، مركزة فى الوقت نفسه عن الواقعية الاجتماعية^(٤٧).

ويأتى القسم الثانى بدوره هو الآخر مشتملاً على فصلين، تحدثت فى الفصل الأول عن هوية القصيدة العربية، حيث تناولت بنية الشعر، من لغة، وموسيقى وإيقاع وصورة شعرية، فيما تناولت فى الفصل الثانى: قضية النقد

(٤٧) يمنى العيد: فى معرفة النص، ص ٢٥ - ٨٨.

البنوي والبنوية التكوينية، حيث ناقشت دراسة محمد بنيس لظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، متقدمة إياه في تطبيقه لمبادئ البنوية التكوينية لهذا الشعر المغربي^(٤٨).

وجاء القسم الثالث تطبيقاً بحثاً قاربت فيه «يمنى العيد» نصين هما: «تحت جدارية فائق حسن» ل«سعدى يوسف» ونص «رسالة الخليفة عمر بن الخطاب إلى أبى موسى الأشعري»^(٤٩).

وقد درست في الفصل الثالث من هذا القسم، محاور البنية ومكوناتها في رواية «السؤال» ل«غالب هلسا»، فيما تعرضت في الفصل الرابع والأخير من هذا القسم إلى زمن السرد الروائي في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، ويبدو انتصار يمنى العيد لمبادئ البنوية التكوينية واضحاً أشد الوضوح في هذه المقاربات النصية التي جمعت فيها بين الماركسية والبنوية، وقد أشارت يمنى العيد إلى هذه القضية بالذات في قولها: «بأنى أحاول النظر في العلاقات الداخلية في النص دون عزله أو إغلاقه على نفسه»^(٥٠).

وقد جاءت مقارباتها لهذه النصوص مفتقرة إلى الرؤية الواضحة؛ لأن استيعاب «يمنى العيد» للبنوية التكوينية لم يكن شاملاً وعميقاً، هذا ناهيك عن عدم التزامها الكامل بجميع خطوات هذه المنهجية النقدية في أسسها النظرية والتي تشكل منظومة نقدية، كان بإمكان يمنى العيد تفجير الطاقة الشعرية الكامنة في تلك النصوص الشعرية التي قاربتها، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن القصور في هذه المقاربات قد يعود لا إلى عدم انتشار المنهج فحسب، وإنما إلى غياب تصور شامل عن نبض تلك النصوص الشعرية والسردية، وما تتضمنه من آفاق جمالية ومعرفية رحيبة^(٥١).

(٤٨) يمنى العيد: المرجع السابق، ص ٨٩ - ١٣٢.

(٤٩) يمنى العيد: المرجع السابق، ص ١٣٣ - ٢٧٠.

(٥٠) يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، ص ١٢.

(٥١) انظر: د. بشير تاويرت: رواج البنوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين، مقال منشور في موقع ضفاف الإبداع الإلكتروني.

ورغم هذه الانتقادات التي وجهها د. "بشير تاويرت" للناقدة إلا أننا يمكننا القول بأن الناقدة "يمنى العيد" استطاعت أن تستفيد من المنهج البنيوي لا سيما البنيوية التكوينية في أكثر من عمل من أعمالها النقدية.

لقد تناولت الناقدة "يمنى العيد" الخطاب الروائي بالمنهج البنيوي في عدة دراسات لها من أهمها هذا الكتاب الذي نحن بصددده، وكتاب (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي) ١٩٩٠، وكتاب (دلالات النمط السردى في الخطاب الروائي تحليل لرواية رحلة غاندى الصغير) ١٩٩٥.

وفي كل دراسة من دراساتنا كانت تعتمد إلى ربط البنية الدالة بالبنيات التي تمثل مرجعياتها المعرفية والاجتماعية مستعينة بالمنهج البنيوي التكويني، كما عرف عند "جولدمان" كما سبق وأشرنا، وتوضح منهجها في قولها:

"ليس النص داخلاً معزولاً عن خارج هو مرجعه، الخارج هو حضور في النص ينهض به عالماً مستقلاً كما يساعد على إقناعنا أدبياً، متميزاً ببنية لها هو نسق هذه البنية هيأتها ونظامها، وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليست إلا مرحلة أولى تليها ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات الداخلية هو أيضاً وفي الوقت نفسه النظر في هذه العلاقات في النص" (٥٢).

ومن النقاد الذين تأثروا بالبنيوية التكوينية "الناقد" إدريس بلمليح" في كتابه: (الرؤية البيانية عند الجاحظ) الصادر عام ١٩٨٤، حيث تم تطبيق مفهوم رؤية العالم في هذه الدراسة بشكل متميز، يقول إدريس بلمليح: (حاولت تطبيق مفهوم الرؤية للعالم كما حدده "جولدمان" على التراث النقدي، (٠٠٠) هذا الاستخدام (لرؤية العالم) ساعدنى على تمثل فلسفة بيانية كانت قاعدة لتصور العالم من طرف الجاحظ (٠٠٠)، ثم حاولت بعد ذلك أن أفهم هذه البنية في ضوء فلسفة المعتزلة، أى بدمجها في بنية أشمل وأوسع هي الاتجاه العقائدى العام

(٥٢) يمى العيد: فى معرفة النص، ص ١٢ دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣ م.

الذى آمن به الجاحظ وشكل حجر الزاوية فى فكره وإبداعه، فحددت العناصر المكونة لهذه البنية، وبعض العلاقات المتبادلة بين هذه العناصر، ثم فسرت رؤية العالم عند أبى عثمان بدمجها داخل هذه البنية، وأخيرا حاولت تفسير هذا الاتجاه العقائدى فى ضوء شبكة العلاقات الاقتصادية والاجتماعية التى عاش بين ظهرانيها^(٥٣).

وتوصل البحث إلى أن الجاحظ كان يتصور العالم على أساس أنه نظام من الإشارات، وقارن هذا التصور ببعض الاتجاهات الرئيسية فى السيمياء، مستنتجا أن (سيمياء الجاحظ جمعت بين محاولتين اثنتين لفهم منطق العالم الذى هو منطق إشارى، يمكن اعتبار الأولى منهما سيمياء دلالة، يبدو أن النصية أو الحال هى وسيلتها التعبيرية الأساسية، وأما الثانية فيمكن اعتبارها سيمياء تواصل تشكل اللغة البشرية أهم أدواتها)^(٥٤).

(٥٣) إدريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، المغرب، ط ١، ١٩٨٤م ص

٢٥١ - ٢٥٢.

(٥٤) المرجع السابق، ص ٢٥١ - ٢٥٢.

الانتقادات التى وجهت للبنىوية

أهم الاتهامات التى وجهت للبنىوية:

يقول الدكتور عبد العزيز حمودة: الواقع أن الانتقادات التى وجهت إلى البنىوية لا تعنى أنها معدومة القيمة، ذلك أنها من المناهج التى قدمت أفكارا مهمة للنقد الأدبى، غير أنها فى الوقت ذاته أهملت جوانب أخرى مهمة فى دراسة النصوص الأدبية، وقد تمخضت عنها مشكلات عدة لم تعالجها إلى الآن، ويمكن إجمال تلك المشكلات بما يأتى^(٥٥):

١ - يذهب بعض النقاد إلى أن البنىوية انتهت، وقد تجاوزها العالم إلى ما بعد البنىوية أو التفكيكية؛ بدليل أن أهم أعلامها أمثال "رولان بارت" و"دريدا" وغيرهما قد تخلوا عن كثير من أفكارها، فرولان بارت رفض مفهوم علمية البنىوية، أما "دريدا" فقد وصمها بالاختزالية والتجريد والثبات الشكلاى، ووقعها تحت تأثير التزامن الآتى.

٢ - إن تركيز البنىوية على أهمية البنية ونظامها المتكامل دفع بعض النقاد إلى أن يوجودوها حيث لا توجد، فكان من الضرورى التمييز بين الميل نحو النظام والانتظام، وبين الفشل والقصور دون تحقيقه، وقد سادت نزعة عند كثير من البنىويين حين عالجوا بعض الأعمال على أنها بنية مغلقة أو أنظمة نهائية ليتمكنوا من معالجتها بصورة منظمة، فوقعوا فى المغالطة الشكلية التى تهمل المعنى والمحتوى وترفض حضور العالم الثقافى خارج العمل الأدبى.

٣ - إن البنىوية ليست علما، وإنما شبه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسومات وبيانات وجداول متشابكة لا تضيف إلينا شيئا جديدا.

(٥٥) د. عبد العزيز حمودة: المايا المحدبة من البنىوية إلى التفكيك، ص: ٢٢ وما بعدها.

٤ - البنيوية تتجاهل التاريخ، فهي وإن كانت فاعلة في توصيفها لما هو ثابت إلا أنها فشلت في معالجة الظاهرة الزمانية.

٥ - لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد لأنها تتعامل مع النص على أنه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة، وأنه منفصل ومعزول عن سياقه وعن القارئ.

٦ - إن البنيوية في إهمالها المعنى تناهض النظرية التأويلية، وتسقط من اعتبارها الظروف المحيطة بالنص، وتتجاهل العلاقة بين النص وصاحبه، كما تتجاوز العلاقة بين القارئ والنص مكتفية بتحليل الأنساق اللغوية^(٥٦).

٧ - وما أخذ عليها أيضا إرجاءها لمفهوم القيمة في العمل الأدبي، واختزال معنى الأدبية في الخصوصية اللغوية وحدها، ومع أن "تودوروف" قد أكد على أن القيمة مصاحبة للبنية وداخلية فيها، وأن الحكم بوجودها يعتمد على البنية الكامنة في العمل لكنه لم يكشف لنا عن أبعاد العلاقة بين القيمة والبنية، وهل هي علاقة الجزء بالكل أم علاقة اللازم بالملزوم أم السبب بالنتيجة^(٥٧).

٨ - عجز المنهج في تحقيق ما وعد به من القدرة على تفسير الأعمال الأدبية من خلال النموذج اللغوي، وهذا ما أكده "جوناثان كولر" حين كتب يقول: إن باستطاعة اللغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره^(٥٨).

(٥٦) د. ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي: (دليل الناقد الأدبي) (نقد البنيوية) المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء ٢٠٠٢م، ص: ٣٩.

(٥٧) د. جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٢٤٣.

(٥٨) نقلا عن د: عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص ٣٩.

والحق أنه ليس هناك ضرر يلحق بالنقد والأدب العربي من جراء تطبيق المنهج البنيوي، غير أن حالة الانبهار بما تفرزه حركة الفكر الغربي، والحماسة في تطبيق ما ينجم عنها من مناهج دون مراجعة وتدقيق ونقد بصورة دائمة، هو ما يعزز حالة التبعية وفقدان الأصالة والتغريب والجمود الفكري والتخلف في المجالات كافة.



الفصل الثاني الأسلوبية

الفصل الثانى

الأسلوبية

مفهوم الأسلوبية:

اشتق لفظ الأسلوب أو الأسلوبية من الأصل اللاتينى *Stilus*، وهو يعنى "ريشة"، ثم أطلق مجازاً على مفهومات تتعلق بطريقة الكتابة، مثل الكتابة اليدوية (المخطوطات)، ثم انصرف بعد ذلك إلى التعبير عن الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق ومن أجل هذا فإن الأسلوب قد واكب البلاغة التقليدية، وساعدها على تصنيف القواعد المعيارية التى تحملها إلى الفكر الأدبى والعالمى منذ عهد الحضارة الإغريقية، وكتابات أرسطو على نحو خاص، وظهر ما عرف بطبقة الأسلوب، أو ما عرف عند البلاغيين بدائرة "فرجيل" فى الأسلوب، ومعناه أن الأسلوب ينقسم إلى ثلاث طبقات: الأسلوب البسيط الذى يتناسب مع طبقة الزراع، والأسلوب المتوسط وهو يلائم التجار والصناع، والأسلوب السامى الذى يلائم القواد والأمراء والمفكرين.

"لكن الهزة العنيفة لمبدأ طبقة الأسلوب جاءت على يد "جورج بوفون" (١٧٠٧م - ١٧٨٨م) فى عمله الشهير: (مقال فى الأسلوب) حين أعلن أن "الأسلوب هو الرجل" وقد حاول من خلال هذا التعريف ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص لا بقوالب التزيين الجامدة التى يستعيرها المقلدون من المبدعين دون إدراك حقيقى لقيمها أو استغلال جيد لها"^(١).

(١) أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مدخل فى المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٤، ص ٦١.

أما الأسلوب فى التراث العربى فهو فى اللغة: "السطر من النخيل وكل طريق ممتد، والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب، والجمع أساليب، والأسلوب: الفن، ويقال: أخذ فلان فى أساليب من القول أى فى أفانين منه" (٢).

وقد عرف "عبد القادر الجرجانى" الأسلوب بأنه "الضرب من النظم والطريقة فيه" (٣).

أما عند "حازم القرطاجنى" فإن مصطلح "الأسلوب" يُطلق على التناسب فى التأليفات المعنوية، فيمثل صورة الحركة الإيقاعية للمعانى فى كيفية تواليها واستمرارها، وما فى ذلك من "حسن الاطراد والتناسب والتلطف فى الانتقال عن جهة إلى جهة، والضرورة من مقصد إلى مقصد" (٤).

فهو يجعل الأسلوب منصباً على الأمور المعنوية والتناسب فيها، وجعله فى مقابل النظم الذى هو منصب على التأليفات اللفظية، وهذا بخلاف نظرة "عبد القاهر" حيث جعل النظم شاملاً لما يتعلق بالألفاظ والمعانى (٥).

وعرفه ابن خلدون بأنه "المنوال الذى ينسج فيه التراكيب أو القالب الذى تُفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب (أى النحو)، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذى هو

(٢) انظر: لسان العرب لابن منظور، ج٧، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، مادة (سلب) ص ٢٢٥.

(٣) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، ومطبعة المدنى، القاهرة، ١٤٠٤هـ، ص ٤٦٩.

(٤) حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص ٣٦٤.

(٥) انظر: د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية: مدخل نظرى ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٣٠.

وظيفته البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفته العروض، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتركيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة التى يتزعمها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويعيدها فى الخيال كالقالب والمنوال، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصاً، كما يفعل البناء فى القلب، والنساج فى المنوال حتى يتسع القلب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة^(٦).

ويلاحظ من خلال تعريفات هؤلاء العلماء الثلاثة أن كلاً منهم نظر إلى الأسلوب من زاوية معينة، فهو عند «ابن خلدون» مختص بصورة الألفاظ (القوالب) وعند «حازم» هو مختص بصورة المعانى، أما عند «عبد القاهر» فمفهوم الأسلوب ينسحب على الصورتين اللفظية والمعنوية - من غير انفصال بينهما - وهذه هى النظرة الأشمل للأسلوب.

المعنى الاصطلاحي للأسلوبية أو الأسلوب:

تعددت المفاهيم الاصطلاحية للأسلوب، وتباينت الاتجاهات والرؤى فى تفسير معناه 'فليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يجمع عليها الدارسون فى تناوله، وقد أدى هذا إلى أن يقوم كثير من الباحثين فى مقدمة كتبهم لعلم الأسلوب بعرض مجموعة من التعريفات تصل فى بعض الأحيان إلى نيف وثلاثين تعريفاً^(٧)، مع اتفاق الجميع على وجوده - باستثناء الباحث الإنجليزى "جراى" - وأن دراسة هذا العلم ينبغى أن تقع فى منطقة وسط، أو تتم فى المنطقة المشتركة بين علمى اللغة والأدب.

(٦) ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: د. على عبد الواحد وافي، القاهرة ١٩٦٠، ص ١٢٩.

(٧) د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص ٧٣.

ولما كان "شارل بالي" من الرواد المؤسسين لعلم الأسلوب فإننا نبدأ أولاً بتعريف الأسلوب عنده حيث يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً على المستمع أو القارئ، ومهمة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، فاللغة بالنسبة له هي مجموعة من الوسائل التعبيرية المعاصرة للفكر، وبوسع المتحدث أن يكشف عن أفكاره بشكل عقلى موضوعى يتوافق مع الواقع بأكبر قدر ممكن إلا أنه كثيراً ما يختار إضافة عناصر تأثيرية تعكس جزئياً ذاته من ناحية والقوى الاجتماعية المرتبط بها من ناحية ثانية، وعلم الأسلوب يدرس هذه العناصر التعبيرية للغة المنظمة من وجهة نظر محتواها التأثيرى أى التعبير عن الحساسية من خلال اللغة وفاعلية اللغة على هذه الحساسية^(٨).

ومجمل القول أن الأسلوب عند "بالي" يتمثل في مجموعة "من العناصر الجمالية فى اللغة يكون باستطاعتها إحداث تأثير نفسى عاطفى على المتلقى"^(٩).

ومما يمكن أن يؤخذ على هذا التعريف أنه أغفل جانب المبدع، وجوهر الأسلوب عند "بالي" يتمثل فى "إنزال القيمة التأثيرية منزلة خاصة فى سياق التعبير، أما علم الأسلوب فيتوجه إلى الكشف عن هذه القيمة التأثيرية من ناحية جمالية نفسية عاطفية".

ولعل من أقرب التصورات حول تعريف الأسلوب ما قدمه "جيراو" - تلميذ "بالي" - فى محاولته لعرض تصور متكامل للجوانب المختلفة لظاهرة الأسلوب إذ يرى أن "الأسلوب هو مظهر القول الذى ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التى تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب"،

(٨) د. صلاح فضل: علم الأسلوب ص ٧٥.

(٩) سمير أبو حمدان: الإبلاغية فى البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت باريس، ط ١، ١٩٩١م، ص ٣٥.

وكما نرى فهو تعريف موسع يشمل التعبير ومظاهره، والشخص المتكلم أو الكاتب وطبيعته ومقاصده، لكنه فى الوقت نفسه يغفل المتلقى ودوره فى تحديد المظاهر المؤثرة عليه.

ومرجع الاختلاف بين الباحثين والنقاد فى تحديد مفهوم للأسلوب ارتباط الأسلوب بنظرية الإبلاغ أو الإخبار "حيث لابد لأى عملية تخاطب من مخاطب ومخاطب وخطاب (مرسل ومستقبل ورسالة)"^(١٠)؛ ومن ثم فالأسلوب لا يمكن دراسته أو بحثه دون أن يرتبط بعناصر الاتصال: المؤلف والقارئ والنص^(١١).

ولذا تعددت المفاهيم، لأن كل مفهوم يأخذ فى اعتباره عنصراً واحداً من عناصر الاتصال، لكننا إذا ما أردنا تعريفاً دقيقاً للأسلوب شاملاً لعناصر عملية الاتصال الثلاثة فإن الأسلوب يعنى "جملة الصيغ اللغوية التى تعمل عملها فى إثراء القول وتكثيف الخطاب، وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم، وكشف عن سرائره، وبيان لتأثيره على السامع"^(١٢).

لقد برزت فى ميدان الأسلوبية مصطلحات جديدة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الأسلوب، وآليات تحليله مثل مصطلح "الانزياح" أو "العدول"،

(١٠) د. عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط ٣. ١٩٨٢م، تونس، ص ٦٠، وانظر: حوليات الجامعة التونسية، العدد العاشر، تونس. مجلة تصدرها الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ١٩٧٣م، ص ٢٧٨، ٢٧٩.

(١١) علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، برند شبلنر، ترجمه وقدم له وعلق عليه: د. محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩١م، من مقال بعنوان: (محاولات فى الأسلوبية الهيكلية) د. عبد السلام المسدى، ص ٥١.

(١٢) د. لطفى عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب: بحث فى فلسفة اللغة والاستطبيق، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان - الجيزة، ط ١، ١٩٩٧م، ص ٥٧.

ومصطلح "الاختيار" أو "الاستبدال"، ومصطلح التركيب، وثمة مصطلحات أخرى كثيرة ليس يسعنا المقام لسطها، لكن ينبغي علينا التعرض لمفهوم الانزياح (العدول)، والاختيار، والتركيب لأن هذه المصطلحات أساس التحليل الأسلوبى.

ورد مصطلح "الانزياح" كثيراً فى الدراسات القديمة والحديثة واتخذ أكثر من تسمية منها الانحراف والعدول والإبداع والتغيير والخروج... إلخ، وهو يُعدُّ مؤشراً على أدبيّة النص وشهرته لأن الخروج عن النسيج اللغوى العادى فى أى مستوى من مستوياته (الصوتى، التركيبى، الأسلوبى، البلاغى) يمثل بحد ذاته حدثاً أسلوبياً.

والانزياح هو الركن الذى بنى عليه "جان كوهن" كتابه (بنية اللغة الشعرية) إذ عد الانزياح مبدأ الشعرية، والانزياح لا يكون شعرياً إلا إذا كان محكوماً بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول، وهذا ما يتجلى فى علاقة مفردة ما مع المفردات الأخرى ضمن السياق، فكلمة (السماء) لا تشكل انزياحاً إلا إذا أُسند إليها فعلٌ لم يعتد أن يسند إليها مثل (بكت) ليتشكل انزياح يسمى فى البلاغة استعارة، فعلاقة (السماء) مع (بكت) يمكن دراستها ضمن مجال الدرس الأسلوبى فوظيفته أى (علم الأسلوب) تبيان الوظيفة التأثيرية والجمالية، والدلالية لهذا الانزياح.

إن من أهم صفات الأسلوب الأدبى عموماً والشعرى على وجه الخصوص أنه يتميز بنوع من العدول عما هو مألوف فى اللغة، مما يكسر النسق الثابت والنظام الرتيب، وذلك عن طريق استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة؛ فالأسلوبيون ينظرون إلى اللغة فى مستويين:

الأول: النمط التعبيرى المتعارف عليه، الذى يؤدى الوظيفة الإخبارية للكلام وهذا المستوى هو ما يطلق عليه البلاغيون "أصل الكلام".

الثانى: النمط الإبداعى، الذى يقوم على تجاوز المستوى الأول، والعدول عنه إلى التعبير الفنى، وإلى هذا المستوى تتجه عناية البلاغيين والأسلوبيين^(١٣).

ومن الملاحظات المبكرة فى التراث العربى حول هذا المفهوم: ما ذهب إليه بعض النقاد^(١٤) من أن الجاحظ قد أشار فى (البيان والتبيين) إلى مستوى اللغة: المستوى العادى فى الاستعمال، والمستوى الفنى فى الاستعمال الخاص، ويقترن المستوى الأول بطبقة العامة وغرضه إفهام الحاجة، أما المستوى الثانى فغرضه البيان البليغ ويتميز هذا المستوى بمبدأ اختيار اللفظ وينفرد بالتجويد والتماس الألفاظ وتخيرها^(١٥).

ومن المنازع الأسلوبية ما يسمى بأسلوبية الانزياح - أو أسلوبية الانحراف - ويعرف الأسلوب هنا بأنه انحراف عن نموذج آخر من القول يُنظر إليه على أنه معيار أو نمط، كما يعرف البحث الأسلوبى بأنه علم الانحرافات.

وما ينبّه عليه أنه "ليس كل عدول أسلوبياً إذ لا بد من ارتباط العدول الأسلوبى بوظيفة يؤديها فى النص، وإلا كان لعبة أسلوبية ليست بذات أثر"^(١٦).

(١٣) انظر: د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ضمن سلسلة «دراسات أدبية» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م، ص ١٩٨، ١٩٩، وانظر كذلك: الأسلوبية والأسلوب ص ١٠٣، ١٠٤.

(١٤) د. عبد السلام المسدى، انظر مقاله: المقاييس الأسلوبية فى النقد الأدبى من خلال (البيان والتبيين) ص ١٥٨.

(١٥) انظر: أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث، ص ٨٤، وانظر تفصيلاً للانزياح (العدول) فى: (نظرية اللغة الأدبية) خوسيه ماريّا بوثويلو إيفانكوس، ترجمة: د. حامد أبو أحمدن سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، الفجالة، من ص ٢٧ إلى ص ٣٨، وكذلك: (الأسلوبية منهجاً نقدياً) من ص ٥١ إلى ص ٥٦.

(١٦) جورج مونان مفاتيح الألسنة، عربى وذيله بمعجم عربى فرنسى: الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس، ١٩٨١م، ص ١٣٦، ١٣٧.

أما عن مصطلح "الاختيار" فهو الركيزة والمبدأ الأساس لتحليل الأسلوب حيث يفسر المحلل الأسلوبى الاختيار الذى قام به الأديب من بين سائر صنوف الأداء اللغوى^(١٧).

"ففى تكوين أى جملة لغوية يعمد المتحدث أو الكاتب إلى اختيار عناصرها وجمعها فى نسق متصل، وهو يقوم بالعمليتين فى نفس الوقت تقريباً، عملية اختيار العناصر، وعملية تأليفها فى منظومة لغوية، أما الاختيار فهو يعتمد على انتقاء الكلمات من بين مجموعة من العناصر التى يمكن لها أن تتبادل موقعها، ومن هنا فهو يقوم على ما يسمى بالمحور الاستبدالى الذى يشير إلى علاقة العنصر المائل فى الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها على نحو ما، أما نظم الكلمات المختارة فى نسق متصل فهو يعتمد على المحور السياقى الذى يشير إلى تجاوز العناصر المختارة طبقاً لقوانين التركيب"^(١٨).

فالمبدع يقوم بعملية "الاستبدال" من بين مجموعة من الألفاظ المترادفة القائمة فى الرصيد المعجمى له، يقوم بينها ما يسمى بالعلاقات الاستبدالية، وللمتكلم أن يأتى بأحد هذه الألفاظ فى نقطة معينة من نقاط سلسلة الكلام، وتقع عملية الاستبدال ضمن محور الاختيار، وقد عرّف الأسلوب هنا بأنه اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية بعينها من بين قائمة الاحتمالات المتاحة فى اللغة، وقد حفلت الكتب الأسلوبية بكلام مفصل حول مبحث الاختيار لأهميته^(١٩).

(١٧) انظر: د. رجاء عيد: البحث الأسلوبى معاصرة وتراث، منشأة المعارف - الإسكندرية، مطبعة أطلس - القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١١٥.

(١٨) د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، ط ٢، القاهرة ٢٠٠٢ ص ٢٦.

(١٩) انظر: محمد بن سعيد اللويمى: (فى الأسلوب والأسلوبية)، (شعر أبى ذؤيب الهذلى دراسة بلاغية أسلوبية) رسالة ماجستير مخطوطة بقسم البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية جامعة الإمام محمد بن سعود بتاريخ ١٤٢٤هـ.

ومفاد القول أن الاختيار يقصد به انتقاء المبدع لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، وهذا الانتقاء يجعل من الأسلوب عملاً واعياً؛ لأن اختيار المبدع هذا اللفظ أو التركيب دون غيره إنما لأنه أقدر على حمل مراده إلى حيز الورق حسب تقدير هذا المبدع.

وللاختيار صور متعددة، فمنها ما يُختار على مستوى اللفظ أو المعجم، ومنها على مستوى التركيب (النحو) فيغدو الأسلوب بذلك استثماراً وتوظيفاً للطاقات الكامنة في اللغة.

ومن صور الاختيار ما ينشأ من التعبيرات المجازية، وهذا يتجاوز المفردة لينظر إلى التركيب مجملاً، فمن أمثله قول بشارة الخوري:

انشروا الهولَ وصبوا ناركم كيفما شئتم فلن تلقوا جباناً

يمكن أن نجد على محور الاختيار فيما يتعلق بالتركيب (صبوا ناركم) بدائل كثيرة مثل: أطلقوا، ارموا، اقدفوا، صبوا... إلخ، لكن الشاعر أثر (صبوا) ظناً منه أن الفعل (صب) الذي يوحى بالغزارة يمكن أن يؤدي المراد أكثر مما تؤديه بقية الأفعال المنتظرة على جدول الاختيار.

كما ينطلق البحث الأسلوبى أيضاً من مقولة "التركيب" الذى يقوم بنظم الكلمات المختارة فى الخطاب الأدبى متوسلاً فى ذلك بعملية الحضور والغياب، الحضور للكلمات المختارة، والغياب للكلمات الأخرى المصفوفة فى جدول الاختيار، والدخول فى علاقة جدلية أو استبدالية، فالكلمات الأخرى تتوزع غيابياً فى شكل تداعيات للكلمات المتمية لنفس الجدول الدلالى.

إن صورة الغياب هذه تعطى للأفعال معانٍ إضافية لأنها بالنص دائماً حافة، كما تعطيها أيضاً قيمة الشهادة على أسلوبية الجملة.

فالتحليل هو دراسة الانسجام الحاصل بين المفردات، والأثر الجمالى والفنى الذى يتركه فى ذهن المتلقى، وعلى هذا يكون الأسلوبُ عند (جاكبسون) تطابقاً لجدول الاختيار على جدول التأليف أو التركيب.

إن الدرس الأسلوبى لا يقف عند توصيف بنية التركيب فى الخطاب الأدبى بل يستقصى من خلال ما يتفرع عنها من أشكال تعبيرية كالتقديم والتأخير والحذف والذكر والتعريف والتكثير... إلخ، فكل شكلٍ من هذه الأشكال هو خاصية أسلوبية ذات دلالة خاصة بتركيبها ضمن النسق اللغوى.

نشأة الأسلوبية وتاريخها:

يعد "شارل بالى" (١٨٦٥م - ١٩٤٧م) مؤسس علم الأسلوب بحق، فقد نشر كتابه الأول عام ١٩٠٢م بعنوان (بحث فى علم الأسلوب الفرنسى)، ثم أتبعه بعدة دراسات أخرى مطولة نظرية وتطبيقية أسس بها علم أسلوب التعبير الذى يعرفه بأنه "العلم الذى يدرس وقائع التعبير اللغوى من ناحية محتواها العاطفى أى التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية".

من هنا، ومن هذا المنطلق ارتبط مصطلح (الأسلوبية التعبيرية)، وكذلك مصطلح (الأسلوبية الوصفية) بعالم اللغة السويسرى "شارل بالى" تلميذ "فرديناند دى سوسير"، وخليفته فى كرسى الدراسات اللغوية بجامعة جنيف، والذى تقوم نظريته على دراسة ما أسماه بالمحتوى العاطفى للغة، وهى تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة فى الكلام، وهو يختلف منذ البدء مع البلاغيين القدماء فى أنه لا يقف بدراساته عند الصور والأنماط التقليدية المتعارف عليها، ولكنه يمتد إلى اللغة فى حقولها التعبيرية اللامتناهية، وهو يقف على نحو خاص أمام اللغة المنطوقة، ليلاحظ العلاقة التى يمكن قيامها بين المحتوى العاطفى والصيغة التى

يصب فيها، فإذا كان موقف الشفقة يستثير عبارة مثل: "يا للمسكين!" فإن هناك علاقة أسلوبية يمكن أن تقوم من خلال التحليل بين الشفقة والتعجب والإيجاز ويمكن اكتشاف المحتوى العاطفى للتصغير من خلال إثارة للرقّة أو للضعف، كذلك يمكن تبين المحتوى العاطفى لفعل الأمر من خلال السياق والمتعلقات المحيطة به وموقعها منه؛ فهناك فرق فى المحتوى العاطفى بين الصيغ التالية:

"افعل هذا! افعل لى هذا! برك افعل هذا! أرحنى وافعل هذا!" فمع أنها جميعاً عبرت عن المعنى بصيغة الأمر الموجهة إلى المخاطب المذكور، فإن المتعلقات تشف عن محتويات عاطفية مختلفة.

واهتمام "بالى" بالمحتوى العاطفى جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية، وتركيزه على اللغة المنطوقة صرفه عن الاهتمام باللغة الأدبية، وتصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة فى اللغة شده إلى دراسة "القوة التعبيرية فى لغة الجماعة" دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وكل هذا جعل دراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية، وكذلك وضعه منهجه الذى اتبعه على رأس مدرسة الأسلوبية الوصفية، من حيث طرحه حول التعبير سؤالاً محدداً هو: "كيف"، وعدم اهتمامه بأسئلة أخرى تتصل بجذور التعبير أو مصادره^(٢٠).

كان "بالى" شديد الحرص على استبعاد العمل الأدبى، وعدم إدراجه ضمن علم الأسلوب، محتجاً بأن العمل الأدبى لا يهدف إلى التواصل مثل اللغة العفوية المنطوقة، ولا يهدف إلى جذب المخاطب واستثارته، كما أننا إذا تناولنا العمل الأدبى فإننا لن نكون بمنأى عن الصعوبات التى تواجهنا والتى أكدها مؤرخ الأسلوبية الكبير "هاتزفيلد" فى الفصل الذى عقده عن الأسلوب المتجاوز للغة

(٢٠) د. أحمد درويش: الأسلوب مدخل فى المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول مجلد ٥ عدد أول ١٩٨٤ ص ٦٥.

"فيجعله يشمل البنية والتنظيم، وتحديد الخواص والترتيب والقطع والجنس الأدبي والبواعث والكتابة والإبداع الأدبي وأسلوبه والإنسان والأسلوب ومجال النشر ومجال القص ومجال الشعر، والرسالة الشعرية والشكل الجمالي والأصالة والتقليد والتطور والثورة والأبنية الرمزية والتنويعات والذوق والتفسير إلى غير ذلك من عشرات الموضوعات المتعددة المختلطة مما يدل على أن دراسة التعبير الكلى الشامل كفرع مستقل في علم الأسلوب تعد أمراً بالغ الصعوبة وشديد التشتت في الوقت الراهن إذ لا تكاد تتجاوز في حقيقة الأمر وسائل التعبير اللغوية حتى تقفز إلى مستويات الأبنية الأدبية المعقدة ومشاكلها المتشابكة مما يؤدي إلى خلط القضايا، ويجعل علم الأسلوب عند هذا المستوى يفقد الالتزام بموضوعه المحدد والقدرة على استخدام مناهجه الخاصة في التحليل والدرس المنظم المتدرج.

"ثم يأتي "كريسو" ليتخذ موقفاً عكسياً تماماً من أستاذه فيرى أن العمل الأدبي هو مجال علم الأسلوب الممتاز إذ إن اختياره للعناصر الأسلوبية يتم بدقة إرادية واعية وينقد مبررات عزل الأدب عن علم الأسلوب، فالعمل الأدبي هو شكل من أشكال التواصل أيضاً والعناصر الجمالية فيه مردها إلى رغبة المؤلف في جذب القارئ وإمتاعه والأدب يتيح لعلم الأسلوب مادة ضرورية لإحصاءاته وإجراءاته التجريبية كما أن الدراسة الأسلوبية تقدم بيانات دقيقة مقنعة عن العمل الأدبي وإن كان هدفها الأخير يتجاوز دراسة أفراد معينين إذ يتركز على تحديد القوانين العامة التي تحكم اختيار التعبير في إطار لغة محددة والعلاقة بين التعبير والتفكير في هذه اللغة" (٢١).

وظهرت المدرسة الألمانية المثالية في العقد الأول من القرن العشرين، ولمع من أتباعها قطبان هما: "كارل فوسلير" (١٨٧٢ - ١٩٤٩) و"ليوبتزر" (١٨٨٧ - ١٩٦٠)، وكان "فوسلير" شديد التأثير بفلسفة الجمال التي أطلقها "كروتشيه" في أوائل العقد الأول من القرن العشرين، وكان يتعرض لقضايا فلسفية عامة موسعة،

(٢١) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، مرجع سابق، ص ٣٢.

لكن "سبترز" كان يعالج "مشاكل أسلوبية محددة ومتعلقة ببعض مجموعات الحقول الدلالية وتاريخ الكلمات والبحوث المنصبة على دراسة الأسلوب الفردي، وربما كان "فوسلير" أكثر عمقاً من الوجهة الفلسفية إلا أن "سبترز" كان يتميز بعقلية لامعة ومنهج واضح ويتفق الباحثان على أنه لا يمكن الفصل بين الدراسة الأدبية واللغوية إلا أن "فوسلير" يرى أن تحليل النصوص الأدبية يتبع التأملات اللغوية العامة بينما يولي "سبترز" عناية كبرى بدراسة الأعمال الأدبية في بنيتها ودلالاتها الخالصة بل يقصر على ذلك كل جهده خاصة في سنواته الأخيرة.

ففي مجموعة من المقالات نشرها عام ١٩٤٨ تحت عنوان: (الأسلوية والتاريخ الأدبي) يطلق "سبترز" على منهجه في التحليل الأسلوبي تسمية (الدائرة الفيلولوجية)، حيث يذهب إلى أن عملية (الدراسة الأسلوية) عليها أن تبدأ من أى (تفصيل في النص يلفت اهتمام المحلل، سواء لأنه يمثل انحرافاً عن أنماط الكتابة القائمة، أو لأنه يمتلك دلالة على العمل الأدبي ككل).

إن الخطوة الأولى في نظر "سبترز" (خطوة حدسية)، يربطها المحلل بانطباعه عن مجمل العمل الأدبي، أو بشعوره حياله، مما يفرض به إلى تعديل ذلك الانطباع، ثم يرجع المحلل بحركة دائرية (رحلة الذهاب والإياب) إلى تفاصيل أخرى بغية ربطها بالانطباع العام لكل عضوى، وبذلك يتوصل المحلل إلى الأصل الروحي المشترك، إلى الجذر السيكلوجي لتعدد مزايا النص اللغوية^(٢٢).

ومن ثم فإن منهج "سبترز" يمثل أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي لكنه يحرص على أن يعكس المميزات التي تصل من النص إلى القارئ، ويحاول أن يحدد نظام التحليل على هذا الأساس لهذا يطلق عليه اسم منهج الدائرة الفيلولوجية، ويتم تطبيقه على مراحل متعددة، فالقارئ

(٢٢) عدنان بن ذريل: النص والأسلوية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق

مضطرب لأن يطالع النص ويتأمله حتى يلفت نظره شيء فى لغته هذا الشيء يعد خاصة يتم التوصل إليها بالحدس إذ يهديننا إلى أهميتها الأسلوبية فى النص، ثم يتم اختبارها مرة أخرى بشكل منتظم من خلال قراءة جديدة تدعمها شواهد أسلوبية أخرى، فالدائرة إذن مكونة من ملاحظة منعزلة يهتدى إليها القارئ بفطنته تتبعها قناعة بأن هذه الظاهرة المنعزلة يكمن فيها الأسلوب وهى تمثل روح العمل الأدبى فى شموليته على افتراض أن هذه الظاهرة لا بد أن تدعمها ملامح أسلوبية أخرى فى النص ذاته.

وبهذه الفكرة عن الملمح المنعزل الممثل لكل النص الأدبى أصبح "سبترز" داعية لتفسير الأسلوبى المبتثق من الجزء، والمنطبق على الكل وهو تفسير يعتبر النصوص الأدبية وحدات متفردة متجانسة تحيل كل خاصة جزئية فيها إلى الكل فى مجموعة... ويعترف "سبترز" بأنه على تمرسه وتجربته كثيراً ما استعصت عليه هذه الخطوة الأولى فوقف أمام نص معين - مثل أصغر تلاميذه - دون قدرة على تفسيره وفض سره، والطريقة الوحيدة للخروج من هذا المأزق هى إعادة الاتصال بالنص بصبر وأناة حتى تبرز فجأة كلمة معينة أو بيت من الشعر، ونشعر حينئذ بأن هناك تياراً قد اتصل بيننا وبين العمل، وتدل التجربة على أنه ابتداء من هذه اللحظة ترى الملاحظات وتتجمع وتصب الخبرة السابقة بالنصوص فى رسم معالم الدائرة حتى نصل إلى نوع من الهزة الداخلية التى تؤكد لنا أن الملمح الذى عثرنا عليه هو الشارح للعمل فى مجموعه^(٢٣).

وخلاصة الأمر أن المدرسة الألمانية المثالية قد أضفت على الدراسات الأسلوبية ملمحاً جمالياً، وأضافت إليه فكرة الحدس الخاضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات من خلال حركة ذهاب وإياب من المركز إلى المحيط، كما نادى بضرورة التعاطف مع العمل الأدبى ومع مبدعه؛ "فالعمل الأدبى كل ينبغى إعادة التقاطه من داخله وفى شموليته مما يقتضى تعاطفاً معه ومع مبدعه، ولو أردنا الحق

(٢٣) د. صلاح فضل: علم الأسلوب ص ٤٥ - ٤٩.

فإن أى شرح للنص وأية دراسة فيلولوجية ينبغي أن تنطلق من نقد لجمالياته مفترضة كمال العمل الذى تدرسه وخاضعة لنوع من إرادة التعاطف معه^(٢٤).

أما عن نشأة الأسلوبية عند الإيطاليين والأسبان فقد تأخرت إلى بدايات العقدين الثالث والرابع من القرن العشرين، ففي عام ١٩٣٠م نشر الباحث الإيطالى "ديفوتو" كتابه عن دراسة علم الأسلوب الإيطالى، واقترح فيه توزيعاً مختلفاً تماماً للنقد الأسلوبى، فعلم الأسلوب عند "ديفوتو" يعنى بالاختيارات الفردية المتحققة فى مادة اللغة، ويفهم من هذه الأخيرة النمو والمؤسسات الاجتماعية الشرعية، فالنقد يعنى بالاختيارات التى تتم من وجهة النظر الجمالية فى تنظيم العمل الأدبى، وتعد هذه الرؤية بدورها تكييفاً لمصطلحات "مبولت" عن الطاقة المقابلة للقصد الأسلوبى والمادة الموازية للأسلوب المبدع، مع تحديد دقيق يميل المفهوم الأول لكيفية التولد ويجعل المفهوم الثانى متصلاً بالخواص المميزة للأسلوب، وقد فضل بعض الباحثين الإيطاليين الآخرين مثل "فوينى" أن يجعلوا مصطلح النقد الأسلوبى قاصراً على نقد التنوعات النصية مستبعدين عملية الإبداع لصعوبة تحليل الطاقة المولدة بمنظور علمى دقيق.

وفى عام ١٩٤٠م استطاع الباحث الأسبانى - المهاجر إلى أمريكا اللاتينية - "آمادو ألونسو" بقدراته اللغوية والنقدية معاً أن يعثر على الصيغة الملائمة التى تتوج جهود الدراسات الأسلوبية السابقة فأخذ يعتبر علم الأسلوب العلم المنوط به تحليل أشعار "بابلو نيرودا" مقارنةً وجهة نظره بالاتجاهات السابقة عليه وبمبادئ البلاغة التقليدية وفن الشعر لكنه فى شرحه لهذا النظام التعبيرى كان يهدف إلى إقامة منهج ذى مبادئ محددة ويود أن تتحول المادة التعليمية الشائعة - خاصة فى فرنسا - باسم شرح النصوص التى استكثر عليها كبار النقاد اسم الأسلوبية إلى تحليل علمى يتركز من جديد على المشاكل الأسلوبية الحقيقية، وقد عرض وجهة نظره هذه منذ عام ١٩٥٢ فى عدة مؤتمرات أقيمت بالولايات المتحدة، وهو يرى أن

(٢٤) المرجع السابق، ص ٥٣.

الأسلوبية النقدية يمكن أن تطبق على الأعمال الأدبية المعاصرة والقديمة مما يقتضى إعادة بناء العناصر المكونة للعمل الأدبي من الداخل لا من الخارج حتى تتصاعد متعلقة بأحبال الصيغ اللغوية المتميزة لاستشراف التجربة الجمالية الأصيلة التى ولدتها" (٢٥).

ويرى "أما دو ألونسو" أن لغة الشعر الأصيل ليست فيها ذرة من الشوائب، فكل شكل إنما هو شكل لمعنى أو هو معنى مشكل، وحتى اللعب بالموسيقى والإيقاع، والجناس، والوقفات، ونظام الكلمات، كل هذا إنما هو طريقة تنظيم النشاط الخلاق فى لغة الشعر، فهو مثير للتوتر الداخلى وتعبير عنه فى نفس الوقت ولا بد من اعتباره عناصر فى الهيكل الشامل قام الشاعر بتناولها وتوظيفها بلذة جمالية، ففى لغة الإبداع الشعرى ليست هناك زينة ولا إضافات كل شئ إنما هو تعبير عن الشعور، وحركة النفس منقولة إلى اللغة طبقاً لقواعد التنظيم الجمالى (٢٦).

وقد وصلت هذه المدرسة النقدية الأسلوبية إلى أوج نضجها على يد "داماسو ألونسو" فى منتصف القرن، وأصبحت دراساته فى هذا المجال التأصيل النظرى والتطبيق العملى المعتمد للاتجاه الأسبانى فى التحليل الأسلوبى وهو اتجاه لم يفقد أهميته ولم تضعف أسسه العلمية حتى الآن بل ما زال معترفاً به فى كل الدراسات العالمية، وإن نحا إلى تجديد مصطلحاته ومقولاته فى الآونة الأخيرة ويعتبر إلى حد ما توفيقاً وتطويعاً لمبادئ المدرستين الأسلوبيتين الفرنسية والألمانية.

كيفية التحليل الأسلوبى:

إذا كان علم اللغة يدرس ما يقال، فإن الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل، وعلى هذا الأساس يكون توجه الأسلوبية نحو تحليل

(٢٥) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، ص ٥٥، ٥٦.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٥٩.

النص لاستكشاف العنصر التأثري للأدوات البلاغية التي يوظفها الكاتب فى نصه .

والمهم الإشارة إلى أن التناول الأسلوبى إنما ينصب على اللغة الأدبية لأنها تمثل التنوع الفردى المتميز فى الأداء بما فيه من وعى واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادى المألوف بخلاف اللغة العادية التى تتميز بالتلقائية، والتى يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز .

أما عن كيفية التحليل الأسلوبى فإن الدكتور "محمد عبدالمطلب" يطرح ثلاث قراءات للنص الأدبى تكشف عن آلية التحليل الأسلوبى، فيقول:

"القراءة الأولى: القراءة الجمالية التى تنكئ على التعامل مع البنى التركيبية، وقياس مدى تخلصها من الطابع العام، والارتقاء إلى مستوى الأدبية، ويلاحظ هنا أهمية الاعتماد على الأدوات البلاغية - التى جددت نفسها - ومدى قدرتها على الكشف عن ظواهر العدول، والخروج عن المألوف، ومدى قدرتها على الرصد الكمى لظواهر التردد اللافتة جزئياً و كلياً، ومدى قدرتها على رصد مناطق البريق والتوهج التى تشد المتلقى إليها، وتشغله بعلاقاتها المتداخلة .

ويتدخل هنا المنهج الإحصائى لضبط خطوات القراءة، لكن المهم ألا يظل الإحصاء فى إطاره الكمى، بل لابد من تحوله إلى طبيعة كيفية بمعنى ألا يكون الإحصاء عاملاً لحسابه الخاص، بل لحساب شعرية الصياغة، وذلك بالتحرك داخل حقول الدلالة من ناحية، وحقول الصياغة من ناحية أخرى، دون نظر إلى محيطها السياقى أولاً، ثم داخل السياق ثانياً .

القراءة الثانية: القراءة التأويلية التى تبدأ عملها من منطقة المفردات المعجمية وردها إلى مرموزها المباشر أو غير المباشر، وبخاصة أن الخطاب الشعرى الحديث أصبح مثقلاً بالرموز والأساطير، ومشحوناً بالإسقاطات، مما يتيح للدوال أن تتخلص من دلالتها المعجمية، والامتلاء بدلالات جديدة تناسب التجربة الحديثة وما تتميز به من عمق وثراء .

ولا يمكن أن نغفل في هذه القراءة الدوال في حالة تركيبها مع غيرها مما يسبقها أو يلحقها، لأن النظر إليها في الحالة الثانية هو الذى يساعد على تحديد المستويات التأويلية للمفردات، وهذا من شأنه إن يوقفنا على ظاهر الخطاب، كما يوقفنا على باطنه.

القراءة الثالثة: نسميها القراءة الاسترجاعية، وهى التى تبدأ حركتها برصدبنى الرئيسية فى الخطاب، ثم ترتد منها - فى وعى - إلى مردودها السابق قديماً أو حديثاً، بل إنها أحياناً تكون إرهاباً بما يتلوها، وهنا تكون عملية التحليل أشبه بالحركة (البندولية) التى تربط بين نقطتين بينهما قدر من التواصل والمشاركة، وهو ما يتيح للخطاب الأدبى أن يستقر فى أفقه الصحيح^(٢٧).

والتحليل - فى جوهره - يعنى بتحديد السمات الأسلوبية للنص أو النصوص المدروسة، وتتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبياً، ولها أهمية خاصة فى تشخيص الاستخدام اللغوى عند المبدع.

وتقوم غالبية الدراسات الأسلوبية على أساس خطوتين متابعتين متكاملتين:

(الأولى): الوصف اللغوى المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية، وقد يلجأ الباحث اللغوى الأسلوبى إلى الإحصاء؟ لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية: قلة وكثرة، وهو يستعين فى ذلك بالدراسة الأدبية التى تساعده على تحديد النص المعيار الذى يقارن به نصه المدروس، ويكون النص المعيارى بمثابة الخلفية للنص المدروس، وقد يجعل الباحث من خبراته الماضية أساساً للمقارنة.

(والثانية): وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك المثيرات، ويضاف إلى ذلك تحديد قيمها الأسلوبية فى إبداع المعنى، سواء من خلال الصيغ

(٢٧) د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص ١٣ - ١٥.

التي تصاغ فيها الخبرات والتجارب، أو من خلال التراكيب اللفظية، التي تقدم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ في وحدة عليا.

ومن مظاهر التحليل الأسلوبى البحث عما يسمى بـ "الكلمة المفتاح" فى النص أو مجموعة النصوص، و "الكلمة المفتاح" هى الكلمة التى تدور حولها القصيدة، أو أى عمل أدبى، وتشكل شبكة من العلاقات بين المحاور على مستوى البنية الداخلية للقصيدة؛ أى "إنها تخلق النص، وبمعنى أدق: إن النص يتخلق فى رحمها، ويتشكل فى إطارها، وهكذا فإن الكلمة المفتاح تولد القصيدة، وتجسد الرؤيا الجوهرية للواقع (٢٨).

ومن الجدير بالذكر أن بعض الأسلوبيين وقفوا منها موقفًا متحفظًا، من بينهم "شكرى عياد" الذى يقول فى كتابه "اللغة والإبداع" ما يلى: "إن بعض الأسلوبيين يقترحون ما يسمونه: "الكلمة المفتاح"، ولكننا يجب أن نحذر من الاعتماد على إحصاء الكلمات؛ فقد تكون الكلمة المفتاح غير حاضرة على الإطلاق فى النص، وقد تكون غائبة عن النص... وقد لا تكون هناك "كلمة مفتاح" واحدة، بل أكثر من كلمة، بحيث نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نضع كلمة من عندنا... (٢٩).

كما أن من مظاهر التحليل الأسلوبى تناول ظاهرة "التكرار"، وبيان وظيفته الشعرية، والتكرار له مظاهر عديدة، فهناك تكرار استهلال، وتكرار بيانى، وتكرار مقطعى، وتكرار هندسى، وينقسم هذا النوع إلى فرعين: تكرار دائرى، وتكرار بنىوى نسقى مشجر.

والمحلل الأسلوبى يتناول أيضًا ظاهرة التضاد والعلاقات الثنائية، ومن أشكال التضاد: التضاد بين الاسم والاسم، والتضاد بين الفعل والفعل، والتضاد التضافرى بين الاسم والفعل، والتضاد الرمضى بين الرمز والرمز.

(٢٨) د. رجاء عيد: فى القول الشعرى، ص ١٨٨.

(٢٩) د. شكرى عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربى، ط ١، ص ١٣١.

كما يدرس الناقد الأسلوبى التشكيلات اللغوية أو التراكيب بنوعيتها البلاغية، والنحوية؛ كالتقديم والتأخير، والحذف، والزيادة، والإحلال، والاتساع، وغيرها من التراكيب.

أهمية الأسلوبية:

ازدادت أهمية الدرس الأسلوبى بعد أن تعددت مداخله، وهو فى هذا التعدد يحاول أن يتخلص من سيطرة علم اللغة عليه، حيث انتابه - فى البداية - نوع من الاتساع الشديد الذى دفعه للاتحام بعلم اللغة العام فى دراسته للغات الإنسانية. على إطلاقها، ثم تحول هذا الاتساع إلى ضيق شديد عندما عمد إلى ظواهر الاجتزاء لينفرد بنص واحد أو عدة نصوص لمبدع بعينه، وبين الاتساع والضيق تأتى الممارسات الأسلوبية لتركز نشاطها على لغة بعينها لاستخلاص ملامحها الأسلوبية، أو الخلوص لأديب بعينه واستغراق إبداعه كله بالدراسة والتحليل، وإن كان الملاحظ أن تيار الاجتزاء المحدود أصبح صاحب السيادة فى مجال الأسلوبيات التطبيقية (٣٠).

وتأتى أهمية الأسلوبية من أنها قد استفادت من علم اللغة، وعلم البلاغة، وعلم النقد الأدبى، فالأسلوبية لا "تطرح نفسها بديلاً عن النقد الأدبى كما كان معروفاً فى الماضى، بل تطرح بعض التهذيب عليه، وإن غالبية مؤيدى "الأسلوبية" الأدبية مستعدون للاعتراف بأن النصوص الأدبية التى يختارونها ويخضعونها لطرائق تحليلهم الخاصة هى نصوص شائقة أو قيمة فى المقام الأول لعدد من التعليقات التى يمكن ملامستها مستقلة بذاك التحليل، فالأسلوبية تُسهم فى وصف الأبعاد اللغوية بصورة مميزة لإبراز التشويق أو القيمة.

(٣٠) د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث، ص ١١ - ١٢.

أما بالنسبة للناقد الحديث الذى يقدم قراءة مقنعة لقصيدة مهجورة منذ زمن بعيد فيمكن أن يأمل من خلال ذلك أن يجعل قراء نقده يعيدون النظر فى تقييمها، والناقد الذى يطبق منهجاً أسلوبياً يستطيع حقاً أن يأمل فى أن يجعل قراء نقده يرونها رؤية جديدة من خلال جعلهم ينعمون النظر فى المعالم اللغوية التى تُشكلها، ويبقى العمل الأخير "تقييم الأدب" بعد أن تقول الأسلوبية كلمتها^(٣١).

وإذا كان النقد التقليدى قد افترض بالفعل وجود مظهر جوهري فى الأدب هو إثارته للذة الجمالية أى اشتماله على قيم تولد هذه الإثارة فإنه عند الممارسة الفعلية قد أغفل هذا الجانب فى تحليله وتقييمه للأعمال الأدبية، إذ عنى بدراسة المواد المكونة للأعمال الأدبية دون أن يبحث فى وظيفتها الجمالية، أما علم الأسلوب فقد أخذ على عاتقه منذ البداية مهمة البحث عن هذه اللذة الجمالية باعتبارها المحرك الرئيسى للخلق الأدبى إذ إنها كامنة فيه كما تكمن السيمفونية فى الأسطوانة الموسيقية حتى يأتى القارئ فيوظفها أى يسمعها ويستمتع بها وتثرى روحه، وتنعم حواسه، فلا الفكر ولا الشعور ولا تكوين الواقع الدال ولا إثارة الكلمات الموحية ولا طرافة الجمل المتهادية ولا سحر النغم الصوتى، لا شئ من ذلك يكون العمل الأدبى ما لم تكن اللذة الجمالية من ورائه تشير وتحدده، فكل هيكلا فنى لا ينحل فى تحليله الأخير إلى هذه اللذة الجمالية الجوهريّة يظل لغزاً لم يبح بسرّه بعد للنقد الأسلوبى^(٣٢).

(٣١) هنرى جيفورد: النقد الأحدث من الحديث الأسلوبية والنبوية، ترجمة: موسى عاصى، مقال بمجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عدد ١٢١ شتاء ٢٠٠٥م.

(٣٢) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، ص ٦١.

أنواع الأسلوبية:

ويتحدد المنهج الأسلوبى وفق خمسة اتجاهات ذكرها الدكتور "إبراهيم خليل" فى كتابه: (فى النقد والنقد الألسنى) وهى:

(١) الأسلوبية الصوتية: وهى التى تهتم بالأصوات والإيقاع والعلاقة بين الصوت والمعنى.

(٢) الأسلوبية الوظيفية: وتهتم بدراسة العدول أو ما يسمى بالانحراف أو الانزياح، وتقوم على مبدئين:

أ - دراسة نصوص كثيرة تمثل أنواعاً أدبية مختلفة وأجناساً متعددة وعصوراً بغية الكشف عن الآليات التى تتحكم فى تكوين الأسلوب الشعرى.

ب - الإفادة من نتائج علم النفس؛ فدراسة العمل الأدبى أسلوبياً يتطلب التحرك بمرونة قصوى بين الأطراف والمركز الباطنى للنص، والوصول إلى تلك النتائج يتطلب إعادة قراءة النص مرارا.

(٣) الأسلوبية التعبيرية: وكان رائدها "بالى" الذى شق الطريق للتفريق بين أسلوبين أحدهما ينشد التأثير فى القارئ والآخر لا يعنيه إلا إيصال الأفكار بدقة.

وطور تلاميذه هذا الاتجاه عن طريق التوسع فى دراسة التعبير الأدبى، فالكاتب لا يفصح عن إحساسه الخاص إلا إذا أتيحت له أدوات ملائمة، وما على الأسلوبى إلا البحث عن هذه الأدوات.

(٤) الأسلوبية الإحصائية: تقوم على دراسة ذات طرفين، أولهما: هو التعبير بالحدث، والثانى: هو التعبير بالوصف، ويعنى بالأول الكلمات أو الجمل التى تعبر عن حدث، وبالثانى الكلمات التى تعبر عن صفة، ويتم احتساب عدد التراكيب والقيمة العددية الحاصلة تزيد أو تنقص تبعاً لزيادة أو نقص عدد الكلمات الموجودة فى هذه التراكيب، وتستخدم هذه القيمة فى الدلالة على أدبية الأسلوب والتفريق بين أسلوب كاتب وكاتب.

فمثلاً كتاب "الأيام" لطف حسين تبين مثلاً أن نسبة الجمل الفعلية إلى الوصفية ٣٩٪ في حين أن نسبة تكرار هذه الجمل في كتاب "حياة قلم" للعقاد لا تتعدى ١٨٪، ومعنى ذلك أن كتاب الأيام أقرب إلى الأسلوب الانفعالي والحركي من كتاب العقاد الذي يميل فيه إلى الطابع الذهني العقلاني.

(٥) الأسلوبية النحوية: تهتم بدراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلى فى النص وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة، ومن هذه العلاقات: استخدام الضمائر والعطف والتعميم بعد التخصيص... وهذه العلاقات يلجأ إليها الكاتب لتنظيم جملة بعضها إلى جانب بعض مما يؤدي إلى تماسكها وترابطها..

وعلى هذا فإن الأسلوبية تواصل تأملها لعالم النص عن طريق القراءة المتعددة الوجوه، وتتحد هذه الاتجاهات بعضها مع بعض فى كيان عضوى يجذب القارئ ويستثير تساؤلاته.

الأسلوبية فى النقد العربى

برزت الملامح الأولى للأسلوبية فى النقد الأدبى العربى على يد الشيخ "أمين الخولى" فى كتابه (فن القول) الذى صدر فى أوائل الخمسينيات من القرن العشرين، وقد بدا فيه مؤلفه متأثراً بالمدرسة الإيطالية.

ثم تأتى المحاولة الثانية على يد الأستاذ "أحمد الشايب" فى كتابه (الأسلوب) والذى صدر أيضاً فى أوائل الخمسينيات من القرن الماضى، وقد بدا فيه مؤلفه متأثراً بمدرسة "بالي" الفرنسية.

ويخفت ضوء الأسلوبية فى النقد العربى حتى كاد يتلاشى ليعود فى السطوع من جديد فى السبعينيات، ويشتد بريقه فى الثمانينات من القرن العشرين على يد مجموعة من النقاد العرب، لعل من أبرزهم الدكتور "محمد الهادى الطرابلسى"، والدكتور "محمد عبد المطلب"، والدكتور "صلاح فضل" والدكتور "سعد مصلوح"، والدكتور "شكرى عياد"، والدكتور "عبد السلام المسدى"، والدكتور "محمد عزام"، والدكتور "منذر عياشى"، والدكتور "عدنان بن ذريل"، والدكتور "محمد حماسة عبد اللطيف"، والدكتور "فايز الداية"، ... وغيرهم ممن تناول الأسلوبية من منطلق نظرى أو من منطلق تطبيقي، ولا تزال الدراسات الأسلوبية حقلًا خصبًا لكثير من الأبحاث الأكاديمية داخل أروقة الجامعات العربية.

ولعل من أهم الكتب النظرية التى تناولت الأسلوبية بدقة كتاب (الأسلوبية والأسلوب) للدكتور "عبد السلام المسدى" وكتاب: (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته) لمؤلفه الدكتور "صلاح فضل".

أما الكتاب الأول "الأسلوبية والأسلوب" فقد صنف فى عام (١٩٧٧) تناول فيه "عبد السلام المسدى" (تونس) تطور هذا المصطلح عند النقاد والأسلوبيين فى الغرب أمثال "تشومسكى" و"دى سوسير" و"رولان بارت" و"مايكل جاكسون"، وقد قسم هذا الكتاب إلى ستة فصول، ختمه بكشف كامل

لأهم المصطلحات الأسلوبية في الغرب مثل: الانزياح والانحراف والمجاورة والتناظر والتضاد والتوازي والتماثل والتكثيف والازدواج وغيرها من المصطلحات.

وقد استقى المسدي مفهومه للأسلوبية من "م. آريفاي Michel Arrive" و"دولاس" و"ريفاتير"، فالأول يقول بأن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من الألسنية، والثاني يعرف الأسلوبية بأنها منهج ألسني، والثالث يراها علماً يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المقبل لتغدو الأسلوبية ألسنية تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص^(٣٣)، فدرس مصادرة المخاطب والمخاطب والخطاب والعلاقة والإجراء في سبيل إعادة تعريف الحدث الأدبي، وتوجيه الأسلوبية لتحديد بكونها علماً إنسانياً.

أما الكتاب الآخر فهو كتاب "علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته" والذي صنف في عام (١٩٨٣)، وقد ركز فيه الدكتور "صلاح فضل" (مصر) على أهم المدارس الأسلوبية في الغرب، وعلى أهم الإجراءات الواجب توفرها في أثناء دراسة النص الأدبي دراسة أسلوبية إلا أن ما يؤخذ على هذا الكتاب غموض منهجه وصعوبة فهم مصطلحاته نتيجة غموض المناهج التي أخذ عنها.

ويعد كتاب الدكتور "سعد مصطلوح" (مصر) "الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية" من الكتب التي جاءت في مرحلة مبكرة حيث صدر كتابه في عام (١٩٨١)، وجنح به مؤلفه إلى المواءمة بين خصوميات الأسلوبية العربية، وبين اجتلاب المصطلح، واعتمد في هذا الكتاب على المنهج الإحصائي الذي أخذ يرصد به تردد المفردات والأسماء والصفات عند بعض الشعراء، فأبعد الجوانب النفسية

(٣٣) عبد السلام المسدي: «الأسلوبية والأسلوب - نحو بديل ألسني في نقد الأدب» - الدار العربية للكتاب - تونس - ليبيا ١٩٧٧ - ص ٤٤ - ٤٥.

والجمالية والدلالية التي تتعلق ببنية النص الداخلية فبقيت هذه الدراسات جافة بعيدة عن الجو الشعوري والنفسي للنص الأدبي.

وجاء الدكتور "محمد عزام" (سورية) بكتابة الأكثر مقاربة منهجية "الأسلوبية منهجاً نقدياً" والصادر في عام (١٩٨٩)، وقطع فيه بحدائق الدراسات الأسلوبية في النقد العربي، وأنها "مستمدة من التفاعل الحضاري مع الغرب، ولكن هذا لا يعني أنه لم تكن هناك بدائل أو مقاربات أسلوبية في نقدنا القديم، ومن هنا يصبح منطلق هذا البحث هو مباشرة التراث والمعاصرة: مباشرة التراث من منطلق التفاعل بينه وبين الحداثة، ولن يمكن ذلك بغير فهم هذا التراث النقدي، واستجلاء أبعاد النظرية الأدبية التي يتضمنها، وتجاوز هذا الموقف إلى عرض مظاهر الحداثة في هذا التراث، والتي يمكن أن تساهم في تأكيد المعاصرة كظاهرة فاعلة لا منفعة، ومبدعة لا مجرد متلقية مستلبة، ومباشرة المعاصرة لا من منطلق الاستيراد، بل من أفق التفاعل الحضاري الذي يمكننا من غربة تراثنا على ضوء منهج علمي يخرجنا من دائرة الاستلاب الثقافي الماضوي أو الغربي، من أجل إبداع موقف ثقافي معاصر" (٣٤).

لقد أراد عزام من كتابه إثارة الاهتمام بهذا المنهج النقدي الجديد، فحدد مفهوم الأسلوب، وتاريخه، وعناصر الخطاب الالسنّي، وتعريف الأسلوب، وبحث علاقة الأسلوبية بالبلاغة والنقد الأدبي، والاتجاهات الأسلوبية في النقد الأدبي، التعبيرية والفردية (أسلوب الكاتب والبنوية)، ونظر بإيجاز في النقد الأسلوبي العربي عند القدماء، والنقد الأسلوبي العربي الحديث والمعاصر، مستفيداً من الاتجاهات المنهجية الجديدة: منهج تحليل الوظائف الأساسية في الحكاية، ومنهج تحليل الأشخاص - العوامل، ومنهج تحليل أشكال التعبير (الزمن - الضمائر - الأمكنة).

(٣٤) محمد عزام: «الأسلوبية منهجاً نقدياً» - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٩.

ثم كانت مقارنة أعمق وأشمل لدى "عدنان بن ذريل" فى كتابه "النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق" ١٩٨٩م، وقد أوضح «عدنان بن ذريل» فى كتابه أن الصلات بين الأسلوبية والنقد الأدبى وثيقة وحميمة، إذ هما يتم بعضهما بعضاً، ويستفيد بعضهما من البعض الآخر، الأسلوبية علم وتأسيس، والنقد الأدبى تطبيق وتقييم، ونقطة الانطلاق لهما فى ذلك هى اللغة وحديثها، الملفوظات وملفوظيتها^(٣٥).

وهذا الكتاب جزء من مشروع "عدنان بن ذريل" الكبير فى درس اللسانيات وقيمتها المعرفية والمنهجية والنقدية، كما فى كتبه الأخرى أيضاً: "اللغة والأسلوب" (١٩٨٠) و"اللغة والدلالة" (١٩٨١)، و(اللغة والبلاغة) (١٩٨٣)، و(النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق) (١٩٨٩)، و(النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق) (٢٠٠٠)^(٣٦).

أما أفضل دراسة أسلوبية عربية جمعت الاتجاهات النظرية والنصوص التطبيقية كتاب (خصائص الأسلوب فى الشوقيات) لمؤلفه "محمد الهادى الطرابلسى" منشورات الجامعة التونسية عام (١٩٨١) حيث تناول فيه أشعار الشاعر الكبير "أحمد شوقى" تحليلاً وتطبيقاً فبدأ بالإيقاع الذى تولده نصوصه الشعرية من قوافى وجناس وطباق وتقطيع ثم تناول فن المقابلة وخصائصها كالمقابلة السياقية والتركيبة واللغوية وخلص إلى النتيجة التالية:

إن فن المقابلة فى شعره من أهم المقومات الشعرية التى تغنى نصوصه وقصائده على الصعيدين اللفظى والدلالى معاً، كما تناول دلالة الكلمات كالرمز والصورة الشعرية والتشبيه والتشخيص والتجريد وخلص إلى أن الصور الشعرية عند شوقى متنوعة منها البسيطة ومنها المركزة ومنها العنقودية ومنها الشبكية،

(٣٥) عدنان بن ذريل: «النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق» - منشورات اتحاد الكتاب

العرب - دمشق ١٩٨٩ - ص ٦.

(٣٦) انظر: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد،

منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م، ص ٢٣٣.

وهكذا جاءت دراسته شاملة وافية لهذا الجانب الأسلوبى التطبيقى وبناء على هذا تم طبع هذا الكتاب طبعة ثانية فى مصر عن المجلس الأعلى للثقافة فى عام (١٩٩٦) وهو ما يزال إلى الآن رائد الدراسات الأسلوبية على الصعيد العربى .

وفى هذا الصدد لابد أن نشير إلى بعض الجهود الأسلوبية التى قام بها كل من الباحثين والنقاد التالية أسماؤهم :

الدكتور "شكرى عياد" ، والدكتور "محمد حماسة عبداللطيف" إلا أنها كانت مجرد اجتهادات أسلوبية بعضها وظف البلاغة وخلط بين المنهج الأسلوبى والمنهج البلاغى مثل الدكتور "محمد عبد المطلب" فى كتابه : «المذهب البديعى فى شعر الحدادنة» ، وبعضها الآخر تناول النص الأدبى من وجهة نظر نحوية بحثة مثل الدكتور "شكرى عياد" ، حيث أخذ يرصد العلاقات والروابط النحوية - على نحو ما فعل "فاينريش" فى نظريته : تجزئة النص ، فبدأ يفرع النص ويفككه تبعاً لعلاقاته وروابطه النحوية وهذا ما تبدى لنا فى كتابه : «دائرة الإبداع» وكتاباه الآخر : «اللغة والإبداع» ، فعلى الرغم من أهمية هاتين الدراستين إلا أنه غلب عليهما الجانب النحوى على الجانب الأسلوبى والبلاغى معا .

وأصدر فايز الداية (سورية) سلسلته النقدية "دراسات أسلوبية" ، وبدأها بكتابه "جماليات الأسلوب - الصورة الفنية فى الأدب العربى" (١٩٩٠م) ، ولا يخفى أن دراسته ، ومثلها دراسته الثانية عن جماليات الأسلوب "دراسة تحليلية للتركيب اللغوى" (١٩٨٢م) أدخل فى البحث البلاغى واللغوى منها إلى مفهوم الأسلوب والأسلوبية بالمصطلح الحديث .

وربما كان "منذر عياشى" (سورية) الأكثر تقديرًا لمكانة الأسلوبية منهجًا يعتمد على علم اللغة بمفهومه الحديث ، فقد عرّب كتاب "الأسلوب والأسلوبية Le Style et Stlistique" (ظهرت ترجمته فى العربية عام ١٩٨٩) ، لبير جيرو Pierr Guiraud ، وهو كتاب يعرض نظرية جديدة للأسلوبية بوصفها فنًا بلاغيًا وكتابيًا يتجه نحو إنشاء علم للأدب ، وجرى وضع مفهوم الأسلوب فى منظوره

التاريخي، وذلك لكي يفحص جيرو كيف يلد ببطء من إرث لا يزال فيه سجيناً، على حد تعبيره، فكانت أسلوبيته "دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي. وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد، والقواعد في هذا المنظور، هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة، فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام، القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أما الأسلوبية، فهي ما يستطيع فعله، ولكننا لن نخلط بين ما يستطيع فعله وما يفعله، لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص" (٣٧).

ثم اهتدى "عياشي" بهذه المنهجية الجديدة في فهم الأسلوبية لدى تأليفه لكتابه "مقالات في الأسلوبية" (١٩٩٠)، اختلافاً عما هو شائع من أن الأسلوب هو الالتزام بقواعد اللغة، والأخذ بأساليب الفحول والمحاكاة للنماذج الأدبية الرفيعة، فالأسلوب، عند عياشي، خرق لقواعد اللغة، وخروج عن المألوف في التعبير وتحويل الكلام عن مساره النفعي الاستهلاكي إلى مسار آخر يجعل الكلام فناً وإبداعاً، ومدار ذلك تحويل على اللغة، بالأسلوبية "مضطرة في تحليلها، لكي تكون رسماً دقيقاً لواقع الأسلوب، أن تنفتح أولاً على وقائع حضارية وجمالية، وأن تعلق على المجتمع والتاريخ، لأنها في تعاملها معه إنما تتعامل مع كائن كلامي، تقول لغته مكونات المجتمع والتاريخ، أو تعيد بناءها لتتجسد فيها كائناتاً إبداعياً، يتجاوز المقول فيه حدود الآنية الاجتماعية، والظرف الوصفي، والتاريخ زمناً في الماضي" (٣٨).

(٣٧) بيرو جيرو: «الأسلوب والأسلوبية» ترجمة: منذر عياشي مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٨٩، ص ٨.

(٣٨) منذر عياشي: «مقالات في الأسلوبية» منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠ - ص ١٢٥، وانظر: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م، ص ٢٣٢.

الماخذ والانتقادات التى وجهت إلى الأسلوبية

المشكلة الأولى: هى تنوع المدارس الأسلوبية ومناهجها والخلط فيما بينها جميعاً دون تحديد دقيق لهذه الدراسات وتبنى المنهج والإخلاص له، فأخذ صاحب المنهج اللسانى يمتد إلى صاحب المنهج النحوى أو البنىوى وهكذا .

المشكلة الثانية: هى أن أغلب دراساتنا الأسلوبية تتبنى المنهج الإحصائى الذى يؤدى إلى عمليات حسابية غالباً ما تكون بعيدة عن شعرية النص وفصائه النصى، فتفقد هذه الدراسات قيمتها لأنها تفتت النص دون أن تستخلص قيمته الفنية أو وظيفته الجمالية .

المشكلة الثالثة: هى افتقار هذه الدراسات إلى التطبيق الأسلوبى المنهجى الدقيق، وقلما نجد دراسة أسلوبية تامة فى التوليف بين الجانب النظرى والجانب التطبيقى فى دراساتنا فى الوطن العربى .

المشكلة الرابعة: هى تركيز نقادنا على ظواهر أسلوبية معدة مسبقاً عند الشعراء، من هذه الظواهر: التناص والتضاد والتوازى والازدواج والأسطورة وغيرها من الظواهر الأسلوبية الأخرى، حتى ولو لم تكن هذه الظواهر متوفرة فعلاً عند هؤلاء الشعراء، مما يؤدى إلى غربة هذه الدراسات وعدم مصداقيتها بالنسبة للمتلقى (القارئ والناقد) .

إن مثل هذه المشكلات لن نتغلب عليها إلا بإخلاصنا لمناهجنا وسعيينا الدؤوب إلى توظيف التراث بما يتواءم وواقع حياتنا وموروثنا الثقافى وواقع الحضارة وثورتها العلمية، حتى نرتقى نقدياً وأسلوبياً على الصعيد العربى وربما العالمى على المدى الطويل .

نموذج للنقد الأسلوبى (٣٩)

(أزهار القلب) ديوان جديد للشاعر فؤاد كحل، صدر مؤخراً عن وزارة الثقافة والإرشاد بدمشق، ١٩٨٩، ويضم مقطوعات شعرية تزيد على المئة؛ وهى خواطر فى الحب والحياة، سلسلها الشاعر دون عناوين، ودون أرقام؛ وسبق له أن جمع مثلها فى مجموعات شعرية سابقة؛ بعضها ذات عناوين وأرقام، وبعضها دون عناوين ودون أرقام؛ (المقطوعة) الواحدة منها هى فى الغالب من أربعة، أو ستة أشطر، وقليلة هى المقطوعات الطويلة بينها...

الحس الواقعى؛

الحس الواقعى هو الخصيصة الأساسية للديوان؛ إن الشاعر فؤاد كحل هنا مع الواقع، مع الحياة؛ بل إنه فى العديد من المقطوعات يتلمس الحقيقة، ويكشف عن الجذور؛ ومعظم مقطوعاته تمزج حديث (الحس) بحديث (المعنوى)، وتتغنى بجمال الجسد، كما تتغنى بجمال الروح...

ورغم أن وصف (الجسد) ظل شعر الشعر فى الديوان، إذ ترد الكلمة فيه فى أكثر من اثنين وعشرين (٢٢) موضعاً، فإن كثيراً من أوصاف الجسد مقرون بوصف الروح؛ إذ ترد كلمة (الروح) فى الديوان، فى أربعة عشر (١٤) موضعاً فيه، وتدل على صدق المعاناة وصدق الاستكشاف...

ومن هنا ظهور (التشبيه)، وتركيبه اللغوى (أ هى مثل ب)؛ إذ أن (التشبيه) من أكثر الصور الفنية صلة بالوقائع، خاصة أن طرفية فى استعمالات الديوان من الواقع، من الحياة، نحو: كنسر عظيم/ سنصعد إلى الأعلى/ كوردة يابسة/ سننزل إلى الأسفل -، ص ٥٠؛ كن غامضاً كخنجر/ كن غامضاً كوردة/ كن

(٣٩) عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ١٦٧ - ١٧١.

غامضاً كحالة عشق، / لكن إياك أن تكون واضحاً كجريمة... ص ٦٠؛ انظر أيضاً ص ١٤ - ٢٢ - ٢٧ - ٣٦ - ٦٩ - ٨٩.

وإن (الشفوية) الصريحة التي نصادفها هنا وهناك في الديوان، تعود إلى هذا الحس الواقعي أيضاً؛ ومن أبرز الأمثلة على هذه الشفوية، أى اصطناع الأساليب العامة في الخطاب اللغوى الأدبى، ما يلى:

- أرتجف من البرد -، ص ٩؛ يعلقنى الحب على مشجب - ص ١٠؛ -
أدعوك إلى فنجان قهوة -، ص ١٥؛ - أغلقت الألبوم -، ص ٢٨؛ - والآن أكاد
أجن -، ص ٤٥؛ - تكفيننا معاً / كسرة الخبز وحببات الزيتون -، ص ٥٥؛ تعالوا
نكسر بطوننا / أمام عريشة الناطور -، ص ٦٤؛ - شفاهى عطشى تقف فى الدور
-، ص ٦٨، وغيرها...

المدلول الحسى والمعنوى للمضردات:

وعنوان الديوان (أزهار القلب)، استعارة إضافة تقصد أن مقطوعاته حصيلة التجربة الصميمية للحياة، وأيضاً للوجود عامة؛ فالمضاف، والمضاف إليه فيه مفردتان (حسيتان) استعملهما الشاعر مجازاً، مدلول معنوى، يقصد التفتح الشعري كمجتلى للفؤاد؛ والاستعمال فى ذلك مفهوم، والاستعارة واضحة ومعبرة؛ إذ أن الشبهية مثلاً بين المستعار، والمستعار له فيها قرينة من الإفهام...

و(كلمة) - قلب - ذات تراث دلالى قديم، يرجع إلى أفلاطون، ونجدته اليوم عند الوجوديين؛ حيث هو يُستعمل بمدلول معنوى؛ وتقصد (الجانب الشعورى)، الذى يشتهى، ويغضب فى الإنسان... وهو المدلول المعنوى الذى لا يزال قائماً، ونصادفه فى التراث العربى؛ حيث (كلمة) - قلب - تقصد (الفؤاد)؛ راجع مختار الصحاح: - القلب، الفؤاد، وقد يعبر به عن العقل، قال القرآن فى قوله تعالى (لمن كان له قلب)، أى عقل -، ص ٧٢....

وقد وردت كلمة (قلب) فى الديوان، فى أكثر من ثلاثين (٣٠) موضعاً؛
أربعة استعمالات منها تفيد (المدلول الحسى) للكلمة، أى (العضو) الذى فى الجسم
يضح الدم.

وبه ينتظم نبض الحياة فى الشرايين؛ أبرزها قول الشاعر: - إننى أتحمسك
بلهفة/ إننى أسمع دقات قلبك -، ص٣٧؛ ثم: - لماذا يسرع هذا الوقت بنا/ إن
قلبى ينبض جيداً -، ص٣٨...

أما استعمال المفردات التى من (الحقل الدلالى) لكلمة قلب بمدلولها الحسى،
مثل دم، وشريان، ونبض وغيرها، فقد جاء مقنناً جداً؛ مثل ذلك أن كلمة (دم)
وردت فى موضعين، ص٧٧ و٨١؛ ثم كلمة (شريان) وردت فى أربعة مواضع،
ص٤٣، ٦٥، ٦٦، ٩٤، ثم كلمة (نبض) وردت فى ستة مواضع، ص٦٣، ٦٦،
٧٣، ٨٤، ٩٤... وأبرزها: - ليكن قلبك قلمك/ أليس النبض/ قوتك
العظمى -، ص٨٤؛ أو - نبض طفولتك/ تابع طيرانه/، فى شرايين فتيان القرية
-، ص٩٤...

مع المعدولية:

وأما الاستعمالات، الأخرى لكلمة (قلب) فى الديوان، فإنها تفيد المدلول
المعنوى المتوارث، أى (الفؤاد) وما يتعلق بمعدوليتها، فى الاستعمال؛ ويقول المعلم
(جريماس) إن النص الأدبى، كالرواية، أو الديوان يحوى عادة على (مخططى
معدولية)، ايزوتوبى: المخطط الألسنى التواضعى، والمخطط الأسلوبى الخيالى أو
قد يفترقان، حتى يكتشفهما الدارس؛ بكشفه عن (المقصود) من استعمال الكلمة
فى النص، ويكون ذلك، فى الأساس، بمقارنة الاستعمالات بعضها ببعض فى
الديوان ككل...

وبالفعل، كنت أوضحت فى دراسات سابقة كيف أن الشاعر (فايز خضور)
مثلاً فى استعمالاته لكلمة (قتل) يخرج من مخططها الألسنى التواضعى، إلى
مخطط أسلوبى، سريالى، يقصد استعمال الكلمة فيه: - لحظة انبعاث، أو نهوض

أو تجدد -؛ ومثلها استعمالات الشاعر (محمد عمران)، لكلمة (قصب)، والتي يقصد منها في ذلك: - الغناء -، وغيرها... إلا أن واقعية الشاعر (فؤاد كحل) الحياتية تحاشت الإغراب في استعمالات كلمة (قلب)، فظلت في حدود التواضع الالسنى، ولم تتعداه إلى سريالية، أو فانتازية أو سواهما...

ومن أبرز الأمثلة على استعمالات كلمة (قلب)، ومعدوليتها في الديوان قول الشاعر: - خذ عينيك إلى الأفق/ خذ قلبك إلى الحبيبة/ خذ فمك إلى نافذة الله/ ولكن/ دع لى صورتك فى القلب -، ص ٤٠، أى ليكن فؤادك مجتلى حقيقتك...

- كل شيء جهزته لاستقبالك/ الوردة والكتب/ غرفة القلب، / والكلمات/ والوسائد أيضاً -، ص ٣٥، أى جهزت صميم نفسى لاستقبالك...
- هل رأيت الأم/ ترقص فى عرس ابتها/ ليس بعد/ إذن، لم تحسّ بفرح القلب أبداً -، ص ٤٣، أى لم تحس بالفرح الصميمى للفؤاد...

المعاني ولونيات الدلالة:

وبناءً على ذلك، أفادت كلمة (قلب) فى العديد من المقطوعات (الوجدان الذاتى)، كما فى قوله: - ألا يحق لهذا القلب/ أن يسبح بوردته/ بعد هذا الصمت المرهق/ لسنوات طويلة -، أى أن للوجدان الذاتى حقه فى التعبير عن نفسه، والبوح...

- افصل الهاتف/ اغلق الباب/ أقفل نوافذ الجسد/ ثم بعد قلبك/ اجلس هادئاً مع قلبك - أى اجلس هادئاً مع وجدانك الذاتى...

يضاف إلى ذلك، وفى نفس الاتجاه، إن من اللونيات التى ظهرت فى الديوان على استعمالات كلمة (قلب) إن بعضها يفيد (الشعورية) عامة، نحو: - خفف قسوتك/ لم يعد يحتمل هذا القلب/ الوردة حين تذى/ حتى النسيم/ يخفف من تنسيمة -، ص ١٤، القلب هنا يقصد الشعورية...

- انزعوا ثيابي/ انزعوا جلدي/، انزعى عظامي/ لكن اتركوا لى هذا القلب - ص ٨٨، القلب هنا أيضاً يفيد الشعورية وهكذا . . .

ناهيك أن المجازية التي ظهرت على بعض هذه الاستعمالات، وخاصة التي للمدلول المعنوى للقلب، مجازية مفهومة، وواضحة في معظمها، ولا غرابة فيها، أو شططاً . . .

الصور المتوازية:

وقد غلب استعمال (الصور المتوازية)، فى الديوان على أية صورة أخرى؛ إذ أن ما يزيد على ستين (٦٠) مقطوعة فيه، أى أكثر من ثلثى الديوان، هى: - صور متوازية - . . . و(التوازي) براثيليسم تناظر بين جمل القول، يقوم على استعادة مخطط، شيما، اسنادى واحد، اسمى أو فعلى، أى استعادة تركيب نحوى، فى جملتين متتاليتين، أو أكثر. . . الأمر الذى يسمح بالتجنيس بين مفردات هذه الجمل، كما يسمح أيضاً بالمطابقة بين المعانى فيها، كما يفجر طاقات اللغة، وشعريتها؛ نحو: - كن حاداً كسيف فى تلك المساحة/ كن شفافاً كجناح وردة فى هذه المساحة -، ص ١١؛ حيث يتكرر مخطط إسنادى فعلى (كن)، فى جملتين متتاليتين؛ وحيث على الخصوص يظهر (التجنيس)، فى: كن، فى المساحة؛ كما تظهر (المطابقة) فى: حاداً كسيف، شفافاً كوردة؛ والتكرار هنا أساسى. . . - القوة أن تكون أمام الحبيبة رقيقاً كوردة/ القوة أن تكون أمام العدو عنيداً كخنجر -، نفس الصفحة، حيث يتكرر مخطط إسنادى واحد (القوة هى كذا)، وحيث يظهر التجنيس فى (القوة أن تكون أمام)، كما ظهرت المطابقة فى رقيقاً وعنيداً، حبيبة وعدو، وردة وخنجر؛ والتكرار هنا أساسى. . .

وإلى جانب هذا التوازي البسيط، يتوسع الشاعر فيشكل من عدة مخططات إسنادية يكررها نسقية، نحو: - أنت تأتى وحيداً/ إلى هذا العالم/ كم أنت ممتلئ بالناس/ أنت لا تأتى وحيداً/ إلى هذا العالم/ كم أنت وحيد -، ص ٥٥. فى

هذا المثل تتكرر نسقية من مخططين إسناديين اسميين: (أنت كذا، أنت لست كذا)، فيظهر التجنيس على الأنساق المذكورة المكررة: (أنت تأتي وحيداً، إلى هذا العالم، كم أنت...)، كما تظهر المطابقة فى: (تأتى ولا تأتى، يمتلئ بالناس ووحيداً)؛ والأمثلة على ذلك عديدة، انظر مثلاً ص ٤٢ - ٧٦ وغيرها...

التنوع فى الصور المتوازية:

ومن الأمثلة على تكرار نسقية من عدة أنساق إسنادية قوله: - كم أنت وحش/ خذ أنيابك وارحل بعيداً/ سأقفل على هذا القلب/ كم أنت عظيم/ هات طيورك/ ولنخلق سوياً/ سأفتح هذه النافذة -، ص ٤٥...

حيث نسقية من أربعة مخططات تتكرر، أحدها إسناد اسمى (أنت كذا)، وثلاثة إسنادات فعلية (خذ... ارحل... سأفعل)، فيتشكل منها التجنيس (كم أنت)، ثم المطابقة (خذ... هات... الاقتراب... والبعد... التلاقى... والمرافقة... سأقفل... سأفتح)، وهكذا دواليك...

ومن الصور المتوازية فى الديوان هذا (التضعيف) الذى يشكل (تدرجاً تاماً): - التفاحة كخدا الحبيبة/ خدا الحبيبة كجمرة/ الجمرة كوردة/ الوردة كقلبي/ لكن قلبي/ ماذا يشبه -، ص ٤٢.

حيث مخطط إسنادى اسمى من مبتدأ وخبر، يتكرر فى عدة أطر متتالية، مع (تضعيف) آخر كل شطر: (خدا الحبيبة، الجمرة، الوردة، قلبي) كما يشكل تدرجاً تاماً...

ومنها أيضاً هذا (التدرج المرصع): - فى شتائى تَعَالَ ربيعاً/ فى ربيعى تعال صيفاً/ فى صيفى تعال خريفاً/ لكن حذار/ أن تأتى فى غير موعدك -، ص ٤٨.

حيث تكرار مخطط إسنادى فعلى.. (تعال كذا) مع دخول (فى) على كلمة التضعيف فى آخر الشطر، فتضعف: (فى ربيعى، فى صيفى)، فيبدل إعرابها، مما يشكل (ترصيعاً)؛ والتدرج بالتالى تدرج مرصع...

وعلى هذه الشاكلة، يكون اصطناع (الصور المتوازية) المختلفة، وما تعكسه من جناسات، وطباقات، وتضاليل الكلام، والتضعيف، والتدرج والتي يتغنى الشاعر (فؤاد كحل) بها، قد أظهر الدور الفني الذي للتحسين اللفظي، والمعنوي في ابتعاث شعرية اللغة والتي ستصبح المجتلى الفعلي لفنية الشاعر، وشاعريته.

الفصل الثالث
السيمولوجية

الفصل الثالث

السيمولوجية

من اللافت للنظر أن المنهج السيميولوجي من مناهج ما بعد البنيوية مع أنه نشأ مع البنيوية وفي أحضانها، ولعل القضية التي تواجهنا عند الحديث على هذا المنهج هي قضية المصطلح، فتارة يسمى بالمنهج السيميولوجي، وتارة بالمنهج السيميوطيقي، وتارة أخرى بالمنهج السيميائي، وهذا المصطلح الأخير مصطلح عربي.

ولعل تعدد الروافد الثقافية المختلفة كان السبب الرئيسي في تعدد المصطلح، فمن نقل عن "دي سوسير" أو مدرسة جنيف أثر مصطلح (السيمولوجيا)، ومن نقل عن الثقافة الأنجلو سكسونية أثر مصطلح (السيميوطيقا)، غير أن بعض النقاد العرب أثر أن يبحث في تراث لغتنا العربية عن كلمة مناظرة للمصطلح الغربي أو تؤدي بشكل تقريبي الدلالة اللغوية المطلوبة في العلم الحديث فاختر (السيمياء)، واشتق منها (السيمائية) ومن الملاحظ أن المصطلح الأخير قد شاع استخدامه بين نقاد بلاد المغرب العربي.

تعريف المنهج السيميولوجي (Semiologie):

المنهج السيميولوجي، أو السيميائي، أو السيميوطيقي: هو المنهج الذي يهتم بدراسة حياة العلامات اللغوية وغير اللغوية في النص دراسة منتظمة، وينطلق من التركيز على العلاقة بين الدال والمدلول، وهو من هذه الوجهة لا يكاد يختلف عن المنهج البنيوي سوى في أنه يهتم بالإشارات غير اللغوية التي تحيل على ما هو خارج النص بما في ذلك الدال والمدلول والمرجع.

ومن هنا فالسيمائية أو السيميولوجية تولى أهمية لدراسة الرموز والإشارات وأنظمتها حتى ما كان منها خارج اللغة التي تشكل الحيز الداخلي للخطاب، أو

بمعنى آخر فإن التحليل السيميائي ينطلق من حيث ينتهى التحليل اللغوى؛ ولذلك عدوا السيميائى جزءاً من اللسانيات على خلاف "دى سوسير" (١٩١٣م - ١٩٥٧م) (De Saussure)، فوجدت الدراسة مصداقيتها فى النقد الأدبى ابتداء من مقولة "رولان بارت" (R/Barthes): "يجب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية؛ لأن اللسانيات ليست جزءاً من علم العلامات، بل السيميائية وهى التى تشكل فرعاً من اللسانيات"؛ وبذلك جعلوا التحليل البنى منطلقاً للتحليل السيميائي^(١).

والعلامة التى يهتم هذا المنهج بدراستها قد توجد "فى شكل وحدة لغوية مفردة هى الكلمة، وقد توجد داخل نسق كلى مصغر هو الجملة، وقد توجد على شكل نص أو نسق أكبر ينظم عدداً من الوحدات الصغرى داخل عدد من الأنساق الصغرى، وهو "النص" Text أو العمل Work كما يحلو لبعض البنى تسميته، لكن العلامة قد لا تكون فى شكل لغة فقط، فقد تكون صوتاً موسيقياً (أو لحناً كاملاً يعادل النص اللغوى)، وقد تكون لوناً أو مجموعة من الألوان فى شكل لوحة، وقد تكون أى وحدة أخرى تستخدم لتوصيل دلالة"^(٢).

ولم يظهر الاتجاه السيميائي بوصفه منهجاً نقدياً إلا مع الستينات من القرن العشرين؛ وذلك بعدما أخذت البنى فى الانحسار نتيجة انغلاقها على النص، وإلغائها لكل الملابس والسياقات المتنصلة بفضائه الخارجى.

وقد ساعد على بروزه عدة عوامل كان أهمها ظهور جماعة "كما هو" (Tel.. quel) التى تأسست فى باريس سنة ١٩٦٠م على يد الباحث "فليب

(١) انظر: د. حلام الجليلي: المناهج النقدية المعاصرة من البنى إلى النظامية، مقال بمجلة

الموقف الأدبى عدد ٤٠٤ السنة الرابعة كانون الأول ٢٠٠٤م، دمشق - سوريا، ص ٢٨

- ٣٠ -

(٢) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنى إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة،

عدد ٢٣٢ إبريل ١٩٩٨م، ص ٢٦٥.

سولرز" (F/Sollers)، وتمثلت في منطلقها الاتجاه الماركسى ثم انتهت إلى التصوف والتفكير الدينى .

كما تبلورت مع ظهور "الجمعية الأدبية للسيمياء" سنة ١٩٦٩م، حين أصدرت مجلتها الدورية "سيمياء" بباريس، واستقطبت نخبة من الباحثين أمثال "جوليا كريستيفا" (J/Kristeva) من فرنسا، و"أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) من إيطاليا، و"يورى ليتمان" (Y.Lotman) من روسيا، و"سيوك" (Sybock) من أمريكا وغيرهم .

ومن الجدير بالذكر أن استثمار التوجه السيميولوجى فى تفسير مكونات النص ليس بجديد؛ إذ تنبه قدماء اليونان والعرب إلى أهمية الإشارة أو العلامة اللغوية وغير اللغوية فى أنظمة التواصل، فهذا "أرسطو" يعرف العلامة بقوله: "إن الأصوات التى يخرجها الإنسان رموز لحالة نفسية، والألفاظ المكتوبة هى رموز للألفاظ التى يتجها الصوت، وكما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين فكذلك الألفاظ ليست واحدة هى الأخرى، ولكن حالات النفس التى تعبر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع، كما تكون الأشياء التى تمثلها هذه الحالات أيضاً متطابقة" (٣).

من هذا التعريف يمكننا القول أن اللغة المنطوقة والمكتوبة - عند أرسطو - نسق من العلامات ترمز أو تدل على الحالات النفسية التى هى الأخرى علامات لأشياء موجودة بالقطع خارج العقل، كما نستخلص من هذا التعريف الأرسطى للعلامة أن ثمة تطابقاً مبدئياً بين العلامة وما ترمز إليه، وأن "اللغة بكل ما لها من أهمية وخطر فى الحياة الاجتماعية هى مجموعة من علامات ورموز تختلف باختلاف الأمم؛ فلكل أمة مجموعتها الرمزية، وبغيرها يستحيل التفاهم، وتستحيل الصلة بين الأفراد.

(٣) أمينة رشيد: السيميوطيقا فى الوعى المعرفى المعاصر فى سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، ص ٤٩ .

والأمر سهل عندما نستخدم الكلمات للدلالة على الأشياء الخارجية؛ لأن الكلمة والشيء كليهما يكونان من قبيل الكائنات المادية، وغاية ما فى الأمر أنك ترانا نرزم بكائن مادي إلى كائن مادي آخر، لكن الأمر لا يكون بهذه السهولة كلها عندما نستخدم الكلمات للدلالة على الحالات الشعورية الداخلية، فعندئذ تكون العملية الرمزية بمثابة تحويل ما ليس بمادة فى طبيعته إلى ما هو مادي بطبيعته؛ إذ تحول حالات الفرح والحزن، والارتياح والغضب، والحب والكراهية - وهى حالات نفسية - إلى كلمات تنطق وتكتب، والنطق هواء، والكتابة مداد، وكلاهما مادي، لكننا نضطر إلى ذلك اضطراراً؛ إذ لا وسيلة لإطلاع سواك على حالاتك الداخلية إلا إذا عرضتها أمام عينيه، أو على مسمع من أذنيه^(٤).

هكذا نظر القدماء إلى العلامة ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل إنهم اعتبروا الإشارة ذات وظيفة أساسية فى قراءة النص وتأويل دلالاته المسكوت عنها، بل عدوها ثانى أنواع البيان من حيث تلقى المعانى الخفية وشريكاً للفظ، يقول الجاحظ: "والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هى له والترجمان هى عنه، وأكثر ما تنوب عن اللفظ وتغنى عن الخط"^(٥).

لقد وسع الجاحظ من دائرة الدلالة على المعنى ليشمل اللفظ وغيره، وقد حصرها فى خمسة أشياء: اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التى تسمى نصبة، والنصبة هى الحال الدالة التى تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات، وبين هذه الخمسة تباين يميزها عن بعضها، وإن اشتركت فى أمر جماعى هو الكشف عن أعيان المعانى فى الجملة، ثم عن حقائقها فى التفسير، وعن أجناسها وأقذارها، وعن خاصها وعامها، وعن طبقاتها فى السار والضار، وعما يكون منها لغواً بهرجا، وساقطاً مطرحاً^(٦).

(٤) د. زكى نجيب محمود: اللغة من زاوية فلسفية، دار الشروق، ط ٣ ١٩٨٢م ص ٩٩ - ١٠٣.

(٥) أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، المطبعة التجارية، القاهرة ١٩٤٧م، ج ١/ ص ٧٨.

(٦) الجاحظ: التبيان والتبيين، (١/٧٦).

كما اعتنى بالعلامة فى بداية القرن الثامن عشر الفيلسوف "جون لوك" (J.Lacke- 1932- 1704)، الذى يقول بأن "العلامة تعبر عن المفهوم الذى يكونه العقل من الانطباعات الحسية عن الأشياء فى العالم الخارجى" (٧).

معنى هذا أن العلامة تشير إلى مفهوم داخل العقل، و"كأن "لوك" كان يتنبأ بآراء "سوسير" حول اللغة كعلامات؛ إذ إن "سوسير" سوف يعرف العلامة على أساس أنها تتكون من دالة (الصوت)ن ومدلول هو المفهوم داخل العقل، وليس شيئاً موجوداً فى العالم الخارجى وهو ما يثبت أن البنيوية هى تجريبية جديدة" (٨).

هكذا يتضح لنا - من خلال عرضنا لمفهوم العلامة عند القدماء - أن اللغة كنسق، أو أنساق (علامات) كانت دائماً موضع اهتمام الدراسات الأدبية والنقدية بدرجات متفاوتة منذ أرسطو حتى القرن السابع عشر، ولم تكن العشرون قرناً أو يزيد التى مرت بين العصر الهللىنى للثقافة الإغريقية، والعصر الكلاسيكى للفلسفة الغربية خلوا من العلامة كما قد يبدو، فالدراسات الأدبية عبر العصور كانت أيضاً وبالضرورة دراسات سيميوطيقية.

لكن يظل أصحاب المنهج السيميولوجى مدينين بالفضل لرائد الدراسات اللغوية "سوسير" لأن دراسته قدمت النموذج الأول للبنيوية اللغوية ونظام العلامة، والسيميولوجيا عنده تبحث فى حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية أى إن لها وظيفة اجتماعية.

يقول "سوسير": "اللغة نظام علامات، يعبر عن أفكار، ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة، بأبجدية الصم - البكم، بأشكال اللياقة، بالإشارات العسكرية، وبالطقوس الرمزية... إلخ، على أن اللغة هى أهم هذه النظم على الإطلاق،

(٧) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، ص ٢٦٥ - ٢٦٦.

(٨) المرجع السابق، ص ٢٦٩.

وصار بإمكاننا بالتالى أن نرتى علمًا يعنى بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وسيشكل هذا العلم جزءاً من علم النفس العام، وسندعو هذا العلم "سيمياء" (Se' miologie) وسيحتتم على هذا العلم أن يعرفنا بما تشكل منه العلامات، وبالقوانين التى تتحكم بها، وبما أنه لم يوجد بعد فيستحيل التكهن بما سيكون عليه، ولهذا العلم الحق بالوجود فى إطاره المحدد له مسبقاً، على أن الألسنية ليست إلا جزءاً من هذا العلم، فالقوانين التى قد تستخلصها السيمياء ستكون قابلة للتطبيق فى مجال الألسنية، وستجد هذه الأخيرة نفسها مشدودة إلى مضمار أكثر تحديداً فى مجموع الأحداث الإنسانية^(٩).

ومن خلال هذا التعريف يمكننا تلخيص معالم النظام اللغوى، وبعض الأحكام الخاصة بنظام العلامة عند "سوسير" فى النقاط التالية^(١٠):

(١) العلم الذى يجمع الأنساق المختلفة للعلامة، أو ما يحلو للبعض تسميته علم الأنساق هو السيميوطيقا، والنسق اللغوى واحد فقط من هذه الأنساق.

(٢) العلامة لم تعد تدل على شىء خارجها، ولكنها وحدة ذات وجهين: أحد وجهيها هو الدال والآخر هو المدلول، ومن ثم يجب تغيير المعادلة القديمة: العلامة = شىء، إلى: العلامة = دال/ مدلول.

(٣) العلامة اعتباطية، ولو كان الأمر غير ذلك لتحدث الناس جميعاً لغة واحدة.

(٤) معنى العلامة داخلها وليس فى المدلول أو فى أى كيان خارجى.

(٩) بيير جيرو: السيمياء، ترجمة أنطوان أبى زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط/ ١٩٨٤، ١، ص ٦.

(١٠) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٣٢ إبريل ١٩٩٨م، ص ٢٦٨، وما بعدها.

(٥) علم اللغة يدرس العلامات فى اللغة Langue، وليس فى الكلام Pa-
role.

(٦) البناء أو نسق العلامات لا يفسر وجود المعنى.

«وإذا كان 'سوسير' قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هى السيميولوجيا فإن أحد تلاميذه غير المباشرين وهو 'بارت' قد قلب هذه العلاقة عندما رأى أن أدق وأعقد وأكمل نظام سيميولوجى ابتدعه الإنسان إنما هو اللغة، وأن كل النظم الأخرى تكاد لا تستغنى عن اللغة، وتعتمد فى أشكاله إلى كلمات، فلا تكاد نفهم تلك الدائرة الحمراء بإطارها الأسود عندما نراها منتصبة على رأس الطريق دون أن ترد إلى أذهاننا كلمة ممنوع، وهكذا فإن دخول اللون والحركة كان فى اللغة الدلالية يقترن بالتوظيف اللغوى سواء كان ذلك صراحة أو ضمناً، فاللغة هى النموذج السيميولوجى الكامل»^(١١).

وقد وجدت السيميائية من الوجهة التطبيقية فى الممارسات النقدية عدة اتجاهات^(١٢) ذهب بعضها إلى أن دراسة الأنظمة الدالة تكون من خلال الظواهر الاجتماعية والثقافية الملازمة للنص، فحذ هذا الاتجاه أكثر الدارسين مثل 'رولان بارت' و'بيير جيرو' و'جرىماس' و'كورتيس' و'محمد عزام' و'رشيد بن مالك' و'عبد الكبير الخطيبى' وغيرهم.

وقد ركز هؤلاء فى أعمالهم النقدية على تطبيق مفاهيم اللسانيات فى شكلها البنوى ووجهتها الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد والجماعات؛ حيث

(١١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر، ط١/، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ١٢٥.

(١٢) انظر: د. حلام الجيلانى: المنهج السيميائى وتحليل البنية العميقة للنص، مقال بمجلة الموقف الأدبى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد ٣٦٥ / ٢٠٠١م، ص ٤٥ وما بعدها.

يرى "بارت" أن النص الأدبي ليس نتاجاً بل هو إشارة إلى شيء يقع وراءه، لتصبح مهمة الناقد هي تفسير هذه الإشارة وتأويلها^(١٣).

ومن الأمثلة التي يسوقها "بارت"، صورة الجندي الزنجي الذي يحيى العلم الفرنسي، ويقدم للصورة قراءتين: القراءة الأولى هي جندي فرنسي يؤدي تحية علم بلده، والثانية؛ فرنسا إمبراطورية عظيمة يخدمها أبناؤها بغض النظر عن الجنس واللون ويقدمون لها الولاء من أجل رفعتها، والقراءة الثالثة؛ إنها دولة استعمارية توسعية تبنى مجدها على اضطهاد الأقليات؛ فالدال (الجندي الزنجي يحيى العلم الفرنسي) والمدلول (الانتماء العسكري الفرنسي)، والدلالة (الجندي الفرنسي)^(١٤).

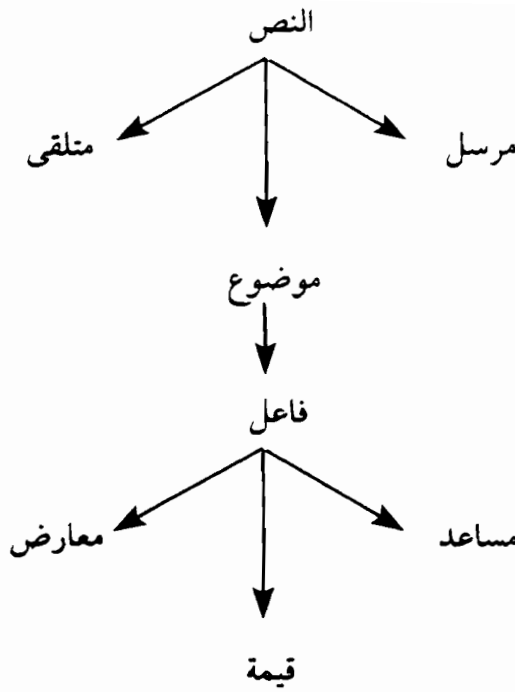
وهذه الإشارات كلها تحيل إلى علاقات بين الشخص والمشكلة لفاعلية النص والفاعل والموضوع من جهة وبين المساعد والمعارض من جهة أخرى، ولذلك وجدنا "جريماس"^(١٥) يذهب في تحديد أقطاب الصراع في ضوء مخطط سباعي الأقطاب لتجسيد عناصر فاعلية الخطاب^(١٦).

(١٣) انظر: محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٩٦م، ص ٢.

(١٤) انظر: ميجال الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٢م، ص ١٨٣. من أمثلة ذلك محاولة تحليل الرموز الوطنية وألوان أعلام الدول.

(١٥) انظر: جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ت/ قاسم المقداد، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٩٣م ص ٣١٢.

(١٦) انظر: د. حلام الجيلالي: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظامية، مقال بمجلة الموقف الأدبي عدد ٤٠٤ السنة الرابعة كانون الأول ٢٠٠٤م، دمشق - سوريا، ص ٢٨ - ٣٠.



وذهب فريق آخر إلى أنها دراسة لأنظمة الاتصال عامة اللغوية وغير اللغوية، ومن رواد هذا الاتجاه "جورج مونان" (G.mounin) الذي يرى أن "بارت" حينما عمل على دراسة أنظمة اللباس والغذاء فإنه نظر إليها بوصفها أنظمة دالة مقدراً أن مشكلة الرسالة بين المرسل والمتلقى قد حلت فى حين أن المشكلة بالذات هى التى كان "سوسير" قد أثارها، وبذلك يكون «بارت» قد أغفل المشكلة الأساسية المرتبطة بانطلاقه من الدلالة الاجتماعية^(١٧)، ويعنى بذلك أن الإشارة هى الأصل الذى يجب أن تفسر الظاهرة فى ظله قبل اللفظ.

وأما الاتجاه الثالث فحاول أن يوفق بين الاتجاهين السابقين؛ أى بين الرمز اللغوى والرمز غير اللغوى بوصفهما عنصرين يتكاملان مع اللسانيات، على أساس

(١٧) جورج مونان: مقدمة للسيمولوجيا، ترجمة: جماعة من الباحثين، باريس ١٩٧٠، ص ١٩٦.

أن دلالة الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة، والعلامة لا يمكن فصلها عن نظرية الشفرات (Code) التي هي أساس الدلالة.

ومن أنصار هذا الاتجاه "جوليا كريستيفا" (J. Kristeva) و"أمبرتو إيكو" (U. Eco) و"محمد مفتاح" وغيرهم؛ تقول "جوليا كريستيفا":

"إن النص ليس نظاماً لغوياً كما يزعم البنيويون، أو كما يرغب الشكليون الروس، وإنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغيرة ومتباعدة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة" (١٨).

ويفهم من النص أن مرجعية هذا الاتجاه لا نهائية: لسانية، فلسفية، اجتماعية، دينية، نفسية... ترتبط بمحيط الفكر المعاصر.

وعلى الرغم من اعتبارها للنص كياناً مغلقاً نجدها تتصل بنظرية التلقى حين يصبح المرسل أو المتلقى ضمن شخوص فاعلية الحدث، ومع ذلك لم تتمكن السيميائية من تشكيل منهج متسق ومتكامل نظراً لاعتمادها بالدرجة الأولى على المعطيات الإجرائية للبنيوية، بالإضافة إلى تشعب آراء منظريها (١٩).

(١٨) حوار مع جوليا كريستيفا، مجلة الفكر العربي، ع ١٨ / ص ١٢٢.

(١٩) انظر: د/ حلام الجليلي: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظامية، مقال بمجلة

الموقف الأدبي عدد ٤٠٤ السنة الرابعة كانون الأول ٢٠٠٤م، دمشق - سوريا، ص ٢٨

- ٣٠ -

أنواع السيميولوجيا وأهم اتجاهاتها

تتفرع السيميولوجيا إلى فرعين كبيرين هما:

(أ) سيميولوجيا التبليغ أو التواصل:

ويمثل هذا الاتجاه كل من: "بريتو" (Prieto)، و"مونان" (Mounin)، و"بويسنس" (Buysens)، و"جرايس" (Grice)، و"أوستين" (Austin)، و"مارتينيه" (Martinet) وهذا الاتجاه يرى أن العلامة تتكون من عناصر ثلاثة: الدال، والمدلول، والوظيفة؛ وهؤلاء اللسانيون والمناطق لا يهتمهم من الدوال والعلامات السيميولوجية غير الإبلاغ والوظيفة الاتصالية أو التواصلية، وهذه الوظيفة لا تؤديها الأنساق اللسانية فحسب، بل هناك أنظمة سننية غير لغوية ذات وظيفة سيميولوجية تواصلية.

إن السيميولوجيا حسب "بويسنس" دراسة لطرق التواصل، والوسائل المستعملة للتأثير على الغير قصد إقناعه، أو حثه، أو إبعاده، أى إن موضوع السيميولوجيا هو التواصل المقصود لاسيما التواصل اللسانى والسيميوطيقى، لقد حصروا السيميائية بمعناها الدقيق فى دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية^(٢٠).

والتواصل السيميائى عند أصحاب هذا الاتجاه ينقسم إلى: إبلاغ لسانى، وإبلاغ غير لسانى، أما التواصل اللسانى فيتم عبر الفعل الكلامى، وأما التواصل غير اللسانى فيعتمد على أنظمة سننية غير أنساق اللغة وهى مصنفة حسب معايير ثلاثة:

(٢٠) د. جميل حمداوى: السيميوطيقا والعنونة، مقال بمجلة عالم الفكر مجلد ٢٥ عدد ٣

يناير/ مارس ١٩٩٧م، ص ٨٩.

- (١) معيار الإشارية النسقية حيث تكون العلامات ثابتة ودائمة ومن أمثلة ذلك: (الدوائر - المثلثات - المستطيلات - وعلامات السير).
- (٢) معيار الإشارية اللانسقية: عندما تكون العلامات غير ثابتة، وغير دائمة على عكس المعيار الأول نحو (الملصقات الدعائية).
- (٣) معيار الإشارية حيث العلاقة جوهرية بين معنى المؤشر وشكله مثل: (الشعارات الصغيرة التي توضع فوق واجهات الدكاكين أو المتاجر قصد ترويج البضائع)، وضمن هذا المعيار يوجد معيار آخر: الإشارية ذات العلاقة الاعتبارية^(٢١).

(ب) سيميولوجيا الدلالة:

ويعتبر "رولان بارت" (R.Barthes) خير من يمثل هذا الاتجاه، وقد انتقد في كتابه (عناصر السيميولوجيا) الأطروحة السوسيرية التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا، مؤكداً بأن "اللسانيات ليست فرعاً ولو كان مميزاً من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات"^(٢٢).

وأكد "بارت" على وجود أنساق غير لفظية، وأن اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة حيث إن كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة ذلك أن الأشياء تحمل دلالات غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقاً سيميولوجية أو أنساقاً دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة، فهي إذاً تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة، وهذا ما دفع ببارات إلى أن يرى أنه من الصعب جداً تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة بحيث إن إدراك ما تدل عليه مادة ما

(٢١) د. جميل حمداوى: السيميوطيقا والعنونة، مقال بمجلة عالم الفكر، مجلد ٢٥، عدد

٣ يناير/ مارس ١٩٩٧، ص ٩٠.

(٢٢) حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط ١٩٨٧، م ١، ص ٧٩.

يعنى اللجوء قدرياً إلى تقطيع اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة.

أما عناصر سيمياء الدلالة لدى "بارت" فقد حددها في كتابه (عناصر السيميولوجيا) وهي مستقاة على شكل ثنائيات من الألسنية البنيوية، وهي: اللغة والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، التقرير والإيحاء (الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية)، وهكذا حاول "بارت" التسلح باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الموضة، والأساطير، والإشهار، ... إلخ^(٢٣).

(٢٣) د. جميل حمداوى: المرجع السابق، ص ٩١.

اتجاهات السيميولوجيا

تعددت اتجاهات السيميولوجيا في الغرب، وتفرعت إلى أربعة اتجاهات:

(أ) الاتجاه الأمريكي.

(ب) الاتجاه الفرنسي.

(ج) الاتجاه الروسي.

(د) الاتجاه الإيطالي.

(i) الاتجاه الأمريكي:

ارتبط هذا الاتجاه بالفيلسوف المنطقي "تشارلز ساندريس بيرس" (Charles S. Pierce) (١٨٣٨ - ١٩١٤)، وهو المؤسس الحقيقي للفكر السيميائي الغربي الحديث في نظر بعض الدارسين، وهو الذي أطلق على علم العلامات مصطلح (Semiotique) - السيميوطيقا - وتقوم هذه العلامات عنده على المنطق والظاهرية والرياضيات.

والعلامة عند "بيرس" قد تكون لغوية أو غير لغوية، وهي أنواع ثلاثة: العلامة الأيقونية، والعلامة الإشارية، والعلامة الرمزية، والأيقونية تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه وتمثل مثل الخرائط، والصور الفوتوغرافية، والأوراق المطبوعة التي تحيل على مواضيعها مباشرة بواسطة المشابهة، أما الإشارية فتكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول سببية منطقية، كارتباط الدخان بالنار مثلاً، أما الرمزية فالعلاقة الموجودة في نطاقها بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية عرفية غير معللة^(٢٤).

(٢٤) د. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص ٨٦، وانظر: د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ٢٦٨.

وجدير بالذكر أن السيميوطيقا البيرسية بحث موسع، إذ ينكب على الدلائل اللسانية وغير اللسانية* ومن الواضح أن مفهوم الدليل ما كان له أن يكون كذلك لو لم يوسع ليشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها.

وقد أكد "بيرس" (Pierce) أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أى شىء مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم... إلخ، إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية* (٢٥).

وهو بهذا يوسع من نطاق العلامة لتشمل اللغة وغيرها من الأنظمة التبليغية غير اللغوية، فكل ما فى الكون بالنسبة لبيرس علامة قابلة للدراسة وهى بذلك تندرج ضمن السيميوطيقا Semiotique وتعد جزءاً من علم المنطق خلافاً لسوسير الذى ركز اهتمامه على العلامة اللغوية وهى تندرج فى إطار السيميولوجيا Semi-ologie.

ولهذا يعد منظور "بيرس" الأنسب والأصلح لدراسة الخطابات البصرية ومنها الإشهار؛ فلقد عملت الثورة التقنية فى مجال تمثيل representaion وإعادة إنتاج الواقع على قلب تاريخ التمثيل البصرى التقليدى... فمن جانب سوف تحتكر الصورة الفوتوغرافية مجموعة مجالات التعبير التى كانت من نصيب الفنون التشكيلية من مثل رسم الطبيعة والصور الشخصية Portraits إلى غير ذلك، ومن جانب آخر ستعمل السينما والتلفزيون على تطوير استعمال الطرائق الفوتوغرافية وبخاصة فيما يتعلق بتمثيل الوقائع والمشاهد المتحركة موسعة بذلك من مفهوم الفرجة العرض spectacle الذى كان مقتصرًا على المسرح (٢٦).

(٢٥) حنون مبارك: دروس فى السيميائيات، ص ٧٩.

(٢٦) د. بشير إبرير: بلاغة الصورة وفاعلية التأثير فى الخطاب الإشهارى (نظرة سيميائية تداولية) مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤١١ يوليو ٢٠٠٥م الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا ص ٦٦، ٦٧.

(ب) الاتجاه الفرنسي؛

وتفرع هذا الاتجاه بدوره إلى اتجاهات جانبية فكان منه :

(١) اتجاه "سوسير"؛

الذي اعتبر السيميولوجيا علمًا للعلامات، وحدد لها مكانة كبرى إذ جعلها العلم العام الذي يشمل في طياته حتى اللسانيات، وحدد لها وظيفة اجتماعية وتنباؤها بمستقبل زاهر، يقول "سوسير" : " يمكننا أن نتصور علمًا يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية علمًا سيكون فرعًا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعًا من علم النفس العام، ونطلق على هذا العلم (السيميولوجيا) وسيكون على هذا العلم أن يعرفنا على وظيفة هذه الدلائل وعلى القوانين التي تتحكم فيها، ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فلا يمكن التكهن بمستقبله إلا أن له الحق في الوجود، وموقعه محدد سلفًا" (٢٧).

إن السيميولوجيا عند "سوسير" تدرس الأنساق القائمة على اعتبارية الدليل، ومن ثم لها الحق في دراسة الدلائل الطبيعية كذلك، أي إن لها موضوعين رئيسيين: الدلائل الاعتبارية، والدلائل الطبيعية، وعلاوة على ذلك فإن السيميولوجيا لكي تحدد استقلالها، ومجالها الإستمولوجي وتكون مفاهيمها وتصوراتها النظرية ومصطلحاتها الإجرائية، ما عليها إلا أن تستعير من اللسانيات مبادئها ومفاهيمها، كاللسان والكلام، السانكرونية والدياكرونية، كما فعل "رولان بارت" (٢٨).

(٢) اتجاه التواصل؛

سبق أن ذكرنا هذا الاتجاه إبان الحديث عن أنواع السيميولوجيا، وقلنا بأن هذا الاتجاه تجسد في أعمال "بريطو"، و"مونان"، و"بويسنس"، و"أوستين"،

(٢٧) Saussure; cours de linguistique generale, Payot, Paris, P. 33.

(٢٨) د. جميل حمداوى: السيميوطيقا والعنونة، ص ٨٨.

و"فتجنستين" و"مارتينيه"، والتواصل هو الهدف المقصود من السيميولوجيا عند أصحاب هذا الاتجاه؛ فإذا كان ثمة أمارات عفوية، وأمارات عفوية مغلوبة، وأمارات قصدية فإن السيميولوجيا تركز على الدلائل القائمة على القصدية التواصلية.

(٢) اتجاه الدلالة؛

ويمثل هذا الاتجاه "رولان بارت"، وقد ذكرنا هذا الاتجاه آنفًا عند الحديث عن أنواع السيميولوجيا.

(٤) مدرسة باريس السيميولوجية؛

يمثل هذه المدرسة كل من "جريماس" (Greimas)، و"ميشيل أريفي" (Arrive)، و"كلود شابرول" (Chabrol)، و"جان كلود كوكي" (Jean Claude Coquet).

اهتم رواد هذه المدرسة - منذ صدر الكتاب القيم الذى يحمل عنوان (السيميوطيقا مدرسة باريس) سنة ١٩٨٢م - بتحليل الخطابات والأجناس الأدبية من منظور سيميوطيقى قصد استكشاف القوانين الثابتة المولدة لأشكال النصوص العديدة.

(٥) اتجاه السيميولوجيا المادية؛

وخير من مثل هذا الاتجاه الباحثة "جوليا كريستيفا" (Julia Kristieva) التى لم تكن تهتم بالدلالة ولكن بالمدلولية، ووظفت مصطلحات ذات بعد ماركسى اشتراكى كالمنتج، والممارسة الدالة، والمنتوج، على عكس المصطلحات الموظفة فى الفكر الرأسمالى، واللاهوتى، كالمبدع، والإبداع الفنى.

(٦) السيميولوجيا الرمزية:

من بين الاتجاهات السيميولوجية الفرنسية نجد مدرسة إيكس، حيث أستاذ الأدب "مولينو" (Molino) إلى جانب "جان جاك ناتتي" (Nattier)، وسيميولوجيا هذه المدرسة تسمى بنظرية الأشكال الرمزية حيث استلهم أصحاب هذه المدرسة نظرية "بيرس" الموسعة عن العلامة وأنماطها كالإشارة والأيقونة والرمز، وفلسفة "كاسيرر" الرمزية، وتدرس هذه السيميولوجيا الأنظمة الرمزية محل أنظمة العلامات في الاتجاهات والمدارس السيميولوجية الأخرى.

(ج) الاتجاه الروسي:

وهذا الاتجاه يمثله الشكلازيون الروس، ومدرسة تارتو (Tartu) التي تعتبر من أهم المدارس السيميولوجية الروسية، ومن أعلامها البارزين نجد: "يوري لوتمان" (Iouri Lotman) صاحب (بنية النص الفني)، و"أوسبينسكى" (Uspensky)، و"تودوروف" (Todorv) و"ليكومتسيف" . . . وغيرهم.

ولقد جمعت أعمال هؤلاء في كتاب جامع تحت اسم: (أعمال حول أنظمة العلامات . . . تارتو ١٩٧٦)، وقد ميزت تارتو بين ثلاثة مصطلحات ألا وهي: السيميوطيقا الخاصة وهي دراسة لأنظمة العلامات ذات الهدف التواصل، والسيميوطيقا المعرفية التي تهتم بالأنظمة السيميولوجية وما يشابهها، والسيميوطيقا العامة التي تتكفل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى، ولكن تارتو اختارت السيميوطيقا ذات البعد الإستمولوجي المعرفي، وهكذا اهتمت هذه المدرسة بسيميوطيقا الثقافة.

وتعنى جماعة موسكو (تارتو) بالثقافة عناية خاصة باعتبارها الوعاء الشامل الذى تدخل فيه جميع نواحي السلوك البشرى الفردى منه والجماعى، وهذا السلوك - فى نطاق السيميوطيقا - يتعلق بإنتاج العلامة واستخدامها، ويرى هؤلاء العلماء أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها فى إطار الثقافة، فإذا كانت

الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف والاصطلاح، فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الاجتماعي، وعلى هذا فهما يدخلان في إطار آليات الثقافة، ولا ينظر هؤلاء العلماء إلى العلامة المفردة بل يتكلمون دوماً عن "أنظمة" دالة أى عن مجموعات من العلامات ولا ينظرون إلى الواحد مستقلاً عن الأنظمة الأخرى، بل يبحثون عن العلاقات التي تربط بينها، سواء أكان ذلك داخل ثقافة واحدة (علاقة الأدب مثلاً بالبنى الثقافية الأخرى مثل الدين والاقتصاد وأشكال التحية... إلخ) أو يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط بين تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني أو بين الثقافات المختلفة للتعرف على عناصر التشابه والاختلاف، أو بين الثقافة واللائقة^(٢٩).

(د) الاتجاه الإيطالي: وهذا الاتجاه يتزعمه "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) و"روسى لاندى" (Rossilandi) اللذان اهتمتا كثيراً بالظواهر الثقافية باعتبارها موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية على غرار سيميوطيقا الثقافة فى روسيا.

وكثيراً ما أكد "أمبرتو إيكو" على أن كل تواصل عبارة عن سلوك مبرمج، وأن أى نسق تواصلى يؤدي وظيفة ما، وبالتالي يمكن لأى نسق ذى صبغة مندمجة أن يؤدي دوراً تواصلياً وقوانين التواصل هي قوانين الثقافة ولذا نلاحظ مدى الترابط الموجود بين القوانين المنظمة للتواصل والقوانين المنظمة للثقافة.

أما "روسى لاندى" فإنه يحدد السيميوطيقا من خلال أبعاد البرمجة، التي يمكن حصرها عنده فى ثلاثة أنواع:

(١) أنماط الإنتاج (مجموع قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج).

(٢) الأيديولوجيات (تخطيطات اجتماعية لنمط عام).

(٢٩) انظر: سيزا قاسم: (السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد) مدخل إلى

السيميوطيقا، ج ١ ص ٤٠، منشورات عيون المقالات، ط ٢، الدار البيضاء، وانظر: د.

جميل حمداوى: السيميوطيقا والعنونة، مرجع سابق ص ٩٤.

(٣) برامج التواصل (التواصل اللفظي وغير اللفظي).

ويلاحظ على الاتجاه الإيطالي أنه يلتقى مع مدرسة تارتو الروسية فى التركيز على سيميوطيقا الثقافة؛ لأن الظواهر الثقافية ذات مقصدية تواصلية.

السيمولوجيا فى النقد العربى

ظهرت السيمولوجيا فى العالم العربى عن طريق الترجمة والثقافة والاطلاع على الإنتاجات المنشورة فى أوربا والتلمذة على أساتذة السيمولوجيا فى جامعات الغرب، وقد بدأت السيمولوجيا فى دول المغرب العربى أولاً، وبعض الأقطار العربية الأخرى ثانياً، عبر محاضرات الأساتذة منذ الثمانينيات عن طريق نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسيمولوجيا (حنون مبارك - محمد السرغيني - سمير المرزوقي - جميل شاكر - عواد على - صلاح فضل - محمد عبدالمطلب - جميل حمداوى - فريال جبورى غزول - ...)، أو عن طريق الترجمة (محمد البكرى - أنطون أبى زيد - عبدالرحمن بو على - سعيد بنكراد ...)، وإنجاز أعمال تطبيقية فى شكل كتب (محمد مفتاح - عبدالفتاح كليطو - سعيد بنكراد - محمد السرغيني - سامى سويدان ...)، أو مقالات (انظر مجلد علامات، ودراسات أدبية لسانية وسميائية بالمغرب، ومجلة عالم الفكر الكويتية، وعلامات فى النقد السعودية، ومجلة فصول المصرية - ...)، ورسائل وأطروحات جامعية تقارب النصوص الأدبية والفنية والسياسية... على ضوء المنهج السيميائى أنجزت بالمغرب وتونس وهى لا تعد ولا تحصى.

ولقد وقع النقد السيمولوجى العربى فى عدة اضطرابات اصطلاحية ومفاهيمية فى ترجمة المصطلح الغربى *Semiotique-Semilogie* إذ نجد: علم الدلالة (محمد البكرى...) - الرمزية (أنطون طعمة فى دراسته "السيمولوجيا والآدب"...) - السيمياء (محمد مفتاح فى كتابه "فى سيمياء الشعر القديم") - علم العلامات - علم الإشارات - السيمولوجيا - السيميوطيقا...

وما يلاحظ على هذه التطبيقات السيميائية أنها عبارة عن تمارين شكلية تغفل الجوانب المرجعية والمضمونية والأبعاد الإيديولوجية، كما تخلط بين المناهج تلفيقاً وانتقاءً. أما النتائج المتوصل إليها فأغلبها تبقى - فى اعتقادى - تحصيل حاصل بعد تسويد العديد من الأوراق المرفقة بالأشكال والجداول والرسومات الهندسية

والأسهم التواصلية؛ ولكن الفائدة قليلة جداً تتمثل فى لعبة التفكيك والتركيب دون الحصول على معارف جديدة ما عدا القليل من الدراسات والأبحاث الجادة. ويلاحظ أيضاً أن هذا المنهج السيميائى يقف عند حدود الملاحظة والوصف ولا يتعدى ذلك إلى التقويم والتوجيه الذين يعدان من أهم عناصر النقد الأدبى^(٣٠).

جرى الاهتمام بالسيمولوجيا أو بعلم الإشارة، فى العالم العربى، وظهر أكبر جهد تعريفى له فى تعريب "منذر عياشى" لكتاب بيير جيرو "علم الإشارة - السيمولوجيا Semiotique" (ظهرت ترجمته فى العربية عام ١٩٨٨)، على أن هذا العلم تطورت منهجياته، وتنوعت اتجاهاته، ومنها الاتجاه الفرنسى إلى دراسة اللسانيات الأدبية (اللغة الأدبية) عبر عن انتشارها خير تعبير ظهور مجلة السيميائيات (Semiotica) التى يصدرها الاتحاد العالمى للدراسات السيميائية (السيمولوجية)، توكيداً على علمية هذا الحقل واستقلالته فى الوقت نفسه^(٣١).

وعمد "محمد نظيف" (المغرب) إلى تأليف كتاب تعريفى بهذا العلم سماه "ما هى السيمولوجيا؟" (١٩٩٤)، و"هو العلم الذى عرفه دو سوسير بدراسة حياة العلاقة فى كنف المجتمع"^(٣٢)، وقد سجل نظيف فى كتابه المخاض النظرى الذى تعيشه السيمولوجيا خلال هذا القرن على يد باحثين أثروا بدرجة كبيرة إ البناء النظرى السيمولوجى الحديث، وحدد مجالاته الأساسية: الصوتيات، الدلالة، المورفولوجيا.

وحظيت أشكال مزاجية البنيوية بالعلامة أو الدلالية أو السيميائية باهتمام عدد كبير من النقاد والباحثين العرب، وإن بدت مثل هذه الممارسة النقدية أشبه

(٣٠) د. جميل حمدوى: مدخل إلى المنهج السيميائى، مقال منشور بموقع ندوة الإلكتروني، بتاريخ ٢٠/٢/٢٠٠٩م.

(٣١) بيير جيرو: "علم الإشارة - السيمولوجيا" ترجمة: منذر عياشى، منشورات دار طلاس، دمشق ١٩٨٨ ص ٢٠ - ٢١.

(٣٢) محمد نظيف: "ما هى السيمولوجيا؟" - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩٤ - ص ٥.

بالطفرات، أو لم تظهر بالالتفاف حولها في جهد شامل أو كامل، وثمة اختلاف في المرجعية النقدية الغربية من "جينييت" إلى "أمبرتو إيكو"، إلى "تودوروف" إلى "كلود بريمون"، إلى "رولان بارت"، إلى "باشلار" إلى آخرين، وأذكر أمثلة لهذه الممارسة النقدية، وهم: "عبد الفتاح إبراهيم" (تونس) في كتابه "البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية الوعول" (١٩٨٦)، و"فريد الزاهي" (المغرب) في كتابه "الحكاية والمتخيل: دراسات في السرد الروائي والقصصي" (١٩٩١)، و"محمد عزام" (سورية) في كتابه "النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب" (١٩٩٦).

وضع "عبد الفتاح إبراهيم" كتابه أطروحة جامعية عام ١٩٨١، وطبعها دون تحوير، ولكنها ما تزال ساخنة وراهنه في تطبيق البنيوية الدلالية على مجموعة قصصية واحدة، وتشير الأطروحة إلى جرائته ونفاذ بصيرته ومقدرته على تعريب المنهج وتداوله، فصاغ أطروحته على قسمين: الحكاية باعتبارها خرافة، والحكاية باعتبارها خطاباً، وهذا هو منطلق البنيوية وعلم السرد في الوقت نفسه، واعتنى بالرمزية والشاعرية في المجموعة، ليوضح العالم القصصي وقيمه بعد ذلك^(٣٣).

وعدّ عزام السيميائية "أحدث منهج نقدي انتشر بعد انحسار البنيوية، فقد بات التعريف به ضرورياً، ليس في أصوله الفكرية ونظريته النقدية فحسب، بل وفي تطبيقاته العملية أيضاً"^(٣٤).

إن ثمة مبالغة في تقدير المؤلف حول انحسار البنيوية أو مدى نقاوة هذه المناهج الحديثة ذاتها، كما تظهر في هذا الكتاب، على وجه الخصوص، حيث التداخل الواضح بين البنيوية والسيميائية.

(٣٣) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا ٢٠٠٠م ص ٢٦٣.

(٣٤) محمد عزام: "النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب" - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٦ - ص ٥.

ويلاحظ أن مزج البنيوية بالعلامية أو السيميائية غالب على أقلام النقاد والباحثين العرب، الذين عمدوا إلى تثير طاقات التأويل فى النص الأدبى، ومن ثم فى التخيل السردى، وبدأ مثل ذلك "سعيد علوش" (المغرب) فى محاولته النظرية فى كتابه "هرمنوتيك النثر الأدبى" (١٩٨٥)، مستعيناً بالمناهج النقدية الحديثة (٣٥).

لأن الميل أوضح باتجاه تطعيم البنيوية بالعلاماتية أو السيميائية أو الدلالية بتعبير عشرات النقاد والباحثين، من أمثال "محمد الحسن ولد محمد المصطفى" (موريتانيا) فى كتابه "الرواية العربية الموريتانية: مقارنة للبنية والدلالة" (١٩٩٥).

إن الناقد الموريتانى "محمد الحسن ولد محمد المصطفى" كتب نقده للرواية الموريتانية وفق منهج حديث، هو مزيج من البنيوية والسيميائية (العلامية)، مما يؤكد وحدة الأدب العربى، وعمليات نقده، بتنوعه من قطر عربى لآخر، من بيئة ثقافية عربية لأخرى، ولا فرق فى هذا المجال بين عاصمة ثقافية كالقاهرة أو تونس أو بيروت، وبين مدينة عربية على الأطراف كنواكشوط، أو صنعاء (وثمة نماذج متطورة للاتجاهات الجديدة فى نقد القصة والرواية فى هذه الأقطار العربية... إلخ).

وهكذا نستطيع أن نورد الملاحظات النقدية على نقد ولد محمد المصطفى:

انطبع نقده للرواية العربية الموريتانية بطوابع النقد التقليدى الشارح على الرغم من إعلانه السعى لمقاربة بنيوية ودلالية، وعلى الرغم من اعتماده أحياناً على مراجع بنيوية، أو مراجع تعنى بالسرديات من منظورات هذا المنهج الحدائى مثل كتاب "يمنى العيد" "تقنيات السرد فى ضوء المنهج البنىوى"، وكتاب "ميخائيل باختين" "الخطاب الروائى"، وكتاب "سيزا قاسم" "بناء الرواية"، وكتاب

(٣٥) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى، مرجع سابق، ص ٢٦٤.

"حميد الحمدانى" "بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى"، وكتاب "سعيد يقطين" "تحليل الخطاب الروائى"، وسوى ذلك.

وثمة ميل لا يخفى هو العناية بالموضوع على حساب معالجة البنية، وبروز ذلك جلياً فى سياق نقده للبناء الفنى بعناصره المختلفة، فيتحول الحديث مثلاً عن الترتيب الزمنى للسرد إلى شرح للوقائع، أو أنه يمهد نظرياً للعنصر الفنى ثم ما يلبث، فى التطبيق، أن يصير الحديث عن هذا العنصر الفنى استغراقاً فى الشرح.

إنه يورد فقرة سريعة عن مفهوم الشخصيات وأنواعها لا تتعدى الصفحة الواحدة^(٣٦)، ثم يغلب الشرح الموضوعى عن تطور الشخصية خلال ومضات قليلة عن المنظور الفنى^(٣٧).

(٣٦) محمد الحسن ولد محمد المصطفى: الرواية العربية الموريتانية. مقارنة للبنية والدلالة،

الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٥م، ص ١١٩ على سبيل المثال.

(٣٧) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى، مرجع سابق، ص ٢٦٩.

نموذج للنقد السيميولوجي (٣٨)

"يروى أن تاجرًا عراقيًا قدم إلى مدينة رسول الله ﷺ، بعدل من الخمر، فباعها كلها إلا السود، فلم يجد لها طالبًا، فكسدت عليه وضاق صدره فقيل له:

ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمي، وهو من مجيدى الشعراء الموصوفين بالظرف والخلاعة، فقصده فوجده قد تزهد وانقطع فى المسجد، فأناه وقص عليه القصة، فقال له: وكيف أعمل وأنا قد تركت الشعر وعكفت على هذه الحال؟ فقال له التاجر: أنا رجل غريب وليس لى بضاعة سوى هذا الحمل، وتضرع إليه، فقال له الدارمي: "ما تجعل لى على أن أحتال لك حيلة قد تبيعها كلها على حكمك؟" فأجابه التاجر العراقى: "ماشئت"، فخرج الدارمي من المسجد، وعمد إلى ثياب نسكه فألقاها عنه، وأعاد لباسه الأول، وقال شعرًا ورفعته إلى صديق له من المغنين، فغنى به وكان الشعر:

قل للمليحة فى الخمار الأسود

ماذا فعلت بزاهد متعبد

قد كان شمر للصلاة ثيابه

حتى خطرت له بباب المسجد

ردى عليه صلاته وصيامه

لا تقتليه بحق دين محمد

فشاع هذا الغناء فى المدينة، وقالوا: قد رجع الدارمي وتعشق صاحبة الخمار الأسود، فلم تبق مليحة بالمدينة إلا واشترت خمارًا أسودًا، وباع التاجر ما كان

(٣٨) انظر: د. بشير إبرير: بلاغة الصورة وفاعلية التأثير فى الخطاب الإشهارى (نظرة سيميائية تداولية) مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤١١ يوليو ٢٠٠٥م الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا ص ٦٦، وما بعدها.

معه، فجعل إخوان الدارمي من النساك يلقون الدارمي، فيقولون له: ماذا صنعت؟. فيقول: ستعلمون نبأه بعد حين، فلما أنفذ العراقي ما كان معه رجع الدارمي إلى نسكه ولبس ثيابه^(٣٩).

نحاول قراءة هذا النص بتقسيمه كما يلي:

١ - مقام النص: ويبدأ من "يروى أن تاجرًا عراقيًا... إلى فغنى به".

٢ - بؤرة النص: وتتمثل في الأبيات الشعرية الثلاث.

٣ - فائدة النص: وتتمثل في نتيجته المحققة ويبدأ من "فشاع هذا الغناء في المدينة... إلى آخر النص".

١ - مقام النص: ويمثل جملة الظروف

والأحوال المحيطة بإنتاج هذا النص/ الخطاب، فيحكى لنا التاجر العراقي الذي قصد مدينة رسول الله ﷺ بعدل من الخمر فباعها كلها إلا السود فلم يجد لها طالبًا فكسدت عليه، وقد أدى هذا الكساد إلى تأثر التاجر العراقي وتأزمه نفسيًا، وذلك ما تلخصه عبارة: "وضاق صدره" فخاف من الخسارة، شأنه شأن أى تاجر، وخصوصًا أنه قطع رحلة طويلة من العراق إلى المدينة، وكان عليه أن يجد وسيلة لبيع سلعته الكاسدة "الخمر السود"، فقبل له: ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمي".

(٣٩) انظر: عصام نور الدين،، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، العدد ٩٢، ١٩٩٨، ص: ١٩. وانظر أيضا، ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد)، العقد الفريد، شرحه وطبعه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والنشر (١٣٦٨هـ - ١٩٤٩م) (١٨/٦ - ١٩)، وانظر كذلك كتاب ابن خلكان، وفيات الأعيان وأبناء الزمان، تحقيق الدكتور إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة (د.ت)، (٢٦١/٤).

إن المرسل - هنا - غير محدد بشخص معين شأنه شأن بداية النص بـ "يروى" ؛ فكلاهما مبنى للمجهول أو لمن يسمى فاعله ؛ إن المرسل - هنا - قد يكون واحداً أو جماعة مما يؤكد على أن هناك اتفاقاً من الجماعة على قدرة مسكين الدارمي في جعل التاجر العراقي يبيع سلعته المتمثلة في خمرة السود .

ولذلك تم استعمال الفعل " ينفقها لك " على وزن " يُفعلها " دلالة على الكثرة مسبوقاً بنفى " ما " ومتبوعاً بأداة الحصر " إلا " تأكيداً على دور مسكين الدارمي وشهرته في مثل هذه الأشياء وخصوصاً إذا تعلق الأمر بالنساء ، ومسكين مشهور بالظرف والخلاعة والسلعة التي أتى بها التاجر العراقي إلى المدينة سلعة موجهة إلى النساء .

"فقصده فوجده قد تزهد وانقطع في المسجد".

تمثل هذه العبارة عقدة الخبر ، فالتاجر العراقي قصد مسكيناً بسرعة فوجده في حالة مختلفة عن الحالة المنتظرة ؛ فمن الظرف والخلاعة إلى التزهد والانقطاع للعبادة في المسجد مما يمثل خيبة انتظاره ، ولكن مع ذلك أتاه وقص عليه القصة ، مما أثار تعجب مسكين فقال له : وكيف أعمل وأنا قد تركت الشعر وعكفت على هذه الحال ؟ .

يمثل هذا السؤال من مسكين الدارمي بداية التمهيد لإبرام عقد تواصل بينه وبين التاجر العراقي والتوقيع على بنوده ، وقد أدى هذا بالتاجر العراقي لأن يترجاه ويتضرع إليه وهو يمثل علامة دالة على ضعفه ؛ إذ لا يتضرع إلا من يوجد في موقف ضعف ، ويدل من جانب آخر ، على أن الشاعر "مسكين الدارمي" صاحب خبرة ومراس ودراية بما يفعل بالرغم من تزهدة وهو ما نلمسه ونلاحظه في عبارته :

"ما نجعل لى على أن أحتال لك بحيلة قد تبيعها كلها على حكمك"

إن هذه العبارة مشحونة بعناية إغراء وإغواء تسلط بها الدارمي على الحساسية المتأثرة عند التاجر العراقي، وجعلها تنطق برغباته وما يريد، مما يبين أنها عبارة إشهارية بامتياز تعبر عن ثقة التاجر العراقي بما طلبه الدارمي فقال: "ما شئت"، وكأنه يوقع صكاً على بياض يسجل فيه الرقم الذي يريد مقابل بيع خمرة السود، ممّا يدل على أنها خمر غالية وقيمة.

إن عبارة "ما شئت" هي الأخرى إغرائية أسالت لعاب الدارمي، فقبل العرض بالرغم من انقطاعه في المسجد للعبادة، ولعل هذا يعود إلى كون العرض مغرياً، فكلمة "ما شئت" مفتوحة والإنسان مهما يكن يحب المال، ولذلك خرج الدارمي من المسجد ونزع ثياب النسك عنه ليناسب المقام الجديد ويؤدي الوظيفة بإتقان ويحقق الفائدة له وللتاجر العراقي، وتلك غاية الإشهار.

لقد انتهت مهمة التاجر العراقي وبدأت مهمة الشاعر مسكين الدارمي الذي عاوده الحنين إلى ماضيه فلبس لباسه الأول الذي كان يرتديه أيام الظرف والخلاعة قبل أن يتزهد، وهذا ما نجده في الإشهار في وقتنا، إذ إن "الإشهارى" يرتدى اللباس الذي يناسب محتوى موضوع الإشهار وبما يتعلق به من إثارة وإبهار، هي عبارة عن نظام من العلامات ذات علاقة بالثقافة التي يحملها الجمهور المشاهد للإشهار تمكنه من قراءتها ومتابعتها.

٢- **بؤرة النص:** وتتمثل في الأبيات الثلاثة التي أنشدها الدارمي وهي:

قل للمليحة في الخمار الأسود
ماذا فعلت بزاهد متعبد
قد كان شمر للصلاة ثيابه
حتى خطرت له بباب المسجد
ردى عليه صلاته وصيامه
لا تقتليه بحق دين محمد

تعد هذه الأبيات القلب النابض للنص، وهى من الناحية الشكلية تتوسطه؛ تسبقها مقدمة النص أو مقامه كما رأينا، وتتلوها خاتمته، وهذا لا يعنى أن ما قبل الأبيات الشعرية وما بعدها "حشو يمكن الاستغناء عنه، وإنما يجب أن نجعله سبباً ونتيجة، وليس لنا من مقياس علمى لضبطها وإنما هى موكولة إلى حس القارئ وذوقه... " (٤٠).

تظهر هذه الأبيات:

أ - الشاعر مسكين الدارمى وقد حدد هدفًا له: وهو بيع الخمر السود التى كسدت على التاجر العراقى ولم يستطع بيعها.

ب - حدد نوعية المتلقى الذى سيوجه إليه الخطاب ويتمثل فى فتيات المدينة جميعها ولذلك كيف صيغ خطابه ليلائمهن فاستعمل عبارة: "قل للمليحة فى الخمار الأسود".

إن المليحة - هنا - هى التى ترتدى الخمار الأسود ولكن من لا ترتدى خماراً أسود فهى ليست مليحة. ويمكن أن يكون هذا هو عنوان النص بلا منازع: "المليحة فى الخمار الأسود" (٤١).

إن عنواناً كهذا "يمدنا بزاىء ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه؛ إذ هو المحور الذى يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه" (٤٢).

ويمثل صورة نابضة بالحياة ناطقة بالرغبة، تمارس الإغراء على المتلقى وتعمل على استدراجه وإدخاله إلى ملكوتها، وقد مارست سحرها وفاعليتها فى التأثير

(٤٠) د. محمد مفتاح، دينامية النص، (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافى العربى بيروت، ط (٢)، ١٩٩٠، ص: ٧٣.

(٤١) انظر: عصام نور الدين، المرجع المذكور سابقاً، ص: ٢٨ وما بعدها.

(٤٢) محمد مفتاح، المرجع المذكور سابقاً، ص: ٧٢.

على الزاهد المتعبد فأخرجته من المسجد، وهو أمر قد تجاوز العادى إلى غير العادى؛ لأنها لو مارست مفعولها على شخص عادى من المشهورين بالتلف على النساء لما كان فى ذلك غرابة.

والغرابة دليل على أدلة الإشهار.

فلو نتخيل أن هذه المليحة فى الخمار الأسود قد تم تصويرها فعلاً فى صورة فوتوغرافية أو رسمها فنان تشكلى فى لوحة متناسقة الألوان وتم تعليقها على واجهة محل لبيع الملابس النسوية (الخمارات مثلاً...) مع قليل من الموسيقى أو مع أغنية ناظم الغزالي أو صباح فخري اللذين غنيا الأبيات المذكورة سابقاً... أو أن هذه الصورة ركبت وتم إخراجها فى إشهار تلفزى فإن ما يثيرنا هو بلاغة الصورة فى ثباتها وسكونها وما تحمله من تعابير ومعان وما تتأسس عليه من خلفيات معرفية واجتماعية، فكما يذهب "رولان بارت Roland Barthes": "لا تقف البلاغة عند حدود النص المكتوب، بل إن الصورة أيضاً تتضمن أحداثاً بلاغية على عكس ما هو سائد عند البعض من أن البلاغة حكر على اللغة، وأن الصورة هى نسق جد بدائى قياساً إلى اللغة، ويرى البعض الآخر أن الدلالة تستنفذ ثراء الصورة الذى لا يمكن وصفه" (٤٣).

ثم إن الخمار الأسود يعد العلامة الأساسية فى هذا النص، لأنها - فى رأى - تلبس لباس الأمة ومكسوة بطابعها وتمثل قيمة عربية إسلامية مهمة لها فضائلها وخصوصياتها ومرجعياتها الدينية والاجتماعية التى ترتبط فى وجدان من يتلقاها أو يستهلكها "بعوالم ثقافية ودوائر قيمية يتحول المفتوح (الخمار) من خلالها وفيها إلى مثير نفسى يحتكم إليه السلوك الفردى والجماعى" (٤٤).

(٤٣) محسن بوعزيزى: سيميولوجيا الاشكال الاجتماعية عند رولان بارت مجلة الفكر العربى المعاصر، عدد ١١٢ / ١١٣، ٢٠٠٠، ص: ٦٤.

(٤٤) سعيد بن كراد: الصورة الإشهارية، المرجعية والجمالية والمداول الاجتماعى، مجلة الفكر العربى المعاصر، عدد ١١٢ / ١١٣، ٢٠٠٠، ص: ١٠٢.

ج - حول مسكين الدارمى السلعة الكاسدة وهى الخمر السود المرغوب عنها علامة مسجلة فى سوق السلع النفسية، أو بتعبير آخر "ماركة" مرغوباً فيها "وذلك بمخاطبة المليحة فى الخمار الأسود ورجائها أن ترد عليه صلاته وصيامه وهو الناسك المتعبد المنقطع فى المسجد" (٤٥).

وهكذا إذا كانت الألوان قد اكتسبت على مر العصور معانى ودلالات فى حياة الأمم ما لبثت أن استقرت فى ألفاظها وعباراتها وأصبحت رموزاً وإيحاءات فكرية، فإن اللون الأسود فى الثقافة العربية الإسلامية يدل غالباً على الظلم والعبودية والظلام واليأس على العكس من اللون الأبيض الذى يرمز إلى النقاء والطهر والأمل والسلام.

ولقد حول مسكين الدارمى اللون الأسود لوناً ساحراً أخاذاً تلبسه المليحات؛ ممّا يظهر براعته الفنية وعمق قريحته الشعرية الأصيلة وحسه المرهف، وحسن درايته وخبرته بالمليحات وما تحلم به الأنثى. وبهذا فإن الخمار الأسود باعتباره "ماركة" قد تحول إليها "ميثاق اجتماعى وثقافى واقتصادى يحيل على قيم مثل الثقة والتزكية والارتباط والأمانة" (٤٦).

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعد الإشهار خطاباً حيويّاً سعيداً خالياً من المغموم مملوءاً بالآمال الوردية، يعمل على تأسيس الألفة وبناء الثقة بينه وبين المتلقى، فمن هذه الزاوية ليس الإشهار "سوى صيغة أخرى من الصيغ "التطهيرية" التى تمكن الذات من الانتشاء بنفسها عبر المزيد من الانغماس فى الوهم. ويتم هذا التطهير عبر السوق وفعل الشراء" (٤٧).

وبخاصة عندما يركز الإشهارى الانتباه على الزوايا والمثيرات التى قد لا يلاحظها المتلقى.

(٤٥) عصام نور الدين، مرجع مذكور سابقاً، ص: ٢٩.

(٤٦) سعيد بن كراد، مرجع مذكور سابقاً، ص: ١٠٢.

(٤٧) المرجع نفسه، ص: ١٠٢.

ولقد عرّف مصممو الإشهار العناصر والألوان التى تلفت الأنظار وتؤثر فى الاستجابات العاطفية لمشاهدى الإشهار فاستعملوا الألوان الدافئة المفرحة التى تنبض بالحركة والحيوية لدفع الناس إلى الإقبال على شراء السلع وبخاصة إذا تكاملت فى سحرها وتناغمها مع الصورة فى تأثيرها وتناسق ألوانها.

لا ننس حنكة الدارمى الذى استعان بصديق له يجيد الغناء فغنى الأبيات الشعرية فى أرجاء المدينة فشاعت بين النساء، ويمثل المعنى هنا وسيلة التبليغ التى نقلت الخطاب من المرسل إلى المرسل إليه بعد أن تمَّ شحنه لكى يكون أكثر فاعلية فى التأثير على المتلقى المتمثل فى فتيات المدينة.

وتحب الإشارة إلى أن المغنى الذى تغنى بأبيات الدارمى الشعرية، لم يغنها مرة واحدة وفى مكان واحد فقط، وإنما كرر التغنى بها فى مختلف أرجاء المدينة لتشيع بين الفتيات بل ليست الفتيات فقط؛ وإنما كل من يشتري خماراً أسود حتى من الرجال؛ فمنهم من يشتري للمليحة خماراً أسود ليؤكد لها ولعه وحبّه. نلاحظ هذا فى حياتنا الاجتماعية المعاصرة ممثلاً فى الاستعانة بالممثلين أو الرياضيين أو المغنيين أو غيرهم... بحسب ما يقتضيه موضوع الإشهار.

يكمن مفعول الأغنية فى الوصلة الإشهارية فى كون 'اللعن يحمى الكلمات من كل حكم ومن الرقابة؛ فالغناء يضمّد الجسم الاجتماعى مثلاً. تفعل الأناشيد والتراتيل الكنائسية...'.^(٤٨)

ويجعل المتلقى يعيش الحلم، حلم اليقظة ويخلق مع ما تنطق به رغبانه ومخايله.

(٤٨) نصر الدين العياضى: وسائل الاتصال الجماهيرى والمجتمع، آراء ورؤى، سلسلة معالم، دار القصة للنشر، الجزائر، ص: ٤٦.

وتبدأ من "فشاع هذا الغناء فى المدينة . . . إلى: فلما أنفذ العراقى ما كان معه رجع الدارمى إلى نسكه ولبس ثيابه". وأهم ما يميز هذه الخاتمة أنها:

أ - أثارت حيرة الناس فقالوا: "قد رجع الدارمى وتعشق صاحبة الخمار الأسود" وتؤكد هذه العبارة معرفة الناس بالدارمى وبسلوكه القديم الذى كان يتميز بالظرف والخلاعة، وبشعبيته عند الفتيات وتعلقهن به "أو بمن يشبهه من الشباب أو بما يمثلها الدارمى من شباب ونزقق وحركة وحياة ورجولة وشاعرية ومركز اجتماعى . . . وطمع كل واحدة منهن بأن تكون صاحبة الخمار الأسود التى تصدى للناسك المتعبد، فترده عن صلاته وصيامه وتجعله يخلع ثياب الزهد والتعبد والوقار من أجل جمالها والظفر بحبها ووصلها" (٤٩).

وهو ما يؤكد أنها مليحة خارقة تجاوزت العادى المألوف، وهذا ما نلاحظه أيضاً فى وقتنا، فكثيراً ما تتعلق الفتيات بمغنين أو بممثلين . . . فهذا التعلق يلامس الفتيات من الداخل ويدغدغ عواطفهن ويعمل على إيقاظ الإنسان الذى يرقد فى أعماقهن جميعاً، حتى إن كان ذلك مستوراً خفياً ومقيداً بعبادات اجتماعية وقيم أخلاقية تحد منه أو تكتمه أحياناً، وقد يظهر فى اللحظة المناسبة التى تكسر القيود وتفجر المكبوت.

ب - أثارت استغراب النساك إخوان الدارمى فجعلوا يقولون له: " . . . ماذا صنعت؟؛ فقد ظنوا أنه ارتد وحاد عن طريق الحق وجادة الصواب، ولكنه كان واثقاً من نفسه عارفاً بالوظيفة التى يؤديها ولذلك كان يقول لهم "ستعلمون نبأه بعد حين".

ج - حققت الفائدة المرجوة التى ينشدها التاجر العراقى ومسكين الدارمى؛ فالأول يريد تسويق خمره السود، والثانى يريد أن يقبض الثمن المناسب للحيلة

(٤٩) عصام نور الدين، مرجع مذكور سابقاً، ص: ٢٠.

التي احتالها لكي تشتري مليحات المدينة الحمارات السوداء . فكلاهما حقق منفعة ، ونحن نعلم أن الخطاب الإشهارى فى حقيقة أمره مؤسس على المنفعة وهى غايته القصوى وهدفه النهائى الذى يعمل على تحقيقه بجميع الوسائل .

٤ - لغة النص:

تتميز لغة الإشهار بصفة عامة بجمل بسيطة قصيرة موجزة مكثفة من حيث الدلالة، تحمل فكرة رئيسية واحدة، غالباً ما تود تبليغها إلى المتلقى فى أحسن الظروف والأحوال . إن ما يهم الإشهارى من اللغة هو أن يبلغ خطابه ويحقق الهدف منه مهما يكن المستوى اللغوى المستعمل، فقد يكون فصيحاً أو تتداخل فيه الفصحى بالعامية، أو يكون خليطاً بين الفصحى والعامية وكلمات أجنبية . . .

والمأمل لهذا النص يجد لغة فصحي تترجم الوسط الاجتماعى الذى تنتمى إليه وتوضح طبقاته المختلفة؛ فمن التجار إلى النساك والزهاد المقطعين للعبادة فى المساجد إلى المغنيين والشعراء المشهورين بالظرف والخلاعة إلى الفتيات المليحات . . . وهذه طبيعة الحياة المبنية على التناقض الذى هو أساس انسجامها وديمومتها واستمرارها، كما أن هذه اللغة ذات مستوى دلالى بين الجماعة المتحدة بها وتظهر تداوليتها على مستويات عديدة منها:

أ - مستوى العناصر الرابطة:

التي تؤدى وظيفة التأليف بين أوصال النص وتساهم فى تحقيق انسجامه، فمن ذلك الربط بالفاء الذى مارس حضوره فى النص بتواتره حوالى سبع عشرة مرة منها: " . . . ف باعها كلها إلا السود فلم يجد لها طالباً ف كسدت عليه . . . ، ف قيل له ما يتفقها لك إلا مسكين الدارمى . . . ف قصده ف وجده . . . " .

إن الدور الذى تؤديه الفاء هنا يتعدى وظيفة العطف إلى غرض أبعد منه يتناسب مع نفسية التاجر العراقى لما كسدت سلعته فصار متلهفاً على إيجاد مخرج لمأزقه بأن يبيع كل خمره السود بسرعة الفاء فى العطف أكثر من الواو وثم . . .

ويتناسب مع جهة أخرى مع ما يقتضيه الإشهار من سرعة فى تداوله وأداء وظيفته بين الجمهور .

ب - على مستوى بعض الأساليب:

وظفت فى النص أيضاً أساليب لغوية تداولية أخرى منها:

- الطلب: " قل للمليحة فى الخمار الأسود " .

- الاستفهام: " ماذا فعلت بزاهد متعبد؟ " .

- الخبر: " قد كان شمر للصلاة ثيابه

حتى وقفت له باب المسجد "

- التأكيد: " قد كان شمر للصلاة ثيابه " .

- مخاطبة المليحة ورجاؤها وتضرعه لها " ردى عليه صلاته وصيامه لا تقتليه . . . " .

- القسم: " لا تقتليه بحق دين محمد .

- الالتفات: ويتمثل فى الانتقال من المخاطب إلى الغائب إلى المخاطبة .

تتمشى كل هذه الأساليب مع ما يقتضيه الخطاب الإشهارى الذى كثيراً ما يوظف أساليب الطلب والسنداء والتوكيد . . . فى التعبير عن نفسه والتقرب من المتلقى شيئاً فشيئاً واستدراجه لتقبل الرسالة بسهولة ولذة ومتعة، ذلك أن " اللقطة الإشهارية لا تتضمن الإكراه بل تركنا أحراراً لقول لا، فنحن فى نظرها لسنا مستسلمين بل شركاء مسترخين ولاعبين وأطراف متورطة معها بإصرار مسبق " (٥٠) .

(٥٠) نصر الدين العياضى، مرجع مذكور سابقاً، ص: ٤٥ .

إن اللقطة الإشهارية تغرينا، لأنها - إن جاز القول - باسمة ومسكنة وغالبًا ما تستقبلنا وتحتوينا ولا نستطيع إلا أن نقول لها: "نعم ليك وسعديك وسمعًا وطاعة".

ولابد من الإشارة إلى أنه بالرغم من كون الدارمي قد أنشأ أبياتًا غزلية ما تزال تمارس حضورها في الذاكرة العربية وهي أجمل ما جاءت به قريحة الشاعر العربي، فإن النص قد هيمنت عليه الألفاظ الدينية؛ لأنَّ السياق الثقافي - الاجتماعي السائد الذي أنتج فيه النص يتمثل في الثقافة العربية الإسلامية التي تتسع للتعبد والصلاة والصيام والزهد... وتتسع للغزل والغناء والتعبير عن الحب والشوق...



الفصل الرابع

التفكيكية

الفصل الرابع

التفكيكية

ليس من الغريب أن يقال أن التفكيكية خرجت من عباءة البنيوية، لأنها بالفعل خرجت من عباءتها، لكنها تمردت وانشقت عليها؛ وهذا ما صرح به 'جاك دريدا' مؤسس التفكيكية إذ يقول: "لما كنا ما نزال نعيش فى عصر الخصوبة البنيوية فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلمنا، يجب أن نفكر إزاءه بما يمكن أن يعنيه، فالتنقد الأدبى بنوى فى كل عصر بفعل جوهر وبفعل مصير لم يكن ليعرف ذلك، وأصبح يدركه الآن، وهو يفكر اليوم فى نفسه، فى مفهومه ونظامه وطريقته، بات يعرف أنه متصور عن القوة التى يتقل منها أحياناً عندما يرينا بعمق ومهابة أن الانفصال هو شرط العمل نفسه، وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب... "ثم يستطرد قائلاً: "... ولكن البنية لا تتضمن الشكل والعلامة والتشكل فحسب، هناك أيضاً التضامن بين العناصر والكلية التى هى مشخصة دائماً"^(١).

من خلال هذا التصريح نستطيع أن نقول بأن رواد التفكيكية كان اتجاههم فى البداية اتجاهاً بنيوياً، ولكنهم تمردوا على البنيوية وثاروا عليها لأسباب قد ترجع إلى العقم الذى آلت إليه البنيوية فى تحليلها للنص الأدبى، وفشلها فى تحقيق طموحات هؤلاء النقاد فى تقديم مشروع متكامل للتحليل، وربما إلى سوء فهم بعض النقاد لبعض المنطلقات البنيوية مثلما حدث لدريدا الذى أساء فهم العلامة اللغوية، أو بمعنى أدق: إن 'دريدا' فهم العلامة فهماً مغايراً، أو بطريقة تنأى عن التحديد الذى وضعه 'دى سوسير' لها.

(١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط/١، ميريت للنشر، القاهرة ٢٠٠٢م، ص

ومثلما بدأت النبوية جهودها النقدية بالتشكيك فى المناهج التاريخية أو السياقية، ومجافاتها للنص، وعدم قدرتها على إعطاء نتائج علمية دقيقة، بدأ المشروع التفكيكى أيضاً بالشك لكنه شك فى اتجاه معاكس "كان الشك عند التفكيكيين فى المنهج العلمى ذاته، وعدم الوثوق فى إمكانياته لتحقيق العلمية النقدية الموضوعية المنشودة، ترتب على هذا أنه فى حين اعتبرت النبوية النسق هو الأساس فى عملية الكشف عن البنية سخر التفكيك من النسق، وشكك فيه بوصفه نظاماً عاماً قادراً على تحديد طريقة أداء العلامات وتحقيقها للدلالة، لقد جاء التفكيك لينسف كل القواعد والقوانين، ويعطى المدلول حرية اللعب الكامل مستقلاً عن دواله فاتحاً بذلك أمام القارئ آفاقاً من حرية تفسيره للعلامات" (٢).

"كما ينسف القراءات التقليدية لىواجه النصوص بحرية، ودونما إعداد مسبق، ودون أن يعمد إلى البحث عن مراكز، أو بؤر، أو بنى للنصوص الأدبية، هادفاً إلى إظهار تناقضها وعدم تجانسها، وهو يغوص إلى الأعماق، وينتقل من داخلها إلى خارجها متى شاء، دون أن يحبس نفسه داخل النص الأدبى، فى حفريات معرفية فى جسد الخطابات الفكرية والأدبية، من أجل الوصول إلى نتائج وخلصات هامة" (٣).

فالتفكيكية إذن تعنى: "تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة قراءتها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها، وتسعى التفكيكية إلى تعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة، واستحضار المغيب بحثاً عن تخصيب مستمر للمدلول على وفق تعدد قراءات الدال، مما يفضى إلى متوالية لا نهائية من الدلالات، وإذا كانت المناهج التقليدية تطمح إلى تقديم

(٢) د. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى، المكتب المصرى، القاهرة ١٩٩٩م، ص ٤٩.

(٣) محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أم نموذجاً، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد (٣٩٨) السنة الرابعة والثلاثون حزيران ٢٠٠٤.

براهين متماسكة لحل الإشكال فى عملية وصف الخطاب أو الاقتراب من معناه، فإن التفكيكية تحاول إبراز الشك فى مثل هذه البراهين، وتقويض أركانها، وتصديق بنى الخطاب مهما يكن جنسه ونوعه، ثم هى تفحص ما تخفيه تلك البنى من شبكات دلالية" (٤).

ويعدّ النقاد التفكيكيون - بعد دريدا - النقد أدباً وإبداعاً ثانياً على أنقاض النص المائل، فيقول (ليتش): "إن عملية إنتاج التفكيك ذاتها هى بالضرورة إنتاج نصّ، وكل كتابة نقدية من هذا النوع تحتوى نقطتها العمياء الخاصة بها (أوريا Ap-oria). فكل تفكيك يفتح نفسه أمام تفكيك آخر، ومعنى هذا أن الإنتاج الأخير لقراءة تفكيكية لا يمكن أن يكون نهائياً، لكنه مجرد خاتمة تخضع هى نفسها لعملية محو جديدة" (٥).

ويواكب التوجه التفكيكى أبعاداً فكرية وسياسية تمثل إنعكاساً لاستراتيجيات العالم الجديد السائر فى طريق تحقيق العولة؛ وهى استراتيجية تسعى إلى الهيمنة بضرب الفكر من الداخل لتقويض ثوابته، وهو ما يعنى التموضع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات متتالية لها من الداخل.

ولعل خير مثال واقعى لهذا المنهج ما يجرى من أحداث فى عالمنا المعاصر فى محاولة لتفكيك الكيانات والثقافات لإعادة تشكيل العالم وإخراج بعض الثقافات والحضارات من سجل التاريخ، وقد كتبت كثير من التنبؤات (٦) حول مستقبل هذا المسار (٧).

(٤) د. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدى، مؤسسة حمادة، إربد - الأردن ١٩٩٨م، ص ٢٢ - ٢٣.

(٥) V.Leitch: Deconstruction Criticism P. 229 نقلاً عن: محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجاً، مقال بمجلة الموقف الأدبى، عدد (٣٩٨) السنة الرابعة والثلاثون حزيران ٢٠٠٤.

(٦) من الأمثلة على ذلك: نهاية التاريخ لفرنسيس فوكو ياما، ونهاية الجغرافيا لبول فيلر، ونهاية اليوتوبيا، لراسل جاكوبى، وصراع الحضارات لصمويل هنتجستن.

(٧) د. حلام الجليلي: المناهج النقدية المعاصرة من البنية إلى النظامية، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤٠٤، لسنة ٢٠٠٤م، ص ٣٣.

نشأة التفكيكية

ترجع جذور التفكيكية إلى الفيلسوف "نيتشه" الذى وجه سهام النقد إلى مفهوم الحقيقة، ثم جاء "هيدجر" فوضع مصطلح (التفكيك)، وركز نقده على الخطاب الغيبي، وليس من شك فى أن "هيدجر" بفلسفته كان له بالغ الأثر فى توجيه فلسفة "دريدا" توجيهًا ماديًا بعيدًا عن الميتافيزيقا، الأمر الذى جعل "دريدا" يقول عنه: "إن ديني لهيدجر من الكبر بحيث أنه سيصعب أن نقوم هنا بجرده والتحدث عنه بمفردات تقييمية أو كمية.. إنه هو من فرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا، وعلمنا أن نسلك معها سلوكًا استراتيجيًا يقوم على التوضع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل" (٨).

ولم يقف تأثير "هيدجر" على دريدا عند هذا الحد بل إن "بعض الأفكار الأساسية لتفكيك "دريدا" مثل المعرفة واللغة، الحضور والغياب، لا نهائية الدلالة، رفض الثوابت والقراءات المعتمدة، وغياب المركز الثابت للمعرفة، والتناص، وفوق هذا وذاك مفهوم التدمير ذاته، تتطابق مع فلسفة "هيدجر" التأويلية بصورة تتخطى حدود المصادفة أو تواتر الفكر" (٩).

ثم جاء "ميشيل فوكو" صاحب (المنهج الحفرى) فى تحليل وقائع الخطاب وأنظمة المعرفة، وبالتوازي معه ظهر "جاك دريدا" الذى تبني مصطلح (التفكيك) وبرع فى استثماره، حتى اشتهر به، مركزاً نقده على عالم المعنى وفلسفة الحضور، من خلال عالم الكتابة ومفاهيم الأثر، والاختلاف، والإرجاء...

لقد كانت الفلسفة "من أفلاطون إلى هيجل هى فلسفة الحضور، ونعنى بذلك أن الوعى لا يعترف إلا بما حضر - فى الوعى - لديه فيتخذ شكل الدلالة

(٨) عادل عبد الله: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ط/ ١ دار الحصاد، سوريا - دمشق ٢٠٠٠م، ص ١٦٢.

(٩) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة - الكويت، عدد ٢٣٢، أبريل ١٩٩٨م ص ٣٠٢.

والمعنى والقانون والهوية فيتطابق هكذا مع مقولاته، مما يعنى أن فكر الإنسان هو مركز الكون... غير أن الانقلاب الذى حصل فى صف الفلسفة منذ "هيدجر"، ومنه انطلق "جاك دريدا" يقول بفلسفة الغياب تلك الفلسفة التى تقول بالآخر المغاير الذى لا يفتأ ينأى عبر صيرورة الاختلاف^(١٠).

وأول إعلان لميلاد التفكيكية فى النقد المعاصر يرجع إلى الندوة التى نظمتها جامعة "جون هوبكنز" حول موضوع (اللغات النقدية وعلوم الإنسان) فى أكتوبر من عام ١٩٦٦م، وقد اشترك فى هذه الندوة مجموعة من النقاد والباحثين من أمثال: "رولان بارت"، و"تودوروف"، و"لوسيان جولدمان"، و"ج. لاكان"، و"جاك دريدا"، وقد شارك "دريدا" بمدخلة أرسى فيها أسس التفكيكية، وكان عنوان مدخلته: (البنية والدليل، واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية)، ثم ضمنها بعد ذلك كتابه: (الكتابة والاختلاف).

وفى بداية السبعينيات فى القرن العشرين بدأت التفكيكية تتغلغل فى البيئات النقدية - الأدبية، بعد أن طار اسم "دريدا" فى جامعتى "يل (Yale)"، و"جون هوبكنز (John Hopkins)"، وبدأ يبرز كمنظر حقيقى للتفكيك، وربما لم يحظ النقد التفكيكى فى أوروبا بنفس الخطوة التى لقيها عند جماعة "يل"، وإن يكن "رولان بارت" من أكثر النقاد استيعاباً للفرضيات التفكيكية^(١١).

لقد كان إسهام "رولان بارت" فى التفكيك سابقاً على مولد الحركة نفسها؛ فهو فى دراسته النقدية النصية مثل: (S/Z) (س/ز) الصادر فى عام ١٩٧٠م، و(لذة النص) الصادر عام ١٩٧٣م يكشف عن ناقد مبدع، ومنظر غير محدود، إنه

(١٠) د. عبد العزيز بن عرفة: التفكيك والاختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربى المعاصر العدد ٤٨ - ٤٩، نقلا عن: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، مرجع سابق، ص ١٣.

(١١) د. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ط ١ مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، الأردن ١٩٩٨م، ص ١٩ - ٢٠.

فى الكتاب الأول يقرأ قصة بلزاك (ساراسين) قراءة تفكيكية، فيكتب عن هذه القصة التى لا تعدو عشرين صفحة، كتابًا كاملاً من مائتى صفحة ونيف، وقد قام بتفكيك هذه القصة فوق وقع فيها على خمسائة وإحدى وستين جملة مثلث وحدات قرائية محاولاً استنباط دلالاتها الضمنية، وباحثاً عن مجموعة من الشفرات داخل القصة منها: الشفرات التفسيرية، وشفرات الحدث، والشفرات الثقافية، والشفرات الضمنية، والشفرات الرمزية، وغيرها^(١٢).

ومن النقاد الذين كان لهم دور بارز فى ترسيخ مفهوم التفكيكية الناقد الأمريكى "بول دى مان" (B. De. Man) الذى يمكن أن تتلمس لديه نظرية فى القراءة التفكيكية فى كتابيه: (العمى والبصيرة)، و(اليغورات القراءة) على نحو ما تلمسها "جوناثان كلر" حيث أبرز دور "دى مان" ونقده التفكيكى فى كتابه: (حول التفكيكية).

أما مجموعة نقاد "ييل" (Yale) الذين ظهروا فى أمريكا الشمالية فقد اهتموا على اختلاف تكوينياتهم الفكرية واتجاهاتهم الثقافية فى الثمانينات بعدد من القضايا النقدية منها: نظرية القراءة، والتفكيك، والنقد النسائى، ومن أشهر هؤلاء النقاد التفكيكيين الذى أثروا الحركة التفكيكية تنظيراً وتطبيقاً: "بول دى مان" (B. De. Man)، و"هارولد بلوم" (H. Bloom)، و"جيفرى هارتمان" (G. Hartman)، و"هيليس ميللر" (H. Miller)^(١٣)، و"بربارا جونسون" (Barbara John-son).

(١٢) انظر للتفصيل: د. عبد الله الغدامى: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرىحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط/٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨م، ص ٦٧ - ٦٨.

(١٣) انظر: على الشرع: التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، دراسات، الجامعة الأردنية، ١٦م، ع ١٩٨٩، ٣م، ص ٩٨١ - ٢٠٨، نقلاً عن: د. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ط/١ مؤسسة حمادة ودار الكندى، إربد، الأردن ١٩٩٨م ص ٢٢.

ويعد "دريدا" الاسم الأكثر اقتراناً بالتفكيك، فقد طرح آراءه فى ثلاثة كتب نشرت فى سنة ١٩٦٧ وهى (حول علم القواعد)، و(الكتابة والاختلاف)، و(الكلام والظواهر)، والمفهوم العام لهذه الكتب يدور على نفى التمرکز المتمثل فى الثقافة الغربية، هذا النفى يعنى نفى الحضور الذى يرى فيه "دريدا" أنه (مدلول متجاوز)، ولذلك يبحث "دريدا" عن المنطوق أو أفضلية الكلام على الحضور سعيًا منه فى قلب المعنى وإسقاطه من اللغة.

وقد بدأ "دريدا" نظريته بنقد الفكر البنىوى الذى كان سائدًا آنذاك بإنكاره قدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية إلى حل مشكلة الإحالة، أى قدرة اللفظ على إحالتنا إلى شىء ما خارجه، فهو ينكر أن اللغة "منزل الوجود" ويعنى بذلك القدرة على سد الفجوة ما بين الثقافة التى صنعها الإنسان والطبيعة التى صنعها الله، وما جهود فلاسفة الغرب جميعًا الذين حاولوا إرساء مذاهب على بعض البدهيات أو الحقائق البديهية الموجودة خارج اللغة إلا محاولات يائسة كتب عليها الفشل.

ويرى "دريدا" أن الفكر الغربى قائم على ثنائية ضدية عدائية يتأسس عليها ولا يوجد إلا بها مثل: العقل/ العاطفة، الجسد/ الروح، الذات/ الآخر، المشافهة/ الكتابة، الرجل/ المرأة^(١٤).

وقد وصف "دريدا" مواصلة هذا الطريق بأنها عبث لا طائل من ورائه وحينئذ إلى ماض من اليقين الزائف^(١٥) عبر عنه الفكر الغربى بألفاظ لا حصر لها

(١٤) د. ميجان الروبلى: ود. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، دون ناشر، ١٤١٥هـ، ص ٥٠.

(١٥) د. محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى/ عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لوغمان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٧، ص ١٣٣.

عن فكرة المبادئ المركزية مثل: الوجود، الماهية، الجوهر، الحقيقة، الشكل، المحتوى، الغاية، الوعي، الإنسان، الإله^(١٦).

إن المنهج التفكيكي يقوم على أساس التقويض والهدم للفكر القديم، والقراءة النقدية المزدوجة، ويسعى إلى تفكيك البنية، وتحويل الثابت، وتثبيت المتحول، وإلحاقه ببيئات أخرى مضادة أو غريبة وفق مبدأ وحدة الاختلاف الهيكلية.

وفي هذا المنحى يذهب الفيلسوف الفرنسي "جاك دريدا" ليؤسس مذهباً فلسفياً في محاولة لمنح العدم هوية من خلال قلب السائد وهدم المبنى، فلا تتحقق مقصدية النص في حيز المحو والاختلاف والحضور والغياب.

ورغم هذه الخصائص التي تتصف بها النظرية فإن "دريدا" يصر على عدم ارتباط مشروعه بالعدمية بل يرى أن قراءته التفكيكية/ التقويضية قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من معانٍ في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معانٍ تتناقض مع ما يصرح به، أي أنها تهدف إلى إيجاد شرح بين ما يصرح به النص وما يخفيه، وبهذا تقلب القراءة التفكيكية/ التقويضية كل ما كان سائداً في الفلسفة الماورائية.

وعادة "دريدا" في القراءة هي الوقوف عند قطعة من النص تبدو هامشية، أو عند حاشية، أو مصطلح، أو صورة، أو تلميح، والتثبت بالعمل من خلالها، حتى الوصول بها إلى حد التهديد بتعرية التقابلات التي تحكم النص ككل، وفي تعامله مع النصوص لا ينظر "دريدا" إلى النص كمجموع متجانس، فليس هناك

(١٦) رامان سلون، ترجمة: د. جابر عصفور: النظريات الأدبية المعاصرة، الهيئة العامة

لقصور الثقافة، مصر، سلسلة آفاق الترجمة، سنة ١٩٩٥، ص ١٦٣ - ١٦٤.

من نص متجانس، بل إن فى كل نص قوى عمل هى فى الوقت نفسه قوى تفكيك، وهناك دومًا إمكانية لأن تجد فى النص المدروس ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه، وما يهم "دريدا" فى قراءته ليس النقد من الخارجى، وإنما الاستقرار أو التوضع فى البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية فيه، يمكن أن يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه (١٧).

وقد طرح "دريدا" مصطلحات عدة فى إثبات هذه الفكرة منها الاختلاف والإرجاء، والتقويض، وهوة النص... وغيرها من المصطلحات، ويبقى الدور المهم فى عملية التفكيك هو القارئ الذى يحدث عنده المعنى ويحدثه، ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف... ومن هنا فإن أى مناقشة للتفكيك لابد أن تبدأ بالقارئ، وتجربة القارئ التى لا يوجد قبل حدوثها شىء... فالقارئ هو الذى يفكك النص ويعيد بناءه على وفق آليات تفكيره.

ويتجاوز (المنهج التفكيكى) ثنائية الظاهر والباطن، والسطح والعمق للنص، ليقول بأن الخطاب يحجب ذاته، أى يحجب بنيته وسلطته، فهو يحجب ذاته من فرط حضوره، وفى حين يهتم (المؤول) بكشف الغطاء عما غمض وخفى، أى عن (معنى المعنى)، فإن (المفكك) يهتم بالكشف عن الأساس المحتجب للمعنى.

"والمحتجب ليس هو الباطن، وإنما هو المسكوت عنه أو المنسى أو المهمش، وهكذا يقطع (التفكيك) الصلة نهائيًا مع المؤلف ومراده، ومع المعنى واحتمالاته، لكى يلتفت إلى ما يسكت عليه المتكلم فيما هو يتكلم عليه؛ فالتفكيك حفر فى طبقات النص لتعرية آلياته فى إنتاج المعنى، أو فضح ألبابه فى إقرار الحقيقة؛ ولهذا فإن التفكيك يشكل إستراتيجية الذين يريدون التحرر من سلطة النصوص

(١٧) دريدا - الكتابة والاختلاف - ترجمة: كاظم جهاد - دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٨٨

وإمبريالية المعنى، وديكتاتورية الحقيقة، وهو يتجاوز منطوق النص إلى ما يسكت عنه النص، ولا يقوله، إلى ما يستبعده ويتناساه.

إنه يقول لنا إن الخطاب ليس بمنظومته بل بالمسكوت عنه^(١٨).

إن عمل "دريدا" عمل مفكك De-constructeur لكونه قد أعاد النظر في المفاهيم التي تأسس عليها الخطاب الغربي الذي لا يعدو أن يكون خطاباً ميتافيزيقياً، وليس هناك بديل يقدمه "دريدا"، بل إن مشروع عمله لا يمكن أن ينحصر في دائرة محددة إنها مغامرة لا يمكن التنبؤ بنتائجها ولكن يمكن معرفة سمعتها ونقص هدم الميتافيزيقيا... ولهذا يقود التفكير، إذن، هجوماً ضارباً وحرماً شعواء على الميتافيزيقيا في قراءة النصوص: فلسفية كانت أو غير فلسفية.

ويُقصد بالميتافيزيقيا التي يستهدفها التفكير في هجومه: "كل فكرة ثابتة وساكنة مجتثة من أصولها الموضوعية، وشروطها التاريخية"، فالميتافيزيقيا لا تكف عن الاستيطان في النصوص وإنتاج الثنائيات المتعارضة، وتفضيل أحد الحدين على الآخر: دال/ مدلول، خارج/ داخل، واقع/ مثال، الواقع/ الحلم، الخير/ الشر، الشرق/ الغرب، المذكر/ المؤنث... إلخ، فتُستغل هذه الثنائيات في الممارسة العملية، ولهذا يتسم التفكير بطابع سياسي فضلاً عن كونه إستراتيجية فلسفية لأنه يتقدم باتجاه النصوص، لا لكي يهدم ويقوض المنطق الذي يحكم النص فقط، وإنما، أيضاً، لكي يفصح الميتافيزيقيا^(١٩).

يقول د. "غسان السيد": "لقد جاءت اللحظة الحداثوية الأوربية التي نقلت الإنسان من واقع إلى واقع آخر مختلف تخلخلت فيه كل الثوابت السائدة التي جمدت العقل البشري لقرون طويلة، فتشكل وعى جديد معارض بصور كلية

(١٨) محمد عزام: النص المفتوح التفكير أنموذجاً، مقال بمجلة الموقف الأدبي عدد (٣٩٨) السنة الرابعة والثلاثون حزيران ٢٠٠٤.

(١٩) د. أيسر الدبو: التفكيرية في النقد الحديث، مقال منشور بشبكة الفصيح الإلكترونية بتاريخ: ٢٠٠٧/٨/٦ م.

للوعى اللاهوتى الذى أراد توحيد العالم حول مركز عقائدى موحد يتجسد فيه المعنى الوحيد للحقيقة التى لا تقبل النقاش .

ومنذ تلك اللحظة تميز الفكر الغربى بالقدرة على مراجعة ما أنجزه واشتغل عليه حتى وإن كان يقع ضمن ثوابته ، وولد هذا الأمر خطاباً مختلفاً عما هو سائد ، خطاباً يريد أن يقطع كل الجسور مع الماضى ، ومع أى نقطة إحالة مرجعية ثابتة ، ويتمثل هذا الخطاب ، بصورة خاصة ، فى خطاب "جاك دريدا" ، الذى جاء فى الأساس ليفضح الخطاب الغربى الذى لم يستطع فى مراحله كلها التخلص من مركزية حادة تتحكم فى الوعى الجمالى والقيمى للإنسان^(٢٠) .

(٢٠) المرجع السابق .

أهم المصطلحات التفكيكية

على الرغم من أن "دريدا" يرفض اعتبار التفكيك منهجاً نقدياً، كما يرفض تقنين القواعد والإجراءات له، فإنه وضع مفاهيم ومصطلحات للتحليل التفكيكي تمثلت فى: ميتافيزيقا الحضور، والتمركز حول العقل، والاختلاف أو (التأجيل)، والانتشار (أو التشيت)، والتناقض (أو العمى)، والملحق (أو الإضافة)، والتكرار، والأثر... إلى غيرها من المصطلحات التى تقوم عليها النظرية التفكيكية.

ولكى نقرب أكثر من النظرية التفكيكية رأيت أن أعرض لبعض هذه المصطلحات إذ إنه لا يتأتى فهم النظرية إلا من خلال متابعة هذه المصطلحات والكيفية التى تعمل بها داخل النص المدروس، وجميعها تستعصى على الوجود إلا نتيجة تفاعلها داخل نصها، وأهم هذه المصطلحات كما صاغها "دريدا":

(١) الاختلاف/ الإرجاء: "Defferance".

(٢) نقد التمركز: "Critique of centricty".

(٣) الأثر: "Trac".

(٤) الحضور والغياب: "Presence and Absence".

(٥) الانتشار أو التشيت: "Difference".

(٦) التكرارية: "Repitition".

ويطلق "جاك دريدا" على مثل هذه المصطلحات التى يشتقها من المادة قيد الدراسة "البنية التحتية" (٢١).

(٢١) د. ميجان الروبلى، ود. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، دون ناشر، ١٤١٥هـ، ص ٥٤. انظر: ممدوح الشيخ: مقال منشور فى مجلة «الآطام» السعودية - العدد الثامن - شعبان ١٤٢١ - نوفمبر ٢٠٠٠ - الصفحات: ٤٧ - ٥٨.

(١) الاختلاف/الإرجاء: "DEFFERANCE".

هذا المصطلح سبب مشكلة فى الترجمة بسبب الالتباس الحتمى المرتبط به، فترجمه البعض (الاختلاف والإرجاء)^(٢٢).

أما الدكتور "عبد الوهاب المسيرى" فترجم هذا الاصطلاح إلى "الاختلاف" وهى كلمة قام بنحتها من كلمتى "اختلاف" و"إرجاء" على غرار كلمة "LADIFFERANCE" التى نحتها "دريدا" من الكلمة الفرنسية "DIFFER" ومعناها أرجأ والكلمة (Difference) بمعنى اختلاف وتحمل معنى الاختلاف (فى المكان) والإرجاء (فى الزمان).

لقد حول "دريدا" حرف (e) فى المفردة (Difference) إلى حرف (a) لتصبح الكلمة هكذا: (La differance) مستفيداً فى ذلك التحويل من منطق الفرنسية الذى يمنح اللاحقة اللغوية (ance) معنى الفعل وطاقته، أى ما يقابل المصدر فى العربية، وإذن فالكلمة التى يستخدمها "دريدا" تتضمن معنى الإحالة والإرجاء والتأجيل^(٢٣).

ويرى "دريدا" أن المعنى يتولد من خلال اختلاف دال عن آخر، فكال دال متميز عن الدوال الأخرى، ومع ذلك فهناك ترابط واتصال بينهما، وكل دال يتحدد معناه داخل شبكة العلاقات مع الدوال الأخرى، لكن معنى كل دال لا يوجد بشكل كامل فى أية لحظة (فهو دائماً غائب رغم حضوره)، وهكذا فالاختلاف عكس الحضور والغياب بل يسبقهما^(٢٤).

(٢٢) د. محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى / عربى،

الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٧، ص ١٣٨.

(٢٣) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر ١٩٩٨، ص

٣١، وانظر د. بسام قطوس: إستراتيجيات القراءة، ص ٢٤.

(٢٤) د. عبد الوهاب المسيرى: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسيري

جديد، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، المجلد الخامس، ص ٤٢٦.

(٢) نقد التمركز: "Critique of centrality":

يقدم "نقد التمركز" إمكانية كبيرة في فحص منظومة الخطاب الفلسفي الغربي عبر قرونه الممتدة زمنياً، والمكتسبة لخصوصية معينة في كل لحظة من لحظاتها، بوصفها المراحل المتعاقبة للبناء التدريجي للفكر الأوروبي الحديث، ويكشف هذا المعطى في الوقت نفسه عن التأمل الفلسفي المتعالي، ويعمل على تعريته، وتمزيق أفنعه بوصفها روايب حجبت صورة الحقيقة.

ويُصر "دريدا" على أن لكل تركيب مركزاً سواء كان تركيباً لسانياً أم غير لسانى، فلسفياً أم غير فلسفى، وحمل التراكيب لمراكز محددة يعطى أهمية لحركة الدوال، لأن المركز - حسب "دريدا" - هو الجزء الحاسم من التركيب، إنه النقطة التى لا يمكن استبدالها بأى شىء آخر، ويجب التفريق بين أهمية المركز بالنسبة للتركيب النصى، وبين نقد التمركز، فالمركز شىء إيجابى لحركة الدلالة والمعنى، أما التمركز فهو شىء مفتعل يضيف المركزية على ما هو ليس بمركز، ويقود ذلك إلى احتكار التكثيف (Decondense) واستبداد النموذج (Exemplarity) بمعنى قيام بنية مركزية تدعى لوحدها النموذج المتعالي الذى يصح تطبيقه على كل نص، فى زمان غير مقيد، وتوجه "دريدا" فى هذا الإطار كان منصباً على نقد التمركز بوصفه دلالة سلبية، ومدح المركز بوصفه العنصر المشع للدلالة، والنقطة التى ينبثق منها اختلاف المعنى (٢٥).

(٣) الأثر: "Trac":

الأثر هو القيمة الجمالية التى تجرى وراءها كل النصوص، ويتصيداها كل قراء الأدب، وأفضل ما يقال عنه: إنه سحر البيان.

(٢٥) د. أيسر الدبو: التفكيكية فى النقد الحديث، مقال منشور على موقع «شبكة الفصيح»

الإلكترونى بتاريخ: ٢٠٠٧/٨/٦ م.

والأثر هو التشكيل الناتج عن الكتابة، وهو ينبثق من قلب النص كقوة تشكل بها الكتابة، ويصير (الأثر) وحدة نظرية فى فكرة (النحوية) تركز الفكرة بكل طاقتها عليه، ومن خلاله تنتعش الكتابة، وإن كان سحراً لا يدرك بحسّ ولكنه يتحرك من أعماق النص متسرباً من داخل مغاوره ليشعل طاقاته بالفعاليات الملتهبة، مؤثراً بذلك على كل ما حوله دون أن تستطيع يد مسه، والأثر مسئول عن كل انفعال يصدر عن الجزئيات الدنيا للإشارة، مثلما أنه حاصل الناتج الذى تحدّثه وظائف العلاقات كما فى النظر البنوي.

وما الكتابة إلا وجه واحد من تجليات (الأثر) وليست هى الأثر نفسه، وبكل تأكيد فالأثر الخالص لا وجود له كما يقول "دريدا"، وهدف التحليل التشرىحي (التفكيكى) هو تصيد الأثر فى الكتابة، ومن خلالها ومعها^(٢٦).

(٤) الحضور والغياب: "Presence and Absence".

يشكل الحضور والغياب تنويجاً نقدياً للمعطيات السابقة، لأنه يمثل الثمرة المعرفية للتحليل التفكيكى، والهوية المحددة له، وهو الأصل فى الرصيد النقدي للطرح التفكيكى، لأن جميع إجراءات المسيرة النقدية للتفكيك تخضع لحضور الدوال وتغيب المدلول، وقد انطلق "دريدا" من خلال هذه الثنائية - إلى جانب المعطيات السابقة - لنقد توجه الخطاب الفلسفى الغربى، وتقويض أسسه من خلال كشف تناقضاته واللعب بأنظمتهم وممارساتهم، وتحويل معادلته المعرفية من (ميتافيزيقيا الحضور) - حسب مصطلح "دريدا" - إلى غياب المعنى واختلافه وتعددده.

إن المراهنة التفكيكية تتجه صوب (الغياب) انطلاقاً من كون المعنى الاجتماعى أو الاقتصادى أو السياسى غير مستقر، وغير محدد، ولذلك أسباب عديدة منها: انحدار النزعة الإنسانية وتلاشيها فى أطر التحليل المعاصر (الفلسفى،

(٢٦) د. عبد الله محمد الغدامى: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرىحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط/٤ القاهرة ١٩٩٨م، ص ٥٦.

والنقدى)، وتعدد التحولات المعرفية القاضية بنشوء المذاهب والتيارات الجديدة المحملة بالفكر والمعطى الثورى، فضلاً عن إثارة بعض النزاعات المعرفية والثقافية القاضية بطرح تظاهرات فكرية، ومعان مختلفة، تقود إلى التحول والتناحر بين النصوص.

(٥) الانتشار أو التشيت: "DIFFERENCE".

هذا المصطلح وأصله الإنجليزى "DISSEMINATION"، كانت ترجمته هو الآخر موضوع اختلاف بين النقاد العرب، فبينما اختار "الرويلى" و"البازعى" ترجمته "الانتشار والتشيت" اختار "المسيرى" ترجمته "تناثر المعنى"، والكلمة يستخدمها "دريدا" فى مقام كلمة دلالة وهى من فعل "DISSEMINAT" بمعنى: ييث أو ينثر الحبوب، وللکلمة معان أهمها: أن معنى النص منتشر فيه ومبعثر فيه كبذور تنثر فى كل الاتجاهات ومن ثم لا يمكن الإمساك به، ومن معانيه أيضاً: تشيت المعنى - لعب حر لا متناه لأکبر عدد ممكن من الدوال، تأخذ الكلمة معنى وكأن لها دلالة دون أن تكون لها دلالة أى أنها تحدث أثر الدلالة وحسب^(٢٧).

ويأخذ مصطلح تناثر المعنى بعداً خاصاً عند "دريدا" الذى يركز على فائض المعنى وتفسخه وهو سمة تصف استخدام اللغة عامة^(٢٨).

(٦) التكرارية: "Repitition".

يقوم هذا المصطلح على مبدأ الاقتباس، ومن ثم تداخل النصوص؛ لأن أى نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر فى زمن آخر، فكل نص أدبى هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص فى

(٢٧) د. عبد الوهاب المسيرى: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسيرى جديد، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، المجلد الخامس، ص ٤٣٧.

(٢٨) د. ميجان الرويلى، ود. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، دون ناشر، ١٤١٥هـ، ص ٦٦.

وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهى بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب . . .

والتكرارية لا تعتمد على نية المؤلف، ولا تصدر عن إرادته، ولكنها فعالية وراثية لعملية الكتابة، بها تكون الكتابة، ومن دونها لا كتابة، فكل كلمة فى النص هى تكرار واقتباس من سياق تاريخى إلى سياق جديد، وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص، وما التكرارية إلا حتمية تلقائية تحدث كالجادة ترسمها أقدام المارة فى الصحراء تلقائياً^(٢٩).

القراءة التفكيكية:

القراءة التفكيكية للنص قراءة حرة، ولكنها نظامية وجادة، والعلاقة بين النص وبين القارئ علاقة وجود، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية، وهذا التفسير إنما ينبع من داخل النص، ولا بد للقراءة التفكيكية أن تسعى لاستكشاف ما لم يلحظه الكاتب من مداخلات بين ما هيمن عليه من أنماط لغته، وما لم يسيطر عليه من هذه الأنماط^(٣٠).

فى القراءة التفكيكية ليس المهم ما يدعيه صاحب النص، وإنما المهم هو النص، ونحن لا نقرأ النص كى نعرف ما أراد المؤلف قوله، وإنما نقرؤه قراءة منتجة تجدد المعرفة به.

والنص الهام لا يمكن احتواؤه أو اختزاله، لأنه يملك القابلية على التجدد عبر قراءاته المختلفة، فكل قراءة تحييه وتعيد إنتاجه بقدر ما تقدم عنه نسخة جديدة مختلفة، ولهذا لا يمكن القبض على حقيقة النص، لأن النص ليس بما يقوله أو

(٢٩) د. عبد الله الغدامى: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط/٤ القاهرة ١٩٩٨م، ص ٥٧ - ٥٨.

(٣٠) د. عبد الله الغدامى: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص ٥٩.

يطرحه، وإنما هو غير ما يقوله ويطرحة، والقارئ ليس ملتزمًا أن يأخذ بما يدعيه مؤلف النص، بل هو يرى ما لا يراه المؤلف، ويقرأ ما لم يقرأه^(٣١).

إن القراءات المهمة ليست هي التى تقول لنا ما أراد النص قوله، وإنما هى التى تكشف عن إرادة الحجب فى الكلام، ولهذا فإن مثل هذه القراءة لا تتعامل مع النص كخطاب محكم متجانس، بل كفضاء رحب، أى كنص متنوع متعدد، ولا تهتم بالمصرح به، ولا تعنى بالمتن وطروحاته، بقدر ما تلتفت إلى الهوامش والحواشى والإحالات، وتُعنى باختلاف النص وتوتراته، وبخداع الكلام ومخائلته، متجاوزة ما يريد المؤلف قوله، للكشف عما لا يقوله، ولا يفكر فيه.

إن مهمة الناقد هى ألا يأخذ بما يقوله النص، وأن يتحرر من سلطة النص، لكى يقرأ ما لا يقرأه النص، ولكن انطلاقًا مما يقوله، فالنص يحتاج إلى عين ترى فيه ما لم يره المؤلف وما لم يخطر له، وعين الناقد هى المؤهلة لذلك، لأنها تنقب فى النص طولاً وعرضاً وعمقاً وفى كل اتجاه، كاشفة عن عنصر أو وجه أو مستوى يتصل بطبيعة النص وبقواعد تشكله وبنيته، وتلك هى المعادلة الصعبة: أن يتعامل القارئ مع النص كحقل للبحث والتنقيب، أو كمنطلق للتساؤل والتجريب^(٣٢).

إستراتيجية التفكيك

يمكن استخلاص المبادئ والاستراتيجيات التى تقوم عليها التفكيكية من جملة تصريحات صرح بها مؤسسها "دريدا" فى غير ما موضع، كما صرح ببعضها "رولان بارت"، و"فنسنت ليتش":

(٣١) محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجاً، مقال بـمجلة الموقف الأدبى عدد (٣٩٨) السنة الرابعة والثلاثون، يونية / ٢٠٠٤م.

(٣٢) على حرب: نقد النص، المركز الثقافى، بيروت ١٩٩٣، ص ٢٢، وانظر: محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجاً، مرجع سابق.

(١) إن التفكيك هو إستراتيجية ممارسة مختلفة تأتي فى الوقت الذى تهافتت فيه كل الخطط، وقيل كل ما يقال، وفُعل كل ما يُفعل، وفى هذه اللحظة بالذات يراد لنا أن نقول شيئاً مختلفاً، وأن نعمل العمل المختلف (٣٣).

(٢) إن التفكيك هو الرهان على قدرة متبقية للفلسفة للانزياح من بين فكى الإحراجات العالقة فيها سواء كانت مذاهب ميتافيزيقية أو منهجيات معرفية (٣٤).

(٣) إن التفكيك هو جريمة قتل السلطان، وإنزال الأفكار الإطلاقية من عليائها، وهو اغتصاب مشروع لكل الأطر المنهجية والمعقولات المدعية للشرعية المطلقة فى مجال المنطق كما فى الرياضة نفسها، كما الإستمولوجيا بكل خلفياتها الأنطولوجية الظاهرة والباطنة (٣٥).

(٤) إن التفكيك هو القضاء على آلة "هيجل" الجدلية التى هى المؤامرة بحد ذاتها، وهى ما يمكن أن يكون الأكثر رعباً فى العقل (٣٦).

(٥) التفكيك هو القضاء على فكرة الأصل التى هى القضاء على مركزية العقل، والدعوة إلى فلسفة بلا مركز (٣٧).

(٦) إن التفكيكية إحياء بشىء استبدادى ينطوى على قوة عضلية، إنها توحى بتدمير النص بأدوات مغايرة أقوى من النص الذى تدمره، إن كلمة (Deconstruction) يقول "ميللر": "توحى بمنهجية من النقد

(٣٣) مطاع صفدى: مغامرة الاختلاف والحداثة، العرب والفكر المعاصر، عدد ٤٤ - ٤٥.

(٣٤) المصدر نفسه.

(٣٥) المصدر نفسه.

(٣٦) العرب والفكر المعاصر: مقابلة مع «دريدا»، عدد ١٨ - ١٩.

(٣٧) الطليعة الأدبية: مقال الدكتور ناصر حلاوى، عدد ٥ - ٦.

قائمة على نشاط يحول الشيء الموحد إلى شيء مفتت شذرات، إنها توحى بصورة طفل يحطم ساعة والده محولاً إياها إلى فتات غير قابلة لإعادة التركيب، إنها كائن يقتل أباه، طفل سيء يدمر دوغما أمل في الإصلاح ماكينه الميتافيزيقا الغربية^(٣٨).

(٧) إن كلمة شجرة، ذلك التجمع لأربعة حروف، ليست هي ذلك الشيء الخشبي، إن هذه العلامة تدل على غياب الشيء.

(٨) ليس للنص معنى محدد؛ فليست هناك بؤرة مركزية يتمحور حولها هذا المعنى، ولكن هناك دائماً لعب للدوال، واندياح للمعنى نتيجة لذلك إلى غير نهاية وبلا حدود، ومن ثم تنتفى قابليته للتفسير النهائي^(٣٩).

(٩) النص في التفكيك ليس شيئاً موحداً أو مستقلاً لكنه مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى، إن نظامه اللغوي، ونحوه، ومعجمه تجر معها شذرات آثاراً traces من التاريخ، بحيث يشبه النص مركز توزيع لجيش خلاص ثقافي، يضم مجموعات لا يمكن تفسيرها من الأفكار والعقائد المتنافرة.

إن شجرة النص هي بالضرورة شبكة غير مكتملة من مقتطفات واعية وغير واعية مستعارة... كل نص هو بينص^(٤٠).

(١٠) النص يوجد بقارئه، الذي يحل محل الكاتب في كل قراءة، ويتعدد بتعدد قرائه.

(٣٨) د. على الشرع: التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، ١٦م، ٣ع، ١٩٨٩م، ص ٢٠٠، وانظر: عادل عبد إله: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص ١٥٥ - ١٥٦.

(٣٩) د. عز الدين إسماعيل: جدلية الإبداع والموقف النقدي، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني (يوليو/ أغسطس ١٩٩١) ص ١٤٥ - ١٤٦.

(٤٠) Vincent B.Leitch. Deconstructive Criticism, pp.57-59 -

(١١) النص إما أن يكون قرائياً تستهلكه القراءة فلا يعاد تحقيقه معها، وإما أن يكون كتابياً بمعنى أن القارئ يكتبه مرة أخرى في كل قراءة^(٤١).

(١٢) كتابة كلمة "المؤلف" لم تعد تشير إلى الأبوة أو الخصوصية بل أصبحت مثاراً للسخرية، إن المؤلف الذي لم يعد يبدأ النص أو ينهيه يستطيع أن يزور النص باعتباره ضيفاً عليه فقط^(٤٢).

(٤١) د. عز الدين إسماعيل: جدلية الإبداع والموقف النقدي، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني (يوليو/ أغسطس ١٩٩١) ص ١٤٥ - ١٤٦.

(٤٢) Roland Barthes, From Work to Text, Image-Music-Text. p.164. - (٤٢)

الماخذ والانتقادات التي وجهت إلى التفكيكية

من بين ردود الأفعال التي أثارها النظرية انتقادات عديدة لعل أهمها في نظر "ميجان الرويلي" و"سعد البازعي" أنها رغم قدرتها التقويضية على زعزعة المسلمات التقليدية الميتافيزيقا الغربية تصل في النهاية إلى "عماية محيرة"، فدريدا لم يقدم بديلاً عن مسلمات الميتافيزيقا الغربية بعد أن قوضها، بل إن البديل نفسه كما يرى "دريدا" نفسه سيتم بسمات الميتافيزيقا لا محالة، لذا اكتفى "دريدا" بالتقويض.

ويذهب "الرويلي" و"البازعي" ويشاركهما في ذلك "عبدالوهاب المسيري" إلى أن التفكيكية/ التقويضية تدين بمنهجها لممارسات التفسير التوراتي اليهودي وأساليبه؛ فكل ما فعله "دريدا" هو نقل الممارسات التأويلية للنصوص المقدسة اليهودية وتطبيقها على الخطاب الفلسفي مرسياً بذلك دعائم ما ورائية لاهوتية مألوفة لتحل محل الميتافيزيقا الغربية.

أما "المسيري" فيرد الأفكار الرئيسية في نظرية "دريدا" إلى أصولها اليهودية، ففي مداخل: الأثر، تناثر المعنى، الهوية، الكتابة الكبرى والأصلية، التمرکز حول المنطوق، من موسوعته يورد تأصيلاً فكرياً تاريخياً لهذا الأثر الواضح لليهودية "دريدا" ولل فكر اليهودي في نظريته النقدية^(٤٣).

وقد نقل الدكتور "عبدالعزیز حمودة" في "الرايا المحدبة" نماذج عديدة من النقد الذي وجه للتفكيكية/ التقويضية في الغرب، فمثلاً "ليتس" يقول في تمهيدته لدراسته عن التفكيكية/ التقويضية: "إن التفكيكية المعاصرة باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل تخرب كل شيء في التقاليد تقريباً، وتشكك في الأفكار الموروثة

(٤٣) د. ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، دون ناشر، ١٤١٥هـ،

ص ٥٤ - وانظر: د. عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسيري جديد، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، المجلد الخامس، ص ٤٢٠ إلى ٤٤٠.

عن العلامة، واللغة، والنص، والسياق، والمؤلف، والقارئ، ودور التاريخ، وعملية التفسير، وأشكال الكتابة النقدية، وفي هذا المشروع فإن الواقع ينهار ليخرج شيء فظيع^(٤٤).

ويصور "ليتش" أحد أقطاب مدرسة "ييل" للتفكيك وهو "هيليس ميللر" (Hillis Miller) بشيطان يرقص فوق أشلاء ضحاياه، يقول:

"يقوم 'ميللر' بالتقليل من شأن الأفكار والمعتقدات التقليدية حول اللغة والأدب، والحقيقة والمعنى والوعى والتفسير، ويترتب على ذلك قيامه بدور المخرب الذى لا يكل - دور الساحر العدمى - الذى يرقص كالشيطان فوق أشلاء التقاليد الغربية المتناثرة، وسرعان ما يتحول كل شيء يمسه إلى شيء ممزق، اللاشيء فقط هو ما يلبسه ثوباً نهائياً، أو يصوره متماسكاً أو يبرزه باعتباره وهماً سحرياً، إن 'ميللر' صانع الشقوق الذى لا يكل، يرفض أى تعليمات واضحة، وينطلق بلا قيود راقصاً، يلقي بتعويذته مدمراً كل شيء، إنه يبدو كساحر فى ثياب ثور تفكيكى انطلق دون قيد داخل حانوت العاديات للتقاليد الغربية"^(٤٥).

أما "جون إليس" وهو أحد أشهر منتقدي التفكيكية فيقول: "هناك وسيلة يلجأ إليها التفكيك للحفاظ على صلاحيته: تتم صياغة الموضوعات فى مصطلح جديد وغريب مما يجعل المواقف المألوفة تبدو غير مألوفة، ومن ثم تبدو الدراسات المتصلة غير متصلة.

إن الهجوم على نظرية إحالة المعنى يترجم إلى هجوم على ميتافيزيقا الحضور برغم أن الاثنين يعبران عن رأى الساذج القائل بالعلاقة بين الكلمات والأشياء، لكن المصطلحات تجعل الموضوع يبدو مختلفاً"^(٤٦).

(٤٤) د. عبد العزيز حمودة: المايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٢٣٢، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص ٢٩١ - ٢٩٢.

(٤٥) المرجع السابق ص ٢٩٣.

(٤٦) المرجع السابق، ص ٢٩٦ - ٢٩٧.

التفكيكية فى النقد العربى

برز العميل التفكيكى مع اشتداد عود البنيوية من جهة، ومع تميز المنهج المعرفى الذى يوظف مفهوم العلامة، ومفهوم الحفر المعرفى من جهة أخرى.

لقد وجد التيار التفكيكى أنصاراً له فى الفكر والنقد العربى، يمارسونه فى الفكر الفلسفى والأدبى بغية خلخلة المفاهيم القارة، ووضعها موضع التساؤل تنشيطاً لحركة التحولات فى الفكر الحديث، وإثارة التساؤلات حول ما يطفح فيه من يفيينيات جاهزة، ومن أهم هؤلاء: المفكر اللبنانى الدكتور "على حرب"، والناقد السعودى الدكتور "عبدالله الغذامى"، والناقد المصرى الدكتور "مصطفى ناصف" (٤٧)، والناقد الجزائرى: د"عبد الملك مرتاض" فى: (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلالى لمحمد العيد) و"بشير القمرى"، و"سعيد السريحى"، و"بسام قطوس" فى بعض محاولاته النقدية، وآخرين لا مجال لذكرهم، ولكننا نقتصر على ذكر "السريحى"، لأنه الأكثر تعبيراً عن هذا الميل.

وضع "سعيد السريحى" عدة كتب فى نقد الشعر والسرد، ولكننا نتوقف عند كتابين هما "تقليب الخطب على النار: فى لغة السرد" (١٩٩٤م) و"حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم، من التجربة إلى الخطاب" (١٩٩٦م).

اختار "السريحى" لكتابه الثانى نصاً شعرياً، صار فى منهجه التفكيكى إلى نص سردي حين "تصبح أنظمة اللغة هى مناط المعنى ومرجعيته، وهى أنظمة شاركت فى صياغتها ذوات لا نهاية لها بحيث تغدو التجلى لثقافة أمة بأسرها" (٤٨).

ويتضح مسعى "السريحى" بقوله: "من هنا فإن المعنى يكون متسامياً عن قصد مؤلف النص كما لا يمكن أن ينسب إلى فعل القراءة ذلك أن القراءة نفسها

(٤٧) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ١٤٣.

(٤٨) سعيد السريحى: «حجاب العادة» - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء

١٩٩٦ ص ١٣.

استنطاق لأعراف اللغة، كما أن الكتابة استكناه لنفس الأعراف^(٤٩). ولعلنا نغضى إلى دراسة كتابه الأول، لأنه الألفق بموضوعنا.

يوهم عنوان الكتاب "تقليب الحطب على النار" (١٩٩٤م) بغير محتواه للوهلة الأولى، ولكن سرعان ما يتضح اللبس إذا قرأنا العنوان الثاني للكتاب، وهو "فى لغة السرد"، فهو إذن كتاب فى النقد الأدبى الجديد، أو ما يتوسل المناهج الجديدة فى النقد الأدبى حين يتصدى لقضية نقدية تتصل بلغة السرد. أما عنوان الكتاب الرئيس فهو تناص مع عبارة لناقد معروف من جماعة الشكلايين الروس، واسمه "شك洛夫سكى"، وقد رأى هذا الناقد الأملعى أن مقارنة النقد للغة مع تعاملها مع مضمون لا يبعد أن يكون ضرباً من تقليب الأمر على وجوه المختلفة والاستغراق فى استثمار إمكاناته، كما يقلب الحطب على النار، ومن هنا، كما يقول "السريحي"، "يتوارى المضمون خلف الآفاق المتجددة التى تنبثق من تشكيلات النص فتمنحه مشروعية أن يكون، وتمنحنا عند اكتشافها أن نزعج قراءة النص".^(٥٠)

وأما الكتاب فهو يجمع أربعة أبحاث انشغلت بالسرد ولغته وإشكالاته ومظاهر تجلياته، وألقيت من قبل فى لقاءات ومؤتمرات ثقافية فى الكويت والشارقة ومسقط والرباط.

تتناول الأبحاث الثلاثة الأولى تجارب قصصية خليجية هى: "تطور البناء الفنى فى القصة القصيرة: جدل الشفهى والمكتوب" و"القصة القصيرة فى الإمارات: إشكالية اللغة" و"بدايات القصة القصيرة فى عمان: الدور الاجتماعى والقصور الفنى"، بينما اتجه البحث الرابع لدراسة "إشكالية الزمن فى رواية حديث الصباح والمساء لنجيب محفوظ".

(٤٩) المصدر نفسه ص ١٤.

(٥٠) سعيد السريحي: "تقليب الحطب على النار - فى لغة السرد" - كتب النادى الأدبى

بجدة - جدة ١٩٩٤.

يستفيد "السريحي" من المنهج الشكلانى فى النقد، ولعل أهم إنجازات الشكلانية كانت فى السرد والأشكال السردية، ولكنه ليس شكلائيًا، لأنه أقرب إلى المنهج الموضوعى، مستفيدًا من منهجية التفكيك فى الوقت نفسه.

ولاشك، أننا نقرأ فى أبحاث السريحي السردية نقدًا يعد نموذجًا للمستوى العربى المتقدم فى تناول السرديات، لا يرتهن السريحي لمرجعية منهج بعينه مثل الشكلانية أو التفكيكية أو النقد التاريخى، ليدغم أدواتهما وتقنيتهما فى منهج موضوعى تقويمى، فهو يحتفى حينًا بتوصيف الأعمال المنقودة، أو يعنى بتمحيص الاشتغال السردى فى هذه الأعمال حينًا آخر، وما يلبث فى بعض الأحيان أن يتجه إلى إصدار أحكام القيمة الفنية والفكرية على ما ينقد؛ وهذا واضح فى عناوين أبحاثه وفى متونها، فقد وضع عنوانًا لدراسة القصة القصيرة فى عمان المنحيين التاليين: "الدور الاجتماعى والقصور الفنى".

وفى بحثه الرابع بدأ السريحي نقده بتحديد إطار نوع المعالجة الروائية التى عمد إليها نجيب محفوظ بإيجاز شديد الدلالة، دون استعراض معلومات، دون فذلكة علمية، وأكمل بإيجازه المعهود، وبلغته النقدية الصارمة، توصيف المعالجة الروائية مدخلًا لفهم إشكالية الزمن، فقد لمس فجوات "تتجاوز فيها أحداث المنطقة وثورة عرابى واحتلال الإنجليز، أو تتقدم فيها وفاة الحفيد على ميلاد جده أو أبيه"^(٥١)، ووجد أن الرواية بعد ذلك لا تمنحنا إمكانية لرسم خط مسار الزمن كما يتجلى فيها، وشكا من الإرهاق الذى يسببه ذلك الاضطراب الذى يبلغ حد المعاطلة فى تركيب زمن الرواية وترتيبه، إن صحت استعارته لمصطلح المعاطلة من البلاغيين الذين استخدموه فى وصف تركيب الجملة وترتيبها، مثلما أبدى إعجابه بإغراء ذلك التناسق الذى ينشأ عن الإشارات الصريحة للأزمة والأجيال وتاريخ الأحداث.

(٥١) المصدر نفسه ص ٩٥.

غير أن ذلك كله لم يمنعه من ترتيب منطقي تاريخي جديد للرواية، ليتوازي تاريخ المصائر الفردية مع التاريخ العام، أو ليتوازي التاريخ الفني مع التاريخ العام، مسلماً بسمو غايات هذا التاريخ الفني، وأمانة سرد أحداثه، ورصد تأثيراته ونتائجه، وروعة انحياز الراوي للثورة الوطنية ولأن انحازوا إلى صفها، ولأن انحازوا إلى صفها.

ثم أبدى السريحي رأياً بأنه لا يخال «أن الراوي كان بحاجة إلى إرهابنا بما أرقنا به من تقنية في روايته لكي ينسج لنا هذه الشخصيات، وإن كانت من لحم ودم ووراثه واكتساب وتعلم ومصالح، بل لعل هذه الغايات والأهداف، وهذا الانحياز، وتلك المقدرة على نسج الشخصيات ما كانت لتنهض مبرراً لكتابة الرواية، فهي ذات الأهداف والغايات، وهو نفس الانحياز، وهي عين المقدرة على النسج التي تجلت جميعها فيما سلف من رواياته التي جاءت هذه الرواية على رأس سلسلة طويلة منها» (٥٢).

يقول د. عبد الله أبو هيف: «سعيد مصلح السريحي»، كما هو واضح، ناقد متمرس ومقتدر على دراسة السرد ولغته في منهج موضوعي يحيط بتلاوين بناء القصة والرواية، ويجعل من قراءاته النقدية متعة ذوقية عالية، ومثار استجلاء دواخل النصوص السردية المختلفة، ولا يخفى أن مثل هذا النقد الجديد هو الأقدر على تحقيق ذلك: وقد مثله السريحي خير تمثيل كلما التفت عن أحكام القيمة من أجل مقاربات أكثر مواءمة واستطاعة للاشتغال النصي السردى، وكلما أمعن في تمييز معطيات المنهج التفكيكي لسيرورة نقد تقويمي؛ وهذا جلى في غالبية أبحاثه» (٥٣).

(٥٢) المصدر نفسه ص ٩٧.

(٥٣) للتفصيل راجع: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا ٢٠٠٠ م ص ٢٧١ - ٢٧٥.

نموذج للنقد التفكيكي

وسيراً على عادتي في هذا الكتاب كان لابد أن أعرض لنموذج تطبيقي يتسم بالبساطة من جهة، ومن جهة أخرى تتجلى من خلاله ملامح المنهج الذي نحن بصدد الحديث عنه إذ إن التطبيق تجسيد وتقريب للأفكار النظرية، ودليل على استيعاب الناقد لهذه الأفكار المجردة، وحينما أختار نموذجاً تطبيقياً لا أدعى أنه أفضل النماذج، ولا أنه النموذج والمثال الوحيد في النقد العربي، وإنما لأنه استوفى الشرطين اللذين وضعتهما أساساً لاختيار النموذج التطبيقي.

لقد وقع اختياري على مقارنة للناقد الدكتور «بسام قطوس» ضمنها كتابه الموسوم: (إستراتيجيات القراءة) يقرأ فيها قصيدة الجواهري (تنويع الجياع) قراءة تفكيكية، وإنني إذ أقدمها للقارئ الكريم أرجو أن تنال رضاه، ويتحقق المأمول.

يقول الناقد: «نشر «الجواهري» قصيدته هذه في الثامن والعشرين من آذار عام ١٩٥٨م في جريدة الأوقات البغدادية، حيث كانت الأمة العربية تغلى على أثر تقسيم فلسطين، ولم يتضح بعد فتور الهمم نحو استردادها، بيد أن الشاعر المبدع صاحب نبوءة ونظر، ليس لأنه يقرأ الغيب، وإنما لأنه يتمثل الماضي، ويستلهم الحاضر، ويستشرف المستقبل.

إن «تنويع الجياع» هي «هددة» يهدد بها «الجواهري» أمة نائمة، أو أوشكت أن تنام، كما تهدد الأم ابنها في سريره، وتهلل له بصوت حزين حنون رقيق شجي ليستشعر الحنان والأمان فتثقل عيناه فينام، وهكذا يتناول «الجواهري» هذه الترويدة أو الهددة من أفواه الأمهات على بساطتها وشعبيتها وعفويتها ليرقى بها إلى مستوى دلالي متقدم دون أن يصدم الذوق العربي، أو الذائقة العربية الفصيحة.

وإذا كانت ترويدة الأم لطفلها، ودعوته إلى النوم بعد أن يكون شبهان ريان، فإن المفارقة في دعوة الشاعر (جياع الشعب) إلى النوم واضحة منذ البيت الأول؛

فقد وصف الشعب بأنه جائع، ومعروف في تقاليدنا وفي تجاربنا أن الجائع لا يستطيع النوم، وإذن فدعوتهم إلى النوم تحمل بعدا ثالثا أعمق من ذلك، وربما تعزز هذا البعد إذا ما تذكرنا أن دعوة الشاعر قومه أن يناموا وهم في حالة من الجوع، وتحرسهم آلهة الطعام فكيف يكون ذلك؟!

ولعل الصراع المحتدم بين رغبة الشاعر في أن يرى أمته غير نائمة، وتطلعه إلى تنويرها، وبين قمع هذا التطلع وفهره هو الذى جسد تفكيكية هذه القصيدة، وجعل الشاعر يصطنع هذه الشفرة الرامزة التى يطلب من خلالها النوم ممن يريد تحريضهم أو تثويرهم، ولما كان من المستحيل للجائع أن ينام. وبخاصة بحراسة آلهة الطعام له، ولما كان من المستحيل أن ينام الإنسان «على نغم البعوض وعلى المستنقعات» فإن بنية ثالثة تطل برأسها من بين ثنايا هذه البنية المفككة - المهدمة، تلك هى بنية التحريض والتثوير.

تبدو القصيدة فى بنيتها السطحية تحمل هدمها وتفكيكها من داخلها، ولكنها فى بنيتها العميقة تحمل بنائيتها وانسجامها الذى لا يخفى على القارئ الفطن، وصحيح أنها فى ظاهرها تدعو إلى النوم، ولكنها فى أعماقها دعوة إلى الرفض، وإلى المواجهة وإلى الثورة، وبين البناء، وهو فعالية إنشائية من الشاعر، والتفكيك، وهو فعالية قرائية من القارئ تبرز إبداعية النص، وتظهر طاقاته الكامنة ومسببات خلوده^(٥٤).

فمنذ البيت الأول نحس بتلك المفارقة التى تبنى عليها الصورة، فهى صورة مفككة فى مستواها الأول، لا يمكن أن تقبل إلا فى مستواها العميق، مستواها الإبداعى، اسمعه يقول:

نامى جياع الشعب نامى حرسك آلهة الطعام

(٥٤) انظر: عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير، ص ٢٩٦.

فنحن نعلم أن الإنسان الجائع لا يستطيع النوم، وأن النوم لا يجتمع مع الجوع ألبتة، وإذا فطلب الشاعر من الجياع أن يناموا هو طلب لا يمكن الاستجابة له، هذه واحدة، وأما الثانية التي تزيد من حدة المفارقة فهي أن آلهة الطعام تتكفل بحراسة هؤلاء الجائعين، وإذن فمن المفترض أن تهىء هذه الآلهة الطعام لهم، من هنا ومنذ البيت الأول تبدأ بنية القصيدة بالتفكك:

نامى فإن لم تشبعى	من يقظة فمن المنام
نامى على زبد الوعود	يُدأفُ فى عسل الكلام
نامى تزرك عرائس الـ	أحلام فى جنح الظلام
تنورى قرص الرغـ	ف كدورة البدر التمام
وترى زرائبك الفسـا	ح مبلطات بالرخام

إن الإنسان يجوع ثم يأكل فيشبع ثم يعود فيجوع، وهكذا...، والإنسان ينام ثم يصحو ثم ينعس، فيحتاج إلى النوم بمقدار حاجته إلى اليقظة، فهو نائم يقظ، ولا بد لكل حاجة أن تأخذ حقها ومداها.

وطلب الشاعر من جياع الشعب أن تشبع من النوم فى داخله ما يناقضه؛ إذ هى لا تستطيع النوم أصلا وهى جائعة، فكيف تستطيع الشبع من النوم؟! ويزداد أمر النوم استحالة حين تكثر ليس الوعود، بل «زبد الوعود» التى «تداف» فى «عسل الكلام»، إذ ذاك لن يلدز نوم، ولن يحلو حلم، ولن تزور هؤلاء (النائمين/الصاحين) «عرائس الأحلام، وإذا تذكرنا أن النوم هو مصدر الحلم (بضم الحاء) عرفنا أنها دعوة للحلم، وبالأحلام فقط يصح للجائعين أن:

«يتنوروا قرص الرغـ ف كدورة البدر التمام»

وإذن فالبناء القائم على الشرط المبنى بدوره على الطلب (نامى) هكذا: «نامى تزرك»، أو «نامى ترى...» كلها معلقة بحدوث شرط النوم، وما دام النوم لن يتم بحكم الجوع، وإذن فلا نوم ولا أحلام، ولا بد للبحث عن حل آخر.

إن كل بيت فى القصيدة يحمل هدمه وتفكيكه، وكل جملة جاءت لنقض سابقتها. والقصيدة كلها تحمل فى داخلها بذور هدمها، كما سيتضح من خلال حديثى .

ويجد الناقد نفسه فى حيرة عندما يحاول أن يستخدم المصطلحات النقدية فى قراءة القصيدة، فنراه يشير فى معرض تحليله للقصيدة إلى ذلك الاختلاف الحادث بين النقاد العرب فى ترجمة المصطلحات النقدية، ويضرب لذلك مثلاً بمصطلح (Espace) حيث نجد النقاد المشارقة يترجمونه إلى «الفضاء» فى حين يترجمه المغاربة - لا سيما الناقد الجزائري «عبد الملك مرتاض» - إلى «الحيز»، فيتساءل الناقد «بسام قطوس»: القصيدة فضاء أم حيز؟ ومع أنه من النقاد المشارقة إلا أنه أثر مصطلح «الحيز» رغبة منه فى توحيد الصف العربى، ولأن هذا المصطلح قادر على أن يكون اتجاهاً، وبعداً، ومجالاً، وفضاءً، وجواً، وفراغاً، وامتلاءً، ولهذا أثره، فنراه بعد ذلك يقول:

«وسنحاول حسب مفهومنا للحيز أن نفحص ما تخفيه القصيدة من شبكات دلالية على وفق إستراتيجية التفكيك التى نستخدمها، لنرى القصيدة تتجسد فى:

الحيز التائه:

ويتمثل الحيز التائه هنا فى ذلك الحوار المغلق، الذى لا يبارح نفس الشاعر، فهو المرسل وهو المستقبل، وهو المروج للرسالة، فثمة رؤية تطلعية أو استشرافية لا يستطيع تحقيقها؛ لأنه يصطدم بواقع ضاغط قاهر، يحول بينه وبين تحقيق رسالته، فكأنه وصل إلى طريق مغلق، فيحاول أن يفتح كوة فى ذلك الطريق، عن طريق دعوة من لا يريد لهم النوم أن يناموا دون أن يجيبه أحد، ولكنه ماضٍ فى تنويمه هكذا:

نامى تصحى! نعم نو	م المرء فى الكرب الجسم
نامى على حمة القنا	نامى على حد الجسم

نامى إلى يوم النشـو	ر ويوم يؤذن بالقـيام
نامى على المستنقعا	ت تموج باللجج الطوامى
زخارة بشذا الأقا	ح يمهده نفح الخزام
نامى على نغم البعو	ض كأنه سجع الحمام
نامى على هذى الطبيع	عة لم تحل به «ميامى»
نامى فقد أضفى العرا	ء عليك أثواب الغرام
نامى على حلم الحوا	صد عاريات للحزام
متراقصات والسيما	ط تجدد عزفا بارتزام
وتغازلى والناعمما	ت الزاحفات من الهوام
نامى على مهد الأذى	وتوسدى خد الرغام
واستفرشى صم الحصى	وتلحفى ظلل الغمام
نامى فقد أنهى «مُجـيـ	ع الشعب» أيام الصيام
نامى فقد غنى «إلـ	ه الحرب» ألحان السلام

فواضح أن الحيرة تسيطر على كل بيت من أبيات القصيدة، بل كل شطر من أشطارها، بما يعزز شعوراً واضحاً بالتيه والاضطراب: فكيف لنغم البعوض أن يكون كسجع الحمام؟ وكيف للعراء أن يلبس الآخرين أثواباً؟ وكيف يمكن للإنسان أن يتعازل مع الهوايش والزواحف من الهوام؟ وكيف يتمكن النوم من عيني إنسان وهو يستفرش صم الحصى، ويتلحف ظلل الغمام؟ وكيف لجميع الشعب أن ينهى أيام الصيام؟ وكيف لإله الحرب أن يغنى ألحان السلام؟

إن تجاور المتنافرات هنا قصد منه شئ أعمق وأبعد من القراءة السطحية، فنحن بحاجة إلى قراءة غورية عميقة تسبر أغوار هذا الحيز التائه لتخرج منه بتيجة

مقنعة، قد نستطيع أن نقول إنه نداء لما يبلغ مداه، ولكننا لا نستطيع أن نجزم بأن نداء الشاعر لن يبلغ مداه أبداً، فذلك أمر منوط بالمتلقين والمتقبلين، بيد أن نداء الشاعر وما يجتوى عليه خطابه يشير بقوة إلى حيرة الشاعر وضيقه وشعوره بالحزن والألم والإحباط وليس الفرار؛ لأن الشاعر لم يقرر الفرار بعد، وإنما يتعلق بشيء يناديه، ويبحث له عن متنفس فيه، ويرتبط مصيره بهؤلاء المنادين، وكأنه يترك الأمل قائماً، والباب مفتوحاً على آفاق ينتظرها أو يحلم فيها.

وإذا ما تذكرنا أن النوم هو مصدر الحلم، فإننا نستطيع أن ندرك كيف يسعى الشاعر إلى تحويل المنام إلى حالمين، عله يحقق أحلام من يناديهم عن طريق الحيز الحالم.

الحيز الحالم:

وهو صدى للحيز التائه، وربما كان نتيجة له، وقد كان عجز الشاعر سبباً في فتح نافذة على الحلم، والحلم يحتاج إلى النوم لأنه مصدره، وحين يكون الإنسان قاصراً عن احتواء الحقيقة، فلا بد له من اللجوء إلى حيز حالم يكون قادراً على احتوائه، وفي حضور الحقيقة المؤلمة ربما كان الحلم ألصق بالحجا.

إن تعلق الشاعر بالحلم وخلقه ذلك الحيز الحالم، إنما هو تعبير عن عجزه عن تحقيق ما يصبو إليه، وما يريده لهؤلاء الجياع الذين يرتل على مسامعهم تنويمته، وتعلق الإنسان بالحلم ربما كان له ما يبرره على مستوى الوعي واللا وعى، فهل الحلم نقیض للحقيقة دائماً؟ ألا يمكن للأفكار العظيمة والنجاحات الجبارة أن تبدأ بحلم؟ ثم أليس الحلم مصدراً من مصادر الإبداع، أو رافداً له؟

إن هذه التساؤلات تضعنا في قلب القضية تماماً، فالشاعر يدرك عمله تماماً، وهو يدرك أنه عاجز عن الحصول على ما يريد من هؤلاء الجياع، فكيف به يدعوهم إلى النوم؟ إن دعوتهم إلى النوم تأتي في سياقات لا تسمح لهم بالنوم ألبتة، بل في سياقات تجعل النوم مستحيلاً عليهم، إذ كيف للإنسان أن ينام على

الجور، وعلى جيش من الآلام؟ وبخاصة الإنسان العربى، والخطاب موجه إليه، وهو المعروف تاريخياً أنه لا ينام على الذل؟ ثم كيف له أن ينام وهو يتألم، بل ينام على جيش من الآلام؟

إن كل هذه الإغراءات التى يقدمها للجياح كى يناموا ما هى إلا دعوة للثورة والصحو، وكل هذه النداءات التى تبدو جزءاً من هذا الحيز الحالم هى فى الحقيقة تدعو إلى الحيز المتحرك أو المضطرب، الذى يتمثل فى تحريض هؤلاء الجياح على عدم القبول بجوعهم، ومن ثم إلى تثويرهم:

نامى جياح الشعب نامى	الفجر آذن بانصرام
والشمس لن تؤذيك بعد	بما توهج من ضرام
والنور لن يعمى جفو	ناقد جبلن على الظلام
نامى كعهـدك بالكـرى	وبلطفه من عهد حام
نامى غد يسقيـك من	عسل وخمر ألف جام
أجر الذليل ويرد أفـ	ئدة إلى العليا ظوامى
نامى وسـيرى فى منا	ك ما استطعت إلى الأمام
نامى على تلك العظا	ت الغر من ذاك الإمام
يوصيك أن تدعى المـبا	هج واللدائد للثام
وتعـرضى عن كل ذ	لك بالسجود وبالقيام
نامى على الخطب الطوا	ل من الغطارفة العظام
نامى يساقط رزقك الـ	موعود فوقك بانتظام
نامى على تلك المـبا	هج لم تدع سهما لرامى
لم تبق من نقل! يسـر	ك لم تجئـه ومن إدام
بنت البيوت وفـجرت	جرد الصحارى والموامى

إنها دعوة واضحة للرفض من خلال هذا التركيب اللغوى الذى يولد جملاً تفيد على الأقل معنيين، واحدا يؤكد تركيبها اللغوى (أو مادتها اللغوية)، وآخر ينفيه على وفق فهم «بول دى مان»، وهذا لا يعنى أن الصيغة التركيبية لها معنيان: واحد حرفى والآخر مجازى، وما علينا إلا أن نقرر أى المعنيين هو الأصح فى حالة خاصة.

ولعلنا لو دققنا النظر ملياً فى الآيات السابقة لتأكد لنا ألا أحد يدعونا إلى ترك مباحج الدنيا ولذائدها، والتعويض عن ذلك بالسجود والقيام، فديننا يوصينا بأن نأخذ نصيبنا من الدنيا، ويوصينا بالعمل لأن الرزق لا يسقط من السماء، بل يوصينا أن نسعى فى رزق الله، وليس «ألا نطعم من رزقه»، وإذن فعلينا أن نقرر من خلال هذين المعنيين المتناقضين أى معنى هو السائد والمقبول، إن هذا الحيز يسلم بالضرورة إلى حيز آخر هو الحيز المتحرك أو المضطرب.

الحيز المتحرك/ المضطرب:

ويتولد هذا الحيز من خلال الحيزين السابقين؛ إذ لا يمكن لدعوة الشاعر أن تفهم إلا على وجه واحد هو الوجه الناتج عن استحالة تحقيق ما يطلبه الشاعر على النحو التالى:

- النوم لا يكون مع الجوع أصلاً، فهو مستحيل أن يكون معه بحراسة آلهة الطعام.
- والإنسان لا يستطيع أن ينام على الذل، والقهر، والألم، والجور، والبلوى... الخ.
- والإنسان لا يمكن أن يصلح ما فسد بالنوم.
- والنائم لا يمكن أن يسقط عليه الرزق من السماء.
- والأحزاب لا يمكن أن تتوحد، لأن ذلك نقيض كونها أحزاباً، وهكذا دواليك.

وفى ضوء هذه المستحيلات فإن الحلم الذى يدعو إليه الشاعر يتحول إلى تحريض ثم إلى رفض ثم إلى ثورة، حين تأخذ هذه المعانى المخفية أو المطمورة بعدا آخر فيما أسماه النقاد (الصورة الفارغة) (Image de Vaciute)، وتألف هذه الصورة الفارغة من عنصرين متضادين، فيتشكل من تماسهما جو ثالث، هو غير ما يحمله كل عنصر من العنصرين المركبين للصورة، إذ كيف للمستنقعات التى تموج باللجج الطوامى أن تذخر بشذا الأقاحى؟ وكيف للشمس أن تؤذى العيون؟ وكيف للنور أن يعمى الجفون؟ وكيف؟ وكيف؟

إن المفارقة فى «تنويع الجياح» تحمل أبعاداً مختلفة: توعوية، ورفضية، وتحريضية، وتثويرية أكثر من كونها مفارقة لفظية أو معنوية، إنها مفارقة موقف، ومفارقة رؤية، ليصبح للنوم والحلم ثمن أى ثمن، ثمن يتعدى النيل من الذات، أو جلدها أو إدانتها (وإن حمل شيئاً من ذلك) إلا أنه يتعداه إلى الرغبة فى التغيير فعلاً لا قولاً.

إن المفارقة تأخذ بعد الرفض؛ حيث يجسد الشاعر أشياء يكشف زيفها لترفض، وهذا هو أسلوب «الإغراق أو النقش الغائر».

نامى جياح الشعب نامى	برئت من عيب ودام
نامى فإن الوحدة الـ	عصماء تطلب أن تنامى
نامى جياح الشعب نامى	النوم من نعم السلام
توحد الأحزاب فيه	هـ ويتقى خطر الصدام
تهدا الجموع به وتسـ	تغنى الصفوف عن انقسام
إن الحماسة أن تشقى	بالنهوض عصا الوثام
والطيش أن لا تلجأى	من حاكميك إلى احتكام
النفس كالفرس الجمو	ح وعقلها مثل اللجام
نامى فإن صلاح أمـ	ر فاسد فى أن تنامى
والعروة الوثقى إذا اسـ	تيقظت تؤذن بانفصام

نامى وإلا فالصفو	ف تؤول منك إلى انقسام
نامى فنومك فستنة	إيقاظها شر الأثام
هل غير أن تيقظى	فتعاودى كـ الخصام
نامى على جور كما	حمل الرضيع على الفطام
وقعى على البلوى كما	وقع الحسام على الحسام
نامى على جيش من الـ	آلام محتشد لهام

إن البنية القصيدة تقوم على تأجيل المغزى الحقيقى الذى يستثير فينا عكس البينة السطحية الظاهرة.

فحين نقدم التهانى لمن تسبب فى ضياع حق من حقوقنا، أو الحق بنا الأذى، فإن الأمر بحاجة إلى تأمل وقراءة، لأن معنى ذلك أن ثمة تأجيلاً أبدياً للمعنى الحقيقى لا بد للبحث عنه.

ولعلنا لو استبدلنا كلمة الرزاة بـ «الحماقة»، وكلمة العقل بـ «الطيش»، وكلمة ثورى بـ «نامى» من قول الشاعر:

نامى جيع الشعب نامى	النوم من نعم السلام
إن الحماقة أن تشقى	بالنهوض عصا الوثام
والطيش أن لا تلجأى	من حاكميك إلى احتكام

أقول لو استبدلنا هذا بذاك أو شبيهه، على طول القصيدة، لساغ لنا ذلك أى سوغ، فالقصيدة على هذا النحو تبدو فى دعوتها تطلعية استشرافية، نحاول تفكيكها بنية قهرية قمعية (تتمثل فى الواقع) فيلجأ إلى (الحلم) ليتج عن هذا الحلم بنية تحريضية تثويرية، فكانى بالجواهرى ينادى بأعلى صوته:

ثورى جيع الشعب ثورى!

وهذا هو المعنى المظمور العميق، وذلك هو المغزى الأبدى الأعظم، الذى يترتب على تفكيك بنية القصيدة.

إن الصراع المحتدم بين رغبة الشاعر فى أن يرى أمتة قوية يقظة غير نائمة، وتطلعه إلى عزها، وبين قمع هذا التطلع المشروع وقهره، هو الذى جعل الشاعر يصطنع هذه الشفرة الرامزة فيطلب النوم من جيع الشعب، وهو إنما يطلب تثويرهم، ولما كان من المستحيل أن ينام الجائع، كما هو مستحيل أن ينام على نغم البعوض، وعلى المستنقعات، فإن بنية ثالثة تطل برأسها من خلال هذه البنية المهدمة المفككة، تلك هى بنية التحريض والتثوير لتصير المعادلة هكذا:

بنية تطلعية استشرافية.

تهدمها: بنية قمعية قهرية.

فينتج عنها: بنية تحريضية تثويرية.

وعما يظهر روح التثوير فى هذا الحيز المتحرك حضور الجملة الفعلية حضورا قويا ولافتا وغلبتها على الجملة الاسمية، وتواتر الجملة الفعلية بنسبة تفوق الجملة الاسمية يعنى تغلب الحركة على السكون، والحدث على الثبوت والاستقرار، وآية ذلك أن الأفعال تكسب هذا الحيز حركية واضطرابا^(٥٥).

وبعملية إحصائية بسيطة يتضح أن لدينا مائة وخمسة عشرة جملة فعلية بإزاء ست وعشرين جملة اسمية فى قصيدة بلغت اثنين وسبعين بيتا، ولعل طغيان الجملة الفعلية يبدو معقولا ومتسقا مع الحدث؛ إذ الخطاب موجه من الحيز التائه الذى يحض الآخرين إلى فعل شئ، أو يطلب منهم أن يفعلوا، ومن هنا تواتر فعل الأمر عن طريق ربطه بجملة الشرط هكذا:

(٥٥) د. عبد الملك مرتاض: ١ - ى (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٢م، ص ٦٦ - ٦٧.

(نامى حرستك - نامى تصحى - نامى تزرك - نامى تنورى، وهكذا).

فارتكاز الشاعر على الفعل مناسب تماماً للحركة المطلوبة فى القصيدة، بل ومناسب للموقف، ودليل على توثب القصيدة وحركيتها، فى دعوتها العميقة لرفض الثبوت والسكون.

وهى وإن بدت فى ظاهرها دعوة للنوم، إلا أنها فى بنيتها المخفية المظمورة إعلان للرفض والثورة، وهذا هو ما تخفيه القصيدة من شبكات دلالية، وما ينتج عن دعوة الشاعر «جياع الشعب» للنوم، دون أن يتهيا لهم الطعام أولاً، والأسرة المناسبة للنوم ثانياً، والمكان النظيف الصالح، ولما كان النوم لا يكون مع الجوع ولا يكون على القذارة ورمزها المستنقعات ونغم البعوض، فإن النتيجة شئ ثالث تماماً هى الدعوة للثورة، وهذا هو ما وصفناه بالخير المتحرك الذى تدعو إليه القصيدة.

وبعد... .

فإن تنويمة الجياع هى أغنية النفس العربية الحرة فى تحرقها وحنينها إلى ما حرمت منه، وفى رغبتها وتطلعها إلى ما تصبو إليه، وهى تحمل وحدتها من خلال تفكيكها، وبنائيتها تكمن فى تفكيكها، كما يدعو تفكيكها إلى بنائيتها، فكأنها تبدأ من حيث تنتهى، وتنتهى من حيث يجب أن تبدأ^(٥٦).

(٥٦) د. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ط/١ مؤسسة

حمادة ودار الكندي، إربد، الأردن ١٩٩٨م، ص ٣٣ - ٤٦.

الفصل الخامس
نظريات علم النص

الفصل الخامس

نظريات علم النص

يعد هذا المنهج من أكثر المناهج المعاصرة تبلورا وإفادة من المقولات والنظريات السابقة عليه، واستيعابا لها لإدراجها فى منظومته العلمية بعد أن كانت مبعثرة فى أشتات مبعثرة.

كما يعد ظهوره «مع أوائل السبعينات من القرن العشرين فى الدراسات النقدية الأوروبية، من أكبر المحفزات الداعية إلى إعادة النظر فى معطيات المدارس اللسانية الغربية المختلفة التى وقفت بالنص عند عتبة الجملة، وعجزت عن الربط بين أبعاد الظاهرة اللغوية، سواء فى ذلك التوجهات البنيوية نتيجة اتخاذها البنية التركيبية للجملة المنجزة وحدة أساسية للتحليل الدلالى، مبعدة بذلك كلا من القدرة الإنتاجية للغة، وسياق النص وملابساته، والظواهر الكلامية ومقاماتها، أم بالنسبة إلى التوجهات التوليدية التحويلية التى اتخذت الجملة المولدة ميكانيكيا وحدة أساسية للتحليل؛ وأبعدت السياق التداولى واكتفت بالمتكلم المثالى والبنية العميقة، وهما عنصران متحولان لا وجود لهما سوى فى حدس الدارسين، وكان هذا القصور كافيا لتنتقل اللسانيات الحديثة من النسق إلى السياق، ومن البنية المنجزة إلى التداول والاستعمال، ومن الجملة إلى النص^(١).

ويعنى (علم النص) بوصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وبشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، كما يتم تحليلها فى العلوم المتنوعة، ومن هنا فإن علومنا عديدة تشترك فى تكوين علم

(١) د. حلام الجليلي: مناهج النقدية المعاصرة، مقال بمجلة الموقف الأدبي، عدد ٤٠٤ لسنة

٢٠٠٤م، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص ٣١.

النص وتحليله، من أهمها: الألسنية، والنحو، والبلاغة، وعلوم الاتصال الحديثة، والعلوم الإنسانية والاجتماعية... الخ^(٢).

ومن ثم أصبحت دراسة النص شاملة، وهذا يعنى أن دراسة النص لم تعد مغلقة على نفسها، وإنما بدأت تدخل فى حسابها مكتسبات العلوم الأخرى، التى تهتم بالاتصال الإنسانى، من معرفة أحكام شرعية وفقهية ومجالات التاريخ وعلم النفس، وعلم الاجتماع وعلم النفس المعرفى، وغيرها؛ فمعرفة النص أصبحت صناعة متكاملة تحتاج لدراستها فهم أنماط الحياة البشرية، فالنص بهذا المفهوم يصبح مدخلا لفهم الحياة، ويؤسس طريقا واضحا لحياة الأفراد والجماعات.

«ولذا فإن لغة علم النص لا تتوقف عند كلمات النص، وما يمتلكه مستويات الدرس اللغوى من أصوات وصرف ونحو ودلالة فحسب، وإنما يحاول النفاذ إلى ما وراء النص الجاهز من عوامل معرفية ونفسية والاجتماعية، ومن عمليات عقلية، كان النص حصيلة لتفاعلها جميعا»^(٣).

وهذا يؤكد أن أهمية النص تكمن فيما يؤثره فى القارئ، وما يخلقه من تأثير داخلى فى نفسه، كذلك وما يحدثه فى نفسه من نقله نوعية فى التفكير، ومن السطحية فى التعامل مع الأشياء، إلى عمق الرؤية ورحابة الحياة.

وإن قراءة النص قراءة منهجية تعنى صياغة جديدة لإنسان متطور، بل تجعل من فهم النصوص عالما متجددا يساهم فى خلق واقع متغير وثابت.

«فنحن نبحث عن قارئ يشتغل على النصوص مساءلة واستنطاقاً، أو حفراً وتنقياً وتحليلاً وتفكيكاً، وإلى قارئ يدرك بأن النص بات يشكل منطقة من مناطق

(٢) محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١، ص ٤٧.

(٣) روبرت ديوغراند بالاشتراك مع الهام أبو غزالة، وعلى خليل: مدخل إلى لغة علم النص، ص ٧، القدس، مطبعة دار الكاتب ١٩٩٢.

عمل الفكر، وهذا ما يجعل منه حقلاً يكتشف فحوصه والاشتغال فيه عن إمكان الوجود والفكر معاً، ومعنى الإمكان هنا أن استكشاف النص يؤول إلى إعادة ترتيب علاقتنا بوجودنا ومقولاتنا بالحقيقة والذات والعقل والمعنى والمؤلف والقارئ»^(٤).

إن لعلم النص أو التناص إذن «بؤرة مزدوجة، إنه يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذى نتعامل معه، وفض مغاليق نظامه الإشارى...»

ودراسة التناص ليست بأى حال من الأحوال دراسة للمؤثرات أو المصادر، أو حتى علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينة، فهذا مجال الأدب المقارن، ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع، لتشمل كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة، والأنظمة الإشارية، والشفرات الأدبية، والمواضعات التى فقدت أصولها، وغير ذلك من العناصر التى تساهم فى إرهاف حدة العملية الإشارية التى لا تجعل قراءة النص ممكنة فحسب، ولكنها تؤدى إلى بلورة أفقه الدلالى والرمزى أيضاً»^(٥).

مفهوم علم النص (التناص):

يقول «مارك أنجينو»: «مصطلح التناص [Intertext] مثله مثل استخدام مصطلح بنية وبنوية... ومثلما كنا نستطيع أن نقول منذ خمس عشرة سنة: إن كل موضوع دراسة له بالضرورة بنية، وبذلك كان الناس بنيويين دون أن يعلموا، فإننا

(٤) على حرب: نقد النص، بيروت: المركز الثقافى العربى ١٩٩٥.

(٥) د. صبرى حافظ: أفق الخطاب النقدى، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات

للنشر، ط/١، القاهرة ١٩٩٦م، ص ٥٨ - ٥٩.

نقول اليوم: إن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذر منذ ذلك في تناص؛ وإن الكلمة هي بالتالي ملك لكل الناس»^(٦).

ويرى «ليتش» (Lettch) أن «النص ليس ذاتا مستقلة، أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النص شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا».

من هذا التعريف نستنتج أن (التناص) يعنى: توالد النص من نصوص أخرى، وتداخل النص مع نصوص أخرى، وأن النص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص، ومن هنا تعالق النص مع نصوص أخرى، وإذن فلا حدود للنص، ولا حدود بين نص وآخر، وإغما يأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها فى آن، وبهذا يصبح النص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهى تقشيرها، فالمعانى والدلالات فيه طبقات... بحسب القراء، والأزمنة، والأمكنة.

وهذا ما يؤكد «هارولد بلوم» الذى يرى أن الكاتب يكتب نصه تحت تأثير (الهوس) الذى يمارسه النص السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال النص الأول أو التمرد عليه^(٧).

ولعل تعريف «جوليا كريستيفا» للنص هو التعريف الأنسب إذ تعرفه بأنه: «جهاز عبر لغوى، يعيد توزيع نظام اللغة، وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها».

ويعلق الدكتور «صلاح فضل» على هذا التعريف بقوله: «والنص بذلك يعتبر عملية إنتاجية تعنى أمرين:

(٦) مارك أنجينو: التناصية، ص ٥٨، ضمن (دراسات فى النص والتناصية) ترجمة د. محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.

(٧) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى، ص ٩٤. نقلا عن: محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١،

الأول: علاقته باللغة التى يتموقع فيها، إذ تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكير وإعادة البناء مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

الثانى: يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أى عملية تناص، ففى فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحيد البعض الآخر ونقضه، وترتبط بهذا المفهوم عندها فكرة النص باعتباره وحدة أيديولوجية... وهذه الوحدة هى وظيفة التناص التى يمكن قراءتها مجسدة فى مستويات مختلفة ملائمة لبنية كل نص، وممتدة على مداره، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخى والاجتماعى^(٨).

وكانت «جوليا كريستيفا» قد قالت: «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى؛ ولكن المتناص لا يتجه إليها إلا فى ضوء إحياءات النص المقروء، وبمعنى آخر يسعى رواد نظرية التناص إلى التعامل مع النص بشكل حر لا يقيدهم فيه قيد ولا ينغلقون عليه؛ فالنص شبكة لا متناهية من العلاقات المرتبطة بنصوص أخرى، وذات نظام لغوى مبنى على شفرات متعددة - على حد قول بعض أرباب التناص، وبهذا فهو - عندهم - معزول عن الوظائف المرتبطة بالمؤلف أيا كان نوعها^(٩).

ونص «جوليا» ينطلق من مصادرة أساسية ترى أن كل نص هو عبارة عن مجموعة من العناصر المتداخلة فى الأساس فضلا عن الواقع الذى كان بالنسبة له مثيرا مبدئيا، وأن العناصر جميعها الموروث منها والحديث يخضع لقانون التماثل والتفاعل والتضاد، «بمعنى أن جدلية التفاعل بين القصيدة والميراث الشعرى الذى

(٨) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ١٦٢، وانظر له أيضا، بلاغة الخطاب وعلم

النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م، ص ٢١٢.

(٩) د. حسين جمعة: المسبار فى النقد الأدبى منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق -

سوريا ٢٠٠٣م، ص ١٤٣.

يمتد من أقدم نص فى اللغة التى تنتمى إليها حتى أحدث نص فيها، هى الجدلية الأساسية فى العمل الشعرى وهى التى تعطيه خصوصية وتبلور هويته المتميزة، وإن تعامل النص الأدبى مع بقية المجالات المعرفية الأخرى ما يلبث بسبب الطبيعة اللغوية للنص الأدبى أن يمر عبر المرشح التناصى حتى يمكنه التحول إلى عنصر فاعل ومشارك فى النص الشعرى»^(١٠).

إن المبدع فى المنظور التاريخى اكتسب خبرات وثقافات تأصلت فى نصه سواء أستمذ ذلك بوعى أم بغير وعى؛ مما يعزز لدينا فكرة أن المنشئ أيا كان ترتيبه الزمانى إنما هو حلقة فى سلسلة حلقات سابقة ولاحقة ولم يمت البتة؛ فهو لم ينطلق من فراغ، فهو متشعب بنصوص كثيرة سابقة له، بمعنى أنه ليس حرا فى إبداعه الإنتاجى؛ ولكنه فى الوقت نفسه ليس منعزلا عنه، وهذا ما يعترف به «رولان بارت» إذ يقول: «كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى؛ إذ نتعرف نصوص الثقافة السابقة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة»^(١١).

مفهوم التناص إذن يدل على وجود نص أصلى فى مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على النص الأصلى فى وقت ما^(١٢).

(١٠) د. صبرى حافظ: الشعر والتحدى إشكالية المنهج، مجلة الفكر العربى المعاصر، العدد

١٩٨٦، ٣٨، ص ٧٧. انظر: د. مصطفى السعدنى: التناص الشعرى قراءة أخرى

لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩١م، ص ٧٩.

(١١) رولان بارت: نظرية النص ٣٨، ضمن (دراسات فى النص والتناصية) ترجمة د.

محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.

(١٢) انظر: د. سمير حجارى: قاموس مصطلحات النقد الأدبى المعاصر دار الآفاق العربية،

ط ١، ١٤٢١هـ، ص ٧٤، ومقال التناص فى الشعر، محمد عزام مجلة الموقف الأدبى -

دمشق ٣٦٨ ص ٣١ رمضان ١٤٢٢هـ، ص ٣١.

نشأة علم النص:

كان «باختين» أول من أدخله إلى النظرية الأدبية؛ وهو أن كل نص يتشكل من فسيفساء الاستشهادات، وكل نص امتصاص وتحويل لنص آخر، وهكذا يحل مفهوم التناص محل تواصل المعارف الذاتية Intersubjectivite.

لا يستعمل «باختين» مصطلح التناص، ولكن الفكرة كامنة في المفهوم الباختيني لـ الحوارية Dialogisme كما نجدتها في شعرية دوستوفيسكى Poetique de Dostoivski (موسكو ١٩٦٣)، الترجمة الفرنسية لـ: إيزابيل كوليتشاف Isabelle Kolitcheff تقديم جوليا كريستيفا؛ سوى ١٩٧٠م (Seuil) وفي فرانسوا رابلي والثقافة الشعبية Francois Rabelais et la culture populaire (موسكو ١٩٦٥م الترجمة الفرنسية لـ: أندري روبيل ١٩٧٠م Andre Robel, Gallimard, Paris ونجدتها، فيما بعد، في جمالية ونظرية الرواية لـ: باريا أوليفى Baria Olivier, Gallimard, 1978 وفي جمالية الإبداع الشفوى - Esthetique de la creation verbale (موسكو ١٩٧٩م الترجمة الفرنسية لـ: ألفريدا أوكوتيرى - Alfreda Aucou-turier, Gallimard, 1984).

ويوضح «باختين» بجلاء ظواهر الانبعاث التي تجعل من الثقافة مكان عودة عنيفة للتقاليد المنسية، ويقيم الدليل على كون الرواية مهياً مسبقاً لبنيتها الخاصة، لدمج عدد كبير من المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية المختلفة على شكل تعدد الأصوات (Polyphonique).

إن مجموع تبادل المواقع الممكن، وتواجه الاختلافات على شكل حوارى، يجعل من هذا الشكل الأدبى نموذجاً تركيبياً يسمح بالتفكير فى الأدبية بشكل مغاير. «فالمؤلف مشارك فى روايته، كلى الحضور فيها، ولكن بدون لغة خاصة ومباشرة؛ فإن لغة الرواية نظام من اللغات التى تتضح معالمها بالمشاركة والتعاون أثناء الحوار».

إن العناصر المستمدة مباشرة من «باختين»: (اللغات: التحول عبر ترابط الأصوات المتعددة، الحوارية، الوحدات الخطائية للثقافة) هي العناصر التي تكون مفهوم التناص. وكان تأثيره بعد، أوضح ما يكون سنة ١٩٨١م؛ فقد خص «تريفيتان تودوروف» (Tzvetan Todorov) هذا الناقد بكتاب قيم هو «ميخائيل باختين»، المبدأ الحوارى، Mikhael Bakhtine, Le principe dialogique, Seuil, 1981 وفيه يقترح تقسيم المبدأ الحوارى إلى مفهومين: مفهوم الحوارية بهذا المعنى الضيق، ومفهوم التناص كما حددته جوليا كريستيفا مع احتفاظ هذا المفهوم الثانى بـ «تسمية الحوارية» لـ «بعض الحالات الخاصة للتناص؛ من مثل تبادل الأجوبة بين متحاورين، أو فى التصور الذى أعده «باختين» عن الشخصية الإنسانية»^(١٣).

ومنذ عام ١٩٧٢م دخل المصطلح (التناص) دخولا محتشما إلى الحقل المعجمى حيث نجد فى ملحق المعجم الموسوعى لعلوم اللغة Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage لمؤلفيه: «أ. دو كرو» (Oswald Ducrot) و«ت. تور دوروف» (Tzvetan Todorov)، نجد «فرانسوا واهل» (Francois Wahl) يتحدث عن «شبكة صلات واسعة وذات مراتب متنوعة» يقيم بها نظامه الخاص وفقا لقواعد اللغة المحددة سلفا.

وفى عام ١٩٧٥م بدا مفهوم التناص وقد تماسك بما فيه الكفاية لكى يصيغ عليه «رولان بارت» صفة الرسمية فى مادة «نظرية النص» من الموسوعة العامة En-cyclopaedia universalis كمادة تدخل التأليف الموسوعى، ومن هذا التاريخ صار مفهوم التناص أمرا مقبولا، ولكن، مع الاحتفاظ، دائما، بحق المراجعة.

وتميزت سنة ١٩٧٦م بغزارة المساهمات الجديدة فى الموضوع، فمجلة شعرية خصصت عددها السابع والعشرين كاملا لمفهوم التناص؛ ونجد فيها من البحوث

(١٣) بيير مارك دو بيازى: نظرية التناص: تعريب: المختار حسنى، عن كتاب:

Encyclopaedia Universalis S.A. 1997, Tome 12, p514-516.

دراسة «لوران جيني» (L.Jenny) (إستراتيجية الشكل La strategie de la forme) وبحث «أ. توبيا» (A.Topia) (طباقات جويس Contrepoints Joyciens) ونجد «دومنيك مانجينو» (Dominique Maingueneau) بدوره فى دراسته (مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب، Initiation aux methde l'analyse du discours, Hachette, Paris, 1976) يقترح نوعا من التبسيط للمفهوم الذى سيتحول إلى تغليب الجانب العلائقى على حساب المكون التحويلي.

وبتحديد مصطلح التناص على أنه «مجموع العلاقات التى تربط نصا ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله» يغدو مفهومه أكثر رسوخا وسهولة فى الاستعمال لكون حقل تطبيقاته غير بعيد عن المجال التقليدى لـ «نقد المصادر».

ونستطيع بالتدرج أن نضم إليه ميادين كلاسيكية أخرى كدراسة المعارضة والمحاكاة الساخرة، وقد يتم أيضا ضم الكثير من الإشكاليات الكبرى للأدب المقارن، إلا أن توسيعا كهذا، مع ما له من مساهمة كبرى فى تعميم استعمال مفهوم التناص؛ لن نستغرب وقوفه وراء الاضطراب النظرى الذى سيفقد فيه التناص، فى المطاف الأخير، ولمدة معينة، الخصائص الرئيسية لمفهومه.

والواقع أن «جوليا كريستيفا» هى أول من طرح مفهوم (التناص) فى منتصف الستينات، على الرغم من أنه ورد قبلها لدى أستاذها الروسى «مياخيل باختين»، وإن لم يذكر هذا المصطلح صراحة، واكتفى بـ (تعددية الأصوات)، (والحوارية)، وحللها فى كتابه (فلسفة اللغة)، وكتاباته عن الروايات الروسى (دستوفيسكى)، وبعد أن تبعته «جوليا»، وأجرت استعمالات إجرائية وتطبيقية للتناص فى دراستها (ثورة اللغة الشعرية)^(١٤)، عرفت فيها التناص بأنه (التفاعل النصى فى نص بعينه).

(١٤) انظر: د. عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ٤،

١٩٩٨م، ٣٢٥ - ٣٢٦، وبقصر جاسم محمد: التناص المفهوم والآفاق، مجلة الآداب -

بيروت ع ٧ - ٩ - ١٩٩٠م، ص ٦٥.

ولقد استخدمت «جوليا كريستيفا» (GULIA KRISTEVA) مصطلح (التناص) في بحوث عديدة كتبها بين عامي ١٩٦٦م، و١٩٦٧م، وصدرت في مجلتي (تل كل)، و(نقد)، وأعيد نشرها في كتابيها (السيمياء)، و(نص الرواية) معتمدة على باختين في استبصاراته النقدية في دراساته حول ديستوفسكي ورابلية، حيث يؤكد أن كل خطاب أدبي إنما يكرر خطاباً آخر، وأن كل قراءة تشكل بنفسها خطاباً، ذلك أن الكتابة تعني ثلاثة عناصر هي: النص، والكاتب، والمتلقي، بالإضافة إلى عنصر (التناص)، الذي يناقش مع هذه العناصر الثلاثة.

ففي النص تناص، والكاتب يمارسه واعياً أو غير واع، كما أن القراءة تثير لدى المتلقي خبراته وذكرياته ومعلوماته السابقة.

وهكذا يبدو (التناص) حواراً بين النص وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه، وما يملكه المتلقي من معلومات سابقة، وهذا الحوار (الديالوج) هو ما تطلق عليه «كريستيفا» اسم (التناص)، حيث تقول: «يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتداد لنص آخر، أو تحويل عنه، وبدلاً من استخدام مفهوم (الحوار بين شخصين أو أكثر) يترسخ مفهوم (التناصية)، وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مزدوجة»^(١٥).

وقد تسارع الكتاب إلى تبني هذا المصطلح: «تودوروف»، و«ريفاتير»، و«جيرار جينيت»، و«ميشيل آريفي»... الخ، وعندما وجدت «كريستيفا» شيوع مصطلح (التناص)، واستخدمته بالمعنى المبثذل (أي في نقد مصادر نص ما)، فضلت عليه مصطلحاً آخر هو (المنافلة) أو (التحويل)^(١٦).

(١٥) جوليا كريستيفا: مدخل إلى السيميولوجيا، سوى - باريس ١٩٧٨ ص ٨٥.

(١٦) جوليا كريستيفا: ثورة اللغة الشعرية، سوى - باريس ١٩٨٥ ص ٥٩، نقلاً عن:

محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١، ص ٣٧ - ٣٨.

لقد التقى حول مصطلح التناص عدد كبير من النقاد الغربيين، وتوالى الدراسات حوله، وتوسع الباحثون فى تناوله، وكلها لا تخرج عن هذا الأصل، وقد أضاف الناقد الفرنسى «جيرار جينيت» لذلك أن حدد أصنافاً للتناص وبعد ذلك اتسع مفهوم التناص، وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام، وشاعت فى الأدب الغربى، ولاحقاً انتقل هذا الاهتمام بتقنية التناص إلى الأدب العربى مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافى، إضافة إلى الترسبات التراثية الأصيلة.

ومن المحاولات الأولى التى سعت إلى وضع نظرية لسانياتية لقراءة النص الباحث «فان ديك» (Van. dik) الذى استبدل البنية العميقة بمصطلح البنية الكبرى خلال سنوات (١٩٧٢م - ١٩٧٧م) ابتداء من دراسته المركزة (النص بناء ووظائفه مقدمة أولية لعلم النص)^(١٧)، ثم ظهرت أعمال اللغوى الألمانى «روك هانس» (Rucks. H) الذى أشار إلى أن النصانية تختلف عن كل من البنيوية والتوليدية فى أنها تجعل النص وحدة دراسية بدل الجملة؛ يقول: «أخذت اللسانيات النصية بصفته العلم الذى يهتم ببنية النصوص اللغوية وكيفية جريانها فى الاستعمال شيئاً فشيئاً مكانة هامة فى النقاش العلمى للسنوات الأخيرة، لا يمكن اليوم أن نعدّها مكملًا ضروريًا للأوصاف اللغوية التى اعتادت أن تقف عند الجملة معتبرة إياها أكبر وحدة دراسية بدل الجملة؛ لا يمكن اليوم أن نعدّها مكملًا ضروريًا للأوصاف اللغوية التى اعتادت أن تقف عند الجملة معتبرة إياها أكبر وحدة للتحليل، بل تحاول اللسانيات النصية أن تعيد تأسيس الدراسة اللسانية على قاعدة أخرى هى النص ليس غير»^(١٨).

(١٧) انظر: النص بناء ووظائفه، مقدمة أولية لعلم النص، بيروت، مركز الإنماء القومى، ١٩٨٩م.

(١٨) د. حلام الجليلي: المناهج النقدية المعاصرة، مقال بمجلة الموقف الأدبى، عدد ٤٠٤ لسنة ٢٠٠٤م، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص ٣١.

وذهب بعض الدارسين العرب مثل الدكتور «صلاح فضل» إلى ربط النصانية بالدراسات البلاغية القديمة^(١٩).

ومن هذا المنطلق فإننا يمكن أن نلاحظ أن كثيراً من المصطلحات التناسية إنما تعود في أصولها إلى البلاغة العربية وإن اتجهت اتجاهًا نقديًا جديدًا، «لقد ظهرت مصطلحات عديدة، في الحقل البلاغي، تشير إلى (التناس) وتمثل له: من مثل: الاستيحاء، والإشارة، والتلميح، والتضمين، والاقتباس... إلخ.

ف (التلميح) يؤكد الجانب التحسيني، ويعتمد على صدور إشارات من النص الحاضر إلى النص الغائب (السابق). وهذه الإشارات ترتد إلى قصة أو مثل أو شعر...

و(التضمين) يتم بين نصين شعريين. وتتجلى فيه القصيدة تجليًا مباشرًا، فيشار إلى النص الغائب، باقتطاع جزء من البيت الشعري، أو البيت بكامله، أو أكثر من بيت، وهنا ينبغي ملاحظة مستوى وعي المتلقي، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة اكتفى بإعلان عملية التداخل...

و(الاقتباس) هو أن يأخذ الشاعر شعراً من بيت شعري بلفظه ومحتواه، وهو يمثل شكلاً تناسياً يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الإصلاحي الذي يتمثل في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً محدداً في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أو الشعر القديم. وهنا يجب أن تكون في الوعي عملية القصد النقلي... فإذا كانت الصياغة متممة إلى هذه الجوانب المقدسة، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخليص النص الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزءاً أساسياً في البنية الحاضرة، أي أنه يتحرك، داخل ثنائية (الحضور والغياب) على صعيد واحد.

(١٩) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٣١٩.

وقد تنعكس حركة (التداخل النصي) فيما سماه النقاد القدماء (الحل والعقد)، فالحل يكون عن طريق نقل الصياغة من المستوى الشعري إلى المستوى النثري، مع المحافظة على الإطار الدلالي والصياغى فى المستويين، على أن يكون هناك دوافع تستدعى هذا التحول، وتعمل على المحافظة على فنية الصياغة عند حلها.

وأما (العقد) فهو أن يقوم المبدع ببناء خطابه الشعري بالاستناد إلى خطاب آخر نثري، فعملية البناء هنا هي تحويل الصياغة من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، عن طريق إضافة الجانب الإيقاعى فحسب^(٢٠).

لقد بات واضحاً أن التناص هو ما عرف عند النقاد العرب القدامى بالسرقات، وأنه كان موجوداً لديهم، وإن لم يعرفوه بهذا الاسم، فالتناص إذن مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة فظاهرة تداخل النصوص سمة جوهرية فى التراث العربى، وأوضح دليل على ذلك اهتمام النقاد بالمعاني المتكررة بين الشعراء، والبحث عن الأصالة لدى الشاعر، جاعلين مقياس ذلك قوة الإبداع والخلق، فذلك أمر (ما تعرى منه متقدم ولا متأخر)^(٢١).

فالتناص الأدبى هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلية بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التى يطرحها الشاعر^(٢٢).

(٢٠) محمد عزام: النص الغائب تحليلات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١، ص ٤٤.

(٢١) أبو القاسم الأمدى: الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى، ت: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط ٤ د.ت، ص ٣١١.

(٢٢) انظر: أحمد الزغبى: التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر، الأردن ط ٢، ٢٠٠٠م، ص ٥٠.

أشكال التناس:

إن العمل الأدبي يدخل فى شجرة نسب عريقة وممتدة كالكائن البشرى، فهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه، كما أنه نتاج لما سبقه حاملاً معه بعض الصفات الوراثية ممن قبله، وتختلف هذه الاستفادة إما بالكتابة عن النص ذاته، أو بتفجير نص آخر فى نفوسنا ينشأ من تفاعلنا مع النصوص المقروءة^(٢٣).

ويختلف تداخل نص مع نصوص سابقة، ويتنوع بحسب الاستفادة، فللتناس أشكال متعددة، منها^(٢٤):

التناس القرآنى: بحيث يقتبس الأديب نصاً قرآنياً، ويذكره مباشرة، أو يكون ممتداً بإيحائه وظله على النص الأدبي، لنلمح جزءاً من قصة قرآنية، أو عبارة قرآنية يدخلها فى سياق نصه.

التناس الوثائقي: وهذا النوع فى النثر أكثر منه فى الشعر كالسرد والسيرة، فيحاكى النص نصوصاً رسمية كالخطابات، والوثائق، أو أوراق أخرى كالرسائل الشخصية والإخوانية، لتكون نصوصهم أكثر واقعية.

التناس والتراث الشعبى: وتكون المحاكاة فيه على مستوى اللغة الشعبية، وهذا مما يؤخذ على بعض الأدباء، إضافة إلى الاستفادة، وتوظيف القص الشعبى، والحكايات القديمة، والموروث الشعبى.

التناس والأسطورة: وهى تتشابه مع سابقها من ناحية الاستفادة من التراث، لكنها تختلف من ناحية أن الأسطورة غالباً ما هى موروث؛ لكنه يونانى، أو غربى، وإن كان هناك بعض الأساطير العربية، إلا أنها قلة مقارنة بالغرب.

(٢٣) انظر: د. عبد الله الغدامى: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح الكويت، ط ٢ ١٩٩٣م، ص ١١١ - ١١٣.

(٢٤) للاستزادة: انظر: د. محمد الجعافرة: التناس والتلقى، دار الكندى ط ١، ٢٠٠٣م، ص ١٩، و د. محمد صالح الشنطى: آفاق الرؤيا وجماليات التشكيل - من إصدارات نادى حائل الأدبى (نسخة إلكترونية).

أنواع التناس:

تناس مباشر (تناس التجلي)، أو غير مباشر (تناس الخفاء).

أما التناس المباشر فيشتمل على ما يلي: التناس المنحسر والمتسع؛ ويتمثل كما قال «محمد خير البقاعي» برسالة ابن القارح ورسالة الغفران؛ والسرقعة والاقتباس والتضمين والأخذ والاستعانة والمعارضة، والحل والاستشهاد والتغاير. . وغير ذلك من المصطلحات البلاغية العربية، فهو عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة، ومتفاعلة إلى النص، ويعتمد الأديب فيه أحياناً إلى استحضار نصوص بلغتها التي وردت فيها، كآليات القرآنية، والحديث النبوي، أو الشعر والقصة^(٢٥).

أما التناس غير المباشر فينضوي تحته التلميح، والتلويح، والإيماء، والمجاز، والتوليد، والكناية، والرمز، وقد يدخل فيه التضمين في بعض صورته^(٢٦)، وهو عملية شعورية يستنتج الأديب من النص المتداخل معه أفكاراً معينة يرمي بها، ويرمز إليها في نصه الجديد.

ويحلو للبعض تفريعه بإيجابى وآخر سلبى، ويقصد بالأول إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد، أما السلبى فهو كالصدى المكرر للنص الذى سبقه إلا أن جميع هذه الأنواع تعتمد على فهم المتلقى، وتحليله للنص^(٢٧).

(٢٥) انظر: التناس والتلقى: ص ١٥، ومقال نظرية التناس د. حسين جمعة من مجلة اللغة

العربية بدمشق مج ٧٥ ج ٢ ذو الحجة ١٤٢٠هـ، ص ٣٥٦ - ٣٥٧.

(٢٦) انظر: سعيد يقطين: افتتاح النص الروائى/ النص، السياق، المركز الثقافى العربى، بيروت، بلا تاريخ، ص ٩٧، ود. محمد خير البقاعي: دراسات فى النص والتناصية، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م ص ١٣٩، حاشية ١٢.

(٢٧) انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنى: ت: محمد الحبيب خوجة، دار الكتب الشرقية. ط د. ت، ص ١١ - ١٢، ودلائل الإعجاز: ٢٩٢ - ٢٩٣، ونظرية التناس: ٣٥٧، وتحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، المركز الثقافى العربى - المغرب ط ٢ ١٩٨٦م، ص ١٣١ - ١٣٢. نقلا عن: وضحاء بنت سعيد آل زعير: التناس، مقال منشور فى المجلة الثقافية الإلكترونية بتاريخ: ٢٠٠٥/١٠/٣.

قوانين التناس:

ويمكن تحديد ثلاثة قوانين للتناس، تحدد علاقة النص الغائب، بالنص المائل، وهى:

١ - الاجترار، وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع النص الغائب بوعى سكونى، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجد السابق حتى لو كان مجرد (شكل) فارغ..

٢ - الامتصاص، وهو أعلى درجة من سابقه. وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب، وضرورة (امتصاصه)، ضمن النص المائل، كاستمرار متجدد.

٣ - الحوار، وهو أعلى المستويات، ويعتمد على القراءة الواعية المعمقة التى ترفد النص المائل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة، أو تراثية، وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والمائلة فى ضوء قوانين الوعى واللاوعى..

وهكذا يتم الانطلاق من (النص الغائب) لإعادة كتابته، لأنه لا يمكن أن ينحصر فى مدلول واحد ثابت، وإنما يتحول إلى شبكة من المستويات المتفاعلة، وبمجرد أن يطلق الكاتب نصه الجديد، الذى هو عبارة عن عدة نصوص سابقة ومعاصرة، فإنه يدخل النص نفسه فى عمليات تناس جديدة، باعتبار النص الجيد قادر دائماً على العطاء المستمر لقراءات متعددة.

ومن هنا يظل النص منفصلاً عن القارئ ومتصلاً به فى الوقت نفسه، كما يظل فاعلاً ومنفعلاً، مؤثراً ومتأثراً، وتصبح عملية (إنتاج) النص المائل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج، مع النص الحاضر باعتبار القارئ الأداة الثانية فى (تفسير) النص، و(تركيبه) من جديد.

وتظل عملية (القراءة) هى عملية أخذ وعطاء: أخذ من النص، وعطاء من قبل المخزون الأدبى والثقافى للقارئ، وهكذا يتفاعل النصان: الغائب والمائل، من

أجل إنتاج (نص) جديد هو أيضا (تناص) مركب من نصوص عديدة متداخلة، وهذه هي القراءة المعمقة التي تستبطن أعماق النص المائل، في عملية التفكير له، من أجل إعادة (تركيب) له، مقترنة بنصوص غائبة عديدة، بخلاف القراءة (الأفقية) التي لا يملك فيها النص المائل من عناصر (الأدبية) ما يسمح للقارئ بالانطلاق في سماء الذاكرة.

التحليل التناصي:

يبدأ (التحليل النصي) من البنية الكبرى للنص، والتي تتسم بالتماسك والانسجام، والتماسك ذو طبيعة دلالية، وهو يتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتتالية النصية، وتصبح المتتالية متماسكة دلاليًا عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل، وكما أن الجملة ليست مجرد مجموعة من الكلمات، وإنما هي علاقات بنيوية تجسد الجملة، فإن تحليل البنية الكبرى للنص يتجاوز مجموع أبنية المتتاليات التي تتسم بالتماسك الأفقي.

إن (الأبنية الكبرى) هي الوحدات البنيوية الشاملة للنص، و(الأبنية الصغرى) هي أبنية المتتاليات والأجزاء، ولكل من البنيتين دلالته، وتحديد البنية الكبرى للنص يختلف من ناقد إلى آخر، باختلاف منهجه النقدي وثقافته، فكل يختار من النص العناصر التي يراها مهمة، وعلى الرغم من هذه الاختلافات فإن هناك شبه توافق في الوصف الإجمالي للنصوص.

وعلى الرغم من أن (البنيات الكبرى) للنص تختلف من ناقد/ قارئ إلى آخر، فلإن مبادئ تكونها لا تكاد تتغير، وهي ترتبط بالقضايا المعبر عنها بجمل النص بوساطة (القواعد الكبرى) التي تحدد ما هو أكثر جوهرية في مضمون النص، وبالتالي فإنها تلغى بعض التفاصيل الصغيرة لصالح المعلومات الأساسية في البنية الكبرى.

و(البنية الكبرى)، تنتج عن وصف أهداف النص واستقراء موضوعاته أو تقدم ملخصات له تسهم في كشف أبنيته. ومصطلح (البنية الكبرى)، هو مصطلح

نسبي، يشير إلى بنية ذات نحو كلي شامل بالنسبة إلى أبنية ذات مستوى أصغر. وبالمقابل فإن ما يعتبر (بنية صغرى) فى نص ما يمكن اعتباره (بنية كبرى)، فى نص آخر.

والملقى هو الذى يحدد إطار (البنية الكبرى)، لأن مفهوم التماسك الذى ينبغي أن تتصف به ينتمى إلى مجال الفهم والتفسير الذى يضيفه القارئ على النص، ولأن تأويل النص من جانب القارئ لا يعتمد على استرجاع البيانات الدلالية التى يتضمنها النص فحسب، وإنما يقتضى أيضا إدخال عناصر القراءة التى يملكها المتلقى داخل (كفاءة النص)، وهذه الثغرات المساعدة تتألف من الأبنية العاطفية والأعراف وما سواها، وكلها تسهم فى تماسك النص.

ويميز علماء النص بين التماسك الوظيفى للنص، والترابط الموضعى الشرطى فيه، فالأول هو الروابط البلاغية «جرىماس»، وقد جعله «هلمسليف» أحد المظاهر الضرورية لضمان الطابع العلمى للبحث، لأنه يبرز خواص أى نظام للتفكير، ويعنى أن أجزاء هذا النظام لابد من ترابطها فيما بينها، وأدوات الربط هى التى تقوم بهذا الربط، أما الترابط الموضعى الشرطى فيعتمد الروابط النسبية المعتادة بين الوقائع التى تدل عليها الأقوال، مثل أدوات الربط (أحرف العطف، والجر، والاستئناف، والترقيم، وأسماء الإشارة، وأدوات التعريف، والأسماء الموصولة... الخ).

ويولى علماء النص التماسك أهمية قصوى، لأنه يعنى عندهم خاصية دلالية للنص، تعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص فى علاقتها بالجملة الأخرى، وقد عنيت بلاغتنا العربية القديمة بالتماسك، فخصصت له بحثا مستقلا هو (الفصل والوصل)، ودرست مستوى الترابط القائم بين وحدتين من القول^(٢٨).

(٢٨) محمد عزام: النص الغائب تجليات التناس فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١، ص ٥٢ - ٥٣.

التناص فى النقد العربى

يتجلى التناص فى النقد العربى عند كل من النقاد: د. «صلاح فضل» فى: (بلاغة الخطاب وعلم النص)، ود. «عبد الله الغدامى» فى: (الخطيئة والتكفير) و(ثقافة الأسئلة)، ود. «محمد مفتاح» فى: (تحليل الخطاب الشعرى - استراتيجية التناص)، و«سعيد يقطين» فى: (انفتاح النص الروائى)، ود. «محمد عبد المطلب» فى: (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى)، ود. «مصطفى السعدنى» فى: التناص الشعرى قراءة أخرى لقضية السرقات)، ويعد «رشيد بن حدو» المغربى فى طليعة من نبه على نظرية التناص إن لم يكن سابقاً فى هذا الاتجاه... وكذلك كان «جمال شحيد» فى سورية.

وجدير بالذكر أن «سعد مصلوح» فى محاولته لدراسة علم النص يرفض الاتجاهات النقدية الجديدة، وإن وافق على دواعيهم ومنطلقاتهم حيث «ضرورة تواصل أهل العلم بالعمل الدائب على ترسيخ أساليب المعالجة العلمية المنضبطة للنص الأدبى»^(٢٩).

ثم انتقد المتشبهين بأذيال البنيوية والأسلوبية والتفكيكية، داعياً إلى مواجهة النص العربى والخروج به من «النق المظلم، وإلى صياغة عربية القسمات للمامح الحداثة الراشدة التى تتغيا بها ترسيخ المعالجة العلمية المنضبطة للنص الأدبى»^(٣٠).

احتوى كتاب «فى النص الأدبى: دراسة أسلوبية إحصائية» (١٩٩١م) على مجموعة مباحث تدرج فى مفهوم الدراسة الأسلوبية الإحصائية مثل قياس خاصية تنوع المفردات فى الأسلوب، وتحقيق نسبة النص إلى المؤلف، والتشخيص الأسلوبى الإحصائى للاستعارة.

(٢٩) د. سعد مصلوح: «فى النص الأدبى: دراسة أسلوبية إحصائية» - منشورات النادى

الثقافى الأدبى بجدة - جلة ١٩٩١ - ص ٧.

(٣٠) المصدر نفسه - ص ١٠.

وأسهـم «واثل بركات» فى تدعيم الجهود العربية النقدية لعلم النص، فعرب كتابا عنوانه «مفهومات فى بنية النص» (١٩٩٦)، وهو مأخوذ من عدة مصادر ويشرح اللسانية والشعرية والأسلوبية والتناصية ضمن مقالات حديثة فى بابها موجهة «لإيلاء النص، والنص بذاته، اهتماماً مركزياً يتجاوز الرؤية التقليدية التى كانت تقوم على تفسير العمل الأدبى والبحث فى ثناياه عن المعالم الخارجية المتصلة به، وانطلاقاً من هذا التحول الجذرى، نستطيع أن نسجل للدرس الأدبى احتفاءً خاصاً بالنص كبنية لغوية مستقلة لها عالمها الخاص وتكوينها المميز، وتركيزاً عليه بوصفه لغة منتظمة فى نسق من التراكيب»^(٣١)، وقد اختار بركات مقالات عن اللسانية والشعرية والأسلوبية والتناصية، تنتمى جميعها إلى المناهج التى نظرت إلى النص كبنية مستقلة بذاتها.

ثم نشر عبد الملك مرتاض (الجزائر) بعض محاضراته فى علم النص فى كتابه «النص الأدبى: من أين وإلى أين» (١٩٨٣)، وهى محاولة رائدة فى التأليف النقدى العربى، انطلقت من الكشوفات الحديثة فى تقنيات النص الأدبى، وعضدت تحليلها وآراءها النقدية بتشريح نص للتوحيدى، وذهب «مرتاض» فى محاولته، إلى التوكيد على النص الأدبى جوهر قائم بذاته، فكتب فصلاً مخصصاً للحديث عن الفن والجمال وعلاقة اللغة، أو لغة الأدب، واعترف مرتاض باستفاداته من القضايا ذات الصفة النقدية والألسنية، ليكون الفصل المخصص لتشريح نص التوحيدى من كتابه «الإشارات الإلهية» تطبيقاً لمحاولات تحديث علم النص ونقده^(٣٢).

ولعل كتابه الأخير (الكتابة من موقع العدم: مساءلات حول نظرية الكتابة) (١٩٩٩) يؤكد المبلغ الكبير الذى خاض فيه «مرتاض» فى مزج الاتجاهات الجديدة

(٣١) واثل بركات: «مفهومات فى بنية النص» - دار معد - دمشق ١٩٩٦ - ص ٣.

(٣٢) عبد الملك مرتاض: «النص الأدبى: من أين؟ وإلى أين؟» - ديوان المطبوعات الجامعية

- الجزائر ١٩٨٣ - ص ٤ - ٦.

بالموروث النقدي العربي، ولكنه يوضح فى الوقت نفسه إلى أى حد يبدو الناقد العربى الحديث مأخوذاً بآليات الاتجاهات الجديدة، فهذا الكتاب الأخير يعالج نظرية الكتابة فى ثلاثة مسالك كبرى هى: تكون الكتابة ومفهومها وعلاقاتها.

إنه محاولة قابلة للرأى والمجادلة للكتابة النظرية الإبداعية بعد هضم الاتجاهات الجديدة، ولا سيما مفهوم النص لدى بارت (يسميه بارط) وجوليا كريستيفا وتودوروف (يسميه طودوروف)، دعوة لتحرير الكتابة من غماذجها المسبقة، وإجابة على أسئلة الهوية المؤرقة؟^(٢٣).

وقد حصر «عبد الملك مرتاض» نظرية التناص بمفهوم السرقات الأدبية المعروفة فى النقد العربى القديم وجعل أصولها فى آراء العرب القدماء، وكذلك فعل الناقد السورى «محمد عزام» فى كتابه: (النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى).

(٢٣) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص ١٧٠ - ١٧١.

نموذج من النقد المعتمد على نظرية التناص

(التناص) في معارضات أحمد شوقي^(٣٤):

في معارضة شوقي لبائية أبي نواس:

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

القصيدتان:

(١) من وزن واحد، وقافية واحدة، وقد بلغت أبيات قصيدة شوقي (٧٩) بيتاً، بينما لم أجد في ديوان أبي نواس سوى خمسة أبيات من هذه القصيدة؛ فقصيدة شوقي أكثر عدد أبيات بـ (٧٤) بيتاً، ولهذا دلالة في الرغبة في التجاوز الفني، وما الكم سوى دليل على الكيف.

(٢) استخدم أبو نواس خمس كلمات قوافٍ في قصيدته، بينما استخدم شوقي (٧٩) كلمة (بعدد أبيات قصيدته)، منها ٤ كلمات مكررة، و٤ كلمات من سابقه، فيبقى له ٧١ كلمة جديدة كقوافٍ.

(٣) عالج أبو نواس في أبياته موضوعاً واحداً هو: وصف أحوال المحب، بينما نقل شوقي موضوع قصيدته إلى وصف ليلة راقصة أقيمت في قصر عابدين، وفرع في جزئياتها، فوصف الخمر وكؤوسها وما تفعله بالنفوس (١ - ١٠)، ثم وصف الليلة الراقصة في قصر عابدين (١١ - ١٤)، ووصف القصر كجوهرة تخلق الألباب، أو كباقة زهر مضىء (١٥ - ٢١)، ثم وصف الغيد الحسان مقبلات ممتطيات ظهور جياهن، وهن كالشموس أو النجوم بياضاً وجمالاً (٢٢ - ٣٢)، وانتقل إلى مدح سيد القصر، فشبهه بالقمر، وهو يرفل بثيابه الجديدة (٣٣ -

(٣٤) محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، من منشورات اتحاد

الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١، ص ١٨٢ - ١٩٣.

(٣٨)، ثم عاد إلى وصف النساء فشبهن بالظباء، وهن يرتدين الحرير والذهب والفضة، والأنغام تستفزهن، فقمّن إلى الرقص كمهاري سكارى، واستسلمن للعناق، ولقاء الرؤوس بالصدور، والأيدى بالخصور، فالتهت الخدود (٣٩ - ٥٣)، ثم وصف الأطعمة: حارها وباردها، صلبها وسائفها (٥٤ - ٦٠)، وعاد إلى وصف الخمرة وما تفعله بالعقول والألباب (٦١ - ٦٧)، كما عاد إلى مدح الأمير، وسيد القصر، فأظهر كرمه ونعماءه وعطفه (٦٨ - ٧٤). وانتهى إلى إعجاب الشاعر بمديحه (٧٥ - ٧٩).

والواقع أن قصيدة «شوقى» هذه هي مثال نموذجى للقصيدة العربية ذات الموضوعات المتعددة، والمفككة، التى لا تمسك موضوعا فتنهيه لتنتقل إلى غيره، وإنما هي تعالج موضوعا فتقول فيه شيئا، ثم تدعه لتتناول موضوعا آخر، ثم تذكر شيئا يضاف إلى الموضوع فتعود إليه، وهكذا تنتهى القصيدة ولا ينتهى الكر والفر فيها، وهذا التفكك والاضطراب هو أحد المآخذ التى يأخذها النقد الرومانسى على الشعر الكلاسيكى.

(٤) لم يشترك الشاعران فى أى موضوع، واستطرد «شوقى» فى نظم الموضوعات التى توافق هوى فى نفسه: الوصف والمديح والخمرة ومجالسها، فوصف القصر والغانيات، ومدح سيده.

(٥) ختم شوقى قصيدته بإعجابه بشعره وبمديحه الذى مهما طال فلن يفى بمدوحه حقه من الشاء .

ويعارض شوقى البحرى فى قصيدته (وصف إيوان كسرى) التى مطلعها:

صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جدا كل جيس

فقال شوقى معارضا:

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

(١) من وزن عروضي واحد، وقافية واحدة، وقد استخدم البحترى (٥٦) كلمة من قافية السين (بعدد أبيات قصيدته، عدا ثلاثا تكررت)، واستخدم شوقي (١١٠) كلمات (بعدد أبيات قصيدته) منها عشرون مكررة، وثمان وثلاثون من سابقه، ويبقى له نصف عدد قوافي قصيدته من إبداعه.

(٢) بلغت أبيات قصيدة «البحترى» (٥٦) بيتا، وبلغ عدد أبيات قصيدة شوقي (١١٠) بيتا، بزيادة (٥٤) بيتا، ولعله عنى بزيادة عدد أبيات قصيدته رغبته في تجاوز سابقه فنيا.

(٣) عالج «البحترى» في قصيدته موضوعا واحدا هو وصف إيوان كسرى، أو بالأحرى أطلال (المدائن) وهي على بعد يوم من بغداد، وقد زارها الشاعر، وشاهد أطلالها، فوصفها، واستوحاها، وصب عليها من روحه.

وليس (الإيوان) سوى جزء من القصر، يدعى بالشامية (الليوان)، لكن الشاعر يقصد القصر كله، أما عناصر وصفه فهي: شكوى الزمان (١ - ١٠)، ووصف أطلال القصور (١١ - ١٢)، ووصف الصور الجميلة على جدرانها: صورة أنطاكية والمعركة بين «أنوشروان» أحد ملوك الفرس، وهو يزجي صفوف الجيش تحت الدرفس (٢٢ - ٢٨)، وصورة مغنى «أنوشروان» في أحد مجالس الخمرة والطرب (٢٩ - ٣٤)، وصورة الوفود والزحام والقيان في المقاصير (٤٥ - ٤٩) ثم عودة إلى الأطلال وأصحابها.

أما «شوقي» فقد ضمت قصيدته موضوعا واحدا هو الوصف، ولكنه على جزأين، وصف في جزئه الأول أيام صباه وأنسه في الوطن، واستدعى ذكريات الوطن من ذاكرته فأنس بها وإليها (١ - ١٣)، وتذكر أيك (الجزيرة) وطيورها

(١٤ - ٢١)، والنبل ومباهه (٢٢ - ٢٤)، والجيزة ونخيلها (٢٥ - ٢٧)،
والأهرام والقناطر (٢٨ - ٣٠)، وأبا الهول يشهد قوافل الأزمان ترى أمامه،
والممالك تنشأ وتنهار أمام عينيه: روم، وفرس، وخوفو، ودارا، ووائل، وعبس،
وبنو مروان، وهو صامد (رهين الرمال) (٣١ - ٤٧).

وأما فى الجزء الثانى من قصيدته فقد التفت شوقى إلى ما حوله، حيث كان
يعيش فى منفاه بالآندلس، وحيث ما تزال الحضارة العربية التى شادها العرب فيها
ماثلة للعيان، فوصف قصورها ودور العلم فيها، ومغانها (٤٨ - ٦٨)، ووصف
سوارى قصورها وكأنها ألفات فى خط كاتب (٦٩ - ٧٤)، ووصف منبر القاضى
الذى تغرى رائحته بلمسه (٧٥ - ٧٧)، كما وصف قصر الحمراء، وغرناطة،
وديار بنى الأحمر، وقد أصبحت مزارا للوافدين على التاريخ، بعد أن كانت ملجأ
لذوى الحاجات والرتب (٧٨ - ١٠١).

(٤) اشترك الشاعران فى وصف الأطلال، ولكن «البحترى» وصف أطلال
كسرى، ورثى حضارة قوم آخرين، بينما وصف «شوقى» القصور
العربية فى الآندلس، فهو ينتمى إلى ما يصف بسبب القربى الفكرية
على الأقل، ولهذا كان وصفه ملونا بمشاعره الوجدانية تجاه ما يصف:

وعظ البحترى إيوان كسرى وشفتنى القصور من عبد شمس

فإذا كان (إيوان) كسرى قد (وعظ) البحترى بالفناء والزوال، فإن قصور
الأمويين فى الآندلس قد أعادت إلى قلب «شوقى» (الشفاء) من مرض اليأس الذى
حل بالامة العربية، وإذا كان «البحترى» قد اتخذ من وصفه لإيوان كسرى تعلقة
لإظهار التأسى والاعتبار والتنبؤ بمصير الدولة العباسية الآيلة للسقوط، فإن
«شوقى» يرى القصور العربية ما تزال شامخة تتحدى الفناء، وهى تشير إلى
الحضارة العربية التى شادها العرب خلال ثمانية قرون، ويستخلص العبرة من
مأساة الآندلس التى فرط فيها أهلوها.

ولما كانت دعوات الإصلاح منتشرة فى مطلع القرن العشرين، ويشهد «شوقى» آثارها فى ما حوله: الإصلاح بشقيه: السلفى (الأفغانى ومحمد عبده والكواكى ورشيد رضا)، واللىبرالى الغربى (لطفى السيد . . وغيره) فإن «شوقى» يرغب فى أن يجمع بين الاتجاهين: السلفى واللىبرالى، فيحض على التمسك بالقيم الأخلاقية، واستعادة المجد الغابر، إضافة إلى وصفه معالم العصر الحديث ومخترعاته، ومن هنا رغبته فى معارضة القدماء، لا لمجرد المحاكاة فحسب، وإنما فى محاولة تتجاوزهم فنيا، إثباتا لتفوق اللاحق على السابق، ومحاولة فى جمع الماضى والحاضر، والتراث والتجديد.

(٥) أنهى البحترى قصيدته بيت كان يعتذر فيه عن وصفه حضارة أجنبية، وهو العربى، فيرد السبب إلى ولعه بالأشراف من كل جنس ولون:

وأرانى من بعد أكلف بالأشراف طرا من كل سنخ وإس
بينما أنهى شوقى قصيدته بيت يرد فيه سبب انهيار البنيان إلى انهيار
الأخلاق:

وإذا ما أصاب بنيان قوم وهى خلق فإنه وهى أس

ويعارض «شوقى» «ابن زيدون» فى قصيدته المشهورة التى نظمها فى حبه
لولادة ومطلعها:

أضحى التنائى بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا
فقال شوقى معارضاً بقصيدة نظمها فى منفاه بالآندلس، يحن فيها إلى
الوطن، ويصف كثيراً من مشاهده ومعاهده. ومطلعها:

يا نائح (الطلح) أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا؟

والقصيدتان :

(١) من وزن عروضى واحد، وقافية واحدة، وقد استخدم ابن زيدون (٥١) كلمة من قافية النون، بعدد أبيات قصيدته، واستخدم شوقي (٨٣) كلمة من القافية نفسها، أخذ من سابقه (١٣) كلمة، وكرر (٤) كلمات، فيبقى (٦٦) كلمة، وهى على كل حال أكثر من كلمات قوافى ابن زيدون، وبالتالي فإن شوقي أكثر اجتلابا للقوافى.

(٢) بلغت أبيات قصيدة ابن زيدون (٥١) بيتا، بينما بلغ عدد أبيات قصيدة شوقي (٨٣) بيتا، بفارق (٣٢) بيتا زيادة لصالح شوقي، وهو دليل آخر على رغبة شوقي فى تجاوز سلفه.

(٣) عالج ابن زيدون فى قصيدته موضوعا واحدا هو شكوى التناثى والبعد عن حبيبته ولادة (١ - ١٩) أما عناصر هذه الشكوى فقد تعددت، حيث أرسل تحيته إليها مع البرق السارى ونسيم الصبا (٢٠ - ٢٣)، ثم وصف الحبيبة بالمذكر فشبها بالشمس بياضا، والتبر صياغة (٢٤ - ٣٥)، ثم عرج على ذكرياته معها (٣٦ - ٥١)، لكن القصيدة بشكل عام مفككة المعانى ينفرد كل بيت فيها بمعناه، ويستقل عن غيره.

أما شوقي فقد افتتح قصيدته أيضا بذكر البعد والتناثى، ولكن ليس عن الحبيبة، وإنما عن الوطن (١ - ٩) وما فيه من أصدقاء، وما له فى ذاكرته من ذكريات (١٠ - ٥١) فى مصر، يستلها ذكرى فذكرى، ويقلبها فى ضميره ووجدانه، مثل بخيل يتملى محاسن الدينار الذى يقتنيه ثم يخزنه، ليتثال عليه غيره (٥٢ - ٨٢)، ولكن قصيدته - كسابقها - مفككة الأبيات، لا ترابط بين معانيها، ولا وحدة عضوية أو فكرية، إنما ينفرد كل بيت بمعناه، ويستقل عما سواه.

(٤) وإذا كان الشاعران قد اشتركا فى موضوع واحد هو الحب والفراق والذكريات فإن معالجتهما لهذا الموضوع جاءت متماثلة أيضا، لموافقة موضوعيهما لنفسيهما، لكنهما وقعا فى ما يؤخذ على القصيدة الكلاسيكية من تفكك واضطراب، وكأن كل بيت فيها ينظم لوحده دون أن يرتبط بغيره.

(٥) أنهى ابن زيدون قصيدته بيت يبلغ فيه حبيته السلام:

عليك منا سلام الله ما بقيت صباة بك نخفيها، فتخفينا

وأنهى شوقى قصيدته بيت فيه شجته لأميه، مصر، والدته المتوفاة:

إذا حملنا لمصر أو له شجنا لم ندر أى هوى الأمين شاجنا

وعارض «شوقى» عليا الفهرى القيروانى الحصرى» فى قصيدته:

يا ليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده

وهى أشهر من نار على علم، وقد عارضها الشعراء وحاكوها، منذ عصرها، وحتى اليوم، وجمع بعض الأدباء (معارضاتها) التى بلغت (٩٤) معارضة، ورددها المطربون فى الوطن العربى منذ عصرها إلى اليوم، وقد أعان على ذبوعها رقة نسيبها، وعذوبة ألفاظها، وموسيقى بحر الخبب، وقافية الدال التى تعقبها الهاء المضمومة.

وقيل إن سبب نظمه لها أن وشاية بلغت الأمير «محمد بن طاهر» صاحب مرسية (- ٤٥٥هـ) تتهم «الحصرى» بشتمه، وقد كان «الحصرى» مدرسا فى أحد مساجد مرسية، فنظم هذه القصيدة يمدح صاحبه، ويدفع التهمة عن نفسه.

فقال شوقى معارضا:

مضناك جفاء مرقده وبكاه ورحم عوده

(١) من وزن عروضى واحد، وقافية واحدة، وقد استخدم «الحصرى» (٩٩) كلمة من قافية الدال تعقبها الهاء المضمومة، بعدد أبيات قصيدته (منها سبع كلمات مكررة)، واستخدام شوقى (٢٧) كلمة من القافية نفسها، بعدد أبيات قصيدته (منها ثلاث عشرة وردت عند سابقه) فظل له أربع عشرة كلمة من جديده، وهذا يعنى تقصيره عن سابقه فى هذا المجال .

(٢) بلغت أبيات قصيدة الحصرى (٩٩) بيتا، وبلغ عدد أبيات قصيدة شوقى (٢٧) بيتا، بفارق (٧٢) بيتا لصالح «الحصرى»، وهذا دليل آخر على تفوق السابق على اللاحق .

(٣) عالج «الحصرى» فى قصيدته موضعين هما: الغزل (١ - ٢٣) والملاح والاعتذار (٢٤ - ٩٩)، وعالج شوقى موضوعا واحدا هو الغزل (١ - ٢٧). ومن هنا فإنهما تماثلا فى موضوع الغزل، وليس لدى شوقى مديح أو اعتذار، وبالتالي فإننا إذا أردنا الموازنة بينهما، اكتفينا بموضوع الغزل لأنه مشترك بينهما، وقد وضع فيه شوقى (٢٧) بيتا أى بزيادة أربعة أبيات عن غزل الحصرى، وفى هذا دليل على رغبة شوقى فى تجاوز سابقه فنيا .

(٤) دار غزل «الحصرى» حول أرق الحبيب، وعطف النجم عليه، وهواه بغزال ذى هيف، وخوفه من الواشين وفتنته، وخمرة ريقه، وسكر الحاظه، وسيوف مقلتيه، وخمرة خدوده، وقتله حبيبه، ورغبته فى رؤية خيال الحبيب، وفى وصله .

ودار غزل شوقى حول أرق الحبيب، وعطف عائديه عليه، ووصف آهاته الحرى التى تذيب الصخر، ومناجاته النجم والحمائم، ورغبته فى رؤية خيال حبيبه، ووصف الحبيب بجمال يوسف الذى أحبته امرأة العزيز فقالت صاحباتها

امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه، فجمعتهم وأعطت كل واحدة منهن سكيناً،
وقالت ليوسف: اخرج إليهن. فلما رأيته قطعن أيديهن بالسكاكين دون أن
يشعرن، وهن مأخوذات بجماله الرائع:

وتمنت كل مقطعة يدها لو تبعت تشهده

ثم يقسم الشاعر بثنايا لؤلؤها، وبرضاب كوثرها، وبخال خدها، وبغصن
قوامها، أنه لن يخون هواها، ولن يسلوها.

(٥) أنهى الحصرى قصيدته بالسلام عليها كلما غنى بالأيك مغرده، وأنهى
شوقي قصيدته بالوفاء والإخلاص لها أبد الدهر.

وعارض «شوقي» «البوصيرى» فى قصيدته البردة التى نظمها فى مدح
الرسول عليه الصلاة والسلام بقصد البرء من داء الفالج الذى أصابه فأبطل نصفه
حتى أعجز الأطباء، فرأى النبى محمدًا ﷺ فى منامه، فمسح بيده عليه، وألقى
عليه برده، فأفاق معافى، ولهذا سميت بـ (البردة) و(البرأة)، ومطلعها:

أمن تذكر جيران بذى سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

فقال شوقي معارضا:

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دم فى الأشهر الحرم

والقصيدتان:

(١) من وزن عروضى واحد، وقافية واحدة، وقد استخدم «البوصيرى»
(١٦٧) كلمة من قافية الميم، بعدد أبيات قصيدته (منها ست عشرة
كلمة مكررة)، واستخدم شوقي (١٩٠) كلمة من القافية نفسها، بعدد
أبيات قصيدته (منها ثلاثون كلمة مكررة، وأربعون وردت عند سابقه)
فانفرد بـ (١٢٠) كلمة وهى ميزة فنية.

(٢) بلغ عدد أبيات قصيدة «البوصيرى» (١٦٧) بيتا، وبلغ عدد أبيات قصيدة شوقى (١٩٠) بيتا، بفارق (٢٣) بيتا لصالح «شوقى» وهى رغبة فى التجاوز.

(٣) عالج «البوصيرى» فى قصيدته عشر موضوعات هى: الغزل (١ - ١٢) والتحذير من هوى النفس (١٣ - ٢٨)، ومدح النبى ﷺ (٢٩ - ٥٨)، ومولده ﷺ (٥٩ - ٧١)، ومعجزاته ﷺ (٧٢ - ٨٧)، وسر القرآن ومدحه (٨٨ - ١٠٤)، والإسراء والمعراج (١٠٥ - ١١٧)، وجهاده ﷺ (١٤٠ - ١٥١)، والمناجاة وعرض الحاجة (١٥٢ - ١٦٧).

وعالج «شوقى» الموضوعات نفسها: الغزل (١ - ٢٤)، والتحذير من هوى النفس (٢٥ - ٣٩)، ومدح الرسول ﷺ (٤٠ - ٥٣)، ومعجزاته ﷺ (٥٤ - ٧٤)، ومولده ﷺ (٧٧ - ٨٢)، والإسراء والمعراج (٨٣ - ٩٣)، وعودة إلى معجزاته ومدحه ﷺ (١٠٧ - ١٧٦)، والتوسل بالنبى ﷺ (١٧٧ - ١٨٥)، والمناجاة وعرض الحاجة (١٨٦ - ١٩٠).

(٤) اشترك الشاعران فى الموضوعات العشر جميعا، ولم يخالف «شوقى» سابقه فى موضوع ما، فقد كان يترسم خطاه ترسما دقيقا، ولكنه رغب فى تجاوز سابقه، فعالج كل موضوع بعدد من الأبيات يفوق عددها لدى سابقه: ففى الغزل مثلا وضع ضعف عدد أبيات البوصيرى، وكذلك فى بيان معجزاته ﷺ، وفى تصوير جهاده ﷺ وضع سبعين بيتا بينما جاء «البوصيرى» بعشرة أبيات.

(٥) فى موضوع الغزل بدأ «البوصيرى» قصيدته ببراعة استهلال فى مخاطبة نفسه التى تذكرت الرسول ﷺ فهطلت دموع عينها تعبيرا عن محبتها:

أمن تذكر جيران بذى سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم
فما لعينيك إن قلت: اكفها، همتا وما لقلبك إن قلت: استفق بهم
بينما بدأ شوقى غزله بوصف معاناته مع حبيبه الذى أحل سفك دمه، ورماه
بسهم عينيه:

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دم فى الأشهر الحرم
يا لائمى فى هواه والهوى قدر لو شفك الوجد لم تعذل ولم تلم
وفى التحذير من هوى النفس يقول «البوصيرى» إن النفس لأماراة بالسوء لا
تتعط بنذير الشيب والهزم، ولا تكسر المعاصى شهوتها، لأن الطعام يقوى شهوة
النهم:

والنفس كالطفل إن تهمله شب على حب الرضاع، وإن تفضمه ينفطم
ولهذا تنبغى مخالفة النفس والشیطان:

وخالف النفس والشیطان واعصهما وإن هما محضاك النصح فاتهم
بينما يخاطب شوقى نفسه المتهالكة على الملذات، ويطلب منها التمسك
بالأخلاق:

صلاح أمرك للأخلاق مرجعه فقوم النفس بالأخلاق تستقم
وفى مدح النبى ﷺ يصور «البوصيرى» كيف شكت قدما النبى ﷺ من
التعب، وأحشاؤه من السغب، وكيف طلبت منه الجبال أن تكون ذهباً، فأراها أى
شمم. وقد:

فاق النبيين فى خلق وفى خلق ولم يدانوه فى علم ولا كرم
بينما لزم شوقى باب الرسول ﷺ لأن كل فضل إنما هو منه، وهو شفيع
الناس فى المحشر:

لزمتم باب أمير الأنبياء، ومن يمسك بمفتاح باب الله يغتنم

وفى مولده ﷺ يرى «البوصيرى» فيه إنذارا للفرس بتصدع إيوان كسرى،
وخمود نيرانهم أمام سطوع أنوار الحق التى تبدد الظلمات، بينما يرى شوقى أن
بشائر مولده قد سرت مسرى النور فى الظلم، فاختطفته مهج الطغاة، وريعت لها
قصور البغاة، فانصدعت من صدمة الحق، وانقلبت الأصنام على رؤوسها، واهتز
عرشا كسرى وقيصر.

وفى معجزاته ﷺ يعدد «البوصيرى» ستا منها: سجود الأشجار له، وظللت
الغمامة، وانشق له القمر، وعمى الكفار عنه فى الغار، وجاءه جبريل بالرسالة،
وشفاؤه المرضى، ويعدد شوقى ثلاثا من هذه المعجزات المذكورة سابقا: نجاته من
المشركين فى الغار، وظللت الغمامة، ورسالته النبوية، ثم يعدد ثلاث معجزات
جديدة: نبع الماء من بين أصابعه، وتعبده فى غار حراء: وحديثه الطلى.

وفى سر القرآن الكريم ومدحه ذكر «البوصيرى» أنها آيات حق نزلت على
النبي محمد ﷺ ومعانيها لا تنفذ، وبها تبيض وجوه العصاة، ولن يضرها تجاهل
الحساد، بينما عرج شوقى هنا على مدحه ﷺ.

وفى الإسراء والمعراج يصف «البوصيرى» كيف أسرى برسول الله ليلا من
المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، ثم عرج به إلى السماء، واخترق السبع
الطباق، ونودى بالرفع، وقدمه جميع الأنبياء، وكرر «شوقى» ما جاء لدى سابقه
قائلاً:

حتى بلغت سماء لا يطار لها على جناح، ولا يسعى على قدم

وقيل: كل نبي عند رتبته ويا محمد هذا العرش فاستلم

واطلع على اللوح المحفوظ، وما يخط عليه القلم من علم الله.

وفى جهاده ﷺ ذكر «البوصيرى» خوف الأعداء من بعثته، ورغبتهم فى
الفرار، ثم ذكر انتصاراته فى معارك بدر وأحد وحنين:

ومن تكن برسول الله نصرته إن تلقه الأسد في آجامها تجم

بينما رأى شوقى أنه أحيا أجيالا من الرمم، وأنه فتح بالسيف بعد الفتح
بالقلم، وبنى بالعلم حضارة عقلانية عجزت بلوغها الحضارات اليونانية والرومانية
والفرعونية.

وفى التوسل به ﷺ ذكر «البوصيرى» تسميته باسمه لن تحرمه مكارمه:

فإن لى ذمة منه بتسميتى محمدا وهو أوفى الخلق بالذمم

وتابعه شوقى فتوسل إليه باسمه:

يا أحمد الخير لى جاء بتسميتى وكيف لا يتسامى بالرسول سمي؟

اعتمادا على حديث نبوى يقول: «آليت على نفسى ألا يدخل النار من اسمه
أحمد أو محمد».

وفى مناجاته ﷺ وعرض الحاجة يلوذ «البوصيرى» بكرم الرسول ويصلى
عليه، ويترضى عن أبى بكر وعمر وعثمان وعلى وآل النبى وصحبه والتابعين،
ويطلب المغفرة لكل المسلمين:

يا رب بالمصطفى بلغ مقاصدنا واغفر لنا ما مضى يا واسع الكرم

ويتابعه شوقى فيدعو الله أن يلفظ بالمسلمين، ويحسن ختامهم.

والواقع أن شوقى ليس وحده الذى عارض (بردة) «البوصيرى»، وإنما
عارضها شعراء كثيرون^(٣٥)، مثل «البارودى» الذى سمي قصيدته (كشف الغمة فى
مدح سيد الأمة): واستهلها بقوله:

(٣٥) جدير بالذكر أن مؤلف هذا الكتاب قد عارض بردة البوصيرى بقصيدة مطلعها:

أقصر فؤادى ودع مستوجب الندم وانس الهيام بطيف الغافل الشيم
كم بت تهفو إلى أنسامه ظمأ ويات ينأى جفاء عنك فى الأطم

يا رائد البرق يمم دارة العلم واحد الغمام إلى حى بدى سلم
وقد امتد بها «البارودى» حتى بلغت (٤٤٧) بيتاً، لم يقتصر فيها على مدح
الرسول ﷺ كما فعل «البوصيرى» فى برده، وإنما جعلها سيرة تاريخية كاملة
للنبي ﷺ منذ مولده، وحتى انتقاله إلى الرفيق الأعلى، ولعلها هى التى وجهت
«أحمد محرم»، بعد ذلك إلى نظم ملحمة (الإلياذة الإسلامية) فى السيرة النبوية.

كما عارضتها الشاعرة «عائشة التيمورية» بقصيدة مطلعها:

أعز وميض سرى فى حندس الظلم أم نسمة هاجت الأشواق من إضم
وهكذا نجد (تناسل النصوص)، وتداخلها، منذ فترة مبكرة فى حياتنا
الشعرية والنقدية، وإن بتسميات مغايرة للتناسل المعاصر، الأمر الذى لا يقلل من
قيمة تراثنا الشعرى والنقدى، وإنما بالعكس، يعطيه دفعة جديدة من الحياة، عندما
يفسره على ضوء مفهومات معاصرة.

الغائمة

الخاتمة

وبعد هذه الرحلة التى تجولنا خلالها فى دروب النقد الأدبى العربى والعالمى، واستعرضنا فيها أهم المناهج النقدية التى ظهرت إبان القرن العشرين نستطيع القول بأن القرن العشرين هو القرن الذهبى للنقد الأدبى، ويمكن تسميته بـ «عصر النقد» كما يسميه «رينيه ويليك»، وهو «يستحق هذا اللقب دون أدنى ريب، إذ لم تنهمر فيه الكتابات النقدية انهمارا فقط، بل وصل النقد فيه إلى درجة جديدة من الوعى بالذات، ومكانة أعظم فى المجتمع، وجاء فى العقود الأخيرة بمناهج جديدة وبأحكام جديدة»^(١).

لقد استفاد النقد فى النصف الأول من القرن العشرين من نظريات «دارون» التطورية، ونظريات «فرويد»، و«كارل يونج» النفسية، وبفلسفات «ماركس» و«إنجلز» الاقتصادية والأيدولوجية، وبأبحاث «ليفى اشتراوس» الأنثولوجية، ونظريات «دور كايم» الاجتماعية، ومن ثم ظهرت الاتجاهات السياقية التى يندرج تحتها: المنهج التاريخى: والمنهج الاجتماعى، والمنهج النفسى، والمنهج الأسطورى.

ومع أن هذه المناهج النقدية قد أحدثت ثورة فى الدراسات النقدية، حيث تحول النقد الأدبى بفضلها من نقد ذوقى انطباعى أو تأثرى إلى نقد موضوعى يستند إلى أصول وقواعد وأسس علمية فى تحليل العمل الأدبى، إلا أنها وجهت اهتمامها وعنايتها إلى المبدع فى الوقت الذى أهملت فيه النص نفسه أو العمل الأدبى ذاته، ولهذا وجهت إلى هذه المناهج كثيرا من المآخذ والانتقادات من أصحاب الاتجاهات الحديثة الجديدة التى باتت تنادى بضرورة النظر إلى العمل الفنى أو الأدبى على أنه كيان مستقل يجب أن توجه إليه عناية النقاد دون النظر إلى المبدع أو الظروف الاجتماعية والاقتصادية المحيطة به.

(١) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص ٣٨٩.

فمنذ منتصف القرن العشرين ظهرت موجة جديدة سادت العالم أجمع عرفت بموجة الحداثة، وانبثق من هذه الموجة تلك المناهج الحداثية التى ركزت جهودها نحو العمل دون النظر إلى مبدعه، بل إنها قد وصلت إلى درجة أعلنت فيها موت المؤلف ومولد النص والقارئ، ومن أهم هذه المناهج: البنيوية، والأسلوبية، والسيميولوجية، والتفكيكية، وعلم النص، ونظريات القراءة والتلقى.

لقد تأثرت هذه المناهج الجديدة بالدراسات اللغوية الحديثة والتى أصبحت علما مستقلا بفضل جهود العالم اللغوى «فرديناند دي سوسير» الذى وضع البذور الأولى للبنيوية التى وجهت النقد وجهة جديدة والتى كانت النقطة الفارقة بين المناهج السياقية والمناهج الحداثية، وكانت المهاد النظرى لكل المناهج التى تأثرت بها، وقامت على أسسها، وهى تلك المناهج التى يطلق عليها «مناهج ما بعد البنيوية»، أو ما بعد الحداثة».

وقد لاحظنا من خلال هذا البحث أن الدراسات النقدية العربية التى ظهرت فى النصف الأول من القرن العشرين والتى تندرج تحت منظومة المناهج السياقية أو التاريخية اتسمت بالبساطة والوضوح عن تلك الدراسات التى ظهرت فى النصف الثانى من القرن العشرين والتى اعتمدت على المناهج الحداثية، وربما يرجع هذا الوضوح إلى سببين:

الأول: بساطة هذه المناهج فى أصولها وبعدها عن التعقيد.

الثانى: تبلور هذه المناهج وتخمرها فى أذهان النقاد والدارسين قبل الخوض فى ممارستها ممارسة فعلية.

بينما اتسمت المناهج الحداثية بالغموض والاضطراب والتعقيد وتعدد المصطلحات واستخدام الجداول والرموز الرياضية التى أرهقت الباحث والدارس فضلا عن المثقف العادى، ذلك التعقيد الذى جعل أحد الباحثين يقول: «وقفت طويلا منذ السنوات الأولى، منذ الثمانينات على وجه التحديد، أمام كتابات

البنويين العرب، أو الحداثيين العرب بإحساس ظل حتى وقت قريب مزيجاً من الانبهار والشعور بالعجز، . . . العجز عن التعامل مع هذه الدراسات البنيوية، وفهم أهدافها، بل فهم وظيفة النقد ذاته فى ظل المصطلحات النقدية المترجمة والمنقولة والمنحوتة والمحرفة التى أغرقونا فيها لسنوات، ومما كان يعمق ذلك الإحساس بالعجز تلك الرسوم التوضيحية (يفترض أنها كذلك!) والبيانات والجداول الإحصائية والرسومات المعقدة، من دوائر ومثلثات وخطوط متوازية ومتقاطعة وساقطة، والتى كانت تبعدنى - وما زالت حتى اليوم - عن الأعمال الأدبية موضوع المناقشة، بدلا من أن تقربنى منها، فقد كنت أقف أمامها فى عجز كامل عن فك طلاسمها أو «شفرتها» كما يحلو للبنويين أن يقولوا^(٢).

ومع أن هذه المناهج الجديدة قد اتسمت بالغموض والتعقيد إلا أنها قد أفادت الدراسات النقدية وأثرتها إثراء واسعا حتى استطاع النقاد العرب بفضل هذه المناهج أن يطوروا «خطابا نقديا عربيا حديثا يعتمد على التركيب بين المتجانس من التيارات المختلفة، والنمذجة المؤلفة بين المناهج المتعددة، والإنجاز المتميز فى صلب الثقافة العربية. . . وإذا حاولنا إيجاز الوظائف النقدية التى استهدفها أبناء هذا الجيل وجدنا من أبرزها إحداث نقلة معرفية حاسمة فى النقد الأدبى باعتماده على الأسس الألسنية من ناحية وتحليلات الشعرية من ناحية أخرى بحيث أخذ يتقلص الدور الأيديولوجى إلى أقل مستوياته بعد أن كان طاغيا على الخطاب النقدى السابق، والاعتماد على التنظيم المنهجى الدقيق لمقاربة النصوص بطريقة علمية، تجعل القراءة النقدية منبثقة من اكتشاف الأبنية الجزئية المتعلقة فى النصوص الأدبية وصولا إلى بنيتها الكلية الدالة»^(٣).

(٢) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص ١٣.

(٣) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ١٩٦.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- ١ - إبراهيم عبد الرحمن (دكتور): الشعر الجاهلي، قضاياها الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٩.
- ٢ - ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: د. علي عبد الواحد وافي، القاهرة ١٩٦٠.
- ٣ - ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد)، العقد الفريد، تحقيق: د. أحمد أمين وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩ م.
- ٤ - أبو القاسم الأمدى: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ت: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط ٤ د. ت.
- ٥ - أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، المطبعة التجارية، القاهرة ١٩٤٧ م.
- ٦ - أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر، الأردن ط ٢، ٢٠٠٠ م.
- ٧ - إدريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الغرب، ط ١، ١٩٨٤ م.
- ٨ - بسام قطوس (دكتور): استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة، إربد - الأردن ١٩٩٨ م.
- ٩ - بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٨٩.
- ١٠ -: السيمياء، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط ١، ١٩٨٤ م.

- ١١ - : علم الإشارة - السيميولوجيا، ترجمة: د. منذر عياشى، منشورات دار طلاس، دمشق ١٩٨٨.
- ١٢ - جابر عصفور (دكتور): مفهوم الشعر، المركز القومى للثقافة والعلوم، ١٩٨٢.
- ١٣ - : نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.
- ١٤ - جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٨ م.
- ١٥ - جان إيف تادييه: النقد الأدبى فى القرن العشرين، ت/ قاسم المقداد، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٩٣.
- ١٦ - جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ م ط ٢.
- ١٧ - جورج لوكاش: دراسات فى الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، مراجعة د. عبد الغفار مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.
- ١٨ - جورج مونان: مفاتيح الألسنية، عربيه وذيله بمعجم عربي فرنسى: الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس، ١٩٨١ م.
- ١٩ - : مقدمة للسيميولوجيا، ترجمة: جماعة من الباحثين، باريس ١٩٧٠.
- ٢٠ - جورجى بليخانوف: الفن والتصور المادى للتاريخ، ترجمة جورج طرايشى، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٧٧.

- ٢١ - جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩.
- ٢٢ -: الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ترجم بإشراف د. أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١.
- ٢٣ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.
- ٢٤ - حامد عبد القادر: فلسفة أبي العلاء مستقاة من شعره، لجنة البيان العربي، المطبعة النموذجية، القاهرة ١٩٥٠م.
- ٢٥ - حسين الحاج خليل: الأسطورة عند العرب في الجاهلية - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٨.
- ٢٦ - حسين الواد: القراءة والكتابة، منشورات جامعة تونس ١٩٨٨.
- ٢٧ - حسين جمعة (دكتور): المسبار في النقد الأدبي منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا ٢٠٠٣م.
- ٢٨ - حسين فهم (دكتور): قصة الأنثروبولوجيا. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة ٩٨، فبراير ١٩٨٦.
- ٢٩ - حسين مروه: (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦.
- ٣٠ - حكمت الخطيب: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥.
- ٣١ - حميد حمداني (دكتور): النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠.

- ٣٢ - : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى، دار الثقافة المغرب، ط١، ١٩٨٤
- ٣٣ - حنا عبود (دكتور): النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطورى، ط١ اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠م.
- ٣٤ - حنون مبارك: دروس السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط ١٩٨٧، ١م.
- ٣٥ - خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة فى الفكر العربى، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت ١٩٧٣.
- ٣٦ - رجاء عيد (دكتور): البحث الأسلوبى معاصرة وتراث، منشأة المعارف - الإسكندرية، مطبعة أطلس - القاهرة، ١٩٩٣.
- ٣٧ - روبرت ديوغراند بالاشتراك مع إلهام أبو غزالة، وعلى خليل: مدخل إلى لغة علم النص، القدس، مطبعة دار الكاتب ١٩٩٢.
- ٣٨ - رولان بارت: نظرية النص، ضمن (دراسات فى النص والتناصية) ترجمة د. محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.
- ٣٩ - رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة عدد ١١٠، ١٩٨٧م.
- ٤٠ - زكى نجيب محمود (دكتور): اللغة من زاوية فلسفية، دار الشروق، ط ٣ ١٩٨٢م.
- ٤١ - زين الدين المختارى: المدخل إلى نظرية النقد النفسى، سيكولوجية الصورة الشعرية فى نقد العقاد نموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨م.

- ٤٢ - ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ط/١ المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٢م.
- ٤٣ - ستانلى هايمان: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت لبنان ١٩٨١م.
- ٤٤ - سعد مصلوح (دكتور): (فى النص الأدبى: دراسة أسلوية إحصائية) - منشورات النادى الثقافى الأدبى بجدة - جدة ١٩٩١.
- ٤٥ - سعيد السريجى: حجاب العادة، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٦.
- ٤٦ - سعيد السريجى: تقلب الخطب على النار - فى لغة السرد، كتب النادى الأدبى بجدة - جدة ١٩٩٤.
- ٤٧ - سعيد علوش: الرواية والأيدىولوجيا فى المغرب العربى، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨١.
- ٤٨ - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى/ النص، السياق، المركز الثقافى العربى، بيروت، د.ت.
- ٤٩ - سمير أبو حمدان: الإبلاغية فى البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس، ط١، ١٩٩١م.
- ٥٠ - سمير حجازى (دكتور): قاموس مصطلحات النقد الأدبى المعاصر دار الآفاق العربية، ط١، ١٤٢١ هـ.
- ٥١ - سمير قطامى: (الحركة الأدبية فى شرق الأردن منذ عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٦٧)، وزارة الثقافة والشباب، عمان، ١٩٨١.
- ٥٢ - سيزا قاسم: السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون المقاولات، ط٢، الدار البيضاء.

- ٥٣ - شكوى عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربى، ط ١ .
- ٥٤ - شوقى ضيف (دكتور): شوقى شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- ٥٥ - صبرى حافظ (دكتور): أفق الخطاب النقدى، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر، ط/١، القاهرة ١٩٩٦م.
- ٥٦ - صلاح الدين بوجاه: فى الواقعية الروائية: الشئ بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٣.
- ٥٧ - صلاح فضل (دكتور): مناهج النقد المعاصر، ط/١، ميريت للنشر، القاهرة ٢٠٠٢م.
- ٥٨ - : بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م.
- ٥٩ - : إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، ط ٢ القاهرة ٢٠٠٢م.
- ٦٠ - : علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.
- ٦١ - : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ط/٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠.
- ٦٢ - : نظرية البنائية فى النقد الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م.
- ٦٣ - طه حسين (دكتور): تجديد ذكرى أبى العلاء، الطبعة التاسعة، دار المعارف، القاهرة.

- ٦٤ - : حديث الأربعاء، الطبعة الثالثة عشرة، دار المعارف، القاهرة.
- ٦٥ - : قادة الفكر ط٩، دار المعارف، القاهرة. د. ت.
- ٦٦ - عادل عبد الله: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ط/١ دار الحصاد. سوريا - دمشق ٢٠٠٠ م.
- ٦٧ - عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، دار الكتاب العربي الطبعة السابعة ١٩٦٨ م بيروت، لبنان.
- ٦٨ - : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، الهيئة العامة ١٩٧٥ م.
- ٦٩ - : يوميات، ط. ثلاثة دار المعارف.
- ٧٠ - عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقدًا، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥ م.
- ٧١ - عبد السلام المسدي (دكتور): الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٣، تونس ١٩٨٢ م.
- ٧٢ - عبد العزيز حمودة (دكتور): المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للشقافة - الكويت، عدد ٢٣٢، أبريل ١٩٩٨ م.
- ٧٣ - عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى، ط. دار المناهل - بيروت - لبنان ١٩٨٧ م.
- ٧٤ - عبد القادر الشىخلى: (غوركى والمرأة)، دار ابن رشد، عمان ١٩٨٤.

- ٧٥ - عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي ومطبعة المدنى، القاهرة، ١٤٠٤هـ.
- ٧٦ -: أسرار البلاغة فى علم البيان، علق على حواشيه محمد رشيد رضا، ط٣ مطبعة عيسى البابى الحلبي/ مصر/ ١٩٣٩.
- ٧٧ - عبد الله أبو هيف (دكتور): النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العربى، دمشق، ٢٠٠٠م.
- ٧٨ - عبد الملك مرتاض (دكتور): (النص الأدبى: من أين؟ وإلى أين؟) - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ١٩٨٣.
- ٧٩ -: ١ - ى (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلالى لمحمد العيد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٢م.
- ٨٠ -: التحليل السيميائى فى الخطاب الشعري، اتحاد الكتاب العربى، دمشق، ٢٠٠٥.
- ٨١ - عبد المنعم تليمة (دكتور): مقدمة فى نظرية الأدب، دار العودة بيروت لبنان ١٩٧٩م.
- ٨٢ - عبد الناصر حسن محمد (دكتور): نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى، المكتب المصرى، القاهرة ١٩٩٩م.
- ٨٣ - عبد الوهاب المسيرى (دكتور): موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسيري جديد، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.
- ٨٤ - عبد الله الغدامي (دكتور): الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٤، ١٩٩٨م.
- ٨٥ -: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح الكويت، ط٢ ١٩٩٣م.

- ٨٦ - عثمان نوية: حيرة الأدب فى عصر العلم، دار الكتاب العربى القاهرة ١٩٦٩م.
- ٨٧ - عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م.
- ٨٨ - عز الدين إسماعيل (دكتور): النسيب فى مقدمة القصيدة الجاهلية، روح العصر، الرائد العربى - بيروت ١٩٨٧م.
- ٨٩ - على حرب: نقد النص، بيروت: المركز الثقافى العربى ١٩٩٥م.
- ٩٠ - فاضل عبد الواحد على: سومر: أسطورة وملحة، دار الشئون الثقافية العامة - بغداد ١٩٩٧م.
- ٩١ -: الطوفان فى المراجع السمارية، جامعة بغداد - مطبعة أوفست الإخلاص - بغداد ١٩٧٥م.
- ٩٢ - فان ديك: النص بناء ووظائفه، مقدمة أولية لعلم النص، بيروت، مركز الإنماء القومى، ١٩٨٩م.
- ٩٣ - فتح الله أحمد سليمان (دكتور): الأسلوبية: مدخل نظرى ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م.
- ٩٤ - كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦م.
- ٩٥ -: جدلية الخفاء والتجلى، دراسة بنيوية فى الشعر، دار العلم للملايين، بيروت ط٣، ١٩٨٤م.
- ٩٦ - لطفى عبد البديع (دكتور): التركيب اللغوى للأدب: بحث فى فلسفة اللغة والإستطيقا، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان - الجيزة، ط١، ١٩٩٧م.

- ٩٧ - لوسيان جولدمان: مقدمات فى سوسولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودى، دار الحوار، اللاذقية. د. ت.
- ٩٨ - مارك أنجينو: التناسية، ضمن (دراسات فى النص والتناسية) ترجمة د. محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.
- ٩٩ - محمد الجزائرى: آلة الكلام النقدية، دراسات فى بنائية النص الشعرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م.
- ١٠٠ - محمد الجعافرة (دكتور): التناص والتلقى، دار الكندى ط ١، ٢٠٠٣م.
- ١٠١ - محمد بن سعيد اللويمى: (فى الأسلوب والأسلوبية)، (و شعر أبى ذؤيب الهذلى دراسة بلاغية أسلوبية) رسالة ماجستير مخطوطة بقسم البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية جامعة الإمام محمد بن سعود بتاريخ ١٤٢٤هـ.
- ١٠٢ - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٧٩م.
- ١٠٣ - محمد خير البقاعى (دكتور): دراسات فى النص والتناسية، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.
- ١٠٤ - محمد سويوتى: النقد البنيوى والنص الروائى، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.
- ١٠٥ - محمد صالح الشنطى (دكتور): آفاق الرؤيا وجماليات التشكيل - من إصدارات نادى حائل الأدبى (نسخة إلكترونية).
- ١٠٦ - محمد عبد المطلب (دكتور): البلاغة والأسلوبية، ضمن سلسلة "دراسات أدبية" الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.

- ١٠٧ - : قراءات أسلوية فى الشعر الحديث، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
- ١٠٨ - محمد عبد المعيد بخان (دكتور): الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت ط ٤، ١٩٨٢م.
- ١٠٩ - محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها - دار الفارابي - بيروت والعربية محمد على الحامى للنشر والتوزيع - تونس ١٩٩٤م.
- ١١٠ - محمد عزام: الأسلوية منهجا نقديا - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٩م.
- ١١١ - : النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١م.
- ١١٢ - : النقد والدلالة نحو تحليل سيميائى للأدب، دمشق وزارة الثقافة ١٩٩٦م.
- ١١٣ - : تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة فى نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٣م.
- ١١٤ - محمد عنانى (دكتور): المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى/ عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٧م.
- ١١٥ - محمد كامل الخطيب: الرواية واليوتوبيا، دار المدى - دمشق ١٩٩٥م.
- ١١٦ - محمد مفتاح (دكتور): تحليل الخطاب الشعرى، المركز الثقافى العربى - المغرب ط ٢ ١٩٨٦م.

- ١١٧ - : دينامية النص، (تنظير وإنجاز) المركز الثقافى العربى بيروت، ط(٢)، ١٩٩٠م.
- ١١٨ - محمد مندور (دكتور): النقد والنقاد المعاصرون، ط/ نهضة مصر، القاهرة ١٩٩٧م.
- ١١٩ - محمد نجيب البهيتى (دكتور): المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨١م.
- ١٢٠ - محمد نديم خشفة: تأصيل النص، المنهج البنوي لدى لوسيان جولدمان، ط١، مركز الإنماء الحضارى، حلب - سوريا ١٩٩٧م.
- ١٢١ - محمد نظيف: ما هى السيميولوجيا؟ - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩٤م.
- ١٢٢ - محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقي: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربى - القاهرة ١٩٩٤م.
- ١٢٣ - مرشد الزبيدى (دكتور): اتجاهات نقد الشعر العربى فى العراق من منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩م.
- ١٢٤ - مصطفى السعدنى: التناص الشعرى قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩١م.
- ١٢٥ - مصطفى ناصف (دكتور): قراءة ثانية لشعرنا القديم ط٢، دار الأندلس ١٩٨١م.
- ١٢٦ - منذر عياشى (دكتور): مقالات فى الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠م.

- ١٢٧ - ميجان الرويلي (دكتور): ود. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، دون ناشر، ١٤١٥هـ.
- ١٢٨ - نضال الصالح (دكتور): النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠١م.
- ١٢٩ - نعيم اليافى: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٢م.
- ١٣٠ - وائل بركات: مفهومات في بنية النص، دار معد - دمشق ١٩٩٦م.
- ١٣١ - يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٥م.

المجلات والدوريات:

- مجلة أدب ونقد (المصرية).
- مجلة الآداب الأجنبية (السورية).
- مجلة الأقلام (العراقية).
- مجلة التراث العربي (السورية).
- مجلة الطليعة الأدبية (العراقية).
- مجلة الموقف الأدبي (السورية).
- مجلة عالم الفكر (الكويتية).
- مجلة علامات في النقد الأدبي (السعودية).
- مجلة فصول (المصرية).

الفهرس

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٧
الباب الأول	
المناهج السياقية	١١
الفصل الأول: المنهج التاريخى	١٣
الفصل الثانى: المنهج الاجتماعى	٤٧
الفصل الثالث: المنهج النفسى	٨٥
الفصل الرابع: المنهج الأسطورى	١٣١
الباب الثانى	
المناهج الحدائية	١٨٣
الفصل الأول: البنوية	١٨٥
الفصل الثانى: الأسلوبية	٢٤٣
الفصل الثالث: السيمولوجية	٢٨٣
الفصل الرابع: التفكيكية	٣٢٣
الفصل الخامس: علم النص	٣٦٥
الخاتمة	٤٠٣
المصادر والمراجع	٤٠٩
الفهرس	٤٢٥

المؤلف فى سطور

الاسم: إبراهيم عبد العزيز إبراهيم محمد .

الشهرة: إبراهيم عبد العزيز السمرى .

من مواليد قرية شبرا بيل - مركز السنطة - محافظة الغربية - ج.م.ع .

تاريخ الميلاد: ٢٩ / ١١ / ١٩٦٥ م .

حاصل على ليسانس آداب قسم اللغة العربية ١٩٨٩ م .

حاصل على تمهيدى للماجستير فى علم اللغة ١٩٩٢ م .

الوظيفة: مدرس لغة عربية، وتربية إسلامية بالمرحلة الثانوية .

من أعماله:

- ١ - أنا العربى (ديوان شعر فصيح) .
- ٢ - الزهرة الخائرة (ديوان شعر فصيح) .
- ٣ - اتجاهات النقد الأدبى العربى فى القرن العشرين .
- ٤ - العزيمة (رواية) .
- ٥ - روائع الزمن الجميل (رواية) .
- ٦ - الدعوة الإسلامية فى المرحلة المكية (دروس تربوية للدعاة المعاصرين) .
- ٧ - الجهاد فى الإسلام (مفهومه، وأنواعه، وأهدافه، وضوابطه) .
- ٨ - الإسلام يشرق من الغرب
- ٩ - العنصرية بين الشرق والغرب وموقف الإسلام منها .
- ١٠ - عبد الله بن الزبير .
- ١١ - القدس وآفاق التحدى .
- ١٢ - عندما يتسم القدر (رواية) .

البريد الالكترونى: Eb-semary@yahoo.com

رقم الهاتف: ٠٠٢٠٤٠٥٣٠٣٧٤٠

الهاتف المحمول: ٠٠٢٠١٢٦٤٨٧١٣٥

نبذة عن الكتاب

لقد أصبح النقد الأدبي إبان القرن العشرين علماً له أسسه وقوانينه بعد أن كان يعتمد على الذوق الساذج، والأحكام الاعتباطية، والانفعال والتأثر، فيما مضى من قرون.

ويحاول هذا الكتاب تقديم المناهج التي ظهرت في العالم العربي، وبيان أهمية كل منهج، والانتقادات التي وجهت إليه، كل ذلك في أسلوب مبسط بعيد عن الغموض والتعقيد، وكان لابد للتعرض إلى نشأة هذه المناهج في بيئتها الغربية، وذكر أشهر النقاد الغربيين الذين مارسوا هذه الاتجاهات النقدية، ثم الانتقال إلى الحديث عن هذه المناهج في عالمنا العربي، وأهم النقاد الذين أثروا المكتبة العربية بجهودهم النقدية.

وتأتي أهمية هذا الكتاب في أنه يحاول كسر الحواجز، وإذابة الفوارق بين النقاد المعاصرين الذين تبنا المناهج الحديثة، والقارئ أو المثقف العادي الذي كان - حتى الستينيات من القرن العشرين - يهتم بالنقد، ويطلع كل جديد فيه، ويتفاعل مع المعارك النقدية التي كانت تدور بين «العقاد» و«طه حسين»، ويتابع مقالات «محمد مندور» النقدية في الصحف، ويشارك في المناقشات الدائرة بين مدرسة «رشاد رشدي» (الفن للفن)، ومدرسة «محمود أمين العالم»، و«عبد العظيم أنيس» (الأدب للمجتمع).

لقد اتسعت الفجوة بين النقاد المعاصرين وبين المثقفين منذ الثمانينات من القرن العشرين، ولم يملك القارئ العادي - حين يطلع الجداول والرموز والإحصاءات، والمصطلحات التي لا تكاد تتفق - إلا أن يقف مبهوراً، أو عاجزاً عن فك طلاسمها، الأمر الذي جعله يفر منها فراراً، فغدت الدراسات النقدية قاصرة على الباحثين والدارسين المتخصصين الذين أخذ بعضهم الزهو لأنهم بلغوا منزلة ومكانة لا يستطيع القارئ العادي الوصول إليها.