الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de l'enseignement supérieure et de la recherche scientifique
Université 8 Mai 1945 Guelma
Faculté des lettres et des langues
Département de langue et lettre arabe

محاضرات في النقد العربي المعاصر

موجهة إلى طلبة السنة الثانية ليسانس (ل م د)

السداسي: الرابع

التخصص: دراسات أدبية

إعداد الدكتورة: سهام بودروعة

السنة الجامعية: 2023/2022

اسي : الرابع

ن الليسانس: الأدب العربي

اذ المسؤول عن الوحدة التعليمية الأساسية :

اذ المسؤول على المادة :

ة : النقد العربي المعاصر

ـ التعليم :

ارف المسبقة المطلوبة:

ن المادة :

المادة: النقد العربي المعاصر/محاضرة و تطبيق	السداسي: الرابع	المعامل:02 الرصيد:04
مفردات المحاضرة	مفردات التطبيق	
إرهاصات النقد العربي المعاصر	التعريف بالنظرية– الترجمة– التأليف	
النقد الجديد	نص للتطبيق: رشاد رشدي/ محمد عناني/ مصطفى ناصف	
النقدالأسلوبي	نص للتطبيق: عبد السلام المسدي، صلاح فضل	
النقد البنيوي	نص للتطبيق: كمال أبو ديب ،عبد الحميد بورايو، نبيلة إبراهيم	
النقد السيميائي	نص للتطبيق: سعيد بنكراد، رشيد بن مالك	
النقد الاجتماعي	نص للتطبيق: حسين مروة/ محمود أمين العالم/	
النقد الثقافي	نص للتطبيق: الغذامي/ إدوارد سعيد	
النقد النفسي	نص للتطبيق: جورج طرابيشي، عز الدين إسماعيل....	
النقد الأيديولوجي	نص للتطبيق: سعيد علوش، نبيل سليمان، محمود أمين العالم....	
الحداثة و المعاصرة	نص للتطبيق: عبد السلام المسدي/ عبد العزيز المقالح	
الالتزام في الأدب	نص للتطبيق: عبد المحسن طه بدر/ عبد المنعم تليمة	
الغموض في الشعر	نص للتطبيق: إبراهيم رماني	
الصورة الشعرية	نص للتطبيق: جابر عصفور / محمد الولي/	
التناص	نص للتطبيق: محمد مفتاح	

ة التقييم :

تقييم المحاضرات عن طريق امتحان في نهاية السداسي، بينما يكون تقييم الأعمال الموجهة لا طوال السداسي

اجع : (كتب،ومطبوعات ، مواقع انترنت، إلخ).

منهجي عند العرب ـ محمد مندور

النقاد المعاصرون لمحمود تيمور

نقد العربي الحديث لعز الدين الأمين

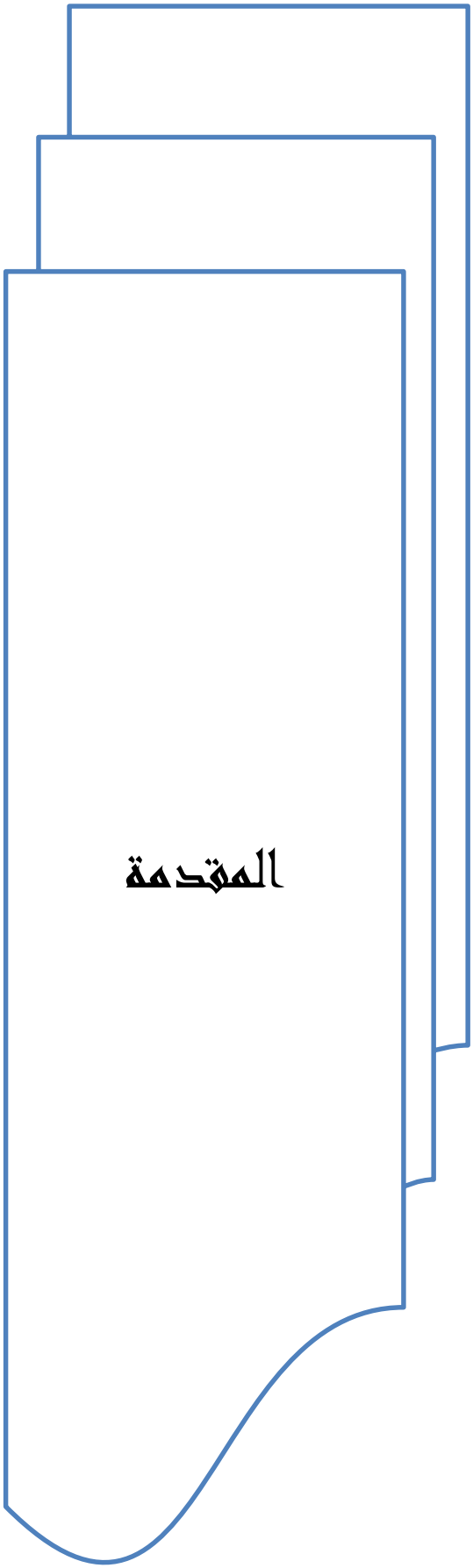
لأدبي أصوله ومناهجه ـ لسيد قطب

جامعة

المؤسسة :

الليسانس: الأدب العربي

السنة الجامعية : 2015 /2014


المقدمة

مقدمة

قبل مكاشفة علاقة النقد بالأدب لابد أن نشير إلى أن وجود الأدب سابق لوجود النقد، وقد يوجد الأدب ولايوجد نقد، كما في الشعر الجاهلي مثلا، فقد بلغ الشعر ذروته وأوجه والنقد يكاد يكون معدوما أو لايذكر في تلك الحقبة الزمنية، وقد يعزو البعض تأخر النقد عند العرب بقولهم إن الأدب ظاهرة عاطفية تعبر عما يختلج في نفس الإنسان وماتعتريه من عواطف، وبذلك يكون الأدب ردفعل عاطفي، أما النقد من وجهة نظرهم فهو حالة عقلية منطقية في كثير من أوجهها وظروفها.

إنّ النّقد خطاب له خصوصياته وأهدافه وله استراتيجياته ونواظمه، وما إلى ذلك من نواميس الخطاب، ويبدع النّقد خطابًا يكون للموقف فيه حضور واضح هو حضور الضرورة، كما يكون للإبداعية فيه دور فاعل، فالنّقد إبداع يُضاف للإبداع، وهو ليس نتاجًا منزّلا أو غيبيا سابقا أو لاحقا للإبداع، إنّما هو العمل القائم على المثول في محراب العمل الإبداعي بمختلف صيغه.

يتوجّه النّقد على الدّوام نحو المستقبل، ويخاطب الحاضر برؤية مستقبلية، والنّاقد يجب أن يكون ضدّ النّموذج والنّمطية، وأن يظلّ مرتبطا بالأفكار المبدعة، والمنهج ضروري للنّاقد لأنّه أولا يكشف لنا عن أزمة وعينا الجمالي الاغترابي الذي أصبح ينظر إلى الإبداع باعتباره شكلا جماليا منعزلاً ومستقلاّ عن سائر أشكال حياتنا الإنسانية، ثانيا فإنّه مدخلٌ تمهيدي، ورؤية عميقة للإبداع ترتكز على ثلاثة مفاهيم: التّفسير والفهم والحوار. وثالثا فإنّه ينظّم عمله ويرتّبه ويحضّر من خلاله عملَ

المبدع ليضع له حلاّ بما يملك من دون تأويلات متحذلقة، أو نظريات وطروحات تحوّلت بمرور الوقت إلى أيقونات مدرسية تظهر انحيازها القلق إلى عقل المتلقّي.

ومن الجليّ أنّ دراسة النّقد الأدبي تمسّ الأدب في حاضره لتوجّهه في مستقبله، ولهذا كان لدراسة النّقد المعاصر في الآداب الحية أهمّية كبرى، فإذا وجدت مسائل جديدة في الأدب تبعتها مبادئ في النّقد جديدة تعالجها وتقوّمها. فالجدل النّقدي رديف المناقشة والتّحليل النّقدي لعمل أدبي، ويشمل النّقد الأدبي عدّة جوانب، منها التّحليل الأسلوبي والتّحليل النّفسي والتّحليل الأنثروبولوجي، وما إلى ذلك.

وهي المناهج التي عرفها النّقد العربي المعاصر في العقود الأخيرة من القرن الماضي وبدايات الألفية الثّالثة. وهي مناهج تفضي لدراسة النّص الأدبي، سواءٌ من الدّاخل أو الخارج. وكانت نِتاج المثاقفة والاحتكاك بالغرب وترجمة الكتابات النّقدية الأجنبية، وأيضًا عبر تعلّم طلبة العرب هذه المناهج الجديدة في المؤسّسات الجامعات الغربية.

والجدير بالذّكر أنّ هناك قصورًا في استيعاب معظم هذه المقاربات، لأنّها تركّز على عنصر مخصوصٍ في العمل الإبداعي دون العناصر الأخرى أثناء عمليتي التّنظير والممارسة. وقد أسهم هذا الحوار الثّقافي على مستوى الممارسة النّقدية في ظهور إشكالية الأصالة والمعاصرة، أوثنائية التّجريب والتّأصيل في النّقد العربي.

أقدّم هذه المطبوعة لطلبة السّنة الثّانية ليسانس (**ل م د**) السّداسي الثّاني/ تخصّص دراسات أدبية والتي ضمّنتها كلّ ما يتعلّق بمقياس النّقد العربي المعاصر وفق البرنامج الوزاري، حيث احتوت المطبوعة مجموعةً من المحاور تمّ طرحها على شكل محاضرات، توخّيت التّبسيط والتّسهيل في جميع عناصرها قصد تزويد الطّالب بكلّ المعارف والمعلومات المتعلّقة بمجال النّقد المعاصر. حاولت في هذه المطبوعة تنويع مصادر ومراجع المادّة العلمية حتّى يستطيع الطّالب الاعتماد عليها في توسيع مداركه والاستعانة بها في إعداد الأعمال المرتبطة بالمقياس.

وفي الأخير، أتمنّى أن أكون بهذه المطبوعة قد قدّمت مساعدةً ولو بسيطة وأسهمت بقسط محدود في خدمة طلاّب العلم والمعرفة خاصّة في مجال الأدب العربي، من خلال إثراء مكتبتنا بهذّا النّوع من المؤلّفات التي لاندّعي السّبق فيها، وما دون ذلك خرط القتاد كما يُقال.

د/سهام بودروعة

المحاضرات

المحاضرة الأولى:
إرهاصات النّقد العربي المعاصر

تمهيـد:

تُعنى عملية النّقد بإنتاج نصوص ذات طبيعة أدبية، وتتناول النّصوص الإبداعية كموضوع للدّرس وتختلف كلّ عملية نقدية عن العمليات الأخرى، وذلك من خلال المنهج المستخدم والأداة المستعملة لهذا المقصد. وإنّ المصطلح هو شفرة الخطاب النّقدي، وطلعه المثمر الذي لولاه لما كانت المعرفة، وهو فارس النّص الذي يقود قطيع الفكر فتنتظم من خلفه جيوش الكلام، فيقع التّواطؤ والشّيوع، وتقوم قيامة المعرفة.

فما مفهوم النّقد المعاصر؟ أهو النّقد الذي يتمّ تطبيقه على النّصوص التي تتحرّك في الحقل الثّقافي نفسه الذي يعيش فيه النّاقد، وبالتّالي تشكّل جزءًا من اهتماماته وانشغالاته؟ أم هو قيمٌ يؤمن بها العصر (من المعاصرة) ويكرّسها؟ وما أبرز الاتّجاهات النّقدية العربية المعاصرة؟

أولا: مفهوم النّقد المعاصر:

يتألّف مصطلح "النّقد المعاصر" من عنصرين لغويين: فمصطلح **نقد** هو ذلك النّشاط الأدبي اللّغويّ والفكري والإنساني الذي يقوم به النّاقد قصد تجلية معنًى من المعاني أو تقويم اعوجاج أو إشارة إلى موطن من مواطن الجمال، وهكذا نجد أنّ النّقد يتعلّق بالنّظريات النّقدية ويركّز على الجانب الذي يسيطر على اهتمام النّاقد. أمّا مصطلح **معاصرة:** فهو مصطلح إشكالي وظلّ مثار جدل

واسع بين النّقاد، فمنهم من يعتقد أنّه نسق قِيمي يتحكّم في الإنتاج الأدبي والفكري ويعطيه صبغة خاصّة، حيث تتكرّس هذه القيم عبر الممارسة الإبداعية وتترسّخ لدرجة يصبح ما عداها غريبًا عن روح العصر.

ومنهم من يعتقد أنّ **المعاصرة** مجرّد رؤية فنّية وفكرية، وبالتّالي فهي موقف من العالم ومن الثّقافة السّائدة والقيم المكرّسة، وهذا المفهوم أخذت به بعض المدارس النّقدية ذات المنحنيات الشّكلية والجمالية إذ ترى أنّ المعاصرة هي البحث المستمرّ عن البنيات الجديدة في الثّقافة والمجتمع، وبالتّالي يُعتبر فكر النّقد في إطاره الزّمني معاصرا. وبالتّالي يفقد صلاحياته الثّقافية خارج إطاره الزّمني وخارج النّمط الثّقافي الذي يمارس فيه مجاله.

" المفهوم الصّحيح **للنّقد المعاصر**؛ أنّه ينقد الأعمال القديمة والحديثة على حدّ سواء، وذلك على ضوء المناهج الحديثة وهذه المناهج إذا لم تربط الماضي بالحاضر ولا تمدّ الجسور بين الثّقافات المتباعدة في الزّمان فإنّها تفقد القدرة على التّعامل حتّى مع النّصوص الحديثة، لأنّ كلّ نصٍّ له سليله وشجرته العائلية التي هي مجموع النّصوص المتزامنة له والسّابقة عليه، وبالتّالي تدخل في نسيجه. ويصبح من مهامّ النّقد تحليل هذا النّسيج والتّعامل معه منهجيا. بهذا المفهوم يصبح النّقد المعاصر مجموع الأدوات النّقدية المبتكرة والمستنبطة من بيئة حضارية وتاريخية معيّنة، ويفترض فيه أن يكون شموليا

ومطّاطا؛ أي له قابلية التّطبيق على النّصوص المختلفة المستويات، كما أنّ له إمكانات الإحاطة بكلّ جوانب النّص ومحاصرة جميع أبعاده"[1].

ومن أهم المواقف النقدية العربية التي سجلناها نذكر:

1-**ما قبل النّصوص**: حيث يولي أصحاب هذا الاتّجاه الاهتمام بالسّياقات التي سبقت ولادة النّصّ الأدبي، ويذهب البعض الآخر إلى البحث في التّركيب النّفسي والاجتماعي للمبدع بهدف إيجاد سند في ذلك لتفسير النّص.

وأهمّ نموذج على الإطلاق؛ الذي يأخذ الدّوافع النّفسية للإبداع هم أصحاب المدرسة النّفسية. وقد سطا هذا المنهج على السّاحة النّقدية منذ نهاية الأربعينيّات عندما نشر "محمّد أحمد خلف الله" كتابه "من الواجهة النّفسية قي دراسة الأدب ونقده"، ثمّ توالت كتابات "مصطفى سويف" ويُعدّ كتابه "الأسس النّفسية للإبداع في الشّعر خاصّة" خير ممثّل لهذا الاتّجاه، حيث انطلق الكاتب من نظريّات علم النّفس وراح على ضوئها يحلّل النّصوص الشّعرية العربية، وقد اهتمّ خاصّة بتحليل المسوّدات التي سلّمها له الشّعراء أنفسهم باحثًا في ذلك عن الأخطاء والتّعابير اللاّواعية وما شابه ذلك لتفسيرها في ضوء علم النّفس، وقد اهتمّ خاصّة بدوافع الإبداع أكثر من اهتمامه بالإبداع فعليا على مستوى النّصوص.

[1]- يُنظر: حسين خمري، سرديات النّقد في تحليل آليات الخطاب النّقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2011، ص 15

يُعد'' عبد الحميد المصري حنورة''الابن البارّ لهذا الاتّجاه، حيث واصل عمل أستاذه'' مصطفى سويف''وطبّقه على أنواع أدبية أخرى'' الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في المسرحية''، إلى غير ذلك من الدّراسات، والملاحظ على هذه المدرسة قلّة المتعاملين معها.

أمّا المدرسة الثّانية برئاسة'' عزّ الدّين إسماعيل''ابتداء من كتابه'' التّفسير النّفسي للأدب''وقبله'' عبّاس محمود العقاد ''في كتابيه حول ابن الرومي وأبي نواس، وقد لقي هذا الاتّجاه إقبالاً جماهريا من جانب النّقّاد والقرّاء معا، وقد مارس هذا الاتّجاه التّحليل النّفسي على النّصوص وحاول مساءلتها نقديًا للكشف عن الدّوافع الثّاوية وراء إنتاجها وهي خطوات نقدية جادّة حقّقت نجاحا طيّبا.

2-**في صميم النّصّ**: يحاول أصحاب هذا الاتّجاه مقاربة النّصوص الأدبية مقاربة داخلية؛ أي التّركيز على النّصّ الأدبي من حيث هو وجود بالدّرجة الأولى، ويمثّل هذا الموقف مجموعة من التّيارات النّقدية، كالاتّجاهات اللّغوية والجمالية والشّكلية والبنيوية، وما يفرّق تيّارا نقديا عن آخر مدى قدرته على التّعامل مع النّصّ الأدبي بعيدًا عن ضغوط الواقع من جهة، ومن جهة ثانية مقدار إحالته إلى الواقع الذي أفرز هذا النّص.

حاول التّيار اللّغوي تعميق لغة النّص الأدبي، باعتبار أنّ الألفاظ حوامل للمعاني، ومن هنا كان الاهتمام بتخيّر اللّفظ والاعتناء بتركيبه محطّ اهتمام النّص، ولهذا يستحقّ هذا الجانب الاعتناء البالغ من قبل، وقد اتّسمت بعض هذه المحاولات التي تندرج في هذا المضمار بالعقم وذلك لقصور رؤيتها حين عجزت عن تجاوز عالم النّص الدّاخلي لربطه بالسّياقات الخارجية.

ما يميّز هذا الموقف عن الموقفين الآخرين أنّه يهدف للتّعامل مع النّص الأدبي مباشرة دون اللّجوء إلى قرائن من خارجه، كما أنّه يجعل منه مركز اهتمام النّقد ويكرّسه لدرجة جعله متبوعًا لا تابعا.

3-**ما بعد النّص**: ينطوي النّقد العربي في مجمله في هذا الإطار؛ أي أنّه في الغالب نقد إيديولوجي.

وعليه، ظهر اتّجاه يدافع عن الحداثة النّقدية، وذلك بالدّعوة إلى ضرورة الاستفادة من كلّ ما هو مستجدّ في السّاحة النّقدية الغربية، كما نجد عند ''محمّد مفتاح، ومحمّد بنيس، وحميد لحمداني، وحسين الواد، وصلاح فضل''،... واتّجاه يدعو إلى تأصيل النّقد العربي، وعدم التّسرّع في الحكم سلبا على تراثنا العربي القديم، ومن هؤلاء: ''الدّكتور عبد العزيز حمّودة ''في كتبه القيّمة والشّيّقة، مثل، ''المرايا المقعّرة'' و''المرايا المحدّبة''، و''الخروج من التّيه''، لكن هناك من كان موقفه وسطًا يدافع عن التّراث، ويُوفّق بين أدواته وآليات النّقد الغربي ''كمصطفى ناصف'' في كثير من كتبه ودراساته، والتي يعتمد فيها على أدوات البلاغة العربية القديمة، و''عبد الفتّاح كليطو ''في (الأدب والغرابة) و(الحكاية والتّأويل)، وكتابه(الغائب) و''عبد الله محمّد الغذّامي'' في كتابيه (القصيدة والنّص المضادّ) و(المشاكلة والاختلاف).

في الختام من الصعوبة بماكان أن نتصور ناقدا معاصرا يجهل تماما النظريات النقدية الحديثة باختلاف اتجاهاتها وفلسفاتها ولايعرف غير'' الجاحظ''و'' أبي حيان التوحيدي''و'' الجرجاني''ومن خلالها ينقد الرواية والمسرح والقصة القصيرة التي لم تكن أجناسا أدبية معروفة آنذاك.

إنّ المفهوم الصّحيح **للنّقد المعاصر** أنّه ينقد الأعمال القديمة والحديثة على حدّ سواء، وذلك على ضوء المناهج الحديثة وهذه المناهج إذا لم تربط الماضي بالحاضر ولا تمدّ الجسور بين الثّقافات المتباعدة في الزّمان، فإنّها تفقد القدرة على التّعامل حتّى مع النصوص الحديثة، لأّن كلّ نصّ له سليله وشجرته العائلية التي هي مجموع النّصوص المزامنة له والسّابقة عليه، وبالتّالي تدخل في نسيجه، ويصبح من مهامّ النّقد تحليل هذا النّسيج والتّعاطي معه منهجيا.

بهذا المفهوم يغدو النّقد المعاصر استيراتيجية مستقاةً من بيئة حضارية وتاريخية مخصوصة، ويُفترض فيه أن يكون شموليا ومطّاطا؛ أي له قابلية التّطبيق على النّصوص مختلفة المستويات، كما أنّ له إمكانات الإحاطة بكلّ جوانب النّص ومحاصرة جميع أبعاده.

ثانيا: النّقد العربي المعاصر: مع بداية السّتّينيات من القرن العشرين، أفرزت ظاهرة المثاقفة والتّرجمة والاطّلاع على المناهج الغربية مجموعة من المناهج النّقدية الحديثة والمعاصرة، كالبنيوية اللّسانية مع حسين الواد، وعبد السّلام المسدّي، وصلاح فضل، وموريس أبو ناضر، وكمال أبو ديب، وجميل المرزوقي، وجميل شاكر، وسعيد يقطين.

كما ستتبلور أيضا البنيوية التّكوينية التي تجمع بين الفهم والتّفسير لتعقد تماثلاً بين البنية الجمالية المستقّلة والبنية المرجعية، كما نظر إليها لوسيان غولدمان وسيتبنّاها كلٌّ من: محمّد بنيس، وجمال شحيد، ومحمّد برّادة، وطاهر لبيب، وحميد لحميداني، وسعيد علّوش، وإدريس بلمليح، وعبد الرّحمن بوعلي، وبنعيسى بوحمالة...

ونذكر، إلى جانب المنهج البنيوي اللّساني والتّكويني المنهج الموضوعاتي أو الموضوعية البنيوية التي تدرس الأدب العربي على مستوى التّيمات والموضوعات، ولكن بطريقة بنيوية حديثة مع سعيد علّوش في كتابه'' النّقد الموضوعاتي''وحميد لحميداني في كتابه'' سحر الموضوع''، وعبد الكريم حسن في كتابه'' الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السّياب''، وعلى شلق في كتابه'' القبلة في الشّعر العربي القديم والحديث''.

أمّا المنهج السّيميوطيقي فسيتشكّل مع محمّد مفتاح، ومحمّد السّرغيني، وسامي سويدان، وعبد الفتّاح كليطو، وعبد المجيد نوسي، وسعيد بنكراد، ومحمّد الدّاهي، وجمال حضري، ...من خلال التّركيز على شكل المضمون تفكيكا وتركيبا، ودراسة النّصّ الأدبي وجميع الخطابات اللّصيقة به، كعلامات وإشارات وأيقونات، تستوجب تفكيكها بنيويا وتناصيا وسيميائا.

وبعد أن اهتمّ المنهج الاجتماعي بالمرجع الخارجي، وذلك بربط الأدب بالمجتمع مباشرة مع المادّية الجدلية أو بطريقة غير مباشرة مع البنيوية التّكوينية، واهتمّ المنهج النّفسي بربط الأدب بذات المبدع الشّعورية واللاّشعورية مع عزّ الدّين إسماعيل، والعقّاد، ومحمّد النّويهي، وجورج طرابيشي، ويوسف اليوسف كما اختصّ الأدب الأسطوري بدراسة الأساطير في النّصّ الأدبي كنماذج عليا منمّطة تحيل على الذّاكرة البشرية، كما عند ''مصطفى ناصف'' في كتابه''قراءة ثانية لشعرنا القديم''، وأحمد كمال زكي في ''التّفسير الأسطوري للشّعر القديم''، ومحمّد نجيب البهبيتي في كتابه ''المعلقة العربية الأولى''...

ومن النّقّاد العرب الذين اهتمّوا بمنهج القراءة نجد حسين الواد في كتابه'' في مناهج الدّراسات الأدبية''ورشيد بنحدو في الكثير من مقالاته التي خصّصها لأنماط القراءة (القراءة البلاغية، والقراءة الجمالية، والقراءة السّوسيولوجية، والقراءة السّيميائية...) وحيد لحميداني في كتابه'' القراءة وتوليد الدّلالة تغيير عاداتنا في القراءة''، ومحمّد مفتاح في كتابه'' النّص، من القراءة إلى التّنظير''.

أمّا المقاربة التّفكيكية، فمن أهمّ روادها النّاقد السّعودي عبد الله محمّد الغذامي في كتابه'' الخطيئة والتّكفير''، وكتاب'' تشريح النّص''، وكناب'' الكتابة ضدّ الكتابة''، والنّاقد المغربي محمّد مفتاح في'' مجهول البيان''، وعبد الفتّاح كليطو في كثير من دراساته حول السّرد العربي، وخاصّة'' الحكاية والتّأويل''و'' الغائب''.

ومن أهمّ رواد النّقد التّأويلي الهرمونيتيقي: نستحضر: الدّكتور مصطفى ناصف في كتابه'' نظرية التّأويل''، وسعيد علّوش في كتابه '' هرمنوتيك النّثر الأدبي''.

ولاننسى كذلك المنهج الأسلوبي الذي يحاول دراسة الأدب العربي، وكلك من خلال وجهة بلاغية جديدة وأسلوبية حداثية، تستلهم نظريات الشعرية الغربية لدى تودوروف، وجون كوهن، وريفاتير ولوتمان، ومن أهمّ ممثّليه في الأدب العربي الدّكتور عبد السّلام المسدّي/ صلاح فضل وآخرون، وثمّة مناهج ومقاربات ظهرت مؤخّرا في السّاحة العربية الحديثة، كلسانيات النّصّ مع محمّد خطّابي في كتابه'' لسانيات النّصّ''والأزهر الزّناد في'' نسيج النّصّ''... والمقاربة المناصّية التي من روادها شعيب حليفي، وجميل حمداوي وعبد الفتّاح الحجمري، وعبد الرّزاق بلال، ومحمّد بنيس، وسعيد

يقطين ...وثمّة مقاربات أخرى كالمقاربة الثّقافية التي تهتمّ بالأنساق الثّقافية للنّص الأدبي، والبحث عن خصوصيات المرجع الخاؤرجي والثّقافي اللذين يتحكّمان بتوليد النّصوص الأدبية وتشكيلها، كما نجد ذلك عند الكاتب السّعودي عبد الله الغذّامي في الكثير من كتبه الحديثة التي تتعلّق بالنّقد الثّقافي.

وهناك نظرية الأدب الإسلامي التي تحاكم النّصوص الإبداعية على ضوء المنهج الإسلامي وتصوّرات الرّؤية الفنّية الدّينية الرّبّانية. ومن أهمّ ممثّلي هذا المنهج: نستحضر النّقاد: الدّكتور حسن الأمراني، والدّكتور عبد القدّوس أبو صالح، والدّكتور محمّد إقبال عروي، والدّكتور حلمي محمود القاعود، ...

هذه أهمّ التّطوّرات المرحلية التي عرفها النّقد العربي المعاصر، وهذه كذلك أهمّ المناهج النّقدية التي استند إليها النّقّاد في تحليل النّصوص الإبداعية وتقويمها ومدارستها نظريا وتطبيقيا.

المحاضرة الثّانية:
النّقد الجديد

تمهيـــد:

تحمل الحياة الجديدة في مضمونها التّناقضات المتنافرة والمتناغمة في آن واحد، كلّ يوم تواجهنا قصّة جديدة نحاول أن نتملّص منها عن طريق المراوغة والتّحايل، ولكن لاجدوى من ذلك، هذه القصص اليومية تطوّقنا مثل حلقة السّيرك ندور حولها....

نعيش في زمن وصل إلى أوجّه، زمن يحتضر فيه العالم القديم، هكذا نتحدّث ونفكّر في زمن لعبة التّحوّلات، ولكي نستطيع أن نستقبل الأمثلة والنّماذج الجديدة يجب أن تكون إدراكاتنا حادّة ويقظة.

ويُعدّ النّقد الجديد من الآليات التي اقتحمت الثّقافةَ العربية وأصبحت جزءا من مشهديتها المرتبطة بالتّطوّرات التي طرأت على بنيتها. وفي ظلّ استيراتيجية الاتّصال العربي، كيف استطاع النّاقد العربي أن يؤسّس للنّقد الجديد العربي؟ ومن هم أعلامه؟

1 **–النّقد الجديد:** هو إحدى المدارس النّقدية التي ظهرت في القرن العشرين، وهو رؤية جديدة للأعمال الأدبية، ينظر للنّصّ جسدًا مغلقًا بعيدا عن العوامل الخارجية، ونسيجًا من العلاقات الدّاخلية التي ينبغي على النّاقد مكاشفتها وإماطة اللّثام عنها.

شاع مصطلح "النّقد الجديد" بصيغته الفرنسية *Nouvelle critique* خلال السّتينيّات من القرن الماضي، أثناء السّجالات النّقدية الجادّة التي دارت بين أنصار النّقد الحداثي، وربّما كان كتاب

(رولان بارت) تاريخ أم أدب –حول راسين عام 1963م الشّرارة الأولى لهذه المعركة الضّروس، أعقبها (ريمون بيكار) بتعقيبه السّاخر من بارت ونقده الجديد (نقد جديد أم خدعة جديدة) عام 1956م، ثمّ جاء (سارج دوبرفسكي) لينتقم لبارت وينتصر للنّقد الجديد في كتابه (لماذا النّقد الجديد؟).

وهكذا، فقد تواتر مصطلح (النّقد الجديد) بغير دلالته الأنجلوساكسونية ليكون عنوانا للمناهج النّسقية الجديدة (بنيوية/ سيميائية/ موضوعاتية...) التي هيمنت على السّاحة النّقدية الفرنسية منذ سنوات السّتينيّات خصوصا.

ظهر النّقد الجديد (الأنجلو أمريكي) في سياق مواجهة بعض الاتّجاهات الذّاتية (الانطباعية) والوثائقية (التّاريخية) التي غطّت على النّص وغمرته بما ليس منه، مستلهما أفكار المدرسة التّصويرية الشّكلية التي أسّسها الشّاعر الأمريكي الكبير (إزراباوند) (1885م-1972م) بدايات القرن الماضي إضافة إلى الأفكار النّقدية الحداثية التي جاء بها الشّاعر النّاقد الأمريكي الأصل الإنجليزي الجنسية (توماس إليوت) (1888م-1965م) بشأن نظرية المعادل الموضوعي خصوصا، وأعمال (إيفور أرميسترونغ ريتشارد) (1893م-1979م) صاحب (مبادئ النقد الأدبي) 1924م و(العلم والشّعر) (192م- و(النّقد العلمي) 1929م، هذا الكتاب الأخير الذي كان خلاصة تجارب أجراها مع زملائه وطلبته في جامعة كامبريدج"[1].

2-النّقد الجديد في الوطن العربي: انتقل النّقد الجديد إلى الوطن العربي نهاية الخمسينيّات وبداية السّتينيّات عن طريق المثقافة والاحتكاك الثّقافي، ومن أبرز النّقاد العرب الذين تبنّوا هذا المشروع وضربوا بسهم وافر فيه النّاقد المصري (رشاد رشدي) الذي يُعدّ من الأوائل الذين دعوا إلى استقلالية الأدب من خلال مؤلّفاته العلمية (ما الأدب؟) و(مقالات في النّقد والأدب) و(النّقد والنّقد الأدبي).

ويستند (رشاد رشدي) في رأيه لفكرة أنّ الأدب تعبير عن شخصية الكاتب أو بيئته ما تزال عالقة بأذهان النّاس، ويستشهد بالفيلسوف الإيطالي (بنديتي كروتش) أوائل هذا القرن، فأثبت أنّ الإحساس والخلق الأدبي يحتّم أن ينقل هذا الإحساس من الذّاتية إلى الموضوعية.

فالقصيدة كالصّورة ليس المفروض أن ترى فيها ملامح الرّسام، بل ملامح منظر أو شيء معيّن تتفاعل فيها الضّلال والألوان والأبعاد لتثير في النّفس إحساسا معيّنا يريد الفنّان إشارته"[1].

ويستشهد (رشاد رشدي) بما جاء س.إليوت في مقاله المعروف (التّقاليد والنّبوغ الفردي) المقال الذي أرسى نظريّة موضوعية الأدب في النّقد الجديد، بحيث أصبحت جزءًا لايتجزّأ من التّفكير كلّ من يشتغل بالأدب والنّقد في عصرنا هذا. "[2]

ويعالج هذا المقال موضوع الخلق في العمل الأدبي، ذلك أنّ الذي يحدّد العمل الأدبي ويعطيه كيانَه ليس الكاتب وليس المجتمع، وإنّما هو الأدب نفس؛ أي وعي الكاتب بالتّقاليد الأدبية وإلمامه

[1] رشاد رشدي، ماهو الأدب؟ مكتبة الأنجلو مصرية، 1971، ط1، ص215.
المرجع نفسه، ص216.

بالأعمال الأدبية التي سبقته وعاصرته، ذلأنّ القدرة الفنّية هي التي تمكّن الكاتب من أنّه يفضّل نفسه عن مادّته ويكتشف بذلك معناها ويحدّد قيمتها"[1].

والقدرة الفنّية هي التي تمكن الإحساس من الانتقال من محيط الذّاتية إلى محيط الموضوعية، وبذلك تجعل الخلق الفنّي سكنا، وفي ذلك يقول –ج.ويلز-:" إنّني لا أهتمّ بما يسمّيه الكاتب، ولذلك فقد أطلقت على نفسي لقب "صحفي" هروبا من هذه القدرة الفنّية"[2].

فالمنبع الذي لايملك من القدرة الفنّية القدر الكافي لحمايته من ذاتيته يجد نفسه منساقا إلى التّعبير عن هذه الذّات حتّى عندما لايرغب في التّعبير عنها، وعند ذلك يجد العمل الفنّي الذي يحاول بناءه ينهار ويتفكّك ويفقد كيانه.

دعا (رشاد رشدي) إلى تأسيس جمعية النّقّاد، وفقا لهذه المبادئ الجديدة، وخاض معارك نقدية خاصّة مع الدّكتور (محمّد مندور)، وقد تخندق معه بعض طلبته الذين اضطلعوا بتقديم النّظرية النّقدية الجديدة لدى النّقاد الغربيّين الجدد عبر سلسلة كتيبات، حيث نشر (محمّد عنابي) النّقد التّحليلي عام 1962م (ط.ج)، 1992م عن (كلينت بروكس) ونشر سمير سرحان (النّقد الموضوعي (ط2)، 1990م عن (ماثيو أرلوند)، كما نشر (عبد العزيز حمودة) كتابه (علم الجمال) عن كروتشي، ونشر (فايز إسكندر) (النّقد النّفسي) عن (ريتشاردز).

[1] المرجع نفسه، ص219.

[2] رشاد رشدي، ماهو الأدب؟، ص 219.

وقد صدرت جميعها عن الأنجلو المصرية ضمن (مكتبة النقد الأدبي)، متضافرة مع جهود أخرى بمناطق متفرّقة، وكذلك صدر (النّقد الجمالي) للنّاقدة اللّبنانية (روز غريب) الذي يحمل تاريخا متقدّما نسبيا (سنة 1952م)، بالإضافة إلى أسماء أخرى ،كالدّكتور (محمّد الرّبيعي) الذي بعض عناوين كتبه (قرّاء الرّواية 1974م، قراءة الشّعر 1985م، محاكية عناوين بعض الكتب في النّقد الجديد، (فهم الشّعر 1938م، وفهم الرّواية 1943م للنّاقدين (كلينت بروكس) و(روبرت، ب، ورون)، والدّكتور (مصطفى ناصف) الذي درس الأدب العربي من موقع(التّحليل اللّغوي الاستطيقي) الذي يتطلّبه الشّعر، والدّكتور (أنس داود) الذي درس الأدب وفقا لمناهج (الرّؤية الدّاخلية).

وهكذا؛ فإنّ ما عُرف في النّقد العربي المعاصر باسم المنهج الفنّي يمكن أن يكون صدًى عربيا مباشرا لمدرسة (النّقد الجديد). الأنجلو الأمريكية، بصرف النّظر عن التّسميات المنهجية الفرعية التي يطالبها كلّ ناقد على ممارسة النّقدية الخاصّة ك: النّقد الجمالي/لدى روز غريب، والنّقد الموضوعي / لدى سمير سرحان ومحمود الرّبيعي، والنّقد التّحليلي/ لدى محمّد عنابي، والتّحليل اللّغوي الإسطيقي لدى مصطفى ناصف، والبحث الإسطسقي لدى لطفي عبد البديع، (منهج الرّؤية الدّاخلية للنّص الأدبي / لدى أنس داود...وتجدر الإشارة إلى أنّ الجامعة كان لها دور فاعل في تفعيل هذا المنهج عبر البحوث الأكاديمية التي تدرّس لأعلام النّقد الجديد تنظيرا وممارسة.

وهذا ماذهب إليه (يوسف وغليسي) عندما قال:" وهكذا، فإنّ ما عُرف في نقدنا العربي المعاصر باسم (المنهج الفنّي) يمكن أن يكون صدًى عربيا مباشرًا لمدرسة (النّقد الجديد) الأنجلو أمريكية،

بصرف النّظر عن تسميات المنهجية الفرعية التي يطلبها كلّ ناقد على ممارسته النّقدية الخاصّة، كالنّقد الجمالي لدى روز غريب، والنّقد الموضوعي لدى سمير سرحان"[1].

وممّا يؤخذ على النّقد الجديد مادّيته المفرطة التي جعلت النّص يبدو بمثابة شيء بأربع زوايا وواجهة من البلور.

[1] عمر عيلان، النّقد العربي الجديد، مقاربة في النّقد، الدّار العربية للعلوم والنّشر، ناشرون، دار الاختلاف، الجزائر ط1،2010، ص23.

المحاضرة الثّالثة:
النّقـد الأسلـوبي

تمهيـد:

ظهرت الأسلوبية كمنهج نقدي بعد سلسلة من المناهج النّقدية، وتُعنى بدراسة النّص الأدبي وفكّ مغاليقه، وانطلاقًا من أهمّية الدّراسة الأسلوبية وحضورها المكثّف في الدّرس النّقدي ارتأينا أن تكون محاضرتنا حول ملامح الأسلوبية في الدّراسات العربية المعاصرة، تنظيرا وممارسة.

اهتمّ النّقاد الغربيون بموضوع الأسلوبية واتّجهت جلّ جهودهم إلى محاولة وضع أطر لهذا العلم الحديث، ومن أهمّ الرّواد الأوائل الذين قدّموا مساهمات وفيرة فيه: شارل بالي*charles Bally* 1865م-1947م، حيث يعتبر هذا اللّساني السّويسري من المؤسّسين الأوائل لعلم الأسلوب سنة 1909م تاريخ صدور كتابه الأول في الأسلوبية الفرنسية، ويُعتقد أنّ الأسلوبية هي البحث الذييُعنى بدراسة قضايا التّعبير عن قضايا الإحساس والكلام، وهي بذلك تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبّر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللّغوية على الحساسية، ثمّ توالت جهود أتباعه مارسيل كرسيو *Marcell Kriso*، وجول ماروز.*Joll Maroz*...

لقد نالت الأسلوبية الحضوة بفضل هؤلاء وأسهمت في غزارة المطارحات الأسلوبية على تعدّد وتشتّت الآراء في تحديدها.

1-الأسلوبية والتّصور النّقدي العربي:

تطلّع النّقاد العرب إلى الأسلوبية بحكم الانفتاح الكبير على الغرب عبر منافذ عديدة، وسيطرة الفكر العقلي الموضوعي على البحث الإنساني، وقد سجّلنا وجود شذرات نقدية تومئ لظاهرة الأسلوب منذ العصور الأولى سيما على مستوى الشّعر، وأهمّ ما وصلنا منها آراء الجاحظ في كتابه الحيوان، وكذلك البيان والتّبيين، كما عقدت العديد من الموازنات النّقدية الأسلوبية كموازنة الآمدي ت370 هـ، بين شعر أبي تمام والبحتري، وما أفرزته نظرية النّظم عند عبد القاهر الجرجاني من آثار لدى علماء الغرب الذين تفطّنوا من خلال جهود النّقاد العرب الأوائل لأهمّية الجانب الشّكلي في الخطاب الأدبي وآلية بروز السّمة الأدبية الشّكلية وفق محوري الاختيار والتّركيب ،وهو ما حدا بهم لدراسة هذه العملية واختصارها في مصطلحات دقيقة، أعاد العرب فيما بعد نقلها بعد ترجمتها لتكتسح السّاحة النّقدية، وكانت البواكير الحقيقية للممارسة النّقدية الأسلوبية بمفهومها الحديث نهاية السّبعينيّات من القرن الماضي.

لقد مرّت هذه الممارسة بمرحلتين، وهما:

أولا-**المرحلة التّعريفية أو التّأسيسية**: في نهاية السّبعينيّات، وأوائل الثّمانينيّات من القرن الماضي عندما خاضت البحوث الأسلوبية العربية في تعريف الأسلوبية ومعطياتها وحقولها النّسقية ومساراتها عند العرب وميّزها اتّجاهان[1]:

1-مسار **تعريفي حديث**: وروّاده الدّكاترة: عبد السّلام المسدّي، شكري عياد، صلاح فضل.

2-**مسار توفيقي**: رسم حدود التّواصل بين البلاغة العربية القديمة ومسارات المنهج الأسلوبي الحديث ومن روّاده الدّكاترة: محمّد عبد المطلّب، محمّد الهادي الطّرابلسي، وغيرهم.

ثانيا-**المرحلة الإجرائية**: صنّفت فيها الكشوف التّطبيقية وروّادها من المنظّرين الأوائل لعلم الأسلوب، وأبرزهم: د/عبد السّلام المسدّي في كتبه التّطبيقية، ود/صلاح فضل، ود/ كمال أبو ذيب في كتابه (الشّعرية).

ويبدو أنّ تيار الأسلوبية بدأ في المغرب والجزائر وتونس وفي سورية (كمال أبو ديب)، ثمّ انتقل إلى المشرق العربي، وقد مثّل كلّ دولة مجموعةٌ من الباحثين العرب، ففي السّعودية (عبد الله الغذّامي) الذي تتلمذ على يد الدّكتور (سعد مصلوح)، وفي تونس د/ عبد السّلام المسدّي، وفي مصر طائفة من الباحثين (صلاح فضل، محمّد عبد المطّلب، شكري عياد، عبد المحسن طه بدر، أحمد درويش، محمّد السعران، وفي الأردن (خليل أبو عمايرة)، وفي المغرب (محمّد الهادي الطّرابلسي)، أمّا في الجزائر فالدّكاترة (عبد الملك مرتاض/ نور الدّين السّد..).

لقد تنوّعت بحوث هؤلاء النّقاد والباحثون العرب بين النّظرية الصّرفة التي ترصد وتفحص تصوّرات هذا العلم على السّاحة النّقدية، وأخرى تطبيقية لإبراز إمكانات التّحليل الأسلوبي في العملية النّقدية

وثالثة حاولت التّوفيق والجمع بين الجانبين، أضف إلى ذلك بعض الآراء الاجتهادية والتّطبيقات الفردية، وأهمّها:

1-**عبد السّلام المسدّي**: اتّسمت بحوثه الأسلوبية ومصنّفاته بالبحث عن نقاط التّكامل والتّعالق بين المنحى الجمالي والمنحى الموضوعي العلمي، إلاّ أنّ تحاليله نزعت إلى روح التّجريدية العلمية أكثر من الرّصد والكشف الجمالي، ويُعدّ المسدّي من الباحثين الأوائل الذين روّجوا لمصطلح الأسلوبية، كما لم يُغفل اعتماد مصطلح علم الأسلوب، ولم يمل إلى منهج معيّن لذاته في تحليله الأسلوبي، بل مزج بين المقولات الأسلوبية ومعطيات علم النّفس، ودعا إلى ضرورة إغناء العمل الأسلوبي بالفحص النّقدي النّظري، والمراجعة التّطبيقية للوصول إلى تلخيص المعارف، وتمحيص المفاهيم، كما ألحّ على ضرورة الحذر والحيطة المسبقين في اختيار الخطوة الأولى للولوج إلى العمل النّقدي ذي الطّابع الأسلوبي.

2-**صلاح فضل**: رائد من رواد البحث الأسلوبي في المشرق العربي، عكست إنتاجاته اهتمامه الخاصّ بالبحث في مجال هذا العلم وسعيه الدّؤوب لوضع أسس علمية وجمالية لأسلوبية عربية قادرة على إثبات وجودها أمام المدّ المتصاعد للتّيارات النّقدية الوافدة من الغرب، والتي لايتلاءم بعضها مع طبيعة النّص الأدبي، ومن أهمّ آرائه في هذا المجال تفضيله لاستخدام مصطلح (علم الأسلوب) بدل الأسلوبية لأنّ علم الأسلوب جزءٌ لايتجزّأ من علم اللّغة العام.

كما أطلق كذلك على اجتماع الأسلوب والشّعرية معا مصطلح (علم الأسلوب الشّعري) في بحث واحد، وهو لايغفل المواشجة بين المراحل النّصية والسّياقية. كذا الظّواهر الجمالية أثناء التّحاليل الأسلوبية للنّصوص الشّعرية وأساليبها بشرط احترام خصوصيات النّص الأدبي العربي.

3-سعد مصلوح: اعتمد مصطلح الأسلوبيات الموافقة على ما جاء في لسان السّلف على وزن (الطّبقات/ الرّياضيات)، كما يرى هذا المصطلح يتّفق حديثا مع مصطلح (اللّسانيات)؛ إذ يُعتدّ بهذا العلم (علم الأسلوب) ولايعدّه منهجًا لأنّه يضمّ عدّة مناهج بداخله.

4-شكري محمّد عياد: اجتهد في تقسيم وتفريغ الأسلوبية إلى وجهين رئيسيين:

-**علم الأسلوب العام**: وهو علم يهتمّ بالخصائص الأسلوبية التّعبيرية في اللّغات عموما، كالمجاز وغيرها.

-**علم الأسلوب الخاصّ**: يعُنى بميزات أسلوبية تعبيرية خاصّة بلغة ما معيّنة، وهو في موقف آخر يدعو إلى الاعتداد بالبلاغة العربية وما قدّمته للبحث الأسلوبي الحديث في دراسة القيم التّعبيرية والاستفادة من الدّراسات اللّغوية الحديثة في إرساء علم الأسلوب العربي.

د/نور الدّين السّد: أبدا اهتمامًالافتًا للأسلوبية ومنهج تحليل الخطاب من خلال كتابه (الأسلوبية وتحليل الخطاب) سنة 1997م، والذي كان بمثابة دراسة بيبليوغرافية لمختلف الدّراسات السّابقة وخاصة العربية منها، إلى جانب بعض الاختلافات الجوهرية لها، وحاول عرض هذه التّجارب عرض ملخّص أورد فيه أهمّ إيحاءات هذا التّحليل وما أضافته للبحث الأسلوبي مع الفروقات

الجوهرية بينها، ومن آرائه في هذا المجال وصفه الأسلوبَ أنّه مرتبط بعلم اللّغة عن طريق المادّة اللّغوية التي يصدر منها.

ومن خلال ذلك كلّه نقف على شهادة الدّكتور " طه وادي" في كتابه" الأسلوبية"؛ إذ يصرّح:

" اليوم ... لم يعد ثمّة ريب بين الدّارسين العرب للنّص الأدبي ... أنّ منهج الأسلوبي قد أصبح أكثر المناهج المعاصرة قدرة على تحليل الخطاب الأدبي بطريقة علمية موضوعية تعيد مجال الدّراسة –دراسة النّص–إلى مكانها الصّحيح. وهو دراسة الأدب من جانب اللّغة ".

وصفوة القول:

تُعدّ اللّغة من أبرز مكوّنات الخطاب الأدبي، كما أنّها المادّة الشّكلية التّعبيرية التي تنبني عليها الرّسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوّعة، سردية ووصفية ومشهدية وبلاغية وحرفية.

لذلك يتمّ التركيز عليها كثيرًا مادامت شفرة وسيطة بين المبدع والمتلقّي، لأنّها تحمل نوايا المؤّلف وأطروحاته المباشرة وغير المباشرة، وذلك من خلال استعمال تعابير مسكوكة أو مستنسخات تناصية أو تعابير تقريرية أو أساليب إيحائية انزياحية ورمزية. ومن ثمّ، فأيّ مبدع لايملك ناصية اللّغة وقواميسها الحرفية والمجازية، ولايحسن توظيفها أدبيا ساميا، ولايستثمرها في سياقات تواصلية وتداولية ذات مقاصد تداولية فنّية وتعبيرية في قمّة البلاغة والجمال والرّوعة الفنّية، فإنّه لن يستطيع أن يكون كاتبا روائيا ناجحا ومتميّزا.

وحاولت المقاربات المرجعية، سواءٌ الاجتماعية منها أو النّفسية ربط اللّغة بمفاهيم التّحليل النّفسي والوعي واللاّوعي، وعلاقتها بذات المبدع، أو ربط اللّغة بما هو اجتماعي وطبقي، ومدى تعبيرها عن الصّراع الاجتماعي بين الفئاتالاجتماعية، وجنوحها نحو الواقعية والتّصوير الموضوعي المحايد، بعيدًا عن الإنشائية ولغة الاستعارات.

المحاضرة الرّابعة:

النّقد البنيوي

تمهيـــد:

شهدت السّاحة النّقدية تطوّراتٍ كبيرة في مجال الدّراسات النّقدية المعاصرة، وسنحاول في هذه المحاضرة رصد تجلّيات البنيوية في النّقد العربي المعاصر، ويُعد مصطلح البنية من أكثر المصطلحات التي واجهت مشكلة حقيقية في الفلسفة المعاصرة، وهذا نتيجة الاختلافات النّاجمة عن تمظهرها وتجلّيها في أشكال متنوّعة، فتعدّدت المفاهيم والتّعريفات العلمية إزاءها.

أولا: **البنيوية عند الغرب:**

يعتقد جون ستروك أنّ:" البنيوية لم تظهر فجأة في باريس، وما حدث في باريس في السّتينيّات هو أنّ هذه المعرفة العادية تحوّلت بقدرة قادر إلى شعار اتّخذه بعض النّاس ووجوده أمرا مثيرا فخلقوا منه موضة فكرية شاعت وتجاوزت حدود المعقول. "

لم تنبثق البنيوية كنظرية أو كمنهج بطريقة تلقائية، بل لها جذور عميقة في المذاهب الفكرية والفلسفية السّابقة، وكانت شائعة في كثير من كتابات القرن التّاسع عشر، ومنهم ماركس وفرويد والعالم السّويسري دي سوسير.

ثانيا: **البنيوية في النّقد العربي المعاصر:**

لايمكننا إعطاء حدٍّ دقيق للبنيوية، فحسب سمير سعيد حجازي هي: ''منهج فلسفي وفكري ونقدي، ونظرية للمعرفة، تتميّز بالحرص الشّديد على التزام حدود المنطق والعقلانية، ويتأسّس هذا المنهج على فكرة جوهرية مؤدّاها أنّ الارتباط العامّ لفكرة أو لعدّة أفكار، مرتبطة بعضها ببعض، على أساس العناصر المكوّنة لها، أمّا تلك العناصر فلا يعني بها ذلك المنهج إلاّ من حيث ارتباطها وتأثّرها بعضها ببعض في نظام منطقي مركّب، وفي النّقد تعني محاولة التّوحّد بين لغة الأثر الأدبي والأثر الأدبي نفسه، باعتباره نسقًا يتألّف من جملة عناصر من الدّلالات الشّكلية.''[1]

أمّا **يمنى العيد**؛ فالبنيوية في اعتقادها:'' تفسّر الحدث على مستوى البنية، فالحدث هو كذلك بحكم وجوده في بنية، وقيام الحدث على مستوى البنية يعني أنّ له استقلالية، وأنّه في هذه الاسقلالية محكوم بعقلانية هي عقلانيته المستقلّة عن الإنسان وإرادته.... ''[2]

كما عرّفها **يوسف وغليسي**:'' هي منهج نقدي ينظر إلى النّصّ على أنّه بنية كلامية تقع ضمن بنية كلامية أشمل يعالجها معالجة شمولية، تحوّل النّصّ إلى جملة طويلة، ثمّ تجزّئها إلى وحدات دالّة كبرى فصغرى، وتتقصّى مدلولاتها في تضمّن الدّوال (يمثّلها سوسير بوجهي الورقة الواحدة)، وذلك في إطار رؤية نسقية تنظر إلى النّصّ مستقلاّ عن شتّى سياقاته بما فيها مؤلّفه، وهنا تدخل نظرية موت المؤلّف

[1] سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النّقد العربي المعاصر، دار طيبة، القاهرة، مصر، د.ط،2004م، ص213.
[2] يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط3، 2010، ص185.

لرولان بارت، وتكتفي بتفسيره تفسيرا داخليا وصفيا، مع الاستعانة بما تيسّر من إجراءات منهجية علمية كالإحصاء مثلا. "[1]

أمّا بالنّسبة **لعبد السّلام المسدّي**: فهو" يعتزم الولوج إلى بنية النص الدّلالية من خلال بنيته التّركيبية"[2]

وتجدر الإشارة إلى أنّنا سجّلنا تضاربا في المفاهيم، ويعزو هذا إلى غياب ترجمة موحّدة للمصطلح نفسه، كتب **موريس أبو ناصر** في كتابه (الألسنية والنّقد الأدبي في النّظرية الممارسة)، وخالدة سعيد في كتابها (حركية الإبداع)، وكمال أبو ديب في كتابه (جدلية الخفاء والتّجلّي)، وعبد الله محمد الغذّامي في كتابه (الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية)، فكان النّقّاد العرب يعدّون النّص بنية مغلقة على ذاتها ولايسمحون بتغيير يقع خارج علاقاته ونظامه الدّاخلي"[3]

وهذا يعني أنّ البنيوية في الفكر النّقدي ثمرة من ثمرات التّفكير الألسني وآثاره في العلوم الإنسانية المختلفة، مثلما أنّ صورتها الشّكلية الأولى ذات قرابة واضحة بحقٍّ مع مدرسة النّقد الحديث. "[4]

---

[1] يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر، من البنيوية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثّقافية، الجزائر د. ط،2002م، ص120.

[2] عبد السّلام المسدّي، قضيّة البنيوية (دراسة ونماذج)، وزارة الثّقافة، تونس، ط1991،1، ص77.

[3] إبراهيم السّعافين وعبد الله الخياض، من الأدوات تحليل النّص الأدبي، منشورات جامعة القدس المفتوحة ط1993،1، ص70.

[4] إبراهيم السّعافين، إشكالية القارئ في النّقد الألسني، مجلّة الفكر العربي المعاصر، العددان، 60-61، ك 1989،2، ص27-40.

أمّا بالنّسبة لاستقبالها في السّاحة العربية؛ فجاء في منتصف السّبعينيات وذلك عبر المثاقفة والتّرجمة والتّبادل الثّقافي والتّعلّم في جامعات أوروبا، وكانت بداية تمظهر في عالمنا العربي في شكل كتب مترجمة ومؤلّفات تعريفية للبنيوية"[1]

كما كان تطوّرها في البلاد العربية غير متكافئ، فلم يكن النّقاد مطّلعين في كثر من الأحيان على ما يقوم به إخوتهم في الأقطار الأخرى، ونتيجة لذلك تعدّدت مشارب أخذهم عن النّقد العربي، فبعضهم يرجع إلى ترجمات إنجليزية مثل: كمال أبو ديب، أو إسبانية مثل: صلاح فضل، والبعض إلى النّصوص الفرنسية، وهو الأكثر. "[2]

وقد عُرف هذا التّيار في مصر مع النّاقد صلاح فضل من خلال كتابه (النّظرية البنائية في النّقد الأدبي عام 1977م)، وكتابه (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته)، وفي الأردن أعطى النّاقد كمال أبو ديب دفعا لهذا التّيار من خلال البنية الإيقاعية في الشّعر المعاصر عام 1974م، وفي تونس عبد السّلام المسدّي من خلال كتابه (الأسلوب والأسلوبية نحو بديل البُنى في نقد الأدب)، وكتابه (النّقد والحداثة)، وكتابه (قضيّة البنيوية دراسة ونماذج)، أمّا في المغرب فنجد محمّد برّادة في كتابه (محمّد مندور وتنظير النّقد)[3].

---

[1] بسّام قطوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، د، ط،2005م ص134.

[2] محمّد ولد بوعلية، النّقد الغربي والنّقد العربي، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والتوزيع، الإسكندرية، 2002، ص58.

[3] جودة الرّكابي، أدبنا والبنيوية، مجلّة الموقف الأدبي، العددان: 220-221، آب1989م، ص30.

ويمكن اعتبار الدّول العربية الفرانكوفونية السّبّاقة إلى تطبيق البنيوية، وخاصّة دول المغرب العربي ولبنان وسوريا، لتتبّعها فيما بعد مصر ودول الخليج العربي.

أهمّية المنهج البنيوي:

للمنهج البنيوي إيجابيات وسلبيات كباقي المناهج النّقدية الأخرى، فمن الإيجابيات أنّه أقرب المناهج إلى النّصّ الأدبي، لأنّ اللّغة هي التي تشكّل النّص، وتحدّد وجوده وكينونته، وبالتّالي، فاللّسانيات هي المنهجية الوحيدة الصّالحة لدراسة اللّغة في كلّ تمظهراتها الوصفية. كما أنّ هذا المنهج أتى كردّ فعل على المناهج الخارجية التي تقارب النّص الأدبي على ضوء المجتمع، أو على ضوء علم النّفس، أو على أساس اللاّشعور الجمعي عند (كارل يونغ)، أو على أساس الذّوق والتّاريخ...

ولذلك، كان النّص لايحلّل تحليلا عميقا في بنيته الدّاخلية كما تقوم به البنيوية التي تتعامل مع النّص نسقًا داخليًا مغلقا، وتدرسه من خلال المستويات اللّسانية، كالمستوى الصّوتي، والمستوى الصّرفي والمستوى الدّلالي، والمستوى التّركيبي. ويحاول هذا المنهج علمنة النّص الأدبي. ومقاربته مقاربةً موضوعية اعتمادًا على علم اللّغة ومفاهيمها الاصطلاحية المجرّدة عن كلّ ذاتية وذوق انطباعي.

بيد أنّ هذا النّقد له سلبياته المتمثّلة في كونه نقدٌ يقصي التّاريخ، ويغفل عن ذاتية المبدع، ويتجاهل المرجع الخارجي، ويتغافل عن أهمّية القارئ في بناء دلالات النّص، ويهمّش دور الذّوق الذي يُعتبر فيصلا ضروريا في تقويم النّص، وتذوّق جمالياته، واستكناه متعته الحقيقية.

يُعدّ ظهور المناهج الأخرى بعد البنيوية، كالسّيميوطيقا والبنيوية التّكوينية والتّفكيكية وجمالية القراءة دليلًا على قصور هذا المنهج عن الإحاطة بجميع جوانب النّص الأدبي وعتباته الأساسية.

وعلى الرّغم من أهمّية النّقد البنيوي في التّعاطي مع النّصوص الأدبية والفنّية بميكانزماته العلمية والوصفية ذات الخصائص الشّكلية، إلاّ أنّ هذا المنهج أبان عن قصوره، لكنّ الواقع العلمي الحالي يحتّم علينا تجميع ولملمة شتات المكوّنات المشكّلة للنّص الأدبي، في دراستنا لكي تكون المنهجية المطبّقة منهجية علمية مقبولة، توفّق بين الدّاخل والخارج، وتجمع بين النّص والمرجع.

المحاضرة الخامسة:

النّقـــد السّيميـــائي

تمهيـــد:

إذا حاولنا استقراء تراثنا العربي، فإنّنا نجده حافلاً بالدّراسات النّصّية على دراسة الأنساق الدّالة، وكشف قوانينها، سيما تلك المجهودات القيّمة التي بذلها مفكّرونا من مناطقة وبلاغيين وفلاسفة وأصوليين...إلخ، بيد أنّ مثل هذه الآراء السّيميولوجية التي شملتها كلّ هذه المجالات المعرفية لم تكن منهجية أو مؤسّسة على أسس متينة، ولم تحاول يومًا أن تؤسّس نظرية متماسكة تؤطّرها أو تحدّد موضوع دراستها أو اختيار الأدوات والمصطلحات الإجرائية الدّقيقة التي تقوم عليها، وبالتّالي لم تفكّر في استقلالية هذا العلم، بل ظلّت هذه الآراء السّيميولوجية مضطربةً تجرفها وتتقاذفها التّصوّرات الإيديولوجية والسّوسيولوجية والثّقافية.

انطلاقًا من هذا، سنسعى –من خلال هذه المحاضرة–لفحص تجلّيات المقترحات السّيميائية في الخطاب النّقدي العربي المعاصر والوقوف على حقيقة تمثّله للسّيميائيات والمبادئ المعتمدة في عملية التّحليل السّيميائي للنّصوص، وهو سعي يرخصّ لنا القيام بعملية مسح للمشهد النّقدي السّيميائي العربي:

1–مبادئ التّحليل السّيميائي في النّقد الأدبي العربي:

لقد أولى النّقّاد العرب الاهتمام بتحديد إجراءات التّحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدّلالة، ورصد كيفية وسيرورة انتقال المعنى من الشّكل إلى المضمون؛ أي من البنية السّطحية إلى البنية العميقة ما دامت السّيميائية عبارةً عن لعبة التّفكيك والتّركيب وتحديد البنيات العميقة الثّانوية وراء البنيات السّطحية المتمظهرة فونولوجيا وصرفيا ودلاليا، وتركيبيا.

ولتحقيق هذا الهدف اتّبع النّقاد العرب مجموعةً من المبادئ التي تساعد في الإحاطة بمضمون النّص، وقد عُدّت هذه المبادئ مسلّماتٍ يقتضي التّقيّد بها، ويمكننا حصرها فيما يأتي:

-**التّحليل المحايث**: ونقصد به البحث عن الشّروط الدّاخلية المتحكمّة في تكوين الدّلالة وإقصاء المحيل الخارجي، وعليه فالمعنى يجب أن يُنظر إليه على أنّه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرّابطة بين العناصر.

-**تحليل بنيوي**: يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف وفي الاختلاف، ومن ثمّ فإنّ إدراك معنى الأقوال والنّصوص يفترض وجود نظام مبني من العلاقات، وهذا بدوره يؤدّي بنا إلى التّسليم أنّ عناصر النّص لادلالة لها إلاّ عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها، لذا، يجب الاهتمام بالعناصرالثاوية في نظام الاختلاف تقييما وبناء، وهو ما نسمّيه شكل المضمون؛ أي بعبارة أخرى تحليلاً بنيويا لأنّه لايهدف إلى وصف المعنى نفسه، وإنّما شكله ومعماره.

-تحليل الخطاب: يهتمّ التّحليل السّيميوطيقي بالخطاب؛ أي يهتمّ ببناء نظام لإنتاج الأقوال والنّصوص، وهو ما يُسمّى: القدرة الخطابية، وهذا ما يميّزه عن اللسانيات البنيوية التي تهتمّ بالجملة.

أمّا الأستاذ (محمّد السّرغيني)، فهو يرتضي تقسيما ثلاثيا للاتّجاهات السّيميولوجية تتمثّل في الاتّجاه الأمريكي والاتّجاه الفرنسي والاتّجاه الرّوسي، في حينٍ آثر (مبارك حنون) التّقسيم الآتي: سيميولوجيا التّوصّل، والدّلالة، وسيميوطيقا بيرس، ورمزية كاسيرر، وسيميولوجيا الثّقافة.

2-السّيميولوجيا في العالم العربي:

ظهرت السّيميولوجيا في العالم العربي عن طريق التّرجمة والمثاقفة والاطّلاع على الإنتاجات المنشورة في أوروبا والتّلمذة على أساتذة السّيميولوجيا في جامعات الغرب، وقد بدأت السّيميولوجيا في دول المغرب العربي أولا، وبعض الأقطار العربية الأخرى ثانيا، عبر محاضرات الأساتذة منذ الثّمانينيّات من القرن العشرين عن طريق نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسّيميولوجيا (حنون مبارك-محمّد السّرغيني-سمير المرزوقي-جميل شاكر-عواد علي-صلاح فضل-جميل حمداوي-فريال جبوري-غزول).

أو عن طريق التّرجمة (محمّد البكري-أنطون أبوزيد-عبد الرّحمن بوعلي-سعيد بنكراد...) وإنجاز أعمال تطبيقية في شكل كتب (محمّد مفتاح-عبد الفتّاح كليطو-سعيد بنكراد-محمّد السّرغيني-سامي سويدان...) أو مقالات (انظر: مجلّة علامات، ودراسات أدبية لسانية وسيميائية بالمغرب، ومجلّة عالم الفكر الكويتية، وعلامات في النّقد السّعودية، ومجلة فصول المصرية...) ورسائل وأطروحات جامعية تقارب النصوص الأدبية والفنية والسياسية...على ضوء المنهج السيميائي أنجزت بالمغرب وتونس وهي لا تعد ولاتحصى.

ولقد وقع النّقد السّيميولوجي العربي في عدّة اضطرابات اصطلاحية ومفاهمية في ترجمة المصطلح الغربي، إذ نجد علم الدّلالة (محمّد البكري...)، الرّمزية (أنطون نعمة في دراسته السّيميولوجيا والأدب...) والسّيمياء (محمّد مفتاح في كتابه سيمياء الشّعر القديم)، وعلم العلامات-علم الإشارات-والسّيميولوجيا-والسّيميوطيقا وما يلاحظ على هذه التّطبيقات السّيميائية أنّها عبارة عن تمارين شكلية تغفل الجوانب المرجعية والمضمونية والأبعاد الإيديولوجية، كما تخلط بين المناهج تلفيقا واتّقاء.

أمّا النّتائج المتوصّل إليها، فأغلبها تبقى— في اعتقادي-تحصيل حاصل، وذلك بعد تسويد العديد من الأوراق المرفقة بالأشكال والجداول والرّسومات الهندسة والأسهم التّواصلية، لكنّ الفائدة قليلة جدّا تتمثّل في لعبة التّفكيك والتّركيب، دون الحصول على معارف جديدة، عدا القليل من الدّراسات والأبحاث الجادّة، ويلاحظ أيضا أنّ هذا المنهج السّيميائي يقف عند حدود الملاحظة والوصف، ولايتعدّى ذلك إلى التّقويم والتّوجيه الذين يُعدّان من أهمّ عناصر النّقد الأدبي.

تلكم نظرة مُوجزة عن ملامح النّقد السّيميولوجي عند النّقّاد العرب، التي أحدثت نقلة في خطابنا النّقدي، فتمثّلها النّقاد العرب، وتفاعلوا معها، واعتمدوا في مكاشفة النّصوص العربية الحديثة والقديمة فظهرت عنهم حركة جادّة عكفت على ترسيخ الممارسة السّيميائية في النّقد العربي.

المحاضرة السادسة:

النّقـــد الاجتمـــاعي

تمهيـد:

لقد توافرت العديد من العوامل والظّروف التي ساعدت على على انتشار النّقد الاجتماعي عند النّقّاد العرب، وهيّأت الأرضية الصّلبة السّياسية والاجتماعية والثّقافية لاستقباله، فكيف تعاطى النّقد العربي المعاصر مع مصطلحات المنهج الماركسي؟ وهل كان على وعي تامّ بهذه المصطلحات النّقدية أثناء فعل الممارسة؟

سنحاول –من خلال هذه المحاضرة–الوقوف عند العلائق الموجودة بين مصطلحات النّقد الماركسي في النّقد العربي أثناء فعل الممارسة وفعل المثاقفة الثّقافية؟

أولا: مفهومه وأصوله:

يُعدّ النّقد الاجتماعي من الآليات الضّرورية في العملية النّقدية، وقد انبثق من المنهج التّاريخي بمعنى أنّ المنطق التّاريخي كان هو التّأسيس الطبيعي للمنطق الاجتماعي عبر محوري الزّمان والمكان.

وهو منهج يربط بين الأدب والمجتمع بطبقاته المختلفة، لأن المجتمع هو المنتج الحقيقي للأعمال الإبداعية، ويجمع الباحثون أنّ البوادر الأولى للنّقد الاجتماعي بدأت منهجيا منذ أن أصدرت (مدام

دي ستايل) عام 1800م كتابها (الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية)، فقد تبنّت فكرة أنّ الأدب مرآة المجتمعات.

ويمكن إدراج المطارحات التي قام بها النّاقد (هيبوليت تين) قي كتابه (تاريخ الأدب وتحليله، عام 1863م من أحد أهمّ النّماذج التّطبيقية في مساءلات الأدب.

ثانيا: ملامح النّقد الاجتماعي عند العرب:

اعتمد بعض النّقّاد المنهجَ التّوليدي في تحليل ظواهر الأدب العربي، من أبرزهم:(الطّاهر لبيب) رئيس جمعية علماء الاجتماع العرب، وقد تناول بالدّراسة والتّحليل ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي من حيث تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية معيّنة، حاول فيها أن يقيم علاقة بين ظاهرة الغزل وبين طبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء، ومدى نجاحهم في تقديم رؤية للعالم تعبّر عن واقعهم الاجتماعي.

ثمّ حدث تطوّر في مناهج النّقد الأدبي، ممّا أدّى إلى نشوء علم جديد هو (علم اجتماع النّص) يعتمد على اللّغة باعتبارها الوسيط الفعلي بين الأدب والحياة، فهي مركز التحليل النقدي في الأعمال الأدبية، فاتّخاذ اللّغة منطقة للبحث النّقدي في علم اجتماع النّص الأدبي هو الوسيلة لتفادي الهوة النّوعية بين الظّواهر المختلفة.

لقد استطاع هذا المنهج تجاوز ماوجّه (لرؤية العالم) من نقد، إذ ليست سوى رؤية فكرية وذهنية وفلسفية، فعلم اجتماع النصّ تصوّر لغوي يرتبط بجذور الظّاهرة الأدبية، ونجد النّاقد (بيير زيما) في

كتابه (النّقد الاجتماعي) يتميّز من خلال عرضه الاتّجاهاتِ التي سبقته، ثمّ أهمّ الصّعوبات والانتقادات التي وجّهت إليها، ثم يقترح تصوّرا أكثر نضجًا في سوسيولوجيا الأدب المنهج الاجتماعي في النّقد العربي.

لقد تلقى النقاد العرب هذا المنهج وخصوصا عندما شهد تطورات اجتماعية وسياسية تمثلت في حركات التحرر القومي، فطبق في كتابات رواد الحركة الأدبية الحديثة في مصر مثل مافعل " طه حسين" الذي صور بعناية خاصة المجتمع العباسي من خلال دراسته لبعض شعراء هذا العصر، أمثال "المتنبي والمعري"، إذ لم يقتصر اهتمامه بقضايا المجتمع وطبقاته عند هذه الحقبة الزمانية فقد تجاوزها إلى العصر الحديث بتصويره للمجتمع المصري قبل ثورة 23يوليو وماكان يعانيه من تفاوت طبقي من خلال كتابه " المعذبون في الأرض"، كذلك نجد " توفيق الحكيم" الذي دسد المنهج الاجتماعي في كتاباته " يوميات نائب في الأرياف" الذي صور فيه كثيرا من المشكلات الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع المصري قبل ثورة يوليو 1952 وصور ذلك التفاوت الطبقي ، كما عبر عنه أيضا في مقالة موسومة ب" الأدب خادم للجماعة حافظ للقيم"، وأيضا من خلال مقال تحت عنوان "الأدب طريق إلى إيقاظ الرأي" فيعلن مهمة الكاتب ليست إمتاع القارئ فقذ بل في التفكير معه .

باختصار؛ لم يكن لهذا النّقد رواد بارزون يربطون بين الإنتاج المادّي والإنتاج الأدبي، كما يوجد في روسيا، غير أنّنا نجد بعض الدّعوات إلى الاهتمام بالاتّجاه الاجتماعي في النّقد الأدبي عند **شبلي شميل، وسلامة موسى، وعمر الفاخوري**، وقد اقترب هذا المنهج من المدرسة الجدلية عند **محمود**

أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، ولويس عوض، حتّى كان تجلّيه في النّقد الأيديولوجي عند **محمد مندور**.

لقد عمل النقد الاجتماعي على تسليط الضوء على الأبعاد الحقيقية للواقع في الأعمال الأدبية، وقد عرفه الغرب أولا ثم تأثر به النقاد العرب، فالأدب الاجتماعي هو فرع من الأدب وليس كل الأدب.

المحاضرة السّابعة :

النقـــــد الثّقـــــافي

تمهيـد:

يُعدّ النّقد الثّقافي من أحدث التّوجّهات النّقدية والمعرفية التي عرفها العالم الغربي مع نهايات القرن الماضي، وقد استقبل النّقد العربي هذ النّشاط الجديد مع بدايات القرن الحالي، من خلال مجموعة من المطارحات النّقدية سيما ما تعلّق منها بالنّاقد السّعودي عبد الله الغذّامي في كتابه النّقد الثّقافي، قراءة في الأنساق الثّقافية العربية الصّادر عام 2000م.

لهذا نسعى –من خلال هذه المحاضرة–إلى تسليط الضّوء على أبرز محطّات النّقد الثّقافي وتطوّره في الوطن العربي، وما صاحبه من غموض لدى دعاته ورواده حول مفهومه والاضطراب في دلالاته وإجراءاته ممّا أثار في ذهن المتلقّي العربي عدّة تساؤلات حول هذا المصطلح.

1–مفهوم النّقد الثّقافي:

يُعدّ **تيودور أدورنو** أول من بلور مفهوم النّقد الثّقافي، وهو أحد الأعضاء المؤسّسين لمدرسة فرانكفورت، والذي كان منشغلاً مع زملائه بتحليل صناعة الثّقافة فشنّوا هجومًا كاسحا ضدّ ما يُسمّى الآن بالثّقافة الجماهيرية التي تتواطأ مع الثّقافة الرّسمية ضدّ مفهوم النّقد ذاته وفي كتابه مشاورات الصّادر عام 1951م يأتي الفصل السّابع بعنوان النّقد الثّقافي والمجتمع، وفيه يطرح أدورنو أنّ النّقد الثقافي مفهوم برجوازي أنتجه المجتمع الاستهلاكي ولا بد أن نعني حقيقته بوصفه كذلك،

فهو يحوّل الثّقافة إلى سلعة ويخضعها لدوائر التّشيّؤ والتّسليع والاستهلاك، وفي ختام هذا المقال يطلق عبارته الشّهيرة حول الشّعر فيقول: إنّ كتابة الشّعر بعد أوشفيتز عمل بربري.

إنّ النّقد الثّقافي كمذهب فكري يشهد ثراء معرفيا هائلا لأنهّ يقوم على فكرة الثّقافة التي تقوم بوظيفة مهمّة في التّطوّرات الاجتماعية والسّياسية، وكذلك في تطوّر وتنمية هوية الفرد، وهذه الهوية تختلف من مجتمع إلى آخر، ومن ثمّ فإنّ النّقد الثّقافي سيكون صالحا للممارسة على نصوص متعدّدة، فهو مجال نقدي يستعين بأدوات إجرائية متنوّعة المصادر وما يميّز هذا النّقد سعيه الدّائم إلى تعديل الإجراءات النّقدية تعديلا ثقافيا.

-النّقد الثّقافي عند العرب وأشهر رواده:

المشكل في نقدنا العربي المعاصر، أنّ كثيرا من نقّادنا العرب، وقعوا أسرَ النّقد الغربي منذ عقود، وهو أسر لم يُتح لهم أن يهضموا نظرياته الحقيقية التي تسهم في بناء نظريّة نقدية عربية، تتوافق وطبيعةَ اللّغة العربية وخصائصها ومميّزاتها، ولعلّ هذا ما جعل النّقد العربي الرّاهن يدور في حلقة مفرغة من القراءات غير المجدية.

لقد حاول بعض الباحثين العرب التّطبيق على بعض النصوص الأدبية العربية من خلال النّقد الثّقافي أو التّحليل الثّقافي، وللأسف فقد كانت النّتائج التي توصّلوا إليها أقرب إلى المبالغات والافتعال، وقد سبقت الاشارة إلى بعض نتائج ودراسات الغذّامي في بعض النّصوص القديمة والحديثة

في أدبنا العربي، فقد وصل مثلا إلى أنّ أبا تمّام والمتنبي فحلان سامقان، ولم نر ما أحدثاه في أنساقنا الثّقافية من عيوب خطيرة هما وغيرهما، من مثل نزّار قباني، وأدونيس...

يُعدّ النّاقد والدّكتور السّعودي محمّد عبد الله الغذّامي، وهو أستاذ النّقد والنّظرية في جامعة الملك آل سعود بالرّياض، من أهمّ النّقاد الذين تبنّوا هذا المنهج، وقد انطلقت فكرة مشروع النّقد الثّقافي عنده من خلال مجموعة من المناقشات واللّقاءات بمجموعة من المدن العربية منذ أواخر سنوات التّسعين، وتُعدّ الثّقافة العربية الموضوع الأساسي لكتاب النّقد الثّقافي، حيث حاول من خلاله الغذّامي مقاربتها وفق ميكانيزمات المنهج الثّقافي من خلال ما يتعلّق بأداب البادية، والشّعر النّبطي، والأدبيات الشّعرية...

لقد طرح الغذّامي فكرة النّقد الثّقافي طرحًا جدّيا، كما أصّل لهذا المنهج نظريا ومعرفيا وممارسة تضاف إلى ممارساته النّقدية الباهرة، وقد وسّع البلاغة العربية القديمة، ليتّخذ من التّورية مفهومًا إجرائيا جديدا، بغية تطبيقه على النّصوص في ضوء المقاربة الثّقافية.

-النّسق المضمر: يعتمدّ النّقد الثّقافي على مصطلح النّسق المضمر، وهو نسق مركزي في إطار المقاربة الثّقافية، باعتبار أنّ كلّ ثقافة مخصوصة تحمل في طياتها أنساقا مهيمنة، فالنّسق الجمالي والبلاغي في الأدب يخفي أنساقًا ثقافية مضمرة، ويقول الغذّامي في هذ الصّدد أنّ في الخطاب الأدبي عامّة والشّعري خاصّة، قيمًا نسقية مضمرة، تتسبّب في التّأسيس لنسق ثقافي مهيمن ظلّت الثّقافة العربية تعاني منه على مدًى مازال قائما، ظلّ هذا النّسق غير منقود ولامكشوف بسبب توسّله

يالجمالي الأدبي، وبسبب عمى النّقد الأدبي عن مسائلته، وهذا يعني أنّ هناك نسقا ظاهرا يقول شيئا، ونسقًا مضمرا غير واع وغير معلن يقول شيئا آخر، وهذا المضمر هو الذي يسمّى: النّسق الثّقافي، وغالبا ما يتحقّق النّسق الثّقافي وراء النّسق الجمالي، والأدبي، ومن ثمّ؛ فالمقاربة الثّقافية لايهمّها في النّص تلك الأدبية الجمالية والفنّية والمضامين المباشرة، بقدر ما يهمّها مكاشفة الأنساق الثقافية المضمرة.

-المؤلّف المزدوج: وهو الكاتب الجمالي والأدبي الذي ينتج أنساقا أدبية وجمالية فنّية ظاهرة ومباشرة أو غير مباشرة، وذلك عن طريق الرّمزية والإيحائية، وهناك في المقابل المبدع الثّقافي الذي يتمثّل في الثّقافة نفسها التي تتوارى وراء الظّاهر في شكل أنساق مضمرة غير واعية، ويعني هذا أنّ هناك فاعلين رئيسيين: المبدع الفردي أو مايُسمّى أيضا: المبدعَ الأدبي والجمالي والفنّي، والفاعل الثّقافي الذي يتمثّل بالسّياق الثّقافي. وثمّة مفاهيم أخرى لم يشر إليها عبد الله الغذّامي، مثل: السّياتق الثّقافي، والمقصدية الثّقافية والتّأويل الثّقافي...

إدوارد سعيد: مفكّر وناقد ومنظّر ذو أصول فلسطينية (1935م-2003م)، ويُعتبر كتابه (الاستشراق)أحد نتائج هذه المنهجية الدّراسية الجديدة، فانطلاقا من تصوّرات الاستعمار والاستعمار الجديد اللذين هيمنا على جزء كبير من أقاليم الكرة الأرضية، انكبّ إدوارد سعيد على دراسة انعكاسات تلك التّصوّرات الاستعمارية في الأفكار السّياسية الغربية، والأبحاث التّاريخية، وأبحاث الآثار، وامتدّ تحليله إلى رحلات الاستكشاف والأدب الرّوائي والمسرحي، والفلسفة، وصولا إلى الثّقافة الشّعبية.

محمد عابد الجبري: له دراسات تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثّقافة العربية سنة1985م

جابر عصفور: وذلك من خلال تناوله الكثيرَ من القضايا النّقدية التي تنشر هريا في مجلّة العربي الكويتية.

إدريس الخضراوي: وذلك من خلال كتابه (الأدب موضوعا للدّراسات الثّقافية)، الذي يحاول الاقتراب من مجموعة من القضايا الشّائكة التي تتناسل أسئلتها المتعدّدة حول النّقد ومفهومة، وما أنتجه ذلك من جدل في تاريخ المعرفة الأدبية، وغير هؤلاء من الرّواد كثير، وهذا الأمر يشي بالوعي الكبير للمسألة الثّقافية، بالإضافة إلى ما تتناوله من محاور تتشاكل مع الثّقافة العربية.

الواقع إنّ خطوات **الغذّامي** النّقدية وغيره أخرجت النّص من دائرة القراءات الضّيقة المرتبطة أساسا بما هو أدبي إلى قراءة في شموليتها ومن منطلقات ثقافية، والثّقافة أشمل من الأدب، وهي لا تخصّ الأدب وحده، وإنّما تغطّي مساحاتٍ شاسعة من الإنتاج البشري، فالنّقد الثّقافي نقد تفجيري يتمدّد في النّص حاضنا كلّ الأشكال الثّقافية التي أنتجته.

المحاضرة الثّامنة:

النّقـــد النّفـــــسي

تمهيــد:

تغدو القراءة عملية تأليف، لأنّها تثري النّص، وتكمل فراغاته التي تركها المؤلّف (الباثّ)، حيث يعتمد المبدع على ذكاء القارئ، ويجبره على متابعة ماكتب أو أبدع خصّيصا لأجله، وبحسب سارتر فإنّ القراءة ليست مروحة للكسالى، وهي عملية تشترط حضور الفكر، وانفتاح العقل، وانشراح القلب كي تبرز الخطوط العريضة إزاء الحواس فتقلّب جوانبها وتعي بواطنها وتستمتع بمعانيها، وتتتلذّذ بتراكيب الخطاب التي تؤلّف النّص. وتُعدّ القراءة النّفسية من بين الآليات التي تساعد في إعادة تقويم تراثنا، وعلى الرّغم من انتشار المذهب النّفسي في النّقد والأدب، وشيوعه بأوروبا إلى درجة قصوى، فإنّه ما يزال عندنا في العالم العربي غير واضح المعالم.

وعليه؛ فعلينا أن نقوم أولا بتحديد ماهية هذا المنهج أولا، ثمّ الوقوف عند تجلّياته عند النّقّاد العرب.

1-تعريف المنهج النّفسي:

في محاولة من الباحث منصور عبد الرّحمن، يقول عنه في تدرّج: " إنّ كلمة النّفس واسعة الدّلالة، غير محدّدة المفهوم، وبالتّالي؛ حين نريد أن نتكلّم عن المنهج النّفسي في دراسة الأدب، فإنّه لابدّ لنا من أن نثقف المعنى المقصود من كلمة(نفس)، فقد يقصد بالمنهج النّفسي في دراسة الأدب البحث

عن الحالة العقلية والنّفسية التي كان عليها المؤلّف وقت عملية الإنتاج الفنّي، وقد يُراد به البحث في عملية الخلق الفنّي ذاته.

الواقع أنّ أول من اشتهر بهذا المنهج في دراساته كان الطّبيب والفيلسوف النّمساوي'' فرويد سيغموند 1856م/1939م حين نشر كتابه (تفسير الأحلام) مسنة 1900م، ثمّ راح يوالي نشر دراساته التّحليلية، ولعلّ أهمّها:

ليوناردودافنشي: دراسة نفسية جنسية لذكريات الطّفولة.

دوستويفسكي وجريمة قتل الأب.

غرادينا (لويليام ينش) وهي دراسة لقصّة ألمانية.

ولعلّ فرويد بهذه الدّراسات الثّلاث، يكون قد أقام منهجين من التّحليل:

أحدهما: دراسة الشّخص المريض نفسيا، واتّخاذ إنتاجه الفنّي هاديًا له في الدّراسة.

والآخر : دراسة الأثر الأدبي دراسة تحليلية نفسية، أمّا عند العرب: فيبدو أنّ أول جامعة عرفته كانت جامعة القاهرة ابتداء من سنة 1938م، حيث كان أحمد أمين يقوم بالتّعريف به من خلال إلقائه بعض المحاضرات التي لها علاقة بهذا المنهج على طلبة الدّراسات العليا في كلّية الآداب، ثمّ انتشر شيئا فشيئا عبر البرامج الجامعات العربية الأخرى، واكتسب أنصارا هنا وهناك حتّى غدا من المناهج الحديثة التي يلجأ إليها الدّارسون لدراسة كثير من الشّخصيات الأدبية، سيما المشهورة منها

والتي تركت بصماتها على العصور الأدبية المختلفة، أو تلك التي اتّسمت بجوانب فنّية أو فكرية متميّزة في حقل التّجديد، أو التّمرّد ونحوهم.

وحتّى وإنّ **فرويد** يعترف أنّ التّحليل النّفسي يجب أن يستسلم إزاء العبقرية الفنّية، فإنّ كثيرا من النّقّاد المحدثين قد استغلّوا هذا المنهج أسوأ استغلال، فراحوا يخضعون كلّ فنّان للتّحليل النّفسي المبالغ فيه مطبّقين حرفيا ما تلقّوه من معلومات نفسية، ولعلّ مصطفى سويف يكون رائد هذا المنهج بكتابه: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، نشره سنة 1951م، **وشاكر عبد الحميد**: الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في القصّة القصيرة.

وقد عُدّ **عبّاس محمود العقّاد** من أهمّ أنصار هذا الاتّجاه في النّقد العربي منتهيا إلى قوله: إذا لم يكن بدٌّ من تفضيل إحدى مدارس النّقد على سائر مدارسه الجامعة، فمدرسة النّقد السّيكولوجي أو النّفساني أحقّها جميعا في رأيي وفي ذوقي معا، لأنّها المدرسة التي نستغني بها عن غيرها، ولا ننقد شيئا من جوهر الفنّ.

ودعا **أمين الخولي** لتطبيق هذا المنهج في دراسة التّجربة الفنّية، مثل دراسته حياة أبي العلاء المعرّي وابن الرّومي والنّويهي، وبادر العقّاد كما أشرنا لدراسة أبي نوّاس.

ويمكن تقسيم رواد النقد النفسي عند العرب إلى ثلاث مجموعات:

-**الأولى**: عباس محمود العقاد: الذي تناول في كتابه " أبو نواس الحسن بن هانئ"، وشخصية أبي نواس من منظور نفسي، وحاول تفسير سلوكه وإبداعه من خلال نظرية اللاشعور وعقدة أوديب.

-محمد النويهي: الذي تناول في كتابه " أبو نواس في ضوء التحليل النفسي" شخصية أبي نواس من نفس المنظور، وركز على عقدة أوديب عند الشاعر.

-عبد الرحمن بدوي: الذي تناول في كتابه" الأدب والتحليل النفسي" قضايا فنية وأدبية مختلفة من منظور نفسي، مثل الإبداع الفني والرمزية والأحلام.

الثانية: الرواد الذين تخصصوا في علم النفس، وطبقوا نظرياته على الأدب، ومنهم:

-مصطفى سويف: الذي تناول في كتابه " الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر" العلاقة بين العوامل النفسية والعوامل الاجتماعية في الإبداع الفني.

-زين الدين المختاري: الذي تناول في كتابه" المدخل إلى نظرية النقد النفسي" أسس المنهج النفسي في النقد الأدبي.

-عزالدين إسماعيل: الذي تناول في كتابه " التفسير النفسي للأدب" قضايا نفسية مختلفة في الأدب العربي مثل الشخصية والعقدة والرمزية.

الثالثة: الرواد الذين اهتموا بالتحليل النفسي المعاصر، وطبقوا نظرياته على الأدب، ومنهم:

-جورج طرابيشي: الذي تناول في كتابه"عقدة أوديب في الرواية العربية" عقدة أوديب في الروايات العربية المعاصرة.

-خريستو نجم: الذي تناول في كتابه" النرجسية في أدب نزار قباني".

-محمد برادة: الذي تناول في كتابه" اللاشعور في النص الأدبي" العلاقة بين اللاشعور والنص الأدبي.

غير أنّ الملفت للانتباه أنّ الدّراستين توصّلتا إلى نتائج مختلفة، وقد أثّر هذا الاتّجاه النّقدي في الكثير من النّقّاد، كعزّ الدّين إسماعيل، فاروق خورشيد، وأفاد منه كلّ من كان يهتمّ بالبحث في عملية الإبداع الأدبي وعلاقتها بعوامله الدّاخلية التي ينبع منها خيال الأديب ضمن سياقات ترتكز على أنّ دراسة النّقد النّفسي للظّواهر الإبداعية نثرية وشعرية على مبدأ الواقع واللّذة أدّى به إلى المعيارية؛ أي ضرورة التّخلّي عن الواقع الخارجي نهائيا والانطواء في الواقع وإغفال الجوانب الجمالية للنّص الأدبي.

المحاضرة التّاسعة :

النّقـــد الإيديولـــوجي

تمهيـــد:

تنبثق فكرة البحث من محاولة معرفة أحد الخيوط النّاسجة للنّقد الثّقافي، وهو البُعد الإيديولوجي، بوصفه معتقدًا أسهم في تشكّله في الخطاب النّقدي الحداثوي العربي. وتعدّ الإيديولوجيا خارطة فكرية للكون، فهي من المصطلحات الشّائعة في المجالات الفكرية والثّقافية، ولايمكن لأيّ فكر أن يترجم ميدانيا إلاّ من خلالها، فقد اعتقد البعض أنّها المعادل الوظيفي للأسطورة، واعتقد المنظّر الاستراتيجي" بريجينسكي"أنّها بمنزلة الإسمنت في المجال الاجتماعي، فالإيديولوجيا بذرة موضوعة في الرّأس، ولازمة في حياة الإنسان وهي تجري داخله بصمت، وتحتاج دوما الضّدَّ والعدوّ والنّقيض.

وعلى ذلك فلسنا هنا بصدد الحديث عن النّقد الثّقافي من حيث المفهوم والمصطلح وإشكاليتهما الوظيفية، على الرّغم من قناعتنا بفكرة عدم استقرارهما (المفهوم والمصطلح) في النّقد العربي، وقد كُتبت في ذلك مباحث بيّنت الاختلافات ومنطلقات منظّريها.

ولذلك تمحورت المحاضرة في محاولة معرفة الصّلة بين النّقد والإيديولوجيا من جهة، ومدى التّفاعل بين الدّراسات الثّقافية والنّقد من جهة ثانية، والإيديولوجيا الموظّفة في تشكّل ذلك النّقد عند نقّاد النّقد الثّقافي العربي من جهة ثالثة.

أولا-**مفهوم الأيديولوجيا**: يمكن تعريفها أنّها فلسفة سياسية أو اجتماعية تضمّ عناصر نظرية وتطبيقية، أو مجموعة من الأفكار تهدف إلى فهم العالم وتغييره، ولكن هناك بعض الجدل حول ما يمكن تعريفه أنّه **أيديولوجيا**، فهناك الكثير من الخلاف حول تعريفه.

1-**الأيديولوجيا بمعناها الواسع**: وهي أيّ نوع من النّظريات الموجّهة للقيام بفعل ما، أو أيّ محاولة للوصول للسّياسة عن طريق أفكار تابعة لنظام ما.

2-**الأيديولوجيا بمعناها الدّقيق**: تحتوي على نظريات تشرح خبرات البشر والعالم الخارجي بشكل شامل.

-تضع برنامجا عامّا أو مختصرًا لمنظّمة سياسية أو اجتماعية.

-تضع في منظورها أنّ هذا البرنامج يستلزم بذل الجهد لتحقيقه.

-تخاطب العامّة بشكل واسع، ولكنّها قد تأخذ رأي المثقّفين فيما يخصّ الأدوار القيادية. "[1]

فالإيديولوجيا مجموعة من المعتقدات والأفكار التي تؤثّر على نظرتنا للعالم، وهي تشبه الفلتر الذي نرى من خلاله كلّ شيء وكلّ شخص.

1-**التّأسيس: إيديولوجية الخطاب النّقدي العربي**: ليس ثمّة طروحات نقدية لم تقع تحت تأثيرات إيديولوجية معيّنة، سواءٌ أكانت إيديولوجيات عليا مركزية، أم إيديولوجية شخصية فردية،

[1] إيناس غريب، ماهي الأيديولوجيا عن الموقع الإلكتروني http://mawoor.Comبتاريخ: 20ديسمبر 2022م.

وهذا حال النّقد العربي عموما، والنّقد الثّقافي خصوصا؛ ذلك لأنّ الخطاب النّقدي العربي بتحوّلاته جميعها(السّياقية/ النّصية) لم يكن خطابًا بريئا، بدءًا من تشكّل النّقد الإيديولوجي في النّقد العربي الحديث ووظائفه النّضالية، وصولاً إلى النّقد الثّقافي الذي يشكّل البُعد الإيديولوجي معتَقدًا رئيسا في توجيه خطابه الأمر الذي يجعل وظيفة الإيديولوجيا في هذا الأخير تختلف عن الاتّجاه النّقدي الإيديولوجي.

إنّ دراسة الصّلة الرّابطة بين النّقد والإيديولوجيا مشروع سنّته النّظرية الماركسية، إذ تبدو العلاقة بينهما ثرية؛ لأنّ الإيديولوجيا غذّت الأدب والنّقد بمفاهيم استعملت لتحليل النّصوص الأدبية وتفسيرها.

ومن هنا نعتقد أنّ الصّيغة النّقدية لبيان تلك الصّلة هي الصّيغة التي ترى أنّ الأدب ممارسة إيديولوجية مشروطة بزمانها، وتتمّ تطبيقيًا في حقل اجتماعي-إيديولوجي محدّد، فالأدب لا يظهر من العدم، أو تصنعه شياطين الإلهام، كما يتصوّره النّقد المثالي؛ ذلك لأنّه مشروط بسياق سوسيو-تاريخي، محدّد على مستوى الكتابة بالأدوات والتّقنيات والتّراث الأدبي الذي يجده الكاتب مُنتجًا ذهنيًا أمامه، وعلى مستوى الممارسة بالإيديولوجيات المتنافسة في سياق تاريخي معيّن. ولهذا يُعدّ الأدب شكلاً إيديولوجيا، والإيديولوجيا هي البنية الفوقية للأنساق الأدبية والفكرية، وهنا يكون الأدب تابعا لوجود سابق، هو سياق الإيديولوجيات.

ولا يمكن للأدب إلاّ أن يشغل مكانا مزدوجا، فمن حيث هو مطابق للإيديولوجيا، فهو يُعيد إنتاجها، ويعطيها شكلا، وينتج عن هذا فهم ضيّق موجّه سياسيا للهيمنة على الأدب. ومن حيث هو مختلف عن الإيديولوجيا، فهو يتجاوز (بالمفهوم الهيجلي-يتجاوز ويحافظ على)، المواقف الطبقية للكاتب ويتجلّى بوصفه انعكاسا عارفا للواقع[1]. وعلى ذلك يكون الأدب عامّة، والنّقد خاصّة، شكلاً من أشكال الإيديولوجيا، وخطابا موجّها تبثّه الأخيرة وتحافظ عليه.

وبهذا الفهم تصبح عملية فهم النّصوص الأدبية أمرا «يتجاوز تأويل رمزية هذه الأعمال أو العمل على دراسة التّاريخ الأدبي لها أو إضافة هوامش إلى الوقائع الاجتماعية التي تدخل في تكوين هذه الأعمال. علينا أولاً أن نفهم العلاقات المعقّدة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوالم الإيديولوجية التي تسكنها العلاقات التي لا تظهر فقط في(الثّيمات) أو(الانشغالات)، بل في الأسلوب والإيقاع والصّورة والنّوعية والشّكل. إنّنا لا نفهم الإيديولوجيا أيضا ما لم نقبض على الدّور الذي تلعبه في المجتمع برمّته» ([2]). وهذا يعني أنّ على النّاقد أن يضع نفسه في مركز إنتاج العملية الأدبية من جهة، وأن يكشف التّصوّرات التي تقف وراء إنتاجه من جهة ثانية. وبهذا تصبح مهمّته عرض النّص بصورة لم يعرض النّص فيها نفسه، ويُبيّن الشّروط والدّواعي التي أسهمت في خلقه؛ ذلك لأنّ النّص لا يبوح بأبعاده كلّها، وعملية الكشف عن ذلك تتطلّب «من النّقد أن يتخلّص من

[1] تيري إيجلتون، النّقد والإيديولوجية، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1992، ص14-16.

[2] المرجع نفسه، ص18.

تاريخه الإيديولوجي القبلي، ويضع نفسه خارج فضاء النّص؛ أي: في الحقل البديل من حقول المعرفة العلمية»[1].

وهذا يجعل من العلاقة بين النّص والإيديولوجيا علاقة خصبة بالنّسبة للسّياق التّاريخي والحضاري الذي تشكّل فيه النّص، فالأدب أكثر الصّيغ كشفا عن الإيديولوجيا في النّص المقروء. أمّا الإيديولوجيا فهي التي تغذّي النّص بمدلولات سياقية متباينة.

ونتيجة لتلك العلاقة، وبأثر مباشر من الماركسية، أصبحت العلاقة الرّابطة أكثر تعقيدا؛ لأنّ معنى الأدب أصبح قائما على مفهوم الإنتاج، فالأدب هو إنتاج إيديولوجي يوجد في علاقة مع اللّغة بمختلف أشكال استعمالها، فهو إنتاج لا يوجد إلاّ بالعلاقة مع الإيديولوجيا ومع التّاريخ، وبذلك تكون الماركسية قد حدّدت الفضاء الذي يتموضع فيه الأدب، فهو لا يتحرّك إلاّ بالإيديولوجيا؛ لأنّه انعكاس للموقع الطّبقي الذي أنتج النّص، وهذا ما يجعلها تسكت عن خصوصية الممارسة الأدبية، وكأنّ الأدب ممارسة إيديولوجية خالصة[2]4

وقد عرف العالم العربي هذا الاتّجاه في خمسينيّات القرن العشرين التي تُعدّ «عقد التّوهّج بالنّسبة إلى المدرسة الواقعية الاشتراكية»[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص19.

[2] محمّد مندور، النّقد والنّقّاد المعاصرون، ص 183.

[3] حنّا عبّود، المدرسة الواقعية في النّقد العربي الحديث، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978، ص97.

2-وظائف النّقد الإيديولوجي: يمكن أن نحدّد وظائفه من خلال نقّاده الذين اشتغلوا عليه وفق الآتي:

أولا: ناهض أصحاب النّقد الإيديولوجي فكرة الانعكاس في الأدب، وشدّدوا على أنّ الأدب وليد رؤية صاحبه الإيديولوجية، وأنّ للظّروف الموضوعية والعوامل الاقتصادية أثّرا تأثيرًا مباشرا في بلورة هذا النّقد، ومن ثمّ في خلقه وفهمه. وهو ما لخّصه (محمّد مندور) عندما رأى أنّ المادّية الجدلية ترى أنّ الأفكار لا تهبط من عالم المثل، بل هي انعكاس لواقع الحياة المادّية[1].

ومن هنا رجّح أولوية المضمون في تكوين العمل الأدبي، لهذا طالبَ الأدباء أن يلتزموا بقضايا العصر الرّاهن، إذ يقول: «والشّيء الذي نحرص على أن نختم به حديثنا عن المنهج الإيديولوجي في النّقد، أنّه منهج لا نريد أن يسلب الأدب أو الفنّان حرّيته، وكلّ ما نرجوه أن يستجيب الأديب والفنّان لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية، وهو لا بُدّ مستجيب إذا فهم وضعه الحقيقي في المجتمع، وأدرك مسؤوليته الكاملة، ونهض بالدّور القيادي الحرّ الذي يعزّز مكانة الأديب والفنّان، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعّالة التي يعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنّية الجمالية أهمّ وسيلة لتحقيقها، فالأدب أو الفنّ بغير القيم الجمالية والفنّية لا يفقد طابعه المميّز فحسب، بل يفقد أيضًا فاعليته»[2]، ولعلّ هذا هو جوهر منطق الواقعية الاشتراكية الملتزمة بإيديولوجيا القضايا الرّاهنة، التي ترى أنذ للنّقد وظائفَ عدّة، فهو تفسير وتقييم وتوجيه..

---

[1] محمّد مندور، الأدب ومذاهبه، دار الكتب الحديثة، القاهرة، مصر، ط1، ص 92/91.

[2] محمّد مندور، النّقد والنّقّاد المعاصرون، ص183.

وإلى ذلك ذهب (محمود أمين العالم) عندما رأى أنّ النّقد الماركسي ليس نقدًا(آليا) لقوانين المجتمع بل هو يستجيب لمتغيّرات العصر ويتفاعل معها[1].

وقد لازمت هذه النّزعة (محمود أمين العالم) في كتابه المشترك مع (عبد العظيم أنيس) في الثّقافة المصرية، ذلك أنّهما أقاما تصوّرهما لوظيفة الشّعر على أسس النّظرية الماركسية، فالأدب نِتاج اجتماعي ومادّته الخصبة «الملايين من العمّال والفلاّحين والموظّفين الذين يعملون في المصانع والحقول والمعامل والدّواوين».

ورسالته الأولى في الارتباط بحركة الجماهير وتطوّرها نحو أهدافها السّياسية والاجتماعية.

وهذا ما حدا بهما إلى النّظر للمضمون الشّعري أنّه خادم للعامّة، ولو كان قليل الإثارة والصّورة الجمالية.

ثانيا: ناهض أصحاب هذا النّقد، المبدأ السّببي، وأحلّوا محلّه مبدأ الجدلية السّببية، مقتنعين أنّ العلاقة بين الدّال والمدلول قائمة على التّفاعل والتّداخل، فالمضمون يوصف عندهم أنّه أحداث تقع وتتحقّق داخل العمل الأدبي، وهي بدورها أعمال متشابكة متفاعلة يفضي بعضها إلى بعض إفضاءً حيا وهذه الأحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية.

[1] محمود أمين العالم، الثّقافة والثّورة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ص154.

لقد شهدت السّاحة النّقدية العربية زخما كبيرا، حيث ازدادت اتّساعا وعمقا وغزت بفكرها ونهجها العالم العربي، ولقد هتكت الواقعية السّتار الغيبي الذي يحجب الأذهان عمّا وراء البنية النّصّية فيفضحها وفق عقل القارئ المعرفي.

المحاضرة العاشرة:

الحـــداثة والمعـــاصرة

تمهيـــد:

ظلّ النّقاش حول مسألتي الحداثة المعاصرة يطرح وبأشكال متعدّدة طيلة قرنين من الزّمن، وكانت لها من الكثافة وشدّة الحضور في كلّ المجالات السّياسية والثّقافية والاجتماعية، قصّة الحداثة والمعاصرة العربية قصّة طويلة فصولها معقّدة، وأفردت لها الكتب والمؤتمرات، بيد أنّه من المفيد تناول أول مسار وتجارب الحداثة العربية للوقوف أمام طبيعة أزمة الحداثة في عالمنا العربي، أهي أزمة طارئة، أم أنّها أزمة هيكلية لها جذورها منذ بداية التّاريخ الحديث للمنطقة؟

1-مفهوم الحداثة:

قبل أن نخوض في مفهوم الحداثة الاصطلاحي، نرى من المفيد أن نعرّج على مضمونها اللّغوي، فهي مصدر من الفعل حدث، وتعني نقيض القديم، والحداثة أول الأمر وابتداؤه، وهي الشّباب وأول العمر.

وبهذا المفهوم اللّغوي سطعت شمس الحداثة في عالمنا العربي المعاصر، وقلق ذاتي من القديم الموروث ومحاولة الثّورة عليه، والتّخلّص منه، والبحث عن كلّ ما هو جديد يتوافق وروح عصر التّطوّر العلمي والمادّي، ويواكب الإيديولوجيات الوافد على عالمنا العربي؛ أمّا ما تعنيه الحداثة اصطلاحا فهي: ''اتّجاه فكري أشدّ خطورة من اللّيبرالية والعلمانية والماركسية، وكلّ ما عرفته البشرية من مذاهب

واتّجاهات هدّامة ذلك أنّها تضمن كلّ هذه المذاهب الفكرية، وهي لا تخصّ مجالات الإبداع الفنّي، والنقد الأدبي، ولكنّها تخصّ الحياة الإنسانية في كلّ مجالاتها المادّية والفكرية على حدّ سواء، وهي بهذا المفهوم الاصطلاحي:''اتّجاه جديد يشكّل ثورة كاملة على كلّ ما كان وما هو كائن في المجتمع''[1].

ويقول أحد الباحثين في معرض حديثه عن الحداثة كمنهج فكري يسعى لتغيير الحياة:'' إنّ من دعاوى أهل الحداثة أنّ الأدب يجب أن يُنظر إليه من النّاحية الشّكلية والفنّية فقط بغضّ النّظر عمّا يدعو إليه ذلك الأدب من أفكار، وينادي به من مبادئ وعقائد وأخلاق، فما دام النّص الأدبي عندهم جميلا من النّاحية الفنّية، فلا يضير أن يدعو للإلحاد أو الزّنا أو اللّواط أو الخمريات، أو غير ذلك''[2].

ويذكر الدّكتور **محمد خضر عريف** في معرض حديثه عن الحداثة وتعليقه على بعض الدّراسات التي صدرت حولها من غير مفكّريها وروادها في الوطن العربي في كتابه الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة:'' إنّنا بصدد فكر هدّام يتهدّد أمّتنا وتراثنا وعقيدتنا وعلمنا وعلومنا وقيمنا، وكلّ شيء في حاضرنا وماضينا ومستقبلنا، وقد تمّ توصيفه من قِبل **رولان بارت** أنّه انفجار معرفي لم يتوصّل الإنسان المعاصر إلى السّيطرة عليه، فهو زلزال حضاري عنيف وانقلاب ثقافي شامل.

[1] مصطفى محمّد هدّارة، الحداثة في الأدب المعاصر، هل انفضّ سامرها، مجلّة الحارس الوطني، ربيع الثاني 1410هـ.

[2] عوض القرني، الحداثة في ميزان الإسلام، نظرات إسلامية في أدب الحداثة، تقديم سماحة الشيخ عبد العزيز بن عبد الله، هجر للطباعة والنشر والتوزيع،1987، ص47.

غدت الحداثة الغربية سلسلة متّصلة الحلقات يتناقلها اللاّحقون عن السّابقين، وهي إلى جانب ذلك متّصلة شديدة الاتّصال بما سبقها من وجودية ورمزية وسريالية ومادّية جدلية ومادّية تاريخية وواقعية واشتراكية علمية وبرناسية، ورومانسية، وبكثير من الأفكار والمبادئ والتّيارات التي كانت قاعدة لها ومنطلقا فكريا مدّها بكلّ ما حملته تلك المذاهب من فكر وأيديولوجيات، وتمرّد على كلّ ماهو سائد وموروث وتجاوزت حدود الأدب واللّغة ليطال الدّين والأخلاق والقيم والعلم، فهي تحطيم للماضي والحاضر والمستقبل.

وهكذا نمت الحداثة الغربية وترعرت في أوحال الرّذيلة، وأينعت ثمارها الخبيثة على أيدي الشّيوعيّين من أمثال نيرودا، ولوركا، وناظم حكمت، وفتشنكو، والوجوديّين أمثال: سارتر، وسيمون دي بوفوار، وألبير كامو، وآتت أكلها على أيدي الجيل المنظّر والدّاعم لها والمحفّز على السّير في ركابها من أمثال: ألوي أراجون، وهنري لوفيفر، وأوجين جراندال، ورولان بارت، ورومان جاكبسون، وليفي شتراوس، وبياجيه وغيرهم كُثر.

2-الحداثة العربية:

تسلّلت الحداثة الغربية إلى أدبنا ولغتنا العربية وفكرنا ومعتقداتنا وأخلاقياتنا كما تتسلّل الأفعى النّاعمة لتقتنص فريستها، وهي كغيرها من المذاهب الفكرية، والتّيارات الأدبية التي سبقتها إلى البيئة العربية كالبرناسة، والواقعية، والرّمزية، والرّومانسية، والوجودية، وجدت لها في فكرنا وأدبنا العربي تربة خصبة سرعان ما نمت وترعرت على أيدي روادها العرب، أمثال **غاليس شكري**، وكاهنها الأول

والمنظّر لها **أحمد سعيد المعروف ب أدونيس**، وزوجته **خالدة سعيد** من سوريا، **وعبد الله العروي** من المغرب **وكمال أبو ديب** من فلسطين، **وصلاح فضل**، و**صلاح عبد الصّبور من مصر**، **وعبد الوهاب البياتي من العراق**، **وعبد العزيز المقالح من اليمن**، **وحسين مروة من لبنان**، **ومحمود درويش**، **وسميح القاسم من فلسطين**، **ومحمّد عفيفي مطر**، **وأمل دنقل من مصر**، **وعبد الله الغذّامي**، **وسعيد السّريحي من السّعودية**، **وغيرهم**.

ويذهب **أدونيس** في كتابه **الثّابت والمتحوّل** مذهب الدكتور **محمّد هدارة** في مقال نشر في مجلّة الحرس الوطني السّعودي، حيث يقول: " لا يمكن أن تنهض الحياة العربية، ويبدع الإنسان العربي إذا لم تنهدم البنية التّقليدية السّائدة للفكر العربي، ويتخلّص من المبنى الدّيني التّقليدي الاتّباعي "، وهذه دعوة صريحة وخبيثة ضدّ تعاليم الدّين الإسلامي، ثمّ يقول **أدونيس** في مقابلة أجرتها معه مجلّة فكر وفنّ عام 1987م:" إنّ القرآن هو خلاصة ثقافة لثقافات قديمة ظهرت قبله... وأنا أتبنّى التّمييز بين الشّريعة والحقيقة، إنّ الشّريعة هي التي تتناول شؤون الظّاهر، والحقيقة هي التي يعبّرون عنها بالخفي، والمجهول، والباطن، ولذلك فإنّ اهتمامي بالمجهول ربّما يأتي، ويتغيّر باستمرار، وهذا مايتناقض مع الدّين".

لقد ظلّ العديد من الرّواد العرب المحدثين يخلطون بين الحداثة كمنهج فكري، يدعو إلى الثّورة على الموروث السّائد، وبين المعاصرة والتّجديد الذي يدعو إلى تطوير ما هو موجود من ميراث أدبي ولغوي والإضافة عليه بما يواكب العصر، منطلقا من الإرث الذي لا يمكن مجافاته.

ويُعدّ **أدونيس** المنظّر الفكري للحداثيّين العرب الذي اضطلع بمهمّة نبش كتب التّراث ليستخرج منه الشّاذّ والمنحرف من الشّعراء والأدباء والمفكّرين من أمثال بشّار بن برد وأبي نواس، لأنّ في شعرهم الكثير من الشّوائب، والتّشكيك في العقائد.

إنّ التّوجّهات الأساسية لمفكّري العشرينيّات تقدّم خطوطًا عريضة تسمح بالقول إنّ البداية الحقيقة للحداثة من حيث هي حركة فكرية شاملة، قد انطلقت يوم ذاك، فقد مثّل فكر الرّواد الأوائل قطيعة مع المرجعية الدّينية والتّراثية، كمعيار ومصدر وحيد للحقيقة، وأقام مرجعيين بديلين، العقل والواقع التّاريخي وكلاهما إنساني، ومن ثمّ تطوّري.

وفي ضوء ما سبق، يتّضح أنّ ظواهر الحداثة تنبني أساسا على منطق العصيان المستمر، والتّجاوز الدّائم، فبالثّورة التي لا تنقطع تنزع الحداثة نحو المستقبل، والشّعر الحداثي لايجيء من الماضي، بل من الحاضر والمستقبل، وهذا الكلام لا يومئ إلى القطيعة الكلّية مع التّراث، ورفض الماضي، بقدر ما يعني تجاوزه بالتّفكيك والغربلة، فمهوم الحداثة مفهوم شمولي، وهو ثورة تبنّيها لمسوّغات التّجاوز بغاية الجِدّة والإبداع، فالمساهمة في الفعل التّحديثي، في العمق لا في المظهر هي إحدى اشتراطات الحداثة.

3-**المفهوم اللّغوي للمعاصرة**:

ورد في قاموس مقاييس اللّغة: " المعاصرة من العصر، وهو: الدّهر والحين، قال ابن فارس: العين والصّاد، والرّاء أصول صحيحة، والعصر هو الدّهر"[1].

[1] ابن فارس، أبو الحسين أحمد، مقاييس اللّغة، ج4، ص340.

قال الله تعالى:﴿ وَالْعَصْرِ إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ ﴾: الآية2، المعاصرة: مفاعلة من العصر، وتعني اجتماع شيئين في عصر واحد، ومنه وصف الشّخص بأنّه معاصر؛ أي أدرك أهل هذا العصر، واجتمع معهم، أمّا المعاصرة –بكسر الصّاد–فالمقصود بها الكائنة في هذا العصر الذي نعيش فيه"[1].

تعني المعاصرة في بعدها العامّ؛ التّواقت والتّزامن بين مجموعة من الظّواهر، وفي مجال الشّعر، نفهم منها أنّ المنشغلين في هذا المجال، يعيشون في عصر واحد، ويتزامنون في ضرورة التّأثّر بشروط حضارية يعيشونها وكذا في ضرورة استلهام أفكارها، كما أنّ هؤلاء الشّعراء الذين يجتمعون تحت لواء المعاصرة يحرّكهم هاجس واحد هو الرّغبة في الخروج بالشّعر من مثالب القدامة إلى مضمار التّحديث مظهرا، وروحا.

وحاول **عبد الله الغذّامي** أنّ يميّز بين الحداثة والمعاصرة في قوله:" أنّ ما هو جديد اليوم سيكون قديما في الغد، والقديم اليوم، كان جديدا في زمنه، لكنّ الحداثة لا تقدم. وكلّ ما هو حداثة اليوم أو أمس لن يصبح في الغد حداثة، ونقيض الحداثة ليس القِدم، ولكنّه السّكونية اللاّواعية، حينئذ الحداثة هي الفعل الواعي أخذًا بالجوهري الثّابت وتبديلا للمتغيّر المتحوّل"[2].

[1] انظر: اللّويحق، عبد الرّحمن بن معلا، الغلوّ في حياة المسلمين المعاصرة، بيروت: مؤسّسة الرّسالة، ط، 1412هـ ص21.

[2] عبد الله الغذّامي، تشريح النّص–مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة–ط9، المغرب، المركز الثّقافي العربي، ص15.

فالمعاصرة مفهوم له دلالة زمنية تعني التّواقت والتّزامن بين ظاهرتين أو حالتين أو فعلين، ضدّ حيّز زمني واحد، أمّا الحداثة فهي ذات دلالة زمنية، لأنّها تعني كلّ ما لم يصبح قديما، وقد تكتسب حكما تقويميا إذا ما قُورنت بكلّ عتيق، لأنّ الحداثة نقيض القديم.

المحاضرة الحادية عشرة:

الالتزام في الأدب

تمهيـد:

يُعَدُّ سؤال الالتزام في الأدب من أسئلة نظريّة الأدب التي تبحث ضمن ما تبحث، عن قيمة الأدب ووظيفته المنوطة به. ومن هذا البحث تتناسل أسئلةٌ أجهرها صوتًا السّؤال: ما الأدب؟ وقد أجاب رأس الوجوديّين الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر*Jean-Paul Sartre* ، 1905- 1980م في كتابه «ما الأدب؟»، بما فحواه: إنَ للأدب وظيفةً اجتماعيةً وفكرية واقتصادية وسياسية، إلى جانب وظيفته الفنِّية، لكنَ تلك الوظيفة لا تتحقّق ولا يتمُ أمرها إلّا بالالتزام في الأدب.

ظلّت قضيّة الالتزام في الأدب مختلَفًا عليها؛ فمن مُنادٍ بالالتزام في الأدب؛ ليؤدِّي الأديب وظيفةً في الحياة، كسائر أبناء بيئته الذين يؤدُّون وظائف مختلفة، اجتماعية، أو اقتصاديَة، أو سياسية؛ فكيف بالأديب، وهو يُعَدُ مواطنًا ممتازا، ينطوي على نفسه؟ وكيف يحيط فنَّه الأدبيَّ بإطار صلب لا ينفذ منه إلى هموم الآخرين، فيسهم بما أوتي من قدرة تعبيرية، وبما وُهِب من تأثير في الجماهير، في حلِّ بعض تلك الهموم والمشكلات؟ فإذا فريقٌ آخَر يقف معارضًا هذا المطلب، محتجًا أنّ الأدب فنّ، والفنّ غايته في ذاته، ويكفي الأديب أن يبدع أدبًا جميلا، لا يُشترط أن يؤدِّي وظيفة معيّنةً خارج جوهره؛ ففي ذلك كلٌّ وظيفته وكلٌّ مهمَّته، ليكون عمله متعةً تستظلُّ أفياءها النفوس المتعبة،

وتخلُد إلى نعيمه القلوب المجهَدة، فتندَى من عطره، وتتملَّى بجماله الرّوحي، كما يهذِّب إنسانيتها، ويعيد الأمل والطّموح في كيانها، فيبعثها حُرَّة طليقة.

هذا الاختلاف حول وظيفة الفنِّ بدأ يظهر على نحو فلسفيٍّ في القرن التّاسع عشر الميلادي. وكان من ضمن ذلك: الاختلافُ حول واجب الأدب، وحول قيمته ووظيفته الحقيقية. إلى أن قام بعد حين من الدّهر اتّجاهٌ يدعو إلى «الفنِّ للفنِّ»، وساد هذا الاتّجاه وسيطر؛ فكان ذلك من الأسباب التي بعثت في القرن العشرين دعوة المناداة بالالتزام في الأدب.

وكان (الوجوديُّون) هم الذين فلسفوا هذا الالتزام، ونظَّروا له، ونشروه في أصقاع العالم. هذا إلى دعوة أخرى إلى الالتزام في الأدب، كانت تنبعث من (الفلسفة الاشتراكية الماركسية)، تختلف عن الأُولى في بعض الأصول والفروع، ولعلَ أهم اختلاف بينهما سلبُ الأخيرة الحُرّية الفردية من الأديب وإلزامُه بقضايا الماركسية واتّجاهاتها.

1–**مفهوم الالتزام**: نجد في العربيّة أنَ من معاني: «(الالتِزام): الاعتناق.» و«الملازِم: المعانِق». أمَّا موسوعة «لاروس«Larousse ، فيَرِد فيها عن مادَّة «ملتزِم :«engagé أنَّ «الملتزِم: هو الذي يَتَّخِذ موقفًا من النّزاعات السّياسية والاجتماعية، معبِّرًا عن إيديولوجية طبقة ما، أو حزبٍ أو نزعة... [و] الالتزام: هو المشاركة في القضايا السّياسية والاجتماعية.» ([1]) ومع أنَّ معنى «الالتزام» لغويًّا قديمٌ في الاستعمال، إلَّا أنَّه اليوم يمثِّل اتِّجاهًا ومصطلحًا حديثًا في الأدب. كما أنَّ الدّعوة إلى

[1] (3) انظر: م.ن،

الالتزام قديمة الجذور غير أنّها لم تصبح فلسفةً ناضجةً إلّا حديثا. ([1]) تبنّتها مدرستان: الاشتراكية، والوجودية. وينطلق التزام الاشتراكية من أفكار الفيلسوف الألمانيّ (كارل ماركس*Karl Marx* ، (1883–، فيُسَخِّر الأديب في خدمة القضايا الاشتراكية. ولذلك فهو اتّحّادٌ أشبه بالإلزام منه بالالتزام.

عندما قال الفيلسوف الفرنسي **جان بول سارتر** بالتزام الأدب، أو الأدب الملتزم، كان يعني توجيه الطّاقات الإبداعية ضدّ الاحتلال النّازي، وهو ما نقل سارتر إلى الماركسية، وهي النّقلة التي تسبّبت فيما بعد، في قطيعة بينه وبين ألبير كامي، ومع اندلاع حركات التّحرّر العربية، وصعود المدّ القومي النّاصري منتصف الخمسينيّات، وانبلاج فجر المقاومة الفلسطينية، أصبح الالتزام الأدبي قانونا صارما لا يجرؤ الكثيرون على الخروج عنه. فظهرت القصائد والقصص والرّوايات التي لا تتحدّث إلاّ في المقاومة وعنها، كان النّموذج السّوفييتي لا يزال ماثلا أمام الكاتب العربي، من خلال روايات حرب الانتصار التي شكّلت علامة مضيئة في هذا السّياق، ومنارةً يهتدي بها الكاتب العربي. ومع توسّع حركة المقاومة الفلسطينية، كان من الضّروري أن تتوسّع مؤسّساتها ودوائرها، ومنها الإعلامية والأدبية والثّقافية عموما وقد ترافق ذلك مع ازدهار الأغنية السّياسية والمسرح السّياسي وإحياء التّراث الشّعبي، كعملية ضمن ميكانيزمات المقاومة التي لم تعد تتوقّف عند القيام بعمليات مسلّحة بين حين وآخر.

كان الهدف من وراء ذلك كلّه، طرق أبواب هذا العالم الذي لن ينتبه إلى قضاياك من دون أن تصل إليه. فازدهرت عمليات التّرجمة لكثير من آداب الشّعوب من اللّغة العربية وإليها، وتمكّن القارئ

[1] (1) ** الجوهري، الصّحاح؛ الزّبيدي، تاج العروس، (لزم) ،ط2، الكويت،2008.

العربي من فهم الكثير ممّا كان مستعصيا من قبل حول العالم، كالدّكتاتوريات والاحتلالات والمقاومات والتّحرير وما إلى ذلك.

كانت المشكلة هنا تكمن في البعد الواحد. ومن هنا أصبح لدينا بطل واحد، وموضوع واحد وحتّى تقنيات كتابية واحدة أو متشابهة؛ أي أنّنا لم نفهم الالتزام بشمولية أو برؤية أوسع على الرّغم من أنّ كثيرا من أدب الشّعوب المقاوم الذي وصل إلينا، كان ينفذ إلى جوهر الإنسان، فإنّنا اكتفينا بالبطل الإيجابي والنّهايات التّفاؤلية، والابتعاد عن الموضوعات الإنسانية التي قد تبدو "تافهة" بالقياس إلى القضية القومية الكبرى.

قبل ذلك، كان شاعر كبير مثل **محمود درويش** مثلا، يكتب قصائد حبّ عادية، وسرعان ما أسهمت الظّروف الموضوعية التي أشرنا إليها، في امتلاك تلك القصائد رؤية أوسع، منسجمة مع القضايا الكبرى، من دون التّخلي عن البعد الإنساني في تلك القصائد. فانتقل من "عصافير بلا أجنحة" إلى "أوراق الزّيتون" و"آخر الليل" ثمّ "أحبّك أو لا أحبّك" قبل بدايته مرحلةً جديدة تمثّلت في ديوانه "محاولة رقم7 ". فبعد قصيدة "مسح الحذاء مرّتين، واستدانة ليرتين..." يبدأ في "بين ريّا وعيوني بندقية.."

هكذا كان الالتزام يزحف ليغطّي كتاباتنا كلّها، إلى الحدّ الذي جعل من بيروت "المقاومة الفلسطينية" قبلةَ الكتّاب والأدباء والشّعراء العرب، بل وبعض العالميين، بالنّظر إلى ما كان يتوفّر في تلك المدينة من قدرات على النّشر والمتابعة والتّرجمة واللّقاءات بين العرب والآخرين خارجيا وداخليا.

2–حركة التّحرّر:

وقد نشأت في ذلك الوقت علاقات متينة بين المعسكر الاشتراكي المعادي للإمبريالية الأميركية، وبين حركة التّحرّر العربية، إلى أن تمّ إنشاء اتّحاد آفرو آسيوي أدبي، ومجلّة تصدر عنه "لوتس"، تُعنى بالأدب الملتزم في أكثر من لغة. وتمّ تخصيص جوائز مهمّة أخرى، إضافة إلى جائزة لينين التي كانت تُعدّ لعقود ثانية أهمّ الجوائز العالمية بعد "نوبل".

يرى ضمرة أنّه بصعود المقاومة الفلسطينية امتدّ تأثير الأدب الملتزم إلى مساحات واسعة من العالم العربي، وهذا ما قلّل من انتشار آداب المغرب العربي إلى حدّ ما، بالنظر إلى عدم انجراف هذا الأدب وراء هذا الالتزام الميكانيكي؛ في هذه الأثناء انتعش الأدب الفلسطيني في فلسطين المحتلّة عام 1948م، وبرزت إلى العلن أسماء احتلّت مساحات واسعة من الأهمّية في الأجناس والأنواع كلّها. وكأنّ ذلك كان صدًى لحراك لم يعد مجرّد كتابة فقط. فقد كانت الكتابة تعبيرًا شعبويا عن أمل آخذ في النّموّ والتّعاظم، ينطوي على تصحيح خطأ تاريخي تمثّل في اغتصاب فلسطين وطرد شعبه وجاءت هزيمة حزيران كي تؤكّد انطفاء بصيص الأمل الذي كان قائما قبل انطلاق الثّورة الفلسطينية. وهو ما يفسّر إقبال بعض الكتّاب الفلسطينيين في الداخل قبل الهزيمة وبعدها، على التّماهي مع المحتلّ الصهيوني، فشهدنا كتّابًا عربا يكتبون بالعبرية بدل العربية، في تعبير يشير إلى اليأس والإحباط، بالنّظر إلى أنّ الأمل كان معقودا على النّظام العربي الرّسمي، من دون التّفكير في التّغيّرات الاجتماعية والسّياسية والثّقافية التي تتحرّك عادةً تحت سطح المرئي والمسموع؛ أي أنّ كثيرًا من هؤلاء لم يكونوا

يدركون معرفيًا ميكانيزمات التّحوّلات الاجتماعية في حياة الشّعوب، وكانوا يكتفون معرفيا بما يشاهدون ويسمعون.

وقد امتدّ تأثير الأدب الملتزم إلى مساحات واسعة من العالم العربي، وهذا ما قلّل من انتشار آداب المغرب العربي إلى حدّ ما، بالنّظر إلى عدم انجراف هذا الأدب وراء هذا الالتزام الميكانيكي انقلاب سرّيا.

وما هو إلاّ تحوّل واحد فقط، حتّى انقلب الأمر سريعًا جدّا. بدأ ذلك مع خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت إلى تونس، وهناك اكتشف الأدباء والكتّاب والشّعراء مساحات مجهولة حتّى في الأدب الملتزم فكان ثمّة انحسار للكتابة الملتزمة، أو روية في التّعبير.

فغابت أسماء بعض الكتّاب التي شغلت الدّنيا في بيروت، إلى أن حصلت اتّفاقيات "أوسلو" الشّهيرة التي بموجبها دخلت حركة المقاومة الفلسطينية الأرض التي قاتلت لاستعادتها، وكتبت للتّعبير عن ذلك الإصرار في الاستعادة، ونيل الحقّ المغتصب، بصرف النّظر عن تفاصيل فلسطين الكلّية أو بعض منها.

تحوّلت حركة التّحرّر إلى سلطة سياسية وإدارية، وجرى انتزاع أنيابها المسلّحة التي جعلت العالم يحسّ بوخزاتها، وفي مقدّمة هذا العالم كان العدوّ الصّهيوني الذي اختار أهون الشرّين.

تحوّلات القضيّة الفلسطينية أثّرت عميقا، فكان هذا التّحوّل الاجتماعي الكبير والمفصلي، بمثابة بداية حقبة جديدة في الصّراع، تختلف في أدواتها وميكانيزماتها وآلياتها عمّا سبق. فثمّة "سلطة"

شكلية تحت الاحتلال، وثمّة أعداد هائلة من مثقّفي الشّتات الذين خرجوا من فقر المخيّمات في الشّتات وبؤسها وعدم إنسانيتها، وجدوا أنفسهم مسؤولين بين ليلة وأخرى، يتحكّمون في مسار الثّقافة وعناصرها، من دون إغفال تلك الامتيازات الجديدة التي حصّلوا، وفي المقابل وجد الكتّاب والشّعراء والمثقّفون العرب، الذين لم يكونوا منخرطين في حكاية الالتزام تلك، وبعض الكتّاب الآخرين الذين ركبوا موجة الالتزام، وجدوا الفرصة سانحة لاسترداد السّاحة التي كانت شبه مخطوفة من قبل الالتزام والأدب المقاوم. وفي سرعة فائقة، أخذت الصّحف والمجلاّت ودُور النّشر العربية، توزّع ما كان يشوبه الخجل في التّوزيع من قبل كابوس جاثم.

وهنا يمكن القول إنّ صيغة أدب المقاومة، أو الالتزام في الكتابة، كانت بمثابة كابوس جاثم على صدور العديد من الكتّاب والأدباء العرب، بل وبعض الفلسطينيّين أنفسهم. وهذا يعني في جوهره أنّ هذا الكابوس وضع جانبا أساسيا من الثّقافة والأدب في خانة ضيّقة من التّهميش، فالمقاومة المسلّحة في جوهرها ذكورية، ومن دون الخوض في تفاصيل هذا الموضوع الفلسفي، فإنّنا نكتفي بالإشارة إلى أنّ مفردات المقاومة، كالمقاتل والمقاوم والمحارب والسّلاح وأنواعه ذكورية اللّفظة والمعنى، وفي مجتمع شرقي ذكوري، فإنّ هذه الذّكورية التي تطبع حركة التّحرّر، تعني تلقائيا إبعاد المرأة مثلا عن مجالاتها، إلاّ في حالات استثنائية. فكان أن تراجع أدب المرأة، الذي وجد فرصته فيما بعد، وشكّل قفزة هائلة في المشهد الثّقافي العربي عموما، والفلسطيني خصوصا.

وفي السّياق ذاته، وجدت بعض أشكال التّعبير والتّكنيك الفنّي، فرصتها في الظّهور إلى العلن، في ظلّ غياب سلطة الحركة الشّعبية، المحكومة بتقاليد تستمدّ سلطتها الإضافية من جوهر الحركة،

بوصفها حركة جمعية لا فردية، وبوصفها تتعلّق بمصير أمّة لا فرد أو جماعة شاذّة. وهكذا أخذت قصيدة النّثر فرصتها الحقيقية من دون معوّقات أساسية، كانت تستعير صفة الأصالة، بوصفها صفة ملائمة لحركة تخصّ أمّة كاملة. يشير ضمرة إلى أنّه رغم تحوّلات القضيّة الفلسطينية وثقافة التّسوية الرّسمية فإنّ بعض الكتابات الفلسطينية خصوصًا والعربية عموما، لا تزال تفرض نفسها جماليا والتزاما، مثل كتابات محمود شقير المقيم في القدس، وإبراهيم نصر الله في عمّان، وحسن حميد في دمشق، والأهمّ من ذلك كلّه سحر في الداخل الفلسطيني؛ أي في فلسطين التي احتلّت عام 1948م، انطفأ وهج المقاومة الذي شعّ قادما من الخارج وأصبح لعملية السّلام مفعول يساوي الوضع الاجتماعي فيما قبل المقاومة، صيغٌ جديدة لكنّ الطّاقات الثّقافية والفكرية التي استفادت من وهج المقاومة، وجدت نفسها في ظلّ التّسوية، إلى النّضال من أجل تحقيق مكتسبات المواطنة، في ظلّ حكم عسكري عنصري. فتوقّفت الكثير من الكتابات الدّاخلية التي راهنت على المقاومة المسلّحة، وتحوّلت إلى مناسبات عابرة بين حين وآخر.

أصبح الالتزام خارج فلسطين أمرا عارضا أو شاذّا، في ظلّ هيمنة التّحرّر الكتابية التي انتشرت في العالم العربي، وأصبح من السّهل والمقبول جدّا تخصيص مجلّة للجسد مثلا، ومقهى لقصيدة النّثر مثلا آخر، ولكن من الصّعب الحديث حتّى في الصّالونات الضّيقة عن الالتزام في الأدب، أو عن أدب المقاومة.

كما وجد الكثيرون صيغًا عدّة لمفهوم الأدب المقاوم، كالجماليات والتّكنيك المبتكر وتداخل الأجناس والهموم الفردية والإنسانية وما شابه ذلك. وعلى الرّغم من اقتناعنا بهذا كلّه، فإنّ تعميم

هذه المقولات عربيا كان بمثابة حقّ يُراد به باطل. فمن قال إنّ أدب المقاومة لا ينبغي له أن يلتفت إلى الهواجس الإنسانية والهموم الفردية والقضايا الحياتية اليومية التي تخصّ الإنسان وتتعلّق به؟ ذلك ربّما كان رأي بعض غلاة الأدب الملتزم.

ولكن بعض الكتابات الفلسطينية خصوصًا والعربية عموما، لا تزال تفرض نفسها جماليا والتزاما على الرّغم من كلّ ما سبق، ككتابات محمود شقير المقيم في القدس، وإبراهيم نصر الله في عمّان، وحسن حميد في دمشق، والأهمّ من ذلك كلّه سحر خليفة. من دون أن ننسى أنّ الرّاحل محمود درويش ظلّ وفيا لقضية الالتزام بالمفهوم القومي والإنساني حتّى رحيله.

نافلة القول، فهم بعض الكتّاب الالتزام "موضة" ترافقت مع صعود حركة التّحرّر العربية. ولكن ما يجب تأكيده أنّ الالتزام ليس محصورًا في السّلاح والقتال والتّحرير، بمقدار انسحابه على كلّ ما يخصّ الإنسان وخلاصه وحياته اليومية ومصيره.

المحاضرة الثّانية عشرة:

الغمـــوض فـــي الشّعـــر

تمهيـد:

يُعدّ الغموض في الشّعر خاصّية مميّزة؛ إذ إنّه ينبع ممّا يتمتّع به الشّاعر من أمانة وموضوعية، وغالبًا ما يكون الغموض في طبيعة تفكيره، قبل أن يتجسّد في أبيات قصيدته الشّعرية.

ويبدو أنّ الهدف من وراء استخدام الغموض في الشّعر المعاصر هو البحث عن العناصر الإيحائية وإثارة غريزة القارئ، أو المتلقّي للبحث عن حقيقة ما وراء النّصّ الشّعري وما قصده الشّاعر فيه، وعليه يبدو أنّ الغموض أحد لوازم الشّعر المهمّة والسّبب في ذلك؛ يعود إلى رؤيا وتفكير شعري، وثقافي عميق كما أنّه عنصر إلى جانب: اللّغة والصّورة، التي تتكوّن منها القصيدة المعاصرة.

تجاوزت ظاهرة الغموض الكثير من الإدراك، ولم تعد تخضع للواقعية أو العقلانية، ويبدو أنّ أسباب الغموض ليست واحدة، بل متعدّدة، منها ما يتعلّق بالشّاعر نفسه، ومنها ما يتعلّق بالنّص، وقد يتعلّق الغموض بالمتلقّي ذاته، الذي يقرأ أو يستمع للشّعر.

وهذه الأسباب تتمثّل في الآتي: أسباب متعلّقة بالشّاعر؛ يبدو أنّ الغموض الذي يكتنف القصائد المعاصرة، قد يعود أساسًا إلى أنّ الشّاعر يعتمد على ثقافته الخاصّة، ولغته أكثر ممّا يعتمد على تجربته في الحياة. وهذه الثّقافة غالبا، ما تؤثّر على ما ينظمه من الشّعر، كما تلعب دورًا رئيسيًا وأساسيًا في إكساب النّص الشّعري، حالة من الغموض الممتع والمؤثّر.

يلجأ الشّاعر إلى فكرة الغموض في قصيدته؛ طلبا للتّجديد؛ إذ إنّه يرى أنّ عليه أن يساير كلّ ما يطرأ على الحياة من تغيّر، إضافةً إلى رغبته في أن يكون سبّاقًا في هذا المجال. في حين أنّه يبدو أنّ طبيعة هذا التّحدّي، قد تخالف ما اعتاده النّاس، وتفاجئهم بما قد لا يعرفونه؛ فينعكس هذا بالسّلب على القيمة التي يتمتّع بها النّصّ الشّعري في كثير من الأحيان.

فيقول الشّاعر **محمود درويش**، في محاولة لإضفاء الغموض على نفسه وشعره: طُوبَى لِشَيْءٍ غَامِضٍ طُوبَى لِشَيْءٍ لَمْ يَصِلْ، وكذلك يقول في موضع آخر: لَنْ تَفْهَمُونِي دُونَ مُعْجِزَةٍ لِأَنَّ لُغَاتِكُمْ مَفْهُومَةٌ إِنَّ الوُضُوحَ جَرِيمَةٌ أسباب متعلّقة بالنّص، لطالما كانت لغة الشّعر تختلف تمامًا عن لغة النّثر؛ إذ إنّها تتمتّع بخصوصية تعرف بالانحراف أو الانزياح اللّغوي في الشّعر، إذ تبتعد عن المعنى العادي للكلمة، وتعتبر مشكلة الغموض في النّصّ الشّعر من أولى المشاكل أو الصّعاب التي تواجه المتلقّي أو النّاقد، وهو الأمر الذي يراه بعضهم أنّه من الطّبيعي أن يكون الشّعر في بعض من مواضيعه غير مفهوم؛ فهي بالتّالي سمة أساسية من سمات الشّعر.

كما أصبح الغموض من لوازم الشّعر المعاصر؛ إذ يبدو أنّ الغموض في الشّعر، هو الذي ينتج عنه معانٍ قيّمة وعميقة ومؤثّرة في الوقت نفسه، وليس فقط مجرّد الإيهام، أو التّعقيد اللّغوي، الذي لا طائل من ورائه، وعليه تتجلّى مظاهر غموض الشّعر في خمسة أمور أساسية: هي غموض الألفاظ، وغموض التّراكيب، والمعنى والصّورة، والموسيقى.

فيقول الشّاعر **أدونيس**: حَيْثُ الغُمُوضُ أَنْ تَحْيَا حَيْثُ الوُضُوحُ أَنْ تَمُوتْ، أسباب متعلّقة بالمتلقّي إنّ الشّعر في الأساس يقوم على فكرة الغموض، التي تتمثّل في كونه متعدّد الدّلالات والإيحاءات، وكذلك الصّور الشّعرية، أمور وجميعها أمور ناتجة عن كثافة وحدة الشّعر النّابعة من أساليب البلاغة الشّعرية، سيما أسلوب الاتّساع أو العدول، المتمثّل في تجاوز اللّغة الشّعرية للوصف المباشر والتّعبير عن الحقيقة، بمختلف الدّلالات التي تشكّل جوهر النّص الشّعري.

فالمتلقّي هنا، سيكون دوره إعادة تحليل، وتفكيك هذا النّص، وإنتاجه مرّة أخرى، وفقا لقراءته وتحليله هو، وهي في حقيقتها قد تحتمل أكثر من تفسير وتأويل لذات النّص الشّعري.

كما ذهب الشّاعر **أبي تمّام** في قوله: أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاها ويختصم مراحل تطوّر الغموض في الشّعر العربي المعاصر، الغموض في الشّعر المعاصر على قسمين: الأول هو الغموض المتواصل مع الغموض الذي كان سائدًا في العصور الأدبية السّابقة، والثّاني كان وليد الحضارة الحديثة، الذي نتجت في الغالب عن التّواصل بين: الأدب العربي والغربي.

وعليه، فإنّ مراحل الغموض، كانت على النّحو الآتي: مرحلة إسقاط الأحداث القديمة على الأحداث المعاصرة يبدو أنّ الغموض في الشّعر المعاصر كان قد تطوّر، بحسب التّكوين والتّفكير الفلسفي الذي ظهر منه الرّمز التّشبيهي الذي رمز لفكرة الحرّية للمرأة، أو الذي رمز للوطن بالفتاة الشّابة، فضلًا عن الرّموز التّراثية المتعدّدة، التي تتناقلها الأجيال، وهذا الأسلوب الشّعري ازدهر بعد أن شاع استخدام الغرب الرّموز، بشكل ملحوظ.

ونتيجة لذلك؛ ما كان من الشّعراء العرب إلاّ أن عمدوا إلى الأسلوب ذاته، في كتابتهم الشّعر نظرًا لعدم قدرتهم في كثير من الأحيان على المكاشفة والمصارحة؛ الأمر الذي دفعهم إلى نظم قصائد فيها الكثير من الغموض، وأغلب هؤلاء الشّعراء كانوا متمكّنين من اللّغة وأدواتها وصورها الفنّية، كما أنّه لهم مخزون وافر من الثّقافة الغربية.

كان استخدام الرّمز وما يزال مظهرًا من مظاهر اللّغة، ووسيلة مؤثّرة، يستخدمها الشّعراء في التّعبير عمّا هو كامن في صدورهم، ويبدو أنّ من أسباب غموض الشّعر المعاصر، هو أنّ الشّعر غالبا ما يوظّف هذه الرّموز لخدمة فكرته الأساسية. ولكن يختلف استخدام الرّمز وتوظيفه في الشّعر المعاصر عن تلك الرّموز التي تمّ استخدامها قديما، والتي كانت شائعة ومتعارفًا عليها، فاللّيل كان رمزًا يشير لكثرة الهموم، في حين أنّ استخدام رمز البدر أو القمر، يدلّ على الكمال والجمال، وهو أمر اختلف في الشّعر المعاصر؛ إذ أصبح استخدام الرّمز وتوظيفه في إضفاء الغموض على القصيدة، مرهون بثقافة المتلقّي ذاته، وما يضعه هو: من التّأويلات والتّفسيرات. أيضًا تختلف الرّموز عن فكرة الغموض من حيث المصدر، ففي الغالب يكون مصدرها الدّين، أو التّاريخ، أو حتّى العلوم المختلفة، بعكس الغموض فهو عبارة عن خاصّية ومِيزة تنبع من أمانة وموضوعية الشّاعر نفسه، وتفكيره الفردي لا دخل لغيره فيه.

أبرز الآراء عن النّقدية عن الغموض في الشّعر العربي المعاصر كان موقف النّقّاد متباينا، بين موافق على استخدام الغموض في الشّعر، وبين معارض لها، ومن هؤلاء ما يأتي: **أبو بكر الصّولي**، فقد ذهب في مؤلّفه (أخبار أبي تمّام) أنّ شيوع ظاهرة الغموض في الشّعر، كانت من الأمور الجيّدة، كما

وقد استحسن ما رآه من، غموض وإبهام. الآمدي أيضًا من النّقّاد الذين استحسنوا فكرة الغموض في الشّعر العربي، لكنّه فضل ما رآه في شعر البحتري، على أبي تمّام: من حيث أنّه رأى أنّ البحتري كان أدقّ في المعنى من أبي تمّام. **أبو إسحاق إبراهيم بن هلال الصّابي** من أبرز المدافعين عن فكرة الغموض في الشّعر العربي، لكنّه كان لا يرى له ضرورة في النّثر؛ فهو يرى بوجوب قصر الغموض، على الشّعر فقط، دون غيره من الأدب. **ابن سنان الخفاجي** من النّقّاد الذين لم يفضّلوا استخدام الغموض في الشّعر، بل كان يرى أنّ الشّعر ينبغي أن يكون فيه الكثير من الوضوح والتّيسير على القارئ أو المتلقّي، فلا جدوى من استخدام الغموض سوى أنّه يثقل كاهل القارئ أو المتلقّي دون أدنى جدوى. أبرز شعراء الغموض العرب؛ لعلّ من أبرز الشّعراء العرب الذين شاع استخدامهم أسلوبَ الغموض في أشعارهم الآتية أسماؤهم: **الشّاعر أدونيس**(1930م) م اسمه الحقيقي: علي أحمد سعيد السبر، شاعر ومفكّر وناقد سوري، وُلد بقرية قصّابين، وتلقّى تعليمه الأولي على يد والده، الذي كان صوفيًا محبّا للشّعر، وقد نشرت أول قصيدة له عام 1948م. **الشّاعر محمود درويش** (1942م_ 2008م) م شاعر فلسطيني من أهمّ شعراء القرن العشرين، ارتبط اسمه؛ بنضال أبناء وطنه وثورتهم، وُلد بقرية البروة في فلسطين، وكان أبرز من أدخل الرّمزية للشّعر العربي. **الشّاعر محمّد عفيفي مطر** (1935م-2010م) م، شاعر مصري، ولد بمحافظة المنوفية في جمهورية مصر العربية، درس في كلّية الآداب قسم الفلسفة، وحصل على العديد من الجوائز الفنّية، وكان من أبرز الشّعراء في مصر، خلال ستّينيّات القرن الماضي. كتب عن الغموض في الشّعر العربي المعاصر هناك العديد من المؤلّفات العربية، التي تناولت ظاهرة الغموض في الشّعر العربي المعاصر، لعلّ من أهمّها ما

يأتي: كتاب الغموض في الشّعر العربي للكاتب مسعد بن عيد العطوي، الذي تناول فيه بالشّرح، مراحل الغموض في الشّعر العربي، منذ العصر الجاهلي حتّى الوقت الرّاهن، كما تناول ماهية الغموض في الشّعر السّعودي. كتاب الغموض في الشّعر الفلسطيني بعد عام 1987م للمؤلّفة سماح أحمد حلمي سليم، وفيه تناولت مفهوم الغموض ودواعي شيوعه في الشّعر العربي وأسبابه وأنواعه، وطرق توظيف الغموض في الشّعر الفلسطيني، بعد انتفاضة عام 1987م.

كتاب ظاهرة الغموض عند أدونيس، ديوان أوراق في الرّيح للمؤلّفة **بسمة رقول**: وفيه تناولت أصول ظاهرة الغموض في الشّعر العربي، وتعريفها وأسبابها والبواعث النّفسية والاجتماعية التي دفعت إلى انتشارها في الشّعر العربي.

المحاضرة الثّالثة عشرة:

الصّـــورة الشّعـــــرية

تمهيـد:

إنّ الشّعر لفظ مُؤلَّف مُختار، ويكون موزونًا وله قافية، ويدلّ على معنى مُعيّن، ويتميَّز باعتماده على الخيال؛ ممّا يؤثِّر في نفس المتلقِّي ويحقِّق المتعة لديه؛ حيث ينتج من مشاعر وانفعالات، يحوِّلها الشّاعر إلى معانٍ وكلمات تحمل إيقاعًا موسيقيا، وعواطف، وصورا فنيّة خيالية وواقعية.

1-مفهوم الصّورة الشّعرية:

وتُعَدُ الصّورة الشّعريّة عنصرا مهمّا؛ للتّأثير في القارئ وإبراز المعنى. حَظِيَت الصّورة الشّعرية عند القدماء بالاهتمام والتّحليل، وقد أكَد النّاقد **إحسان عبّاس** أنَ الشّعراء قد استخدموا الصّورة الشّعريّة منذ القِدَم؛ إذ قال: "وليست الصّورة شيئًا جديدا، فإنَ الشّعر قائم على الصّورة منذ أن وُجد إلى اليوم، لكنَّ استخدام الصّورة يختلف من شاعر إلى آخر، كما أنَ الشّعر الحديث يختلف عن الشّعر القديم في طريقة استخدامه للصُّور"، وقد درسها العديد من النُّقاد العرب، **كعبد القاهر الجرجاني**، إذ يقول: "ومَعلوم أنَّ سبيل الكلام سبيل التّصوير والصِّياغة، وأنَّ سبيل المعنى الذي يعبِّر عنه سبيل الشّيء الذي يقع التّصوير والصَّوغ فيه"، وللجاحظ أيضا قول في هذا، إذ قال: "الشّعر فنٌّ تصويريٌّ يقوم جانب كبير من جماله على الصّورة الشّعرية، وحسن التّعبير".

بدأ هذا المصطلح بالظّهور-حديثا-أواخر القرن التّاسع عشر، وانتشر بمُسمَّيات عديدة، كالصّورة الفنيّة، أو التّصوير في الشّعر، أو الصّورة الأدبية. والصّورة الشّعرية هي عملية تفاعل متبادل بين الشّاعر والمتلقّي للأفكار والحواس، من خلال قدرة الشّاعر على التّعبير عن هذا التّفاعل بلغة شعرية تستند مثلاً للمجاز، والاستعارة، والتّشبيه؛ بهدف استثارة إحساس المتلقّي واستجابته.

تتكوّن الصّورة الشّعرية من: اللّغة، والموسيقى، وما تشتمل عليه من وزن، وقافية، وإيقاع، وإيحاء وتتمثَّل كذلك في الخواطر، والأحاسيس، والعواطف. لا بدّ من الإشارة إلى أنَّ الصّورة الشّعرية مُرتبطة بالخيال؛ فهي وليدة خيال الشّاعر وأفكاره؛ إذ يتيح الخيال للشّاعر الدّخول خلف الأشياء واستخراج أبعاد المعنى؛ لأنَّها طريقته لإخراج ما في قلبه وعقله إلى المحيط الخارجيّ ليشارك فكرته مع المتلقّي؛ لذلك ينبغي أن يكون الشّاعر صاحب خيال واسع؛ لكي يتمكّن من تفجير أفكاره وإيصالها إلى المتلقِي.

2-**طرق استخدام الصّورة الشّعرية**: تأتي الصّورة الشّعرية أو الفنّية -كما اصطُلِح عليها حديثا- بعدّة أشكال، وتُؤدِّي وظيفتها في إيصال المعنى المقصود بعدّة طُرُق منها: الرّمز، والاستعارة، والتّشبيه والمجاز، والكناية، وفيما يأتي تضيح لكلٍّ منها: الرّمز أو الإيحاء: هو لفظ قليل يشير إلى معانٍ كثيرة أو عميقة، وهو استخدام إشارة أو صور محدّدة؛ للتّعبير عن عواطف وأفكار مجرّدة؛ أي أنّ هناك تبادلاً بين الكلمة وما ترمز إليه، كقول **محمود درويش**: "يطير الحمام"؛ ليرمز إلى السّلام المفقود في وطنه. الاستعارة: استعمال الكلمة في غير معناها الحقيقيّ، وأصل الاستعارة تشبيه حُذِف أحد طرفَيه، ووجه الشّبه، وأداة التّشبيه، كأن يُقال: أنَّ الله تعالى أخرج النّاس من الظُّلُمات إلى النّور، فهنا

استُعِير لفظ الظُّلمة للدّلالة على الضّلال، ولفظ النّور للدّلالة على الهداية. وكقول الشّاعر: "فأمطرت لؤلؤًا من نرجس وسقت... وردا، وعضَّت على العُنّاب بالبَرَد". فقد استعار الشّاعر مثلاً اللّؤلؤ للدّموع، وهي استعارة مُصرَّحة. التّشبيه: إلحاق أمر ما بأمر آخر لوصفه باستخدام أداة للتّشبيه، كأن يُقال: البنت كالقمر في الجمال. وأركان التّشبيه في هذه الجملة هي: المشبَّه وهو البنت، والمشبَّه به وهو القمر، ووجه الشّبه الجمال والكاف أداة التّشبيه. وقد يُحذَف ركنٌ أو أكثر من أركان التّشبيه كما في قول الشّاعر: "كأنّك شمسٌ والملوك كواكبُ... إذا طلعت لم يَبْدُ منهنّ كوكبُ"، فقد حُذف وجه الشّبه هنا، وهو واضح من المضمون حيث إنَّ هذا الملِك يشبه الملوك في الشّجاعة، وفي الكرم، وفي السّماحة مثلا.

المجاز: هو اللّفظ المستعمَل في غير ما وُضِع له عادة، كالقول بين النّاس أنَّ فلانًا يتكلَّم بالدُّرَر فكلمة الدُّرَر هي اللّآلئ، ولكنَّها استُعمِلت هنا في غير موضعها؛ لوصف الكلام الفصيح؛ لتشابه الكلام والدُّرَر في الحُسن، وكقول الشاعر: شكا إليَّ جملي طول السّرى، والحقيقة أنَّ الجمل لا يشكو، وإنَّما عبَّر الشّاعر عن كثرة أسفاره؛ ممّا أتعب الجمل، وقضى عليه، ولو كان الجمل يتكلّم لاشتكى التّعب.

الكناية: لفظ يُراد به المعنى الحقيقيّ أو الأصليّ ليدلّ على صفة مُعيَّنة، كأن يُوصَف فلانٌ بأنَّه كثير الرَّماد كناية عن الكرم، كما يقول الشّاعر: طويل النِّجادِ، رفيع العِماد. كثيرُ الرَّماد إذا ما شتا، فالمعنى الحقيقي أنَّه يُشعل النّار كثيرًا للطّبخ، وهذا كناية عن صفة الكرم لديه.

3–**أهمّية الصّورة الشّعرية**: إنَّ الصّورة الشّعرية ليست إضافة يلجأ إليها الشّاعر لتجميل شعره، بل هي لبّ العمل الشّعريّ الذي يجب أن يتّسم بالرّقّة، والصّدق، والجمال، وتُعدّ عنصرًا من عناصر الإبداع في الشّعر، وجزءًا من الموقف الذي يمرّ به الشّاعر خلال تجاربه، وقد استطاع الشّاعر من خلال استخدامه للصّور الشّعريّة أن يخرجَ عن المألوف، ولا شكّ في أنّ للصّورة الشّعريّة وظيفتها وأهميّتها في العملية الشّعرية، ومن أهمّ ما يوضّح ذلك ما يأتي:

تمثّل الصّورة الشّعريّة فِكْر الشّاعر؛ إذ إنَّ اختيار الشّاعر لألفاظه يدلُّ على براعة الشّاعر، وقدرته على انتقاء الألفاظ المناسبة التي تعبِّر عن الفكرة. تمثّل الصّورة الشّعرية واحدة من المعايير التي يُحكَم بها على أصالة التّجربة الشّعرية، وعلى قدرة الشّاعر على التّأثير في نفس كلٍّ من المتلقّي، والنّاقد والمبدِع. يعبِّر الشّاعر بالصّورة الشّعرية عن حالات لا يمكن تفهُّمها أو تجسيدها بدون الصّورة. تعبِّر الصّورة الشّعرية أيضًا عن عواطف الشّاعر ومشاعره، فتصبح الصّورة هي الشّعور، والشّعور هو الصّورة. تتيح الصّورة الشّعرية للشّاعر الخروج عن الكلام المألوف، كأن يجمع بين الألفاظ المتنافِرة؛ أي غير المنسجمة.

تضطلع الصّورة الشّعريّة بدور مهمّ في تحقيق المتعة لدى المتلقّي، والتّأثير فيه، من خلال نقل الفكرة بصورة أوضح، وشرح المعنى وتوضيحه؛ مما يُؤثِّر في المتلقّي أكثر.

المحاضرة الرابعة عشرة:

التّنـــاص

تمهيـــد:

إنّ التّناص عصارة من التّفاعلات والتّعالقات النّصّية، والتي تتمّ على مستويين: الدّلالي والشّكلي والتّناص أيضًا مجموعة من الأصوات والإحالات التي تنصهر في النّص الأدبي بطريقة واعية أو غير واعية أو هو التّداخل النّصي بصفة عامّة.

وما دام التّناص موجودا، فمن الصعب الحديث عن إبداع أصيل خالص للمبدع أو عن طريق – الأب أو النّص الأصل–

1–التّناص في الحقل العربي:

بدأ الاهتمام بالتّناص في العالم العربي أواخر السّبعينيّات من القرن العشرين مع النّقّاد المغاربيين واللّبنانيين، كمحمّد مفتاح، وسعيد يقطين، ومحمّد بنيس، وبشير القمري، وسامي سويدان....

وراحوا يفرعونه في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية، ويحلّلون به النّصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة تحليلا ونقدا، حتّى أصبح هذا المفهوم النّقدي شائعا في السّاحة الثّقافية العربية، قلّما تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية.

وقد أثار مصطلح *le paratexte* أو *la para textualité* في استعمالات وتوظيفات (جيرار جنيت) اضطرابا في التّرجمة داخل السّاحة الثّقافية العربية بين المغاربة والمشارقة، والسّبب في ذلك، الاعتماد على التّرجمة القاموسية الحرفية، أو اعتماد المعنى وروح السّياق الذي وظّف في اللّغة الأصلية.

فسعيد يقطين يترجم مصطلح *paratextes* بالمناصصات. وهي عنده في كتابه (القراءة والتّجربة) تلك " التي تأتي على شكل هوامش نصّية للنّص الأصل بهدف التّوضيح أو التّعليق أو إثارة الالتباس الوارد، وتبدو لنا-يقول الباحث-هذه المناصصات خارجية (ويمكن أن تكون داخلية) غالبا[1] "

وفي كتابه (انفتاح النّص الرّوائي)، يستعمل المناص بعد عملية الإدغام الصّرفية، ويجعلها على صيغة المناصات، فالمناصّ اسم فاعل من الفعل ناص مناصة، معلّلاً اختياره بما يجد في هذا الفعل من دلالة على المشاركة والجوار، ومنه أخذ المناصة للدّلالة على اسم الفاعل. "[2]

وبعد ذلك يوظّف هذا الباحث المغربي، المناص في كتبه اللاّحقة. سيما في الرّواية والتّراث السّردي

وعند (محمّد بنيس)، نجد مصطلحا آخر هو (النّص الموازي)، ويترجم (فريد الزّاهي) المصطلح بالمحيط الخارجي أو محيط النّص الخارجي، أمّا عبد العالي بوطيّب، فيستعمل المناص على غرار ترجمة سعيد يقطين ويستعمل عبد الرّحيم العلام مصطلح الموازيات.

---

[1] سعيد يقطين، القراءة والتّجربة، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، ط1، 1985، ص205.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1،1989، ص112.

ويترجم الباحث التّونسي (محمّد الهادي المطوي) مصطلح *la para textualité* بالموازية النّصية أو الموازي النّصّي بعكس ترجمة (محمّد بنيس)، وهذه التّرجمة حرفية وقاموسية.

ونجد عند السّوري (محمّد خير البقاعي) مصطلح الملحقات النّصية، وهي ترجمة جيّدة ودقيقة، أمّا ترجمات (عبد الوهاب ترو)، فترجمات حرفية وغامضة وكثيرة الاضطراب.

واستعمل (المختار حسني) مصطلح النّصية الموازية، واستعمل (المقداد قاسم) مصطلح التّرافق

2-المستنسخات في الرّواية العربية الحديثة:

وإذا حاولنا دراسة المستنسخات في الرّواية العربية الحديثة، فيمكن لنا أن نخرج بثلاث قواعد للتّعامل مع المستنسخ التّناصي، ألا وهي:

1-قاعدة الإعادة أو الاسترجاع (التّناص عن طريق المحاكاة المباشرة).

2-قاعدة اعادة الإحالة الإيحائية (التّناص عن طريق التّحوير والإشارة الإحالية).

3-قاعدة اعادة التّناص التّفاعلي أو الحوار النّقدي.

كما أنّ هناك ثلاثة استنتاجات حول المستنسخ التّناصي عبر تطوّر الرّواية العربية على النّحو الآتي:

1-**الرّواية الكلاسيكية:** لم تستثمر الرّواية الكلاسيكية، سواءٌ أكانت واقعية أم رومانسية خطاب المستنسخ بشكل ثري وفعّال في إثارة المتلقّي، وتحفيزه على استخدام الذّاكرة والبحث والتّنقيب في تفكيك الشّفرة المعرفية والمرجعية للنّص، بل كانت النّصوص الرّوائية العربية الكلاسيكية نصوصًا

إنشائية تأمّلية مجرّد تخاطب الوجدان والعاطفة والخيال المجنّح من خلال ثنائية الذّات (الرّومانسية)والواقع(الواقعية)، وقلّما نجد مستنسخا نصّيا وإحالة تناصّية، ومن ثمّ؛ نسجّل إلى حدّ ما غياب المستنسخ النّصي في هذا النّوع من الخطاب الرّوائي.

2-**الرّواية التّجريبية: يمكن** القول أنّ المستنسخ النّصي بدأ مع الرّواية الجديدة، والتي أكثرت من استعمال الشّواهد والمستنسخات تأثّرًا بالشّعر الحرّ مع بدر شاكر السّياب، وخليل حاوي، ومحمود درويش، ونزّار قباني، وتأثّرا كذلك بالرّواية الغربية والنّقد الأدبي المعاصر عبر تطوّر مدارسه.

3-**الرّواية التّراثية أو التّأصيلية:** لقد أثرت الرّواية التّأصيلية المتن الرّوائي العربي بكثير من المستنسخات التّضمينية والخطابات التّناصية، ولكن في سياق تراثي عربي أصيل، ويعني هذا، أنّ هذه الرّواية كانت تعتمد على التّراث العربي بكلّ حمولاته الفكرية والدّينية والأدبية والفلسفية في تشييد النّص.

كما أنّها انفتحت على المستنسخات الغربية الحداثية في سياق تراثي حواري، ومن أهمّ النّصوص التي نستحضرها في هذا المقام: الزّيني بركات لجمال الغيطاني، وجارات أبي موسى لأحمد توفيق، ومجنون الحكم والعلامة لبنسالم حمّيش، والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس لأبي حبيبي.

وتُعدّ رواية أوراق لعبد الله العري من أغنى النّصوص الرّوائية من حيث المستنسخ الإحالي والتّناصي.

وصفوة القول: تلكم إذا أبرز ملامح خطاب المستنسخات في الخطاب الرّوائي العربي التي تقدّم للنّص اتّساقه وانسجامه النّصي، وموضوع التّناص موضوع جدير بالاحتفاء النّقدي، ويعزو ذلك

لسببين اثنين: أولهما، يرتبط بأهمّيتها المحدّدة بمواقعها الاستراتيجية وبوظائفها وأدوارها، وثانيهما، يعود إلى علاقتها النّوعية بالعالم وبالنّص الذي تنكتب على مشارفه وتشكّل تخومه.

وما زال هذا الشّق النقدي في حاجة ماسة لمن يسبر أغواره، ويعيد النّظر في دراسته

المصادر والمراجع

البرنـــامج

المراجع:

1-العربية:

- إبراهيم السّعافين وعبد الله الخياض، من الأدوات تحليل النّص الأدبي، منشورات جامعة القدس المفتوحة ط1، 1993م.
- بسّام قطوس، مدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، دط،2005م
- حسين خمري، سرديات النّقد في تحليل آليات الخطاب النّقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2011م
- حنّا عبّود، المدرسة الواقعية في النّقد العربي. الحديث، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،1978
- أبو حاقة أحمد، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين،1979.
- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط3،2010.
- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من البنيوية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع ثقافية، الجزائر، د.ط، 2002.
- اللويحق عبد الرحمن بن معلا، الغلو في حياة المسلمين المعاصرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1.

- محمد وليد بوعديلة، النقد الغربي والنقد العربي، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والتوزيع، 2002.
- محمد منذور، الأدب ومذاهبه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط3، 2022.
- محمود أين العالم، الثقافة والثورة، دار الآداب، بيروت، لبنان.
- سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة، القاهرة، مصر، د.ط،2004.
- عبد السلام المسدي، قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، وزارة الثقافة، تونس، ط1، 1999.
- سعيد يقطين، القراءة والتجريب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.
- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في النقد، الدار العربية للعلوم والنشر، ناشرون، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- عوض القرني، الحداثة في ميزان الإسلام، نظرات إسلامية في أدب الحداثة، تقديم سماحة الشيخ عبد العزيز بن عبد الله، هجر للطباعة والنشر، 1987.
- عبد الله الغدامي، تشريح النص-مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة-المركز الثقافي العربي، ط9.

- رشاد رشدي، ماهو الأدب؟ مكتبة الأنجلو مصرية، ط،1، 1971.

- **2-المترجمة:**

- تيري إيجيلتون، النقد والأيديولوجية، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1992.

- **3-المعاجم:**

- الجوهري، الصحاح، الزبيدي، تاج العروس، ط2، الكويت، 2008.

- ابن فارس، أبو الحسين أحمد، مقاييس اللغة، ج4.

- **4-المجلات:**

- إبراهيم السعافين، إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان(61-60)،1983، ط2.

- جودة الركابي، أدبنا والبنيوية، مجلة الموقف الأدبي، العددان (221-220)،1989.

- مصطفى محمد هدارة، الحداثة في الأدب المعاصر، هل انفض سامرها؟ مجلة الحارس الوطني، ربيع الثاني، 1410.

- **5-المواقع الإلكترونية:**

- إيناس غريب، ماهي الإيديولوجيا؟ عن الموقع الإلكتروني:

http://mawoor.com بتاريخ:20 ديسمبر2022