République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de L'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Djilali Bounaama Khemis-Miliana
Faculté des Lettres et des Langues

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
خميس مليانة جامعة الجيلالي بونعامة
كلية الآداب واللغات

الرقم: 66 /م.ع/ك.آ.ل/2023

خميس مليانة : 2023/05/30

مستخرج محضر اجتماع المجلس العلمي للكلية

بموجب محضر اجتماع المجلس العلمي للكلية رقم 02 ، المنعقد بتاريخ : 15 مارس 2023 ، والمتضمن ضمن جدول أعماله تشكيل لجنة خبراء المطبوع البيداغوجي ، وبناء على استلام نيابة عمادة الكلية للبحث العلمي والعلاقات الخارجية لتقارير لجان الخبرة الايجابية للأساتذة الآتية أسماؤهم :

- الأستاذة : سهام حشايشي (جامعة خميس مليانة)
- الأستاذ : بوداني الجيلالي (جامعة خميس مليانة)
- الأستاذ : محمد جودي (المدرسة العليا للأساتذة بوسعادة)

وبعد معاينة هذه التقارير فإنه تم اعتماد المطبوع البيداغوجي للأستاذة **بعجي اسمهان** ، محاضرات في مقياس تطبيقات نقدية ، ، مستوى سنة ثالثة ليسانس ، تخصص : نقد ومناهج .

رئيس المجلس العلمي للكلية

رئيس المجلس العلمي للكلية

المفتش : قدار عبد القادر

المجلس العلمي

جامعة جيلالي بونعامة –خميس مليانة–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس تطبيقات نقدية

موجه لطلبة السنة الثالثة ليسانس– السداسي الخامس–

تخصص نقد ومناهج

إعداد: بعجي إسمهان

السنة الجامعية 2023/2022

1. معلومات حول المقياس:

جامعة: الجيلالي بونعامة –خميس مليانة–

قسم : اللغة العربية وآدابها

الفئة المستهدفة : السنة الثالثة ليسانس/ السداسي الخامس

المقياس: تطبيقات نقدية (وحدة التعليم المنهجية)

نوع الدرس: محاضرة

المعامل: 2 ، الرصيد: 3

المدة الزمنية: 14 أسبوع

التوقيت: الأربعاء 08:30–10:00سا

القاعة: المدرج1.

الأستاذة:

بعجي إسمهان (محاضرة وتطبيق).

البريد الإلكتروني: i.baadji@univ-dbkm.dz

يخصص وقتا للقاء الطلبة من أجل طرح انشغالاتهم واستفساراتهم حول المقياس.

2. تقديم المقياس

تشمل هذه المحاضرات جملة من المفاهيم الأساسية في التطبيقات النقدية وهي موجهة لطلبة السنة الثالثة ليسانس تخصص نقد ومناهج؛ حيث سيتم شرح كل مفاهيم المقياس وتبسيطها حتى يتمكن الطالب من استثمارها أثناء محطات تواصله المعرفية. كما سيتم تحليل بعض القضايا المتعلقة ببعض المحاور التي تهدف إلى بعث روح البحث والنشاط لدى الطالب، وإعمال عقله، وبناء قدراته العقلية حتى لا يبقى مجرد مستقبل.

وقد جاءت هذه المحاضرات موثقة لمراجع وذلك من خلال إيراد الهوامش أسفل كل صفحة، وجاءت محتوياتها مرتبة أيضا وفق قاعدة التدرج في التحصيل المعرفي حتى يتمكن الطالب من الفهم والتحصيل. إضافة إلى المحاضرات هناك عناوين بحوث يقوم الطلبة بإنجازها في مدة محددة، ويتم تقييمها وإعطاء العلامة المناسبة لها.

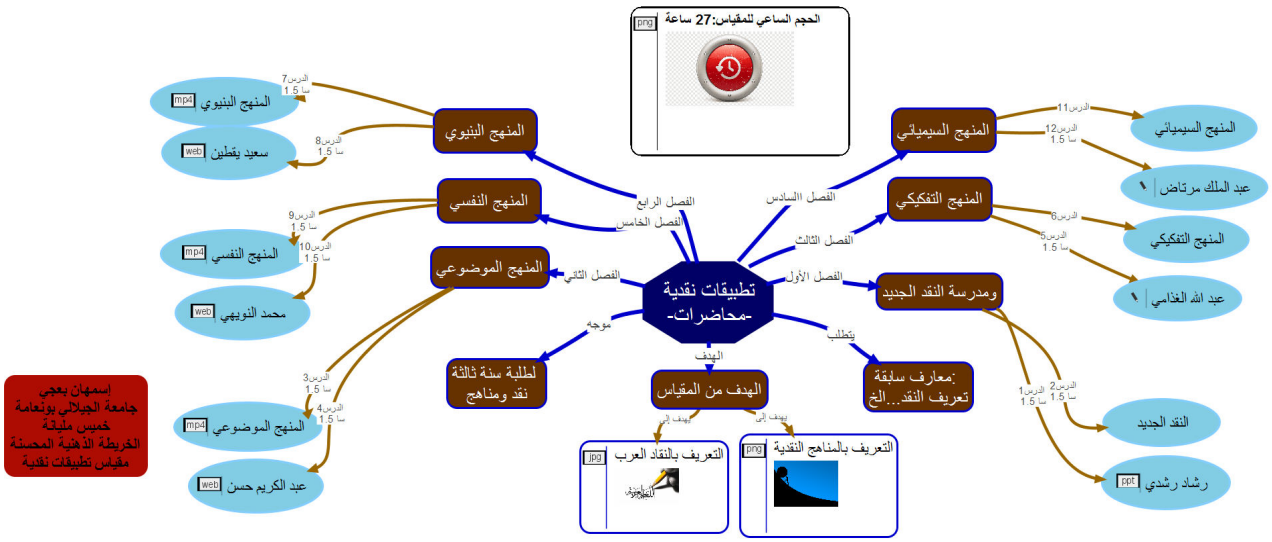
إن التطبيقات النقدية هي مجموعة من المعارف والمدركات التي تساعد الطالب على لتعرف على أهم المناهج النقدية السياقية والنسقية وكذا تطبيقاتها على النصوص الأدبية العربية وأهم أعلام النقد العربي.

3. محتوى المحاضرة

يحتوي المقياس على عناوين رئيسية، يتضمن كل عنوان رئيسي مجموعة من أنشطة التعلم؛ حيث تأتي هذه الأنشطة متسلسلة ومترابطة بيداغوجيا تسمح باستيعاب كل المفاهيم المتعلقة بالمقياس، كما دعمت كل نشاطات التعلم بتمارين تسمح للطالب

من التمكن من اكتساب معرفة حول المناهج النقدية وتطبيقاتها. وإليكم مخطط المقياس:

1. رشاد رشدي والنقد الجديد
2. عبد الكريم حسن والمنهج الموضوعاتي
3. سعيد يقطين، عبد السلام المسدي والبنيوية
4. محمد النويهي والمنهج النفسي
5. محمد الهادي الطرابلسي والأسلوبية
6. محمد مفتاح: التلقي والتأويل
7. عبد الله الغذامي والنقد التفكيكي
8. عبد الملك مرتاض والبنيوية
9. نبيلة إبراهيم ونقد الرواية
10. عبد الحميد بورايو والأدب الشعبي
11. عز الدين مناصرة وعلم الشعريات



الشكل 01: الخريطة الذهنية للمقياس

4. المكتسبات القبلية:

لكي يستطيع الطالب استيعاب هذه المحاضرات. يجب أن يكون على دراية ب:

- تعريف النقد (اللغوي والاصطلاحي)
- بعض أعلام النقد الغربي.
- بعض أعلام النقد العربي.

لاختبار المكتسبات القبلية يوجد اختبار على المنصة تحت الرابط:

/http://elearning.univ-km.dz

ملاحظة: في حالة عدم النجاح في الاختبار. يمكن للطالب الاطلاع على الرابط الآتي:

http://elearning.univ-km.dz/course/view.php?id=8719

5. دور المقياس في البرنامج:

يقسم برنامج السداسي الخامس قسم اللغة والأدب العربي إلى وحدات التعليم الأساسية ووحدة التعليم المنهجية ووحدة التعليم الاستكشافية وكذا وحدة التعليم الأفقية، وينتمي مقياس تطبيقات نقدية إلى وحدة التعليم المنهجية؛ حيث يهدف من خلاله إلى تمكين الطالب من التعرف على المناهج النقدية الغربية من جهة وتطبيقاتها على النصوص الأدبية العربية من طرف النقاد العرب من جهة ثانية،مما يعزز من مكتسباته المعرفية في الوحدات التعليمية الأخرى، كما يعد مقياس تطبيقات نقدية وسيلة يلج من خلالها الطالب إلى المقاييس الأخرى مما يساعده على الإدراك والفهم.

6. أهداف التعلم:

الكفاءات المستهدفة من خلال مقياس تقنيات التعبير هي قدرة الطالب على:

- التمييز بين المناهج النقدية النسقية والسياقية.
- التعرف على آليات النقد الغربي في دراسة النص الأدبي
- التعرف على التطبيقات النقدية للنقاد العربي

ومن بين الأهداف العامة للمقياس هي:

1. على مستوى المعرفة (savoir) :

- يتعرف على أنواع المناهج النقدية.

2. على مستوى التطبيق (savoir faire) :

- يميز بين المناهج النسقية والسياقية.
- يصنف آليات المنهج النقدي المدروس.

- يصنف تطبيقات النقاد العرب على النصوص الأدبية العربية

3. على مستوى الإبداع (savoir être)

- ينقد نصوص سردية بالاستعانة بالمناهج النقدية.
- ينقد نصوص شعرية بالاستعانة بالمناهج النقدية.

7. كيفية تقويم التعلم:

يكون التقويم بطريقتين:

1. **الامتحان النهائي:** وهو تقويم كتابي نهاية كل سداسي، يحوي كل ما تم التطرق إليه و مناقشته أثناء المحاضرة إضافة إلى الموارد التي طلب منكم الاطلاع عليها و التي تمت مناقشتها. ويتضمن التقويم:

✓ الإجابة عن مجموع الأسئلة الموجهة المشابهة أو القريبة للأسئلة التي مرت عليك خلال التقويم المستمر (الأعمال الموجهة).

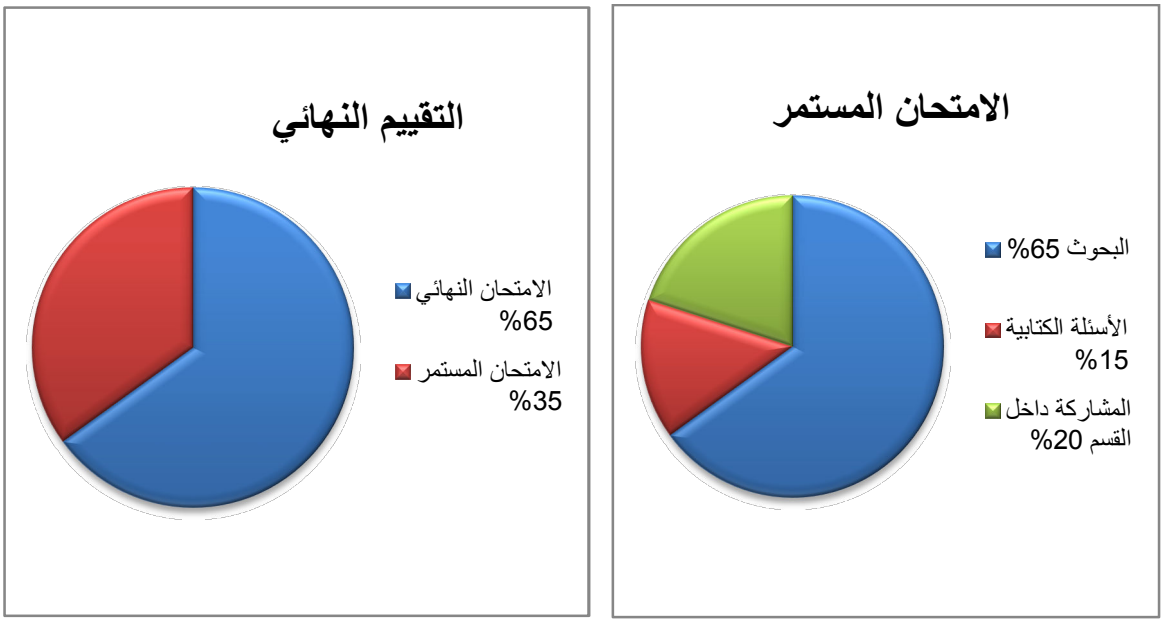
✓ الإجابة عن الأسئلة من نوع: إجابة قصيرة، متعدد الاختيار أو أحادي الاختيار...

✓ الإجابة عن سؤال متعلق بمدى فهمك للدروس المقدمة خلال السداسي

تشمل الأسئلة مستويات: التحليل والتركيب والفهم والاستنباط. والعلامة تكون 65٪ من المعدل العام.

2. **الامتحان المستمر:** وهو التقويم المستمر الذي يقوم به الأستاذ المكلف بالأعمال التوجيهية. يكون على طول السداسي. والعلامة تكون 35٪ من المعدل العام. على أن يشمل التقييم ما يلي:

- ✓ تقديم البحوث المطلوبة، حيث يدور موضوعها حول محاور المقياس وتطبيق أهم مفاهيمه (دراسة تطبيقية).
- ✓ الأسئلة الكتابية قصيرة المدة التي غالبا ما تتضمن أسئلة حول المفاهيم المقدمة في المحاضرة.
- ✓ المشاركة داخل القسم: تعكس مدى قدرة الطالب وتمكنه مما قدم في المحاضرة.



الشكل 03: طريقة التقييم

العلامة النهائية:

$$\text{العلامة النهائية} = 0.65 \times \text{علامة الامتحان النهائي} + \left(\sum \text{علامة البحث} \times 0.65 + \text{علامة المشاركة داخل القسم} \times 0.2 + \text{علامة الاسئلة الكتابية} \times 0.15\right) \times 0.35$$

العلامة النهائية التي تضمن نجاح الطالب في المقياس هي أكبر أو تساوي 10

نوع التقويم	مرحلة التقويم	سيرورة التقويم		الهدف من التقويم
تشخيصي/ تمهيدي	بداية المحاضرة/ المقياس	امتحان الدخول للمحاضرة/ المقياس Test pré-requis	امتحان عبر المنصة	يتم قبل بداية التعلم في البرنامج التعليمي ويهدف إلى تحديد مستوى أداء المتعلم في التحصيل الدراسي والقدرات العقلية والميول والاتجاهات كما يساعد على تحديد المستوى الذي يمكن أن تبدأ منه عملية التعلم ومكتسباته القبلية وهو يمثل نقطة البداية في استراتيجيات التعلم.
بنائي	خلال السداسي	أنشطة التعلم	أسئلة شفهية	نهدف من خلالها إلى معرفة مدى إتقان العمل التعليمي والكشف عن الأجزاء التي يتم تعليمها، ويعتمد على مبدأ التغذية الراجعة، ولا يهتم هذا النوع من التقويم بإعطاء التعلم درجة أو تقديرا بل بإبراز الجوانب التي تحتاج إلى مزيد من الاهتمام والتعديل في أداء المتعلم ويمكن استخدام المقاييس المرجعة إلى معيار محدد.
			امتحان	من أجل تطوير استقلالية الطالب

			عبر المنصة	وجعله قادرا على حل التمارين بنفسه
			تطبيقات	من أجل السماح بتطبيق المفاهيم والنظريات والمعلومات المكتسبة في المحاضرة
تجميعي	خلال السداسي	أنشطة التعلم	أسئلة كتابية قصيرة المدة	من أجل التحضير للامتحان النهائي
			بحوث تطبيقية	يهدف هذا التقويم إلى تشجيع روح العمل الجماعي (التنظيم ، تقسيم المهام، احترام وجهات النظر، تبادل الآراء والأفكار..)
تحصيلي	نهاية السداسي	امتحان نهائي كتابي	أسئلة معنصرة تتعلق بما اكتسبه الطالب في المحاضرة	يأتي في نهاية البرنامج التعليمي ويهدف إلى التعرف على ما حققه من نتائج وهو لا يركز على التفاصيل وإنما يهتم بقياس الأهداف العامة ويهدف إلى إعطاء تقديرات للمتعلمين. وللتأكد من نجاحه في المقياس

8. سيرورة العمل:

- ✓ مقياس تطبيقات نقدية هو مقياس منهجي يحتوي على محاضرات وأعمال موجهة تلقى خلال السداسي الخامس.
- ✓ ففي المحاضرة يتم التعرف واكتساب المعارف و المفاهيم اللازمة لتوظيفها في حصة الأعمال الموجهة.
- ✓ في حصة التطبيق (الأعمال الموجهة) التي تلي كل حصة نظرية (محاضرة) يتم تطبيق المفاهيم والمعلومات المكتسبة خلال المحاضرة؛ وذلك خلال مجموعة من التمارين التي تدعم وتعزز مكتسبات الطالب كـ: البحوث، تمارين تطبيقية، أسئلة شفهية أو كتابية، ..
- ✓ مجريات تقديم المقياس تكون عبر الطريقة المزدوجة: التدريس الحضوري (داخل القسم) والتدريس عن بعد؛ وذلك عبر المنصة الرقمية التي تقترحها الجامعة على الطلبة من أجل تدعيم مكتسبات الطالب العلمية والمعرفية وكذا خلق مكان للمناقشة وتبادل الآراء خاصة في الأنشطة الجماعية، مما يسهل العملية التعليمية من جهة ويسمح للأستاذ بمتابعة دائمة لعمل طلابه وتقويمه، كما تشمل المنصة على عدد معتبر من المراجع والروابط التي تساعد الطالب على حل مختلف الأنشطة التعليمية.
- ✓ من خلال المنصة التعليمية:
  - يمكنك تحميل مختلف الفصول وهذا بعد اجتياز الطالب لامتحان الدخول.
  - تحميل بحثك الفردي أو الجماعي على المنصة (في المكان المخصص لذلك) وإرساله للأستاذ من أجل التقييم.

9. المراجع والمصادر:

على الطالب الاطلاع على كل المراجع التي وضعت تحت تصرفه و ذلك لضمان السيرورة الجيدة لاكتساب كل الكفاءات المستهدفة و من ثم النجاح المؤكّد.

1. كتب:

- ✓ صلاح فضل،النظرية البنائية في النقد العربي
- ✓ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري.
- ✓ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي.
- ✓ عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعر.
- ✓ إبراهيم السعافين وآخرون، مناهج تحليل النص الأدبي.
- ✓ عبد الله الغذامي، تشريح النص.

محتوى المقياس

محتوى المقياس

المحاضرة الأولى: رشاد رشدي والنقد الجديد

1. رشاد رشدي والنقد الجديد:

أ. النقد الجديد:

سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين حركة نقدية أنجلو أمريكية شهيرة، تعد نقطة انعطاف في تاريخ النقد العالمي أجمع، بظهور كتاب "جون كرو رانسوم John crowe ransom " الذي صار عنوانه رسما للمدرسة كلها (النقد الجديد)، حيث ترجمت الكلمة إلى عدة معان منها: النقد الحديث وممارسة النقد الحديث، ليكون عنوانا للمناهج الفنية الحديثة (بنيوية موضوعاتية، سيميائية...) التي هيمنت على الساحة النقدية الفرنسية منذ سنوات الستينات خاصة.

ظهر النقد الجديد – الأنجلو أمريكي– في سياق مواجهة بعض الاتجاهات الذاتية (الانطباعية) والتاريخية، التي غمرت النص بما ليس منه، مستلهما بذلك أفكار المدرسة الشكلية التصويرية (Imagism) –مؤسسها إزرا باوند– في بدايات القرن الماضي، إضافة إلى الأفكار النقدية الحداثية التي جاء بها الشاعر الإنجليزي –توماس إليوت– خاصة فكرة المعادل الموضوعي، وأعمال ريتشارد افوف ارمسترونغ richard ivov armstrong صاحب كتاب "مبادئ النقد الأدبي" وكتاب "النقد العلمي"[1].

وقد سميت هذه المدرسة ب "مدرسة الكتلكة الجديدة"؛ حيث يرى لويس عوض أن المدرسة سميت بهذه التسمية لأنها كانت تهدف "بصفة أساسية إلى إحياء الإيمان

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007، ص50.

الديني على الطريقة الكاثوليكية، وإلى إحياء الخلق الفني على الطريقة الكلاسيكية، لذا اشتهرت آنا باسم المدرسة الكاثوليكية الجديدة، وآنا باسم المدرسة الكلاسيكية الجديدة. وقد ظهرت أول ما ظهرت بوصفها احتجاجا على الفلسفة الفردية وعلى فلسفة الحرية الليبرالية التي اقترن نشوءها وانتشارها بنشوء الطبقة المتوسطة ونموها. ويمكن أن نقول إن هذه المدرسة افتتحت رسميا حين أعلن الشاعر إليوت أنه ملكي في السياسة، كاثوليكي في الدين، كلاسيكي في الأدب"[1]

وعموما فقد ناهضت مدرسة النقد الجديد الاهتمامات الاجتماعية للنقد اليساري مصرة بذلك على المتطلبات الشكلية للشعر كشعر وليس كعقيدة إيديولوجية أو وثيقة تاريخية ومراجعا للمفاهيم النقدية السائدة.

فالنقد الجديد: "هو رؤية جديدة للأعمال الأدبية، وهو ينظر للنصف كجسد مغلق منقطع عن العوامل الخارجية (سيرة، حياة، مؤلفة ونفسية بيئته...إلخ) وكنسيج من العلاقات الداخلية المتشابكة التي ينبغي على الناقد أن يكتشفها ويبرر وجود القوانين التي تتحكم بإنتاج النصوص الأدبية فإنه قد لجأ لهذه الغاية إلى علم الألسنية ليستمد من قواعدها وقوانينها كل ما يساعده على القيام بتشريع لغوي ويفحص عمل الكتابة"[2].

وهذه الرؤية الجديدة تدعو إلى ضرورة وجود ناقد معني لموضوع نقده، دون الاهتمام بالمؤثرات الخارجية وإلى ضرورة عزل النص عما يؤثر فيه.

وقد استند النقاد الجدد في طرحهم إلى رؤيا موحدة هدفها تحديد القيمة الفنية والتركيز على فنية الآثار المتمثلة في الصياغة والبناء الفني "ومن الملامح المميزة للنقد

---

[1] لويس عوض: الاشتراكية والأدب، دار الآداب، بيروت، 1963، ص35.

[2] جمال شحيد: تيل كيل والبحث عن بعد نقدي جديد، مجلة الفكر العربي، ع25، 1982، ص 222

الجديد اعتبار العمل الأدبي تحفة ووحدة منسجمة وتأكيده على التأويل المحايث للنص، وعزله عن كل ما هو خارجه، ولذا فقد فرقوا بين التجربة الجمالية والفائدة العلمية.

- **الخصائص المنهجية للنقد الجديد:**

لقد حمل النقاد لواء رفض تدخل العلوم الإنسانية في دراسة الأدب وذلك أن هذه العلوم تهتم بما يقوله العمل الأدبي وهم يريدون الاهتمام بالطريقة التي يحقق فيها العمل الأدبي كينونته، فقد أضفى النقد الجديد فضل التنبيه إلى المتعة الفنية والنفوذ إلى جمال العمل الأدبي الذي يقتصرون على شرح العمل الفني بأسباب خارجة عنه[1].

وفي ذلك اعتبار النتاج منظومة رمزية مستقلة تماما ومتحررة من الضغوط الغائية وهذا يعني أن الأدب لم ينظر إليه كتعبير عن حقيقة إنسانية ولكن كتنظيم يفرز خصوصية لغة ما.

وتنهض مدرسة النقد الجديد على جملة من الأسس والخصائص يمكن إجاملها فيما يلي[2]:

-دراسة النص الأدبي بعد اقتلاعه من محيطه السياقي؛ فمن النص الانطلاق وإليه الوصول، دون اعتبار بقصدية الناص ووجدانية المتلقي، أو ما أجملهما ويليام ويمزات (William Kurtz Wimsatt) ومونرو بيدزلي (M. Beardzly) في مقولتي:

- المغالطة القصدية (Intentional Fallacy) 1946.

[1] محمد غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، ط1، مصر، 1979، ص312

[2] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص53.

- المعالطة التأثيرية (Affective Fallacy) 1949.

اللتين صاغاهما في كتابهما المشترك الأيقونة اللفظية (The verbal Icon) عام 1954 وهما مغالطتان يجب حماية النقد الموضوعي من خطرهما على حد تعبير صاحب (النقد والنظرية الأدبية 1890)، تعكسان شغف النقد الجديد بالنص الأدبي كشيء.

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

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

-الاهتمام بالتحليل العلمي للنص والابتعاد عن التقويم المعياري ما أمكن ذلك، أي الحذر من الإسراف في إطلاق الأحكام لاسيما التي تعوزها الأدلة الحديثة والتعليلية والحيثيات النصية الخاصة؛ فقد صار الحكم النقدي عند النقاد الجدد جزأ من العملية التحليلية ذاتها.

-الاهتمام بالطبيعة العضوية للنص (Organicism) ودراسته كوحدة عضوية متجانسة العناصر، التي هي مكوناته الداخلية الأساسية، وهي فكرة مستمدة من الرومانسية، فالنص كائن لغوي له شكله العضوي يمثل كلية متجانسة مستقلة عن الظروف والمؤثرات المحيطة، والنص وحدة كلية متداخلة لا يمكن فصل شكلها عن مضمونها.

-اتخاذ القراءة الفاحصة (Close Reading) وسيلة تحليلية في الدراسة النصية تبحث في مفهوم النص ومعجمه وتراكيبه اللغوية والبلاغية، رموزه وإشاراته..... ويدل هذا المفهوم المركزي على فحص النصوص المعزولة عن بنيتها الثقافية والاجتماعية.

-نبذ الالتزام ورفض استخدام الأدب وسيلة لغاية رسالية معينة: اجتماعية، سياسية، اقتصادية.....

-النص كيان فني يقتضي دراسة لغوية جمالية، ذلك أن العمل الأدبي تكوين جمالي لغوي إيقاعي يعادل الحياة، ويحقق على نحو فريد هذه الحياة.

-كما اهتم النقد الجديد لمسألة الشكل والمضمون في الأعمال الأدبية وحدة التفريق بينهما وكان المعادل الموضوعي هو الجواب الشافي عن مسألة الشكل الشعري فمفهوم المعادل الموضوعي عند اليوت" هو خلق حوادث أو أوضاع تحيل الانفعال الذي عاشه الشاعر إلى موضوع، وعندما يتلقى القارئ القصة أو القصيدة فإن هذه الأوضاع والحوادث التي هي أقرب إلى الحقائق الخارجية تمكن القارئ من استعادة الانفعال الذي ينبغي أن ينتهي بتجربة وجدانية حسية يعيشها المتلقي[1].

[1] إبراهيم محمود خليل :المثاقفة والمنهج في الشعر الأدبي مساهمة نقد النقد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2010، ص 19

فمدرسة النقد الجديد تهدف إلى الكشف عن أدبية الأدب في معزل عن العوامل الخارجية ذلك أن النقد الجديد يؤكد على مسألة الشكل العضوي ورفضه للشكل الآلي الذي يقوم على الإحساس بالفارق بين الشكل والمحتوى ويقول إحسان عباس في ذلك ": الشكل شيء عضوي صادر عن التجربة الحدسية للشاعر أو الفنان وليس شيئا يفرض على العمل الأدبي فرضا بل نابع من جوهر ذلك العمل وليس غالبا جاهزا يصب فيه المحتوى[1]. معناها وضع المادة في قالب سبق إعداده أما الشكل العضوي فهو فطري إذ تتشكل المادة أثناء تطورها من الداخل فحياتها هي شكلها وأسس الحكم تحيلنا إلى الفرق بين الأشكال الآلية والعضوية.

- **أثرها في النقد العربي:**

لقد تأثر بعض النقاد العرب بهذه المدرسة وبمبادئها النقدية، فبرزت مجموعة من أساتذة الجامعات الذين تبنوا هذا الاتجاه ودافعوا عنه بشكل أو بآخر. ومن أبرز هؤلاء: الدكتور رشاد رشدي، زكي نجيب محمود، مصطفى ناصف، لطفي عبد البديع، عبد العزيز الدسوقي ...وغيرهم. ويعد رشاد رشدي 1912–1983 فارس هذه الاتجاه بدون منازع (أول دكتور مصدري في الأدب الإنجليزي)؛ حيث ناضل وعارك في سبيل ترسيخ هذه الحركة النقدية الجديدة، عبر كتبه المختلفة، ودعا إلى إلى تكوين جمعية النقاد وفقا لهذه المبادئ الجديدة، مما جعله يخوض معارك نقدية طويلة على جبهات، لاسيما معارك مع الدكتور محمد مندور.

ب. رشاد رشدي:

[1] إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، ط1، مصر،1987 ، ص164

انتقل النقد الجديد إلى الوطن العربي مع نهاية الخمسينات، وكان رائد هذه المرحة الدكتور رشاد رشدي، الذي ناضل في سبيل ترسخ الحركة النقدية الجديدة عبر كتبه المختلفة، فمن هو رشاد رشدي؟

كاتب مسرحي مصري، من مواليد القاهرة عام 1912 .ألتحق بمدرسة (شبرا) الابتدائية ثم مدرسة (الأمير فاروق) الثانوية ثم جامعة (القاهرة) حيث نال دبلوم معهد التربية العالي وحصل على درجة الدكتوراة في الأدب الإنجليزي من جامعة ليدز بإنجلترا .بعد عودته من إنجلترا عمل رشاد رشدى مدرساً ثم ناظراً لمدرسة النقراشي ثم أستاذاً في كلية الآداب جامعة القاهرة ورئيسا لقسم الأدب الإنجليزي في جامعة القاهرة وظل بهذا المنصب لمدة 22 عاماً .عُين عام 1975 عميداً للمعهد العالي للفنون المسرحية ورئيساً لأكاديمية الفنون .كما عمل رئيساً لمسرح الحكيم .كما كان رئيساً لتحرير مجلة (المسرح) من عام 1960 حتى عام 1966 ثم أنتقل إلى مجلة (الجديد) في عام 1973 وظل بها حتى وفاته .وعمل مستشاراً للرئيس أنور السادات للأدب[1].

كتب رشاد رشدي عدة أعمال مسرحية من أشهرها:

- (الفراشة) 1960.
- (لعبة الحب) 1960.
- (خيال الظل) 1965.
- (بلدي يا بلدي) 1968.
- (نور الظلام) 1968.
- (محاكمة عم أحمد الفلاح) 1974.
- (رحلة البحث عن الله) 1975.

[1] https://elcinema.com/person/2026546/ 2022/01/28 الساعة07:23

- (عيون بهية) 1976.

كما له عدة دراسات نقدية مازلت مرجعاً لدراسي المسرح، من أهمها:

- (المدخل إلى النقد) 1948.
- (فن القصة القصيرة) 1959.
- (فن الدراما) 1968.
- (ما هو الأدب) 1971.
- (النقد الأدبي) 1971.
- (البحث عن الزمن) 1990.
- (مقالات في النقد) 1979.

دعا رشاد رشدي إلى تكوين تبعية للنقاد وفق مبادئ النقد الجديد؛ مما جعله يخوض معارك نقدية طويلة المدى، حيث دارت معارك أدبية كثيرة خلال عصري " عبد الناصر والسادات" بين "رشاد" وتلامذته من جهة وبين نقاد مصريين كبار: مندور، لويس عوض.. من جهة أخرى، واتهمه هؤلاء بالرجعية واليمينية ومناصرة الفن للفن وهذا تأكيدا لمعاداته للالتزام[1].

امتلك رشاد منهجا نقديا متكاملا استطاع أن يغزو به الحياة النقدية في مصر والعالم العربي خاصة بعد عودته من أمريكا عام 1955، حيث تبلور منهجه وتكامل بامتلاكه لزمام النقد الجديد التي تزعمها "اليوت وإزرا باوند" في مقابل النقد الأدبي المصري آنذاك الذي ميزته الاتجاهات الانطباعية والذاتية والاجتماعية والنفسية، والذي

[1] طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب والغربيين، دار المعرفة، دط، مصر، 1972، ص19.

هو مجرد أداة للتعرف على مزاج الناقد أو شخصية الأديب ونفسيته أو خلفيته الاجتماعية الداخلة في مضمون العمل الأدبي.

جاء رشاد ليخوض وحده المعركة ضد التيار ويتحدى الاتجاه السائد في جرأة وإصرار وثقة، فبعد فشله في استمالة القدماء إلى اتجاهه الموضوعي التحليلي التقويمي قام بإعداد جيل جديد من الشبان يحمل على عاتقه مستقبلا مهمة\ تحويل النقد إلى علم منهجي تحليلي، ولم تقتصر دعوته على منبر قسم اللغة الإنجليزية، بل امتدت لتشمل منابر الصحافة من مقالاته وأحاديثه التي كان يدلي بها للصحفيين، أثار بذلك حركة أدبية نقدية أواخر الستينات، فانتشرت المعارك النقدية مع كبار النقاد أمثال لويس عوض ومحمد مندور ليس في المجلات المتخصصة فقط، بل امتدت إلى الصحف اليومية، حيث تمت متابعتها من طرف طبقات المجتمع المختلفة وانفتحت عيون القراء على مفاهيم وقيم نقدية جديدة؛ بالرغم أن معظم الصحفيين أخطأ في فهم معناها واعتبرها معركة بين مذهب الفن للفن بزعامة رشاد رشدي ومذهب الفن للحياة بقيادة محمد مندور[1].

كان رشاد رشدي ناقدا حداثيا ومجددا امتلك منهجا نقديا متكاملا استطاع أن يغزو به الحياة النقدية في مصر والوطن العربي؛ وذلك من خلال الاستثمار في طلبته وتهيئتهم لحمل لواء النقد الجديد عن طريق البعثات العلمية للخارج وكذا عقد الندوات والمناظرات والنشر في الصحف والمجلات.

[1] ينظر نبيل راغب: نقاد الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 1993. ص10-11.

كما بث الناقد في روح طلابه كيفية التعامل مع أي فكر أو منهج أو اتجاه والابتعاد عن التعصب للرأي والتحلي بالثقة والثبات في مناقشة تلك الأفكار والمناهج، ونشر فكرة أن النقد لا يمكن أن يقوم بدوره الفعلي والحقيقي إذ ظل حبيسا داخل أسوار الجامعة، ولذلك يتحتم على أستاذ النقد أن يكون ذا عين على النظريات والمناهج النقدية، وعينه الأخرى على ما يدور في الساحة النقدية والأدبية من ممارسات وتطبيقات نقدية في الصحافة وأجهزة الإعلام حتى يسلح نقاد المستقبل بالقدرة على تطوير هذه الممارسات والتطبيقات بأسلوب علمي خال من الانطباعات الشخصية والأهواء الذاتية[1].

➢ الفكر النقدي لرشاد رشدي

1. فكرة الشكل والضمون

يقوم فكر رشاد رشدي النقدي حول فكرة مفادها أن النقد الجديد يؤمن بأن العمل الأدبي لا يستمد قيمته الموضوعية من موضوعه، أو من شكله منفصلا، بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل في وحدة عضوية مهمتها خلق إحساس معين –غير أن النقد الجديد في بدايته كان يفصل النقد عن دراسة المصادر والخلفيات الاجتماعية، التاريخية والسياسية.... هادفا إلى التركيز على النص في ذاته ووحده، والكشف عن بنية العمل وليس أذهان المؤلفين أو استجابات المتلقين. بذلك يدافع عن جزئية في الأدب بدلا من تصور ثنائي للشكل والمضمون، دعا هذا النقد إلى التركيز على الكلمات في علاقتها بالسياق المكتمل للعمل؛ حيث اعتمد لهذه

[1] ينظر المرجع السابق، ص30

الدراسة إجراءات يمكن تلخيصها في اختيار نص قصير ويفضل أن يكون قصيدة انصب الاهتمام على الشعر.

يرى رشاد رشدي أن البحث عن المعنى في العمل الأدب أدى إلى خطأ أساسي، وهو الفصل بين المضمون والشكل، يقول:" مما لا شك في أن الباحثين عن المعنى إنما ينظرون إلى العمل الفني من ناحية الموضوع، وهي نظرة محدودة خاطئة، لأنه ليس هناك ما يمكن أن نسميه بالموضوع وليس هناك ما يمكن أن نسميه بالشكل عنصرين منفصلين في العمل الفني[1].

فالشكل ليس بالوعاء الذي يحتويه الموضوع، والموضوع ليس بالمادة التي يحويها الوعاء وإنما الشكل والموضوع شيء واحد هو العمل الفني.

2. تفاعل الكاتب مع الحياة:

يرى رشاد أن الإحساس الذي يخلفه العمل الأدبي لا علاقة له بالإحساسات التي تزودنا بها الحياة، كما لا علاقة له بشيء آخر خارج العمل نفسه، كما لو كان النص متعلقا على نفسه[2]، غير أن هذا النقد الجديد وآراء رشاد رشدي ومنهجه، تعرف فيما بعد إلى نقد جذري قام به "جابر عصفور" في مرحلة اقترابه من البنيوية يرى أن رأي رشاد وقوله يتحقق على نحو مخالف في التعامل مع النص ، أنه مجرد فروض نظرية لا تتحقق في الواقع التجريبي للقراءة، كما اتهم النقد الجديد "بمجافاة الديمقراطية الأدبية". وأنه يعمل دائرة شبه مغلقة على نفسها، وأن موهبة النقد الجديد موهبة ذات بعد وحيد، أنها تأخذ خيطا وحيدا من خيوط العمل الأدبي "قالبه" وتعزله عن بقية خيوط النسيج، ثم تعامله على أنه نسيج كله، وغيرها من الانتقادات اللاذعة لهذا

---

[1] المرجع السابق، ص 115.

[2] المرجع السابق، ص96.

المنهج لغموض سر صنعته، وتشبيهه باتجاهات...كالجمالية، الانطباعية، الانعزالية....

ويؤكد الناقد رشاد رشدي أن العمل الفني لا يقوم على فكرة أو معنى لو صورة أو عدة ألفاظ أو خبرة أو عدة خبرات، بل السبب في كيانه هو إثارة إحساس معين لا يتأتى إلا عن طرق شكل معين تنتظم فيه كل العناصر فلو اختل هذا الشكل انفرط العقد وانعدم بذلك الأثر الفني لأن كل هذه العناصر تعود إلى سابق صلتها بالحياة، وبذلك يرفض النقد الحديث تلخيص القصة أو القصيدة أو المسرحية بهدف فهم معناها، لأن مثل هذه المحاولة نحيلها من بناء عضوي يستمد كيانه من العلاقات بين أجزائه المختلفة إلى مجرد مصدر للمعلومات يستمد معناه من مدلول خارج عن نطاقه[1].

ويستشهد رشاد رشدي بكاتب كان قد نقد قصة من قصصه فعاتبه بقوله أنه مستعد أن يقسم بأن القصة التي نقدها حدثت بالفعل وأنه دونها كما حدثت ودون تغيير، وأنها غير واقعية وغير منطقية؟.أجابه بأنه لا يك لحظة في أنها حدثت بالفعل ولكن هذا لا يعني أنها واقعية. فكما قال أرسطو: ليست الواقعية في أن تصور ما حدث، بل نعرفها، بل حسب منطق الحياة في القصة نفسها، ذلك أن للعمل الأدبي واقعا يختلف وينفصل تماما عن واقع الحياة. فلو أننا تطلبنا من العمل الأدبي أن يكون صورة صادقة للحياة لاستعنا بكتب التاريخ عن الأعمال الأدبية، لأن التاريخ دون شك أكثر مطابقة للحياة من الأدب. يقول رشاد رشدي:" لو أنك مثلا قرأت سيرة مارك أنتوني في المؤرخ الروماني بلوتارخ وقارنتها بمسرحية شكسبير "أنتوني وكليوبترا" لوجدت بلوتارخ يتحرى الحقيقة التاريخية أكثر بكثير مما يفعل شكسبير، وهو ينقل إليك

[1] المرجع السابق، ص97-98

خبر انتوني أكمل مما ينقله شكسبير ولكنه مجرد خبر لم ينتظم في شكل معين يثير إحساسا معينا عكس أنتوني في مسرحية شكسبير التي يخضع فيها كل شيء بما في ذلك حقائق الحياة والتاريخ للإحساس المعين الذي يبغي شكسبير إثارته[1]

اهتم رشاد رشدي كذلك في مصر بالقصة القصيرة. واهتمامه بالنقد الروائي التطبيقي مقتصرا على مبادئ استقلال النص وتكامله الذاتي كما في رواية الحرام ليوسف إدريس رغم إشارتها لمشكلات خارجية وهي مشكلة عمال التراجيل قبل حركة الجيش، ظل رشاد يتحدث عن فن الرواية بتحفظ قوي، وأن الحدود تذوب بين الفن والحياة في الشعر لكن النقد الجديد حريص على التمتين بينهما.

3. التقنين النقدي للبلاغة:

تحدث رشاد رشدي في كتابه" ما هو الأدب؟ "عن بلاغة العمل الأدبي ذلك أن المفهوم القديم للبلاغة والذي ساد عصورا وتغلغل في مدارس أدبية كثيرة، حددها" بأنها مجرد تعبير صادق عن إحساس صادق مارسه الأديب[2] "ولذلك ظلت البلاغة مرتهنة بالأسلوب وليست بشكل العمل الأدبي ككل، واعتبر النقاد الأسلوب البليغ هو الأسلوب الذي يعبر تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب أي أنه لم يكن فرق بين بلاغة الخطيب في عمله وبين بلاغة الخطيب في خطبته أو بلاغة الصحفي في مقالاته، طالما يعبر كل عن فكرته وموقفه وشخصيته وإحساسه تعبيرا صادقا، وبالتالي ليس هناك فرق بين العمل الفني وبين كل من الخطبة أو المقالة فقيمة كل منها تنتهي لإدراك معناها أو مضمونها.

---

[1] المرجع السابق، ص98

[2] رشاد رشدي: ما هو الأدب، مكتبة أنجلو المصرية، ط1، 1971، ص39

وظل هذا المفهوم للبلاغة سائدا إلى أن قامت مدرسة النقد الجديد في أعقاب الحرب العالمية الأولى فتغير مفهوم البلاغة ومعها مفاهيم الأدب والنقد نفسها، ويستشهد رشاد رشدي بما كتبه ت–س إلبوت في سنة 1919 حيث قال بأن الفن ليس تعبيرا عن إحساس صادق مهما بلغ الإحساس أو التعبير عن شخصيته تعبيرا متعمدا مباشرا بل هو تعبير عن هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة، وذلك عندما يرتكز جهده في خلق شيء محدد كما شبه ذلك تماما عمل النجار في صنعه للكرسي والمهندس في صنعه للآلة، فالكرسي والآلة ليس تعبيرا عن شخصية صانعهما، بل يمكن أن يستفيد الناس دون معرفة هذين الصانعين، ونفس المعيار بطريقة إليوت على الفنان كلما ازداد انفصال شخصيته عن عقله المبدع، زاد اكتمال الفنان وازدادت قدرت عقله المبدع على تفهم المشاعر المختلفة التي هي مادة الفن.[1]

ذلك أن العمل الفني يأتي من خلال إبداع موضوعي متميز يمكن أن يتذوقه البشر بصرف النظر عن الزمان والمكان وفي هذا يقول رشاد رشدي" فالبلاغة وفقا للنقد الجديد ليست في صدق الإحساس أو في صدق التعبير أو جمال الأسلوب أو إفصاحه عن شخصية الكاتب، بل كما يقول إليوت في أن يخلق الكاتب شيئا يجسم به الإحساس ويعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه حتى إذا ما إكتمل خلق هذا الشيء، أو هذا المعادل الموضوعي، استطاع أن يثير في القارئ الإحساس الذي يهدف إلى إثارته[2] أي أن البلاغة ليست في الفصاحة في التعبير المباشر عن شيء أو موقف أو إحساس معين فهذا شأن الخطب والمقالات التي ينشأها الأدباء، أما البلاغة التي تسعى إلى الإبداع عمل فني متميز فتسعى إلى خلق معادل موضوعي للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه فهو يعادله لكنه منفصل عنه في الوقت ذاته لأنه متى

[1] المرجع السابق، ص40

[2] المرجع السابق، ص42

نجح في تجسيده فقد إمتلك الكيان الخاص به .وبذلك "تتجنب البلاغة الوقوع في الخطأ المبالغة التي إرتكبه الكثير من الأدباء الذين إلتزموا بأسلوب التقرير المباشر المسطح الخالي من الأبعاد المتعددة التي تميز الكيان المتجسد في عمل فمتى فني ناضج "ذلك أنه كلما سعى الكاتب إلى التأثير العميق في الملتقى، لجأ إلى المبالغة ضنا منه أنها ستوصله إلى البلاغة إلا أنها كفيلة بإبطال مصداقية الكاتب لدى المتلقي.

كما يوضح رشاد رشدي في كتابه الفرق بين كل من البلاغة والمبالغة عندما نقارن بين الأديب الذي يصف بطله–في رواية مثلا–لأنه كان في تلك اللحظة أسعد إنسان على وجه الأرض وبين أديب آخر يصف بطله في موقف مشابه من خلق شيء يجسم الإحساس ويعادله معادلة كاملة مستخدما في ذلك التلاعب والرموز والإيحاءات التي لا ينصب لها معين أمام الأديب المتمكن من خلق المعادل الموضوعي الذي يثير في القارئ الإحساس بعمله ويحدد رشاد رشدي النواحي الثلاث التي تهتم بها البلاغة في هذا المفهوم الجديد في تحليله للعمل الفني فيوضح أنها تركز على العمل الفني في حد ذاته والعمل الفني في علاقته بالفنان، والعمل الفني في علاقته مع القارئ ويقول في ذلك" أما من الناحية الأولى فالبلاغة تحدد العمل الفني على أن) المعادل الموضوعي (للإحساس لا لإحساس نفسه"[1] أو كما يقول الناقد المعاصر س لويس "الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسد محدد "أما من الناحية الثانية وعي علاقة الفنان بالعمل الفني فالخلق الفني ليس تعبيرا عن الشخصية بل هو إحالة عدد لا يحصى من المشاعر والإحساسات التي خيرها الفنان، وعملية الخلق تشبه في هذه الناحية العملية الكيميائية، فكلاهما عملية تحويل للمادة الأصلية إلى مركب جديد.

[1] المرجع السابق، ص43

أما من الناحية الثالثة وهي علاقة العمل الفني بالقارئ، فإن البلاغة في مفهومها الجديد ترى أن العمل الفني لكي يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الإحساس إلى شيء مجسم محسوس، أي أن العمل الفني لا ينقل الإحساس كما هو بل يعادله، وهذه المعادلة تتضمن أن الإحساس الذي يثيره الفن يختلف عن الإحساس الذي يثيره الحياة وبناءا عليه فإذا لم يترجم الإحساس إلى معادل موضوعي انتقل إلى القارئ كما هو في الحياة وبذلك يفقد العمل الفني أثره وتزول صفة البلاغة عنه[1] وهذا يعني أن العمل الفني بدون جسم محدد لا يعتبر عملا فنيا متميزا على الإطلاق إذ لا يوجد فعلي له، وهذا الجسم يحيل الإحساس الذي مركبه الفنان إلى تجربة موضوعية إنسانية شاملة يمكن أن يشترك فيها كل البشر، فالمشاعر والإحساسات التي خيرها الفنان ليست سوى مواد خام قابلة لإعادة الصهر والصياغة والتشكيل بحيث تتحول إلى مركب جديد تماما، ويتفق ألان تيت الذي يعتبره رشاد رشدي من أكبر النقاد المعاصرين مع إليوت في تعريفه للبلاغة فيقول أنها تعتمد على درجة التعامل بين المخصص والمجرد فالكاتب البليغ هو الذي يستطيع أن يجمل المخصص–أي الجسم الذي يخلقه لتجسيد المجرد–أي الإحساس الذي ينبغي إثارته، وذلك في وصف الأديب الذي يجسد عمله الفني.

أما عن مقاييس البلاغة في النقد الجديد فيقول رشاد رشدي أن التعبير غير المباشر يعد من أهم هذه المقايس" فكلما زادت قدرة الكاتب عل هذا النوع من التعبير زادت بلاغته، ويرى كلينت بروكس وهو من أتمه النقاد المعاصرين–أن الكاتب البليغ لا يفصح عن الإحساس بل يولده في عقل القارئ عن طريق المفارقة بين المواقف

[1] المرجع السابق، ص46

المختلفة التي يتضمنها العمل الأدبي، وهو لذلك يسمى لغة الأدب بلغة المفارقة والتعبير عن الإحساس تعبيرا مباشرا[1].

ذلك أن الأديب أو الكاتب الناضج المتمكن من فنه هو الذي يذيب شخصيته تماما أثناء الإبداع حتى تتبلور شخصية العمل الإبداعي ذاته، أما الأديب الذي لا يستطيع أن يهرب من شخصيته فإن يحظر إلى فرضها على كل أعماله، وتبدوا المفارقة هنا في أن التميز غير المباشر للمعادل الموضوعي هو الذي ينقل العمل الأدبي مباشرة إلى المتلقي، في حين أن التعبير المباشر لا ينقله مباشرة إليه لوقوف شخصية الأديب حائلا بينه وبين العمل الأدبي أما المفارقة التي يذكرها بروكس فهي "الإيحاء بالجسم المجرد

مما يولد الإحساس فعلا في القارئ بدلا من مجرد الإفصاح عنه، فهي مفارقة تتبع من تفاعل المواقف المختلفة التي يتضمنها العمل الأدبي.[2]

ويرى رشاد رشدي من مقاييس البلاغة في النقد الجديد أيضا ما أجمع النقاد على تسميته بالمعنى الكلي للعمل الفني وفي ذلك يقول" فمعنى القصيدة أو القصة لا يستمد من جزء من أجزائها أو عنصر من عناصرها مفردا عن بقية العناصر بل من القصيدة أو القصة بأجمعها"[3].

ككل له كيانه المستقل الذي يعتمد على نسيجها وتركيبها والعلاقات المختلفة القائمة بين النسيج والتركيب وبين العناصر المتباينة التي تتألف منها القصة أو القصيدة كالصور والشخصيات والأوصاف والحوار...وكلها عناصر وظيفة يتضامن

---

[1] المرجع السابق، ص46

[2] إبراهيم محمود الخليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، ص 52-53

[3] رشاد رشدي: ما هو الأدب؟، ص51

بعضها مع بعض في التعبير عن الإحساس الذي يريد الكاتب نقله إلى القارئ، وهي جميعا وسائل يستخدمها الكاتب ليصل إلى غرضه، ولا يمكن أن تعتبر منفردة أو مجتمعه أغراضا يسعى إلى الكاتب لذاتها، ولذلك أن تقسم عملا أدبيا على أساس أن اللغة التي يستخدمها الكاتب لغة رصينة أو أن الأفكار التي يعرض لها أفكار أصلية أو أن الأوصاف التي يرسمها لنا أوصاف جميلة، وغير ذلك من المفاهيم التي ما تزال للأسف شائعة بين المشغلين بالأدب والنقد لأن اللغة مهما كانت رصينة فهي ليست هدفا ينشد لذاته، وكذلك الحال مع المشاعر والصور والأفكار فكلها وسائل لكي يصل التعبير إلى مرتبة البلاغة أن يتألف من مجموع هذه الوسائل كل يعادل الإحساس معادلة كاملة ولا ينفرد جزء منه بالإبانة من الإحساس دون الجزء الأخر[1].

وهذا يؤكد لنا أن الفن ليس محاكاة للحياة فهو يزودنا بأحاسيس وخبرات أن نحصل عليها من الحياة، وكل العناصر التي يستقيها الفنان تتحول إلى رموز وإيحاءات ودلالات مستقلة تماما عن مصادرها بمجرد توظيفها عضويا في جسم العمل الفني ولذلك فليست هناك عناصر تصلح مضمونا للعمل الفني وأخرى لا تصلح لأن العبرة بكيفية توظيفها كمعادل موضوعي للإحساس الذي يريد نقله القارئ[2].

وإذا كانت هذه الموضوعية البلاغية تهتم فصل الأدب عن الحياة حتى يقوم بوظيفته خير قيام من أجلها أيضا فإنها تحتم أيضا فصل العمل الأدبي عن شخصية الفنان صحيح أنني أنظر بعيني الكاتب، ولكنني لا أنظر إليه بل إلى ما يشير...ونحن عندما ما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها أفلا ننسى أيضا الشاعر أو الكاتب الذي كتبها.

---

[1] المرجع السابق، ص51-52

[2] المرجع السابق، ص67

إن جميع الأعمال الأدبية تسير بنا في هذا الاتجاه فنحن عندما نقرأها نستغرق انتباهنا فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنة التي تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى حتى حقيقة الكاتب الذي كتبها[1]. وبذلك منحت البلاغة الجديدة آفاقا جديدة غير محدودة للأدب، ذلك أنه إذا اقتصرت الأعمال الأدبية على كونها مجرد تعبير عن شخصية مؤلفها، فإنها تتحول إلى مجرد نسخ مكررة لشخصية لا تهمنا في كثير أو قليل فنحن إذا كنا نهتم بالجانب المبدع فإننا لا نهتم على الإطلاق بالجانب الذاتي فيه، ولذلك وقفت مدرسة النقد الجديد بالمرصاد.

لكل الخلط الذي وقع بين العمل الفني وبين شخصية مبدعه في القرن الماضي الذي خلق لنا مدارس عديدة للنقد، ووصفات، س، إليوت في عام 1919 م بالفوضى على أن هذه المدارس بالرغم من تعددها و التضارب الظاهر بين أهدافها ووسائلها أنها أنشأت جميعا من مصدر واحد وهو الحركة الرومانسية التي انبعثت واصطبغت بها معظم الأعمال الأدبية والفنية في القرن 19.

ولقد ظلت فكرة أن البلاغة الأدبية ليست سوى التعبير عن شيء أو آخر سائد طوال القرن الماضي .بل وأخذت أشكالا مختلفة بدورها في مدارس النقد الأدبي ومناهجه، ولذلك كانت مدرسة النقد الجديد ثورة على المدرسة الرومانسية وغيرها من المدارس التي تمارس بالفن بعيدا عن الوظيفة الجمالية في الحياة.

[1] المرجع السابق، ص67.

المراجع:

1. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007.
2. لويس عوض: الاشتراكية والأدب، دار الآداب، بيروت، 1963.
3. جمال شحيد: تيل كيل والبحث عن بعد نقدي جديد، مجلة الفكر العربي، ع25، 1982.
4. محمد غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، ط1، مصر، 1979، ص312
5. إبراهيم محمود خليل :المثاقفة والمنهج في الشعر الأدبي مساهمة نقد النقد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2010.
6. إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، ط1، مصر،1987 .
7. https://elcinema.com/person/2026546/ 2022/01/28 الساعة07:23
8. طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب والغربيين، دار المعرفة، دط، مصر، 1972.
9. نبيل راغب: نقاد الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 1993.
10. رشاد رشدي: ما هو الأدب، مكتبة أنجلو المصرية، ط1، 1971.
11. إبراهيم محمود الخليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد.

المحاضرة الثانية: الموضوعاتية وعبد الكريم حسن

أ. المنهج الموضوعاتي

يعد جان بول ويبر (Jean Paul Weber) أول من استعمل المصطلح " الموضوعاتي" أو "التيمي" ، إذ أطلقه على الصورة المتفردة والملحة في تكرارها واطرادها والمتواجدة بشكل مهيمن في عمل أدبي عند كاتب معين .

ومن الصعوبة بمكان، تحديد المفهوم اللغوي للنقد الموضوعاتي بكل دقة ونجاعة نظرا لتعدد مدلولاته الاشتقاقية والاصطلاحية. ومن ثم، فليس" هناك ما هو أكثر إبهاما من الموضوعاتي، حتى ونحن نعود إلى جذر الكلمة في استقصاء لدلالاتها وقراباتها الضمنية والخفية، واكتشافاتها للبنيات الفكرية للأعمال"[1].

هذا، وقد أثار المصطلح الأجنبي للموضوعاتية (thème/thématique/thématiser) تذبذبا في الترجمة رافقه تعدد المصطلحات المقابلة له في الحقل الثقافي العربي، فنجد الموضوعاتي، والموضوعاتية، والموضوعية، والموضوعاتيات عند كل من سعيد علوش، وحميد لحمداني، وعبد الكريم حسن، وجوزيف شريم، وكيتي سالم، وعبد الفتاح كيليطو.

كما نجد كلمتي "التيم" "thème" و "التيماتية" عند سعيد يقطين عندما يقول: " إن "التيمة" (thème) كما يرى برنار دوبربي (B.Dupriez) هي الفكرة المتواترة في

---

[1] أوستين وارين، ورونيه وليك :نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابلسي، ط1، 1972، ص212

العمل الأدبي، وتستعمل أحيانا بمعنى الحافر الكثير التواتر. غير أن "التيمة" أكثر عمومية وتجريدا ..."[1].

وقد نشأ وتطور هذا المنهج في أحضان الفلسفة الظاهراتية la phénoménologie" التي تأسست على يد الفيلسوف الألماني ادموند هوسرل Idmond Husserl"(1859-1938)، حيث استندت عليها معظم المحاولات النقدية وهذا ما لاحظه روبيرت ماجليولا "R.Magleiola" في ما سمّاه" التناول الظاهري للأدب[2].

يرى هوسرل أنّ :"الموضوع المختص بالبحث الفلسفي هو محتويات ومضامين الشعور وليس موضوعات العالم الخارجي...وتدعي الظاهراتية أنها تبيّن لنا الطبيعة الباطنية لكل من الشعور الانساني والظواهري"[3] وعليه فإن الفلسفة الظاهراتية تهتم بالجانب الشعوري، أي بالوعي.

.تتبني المقاربة الموضوعاتية على استخلاص الفكرة العامة أو الرسالة المهيمنة أو الرهان المقصدي أو الدلالة المهيمنة أو البنية الدالة التي تتجلى في النص أو العمل الأدبي، عبر النسق البنيوي وشبكاته التعبيرية تمطيطا وتوسيعا، أو اختصارا وتكثيفا، والبحث أيضا عما يجسد وحدة النص العضوية والموضوعية اتساقا وانسجاما وتنظيما. ولايمكن للمقاربة الموضوعاتية أن تبرز الفكرة المهيمنة أوالتيمة المحورية إلا بعد

---

[1] جوزيف شريم: (الاتجاهات النقدية والنفسانية)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد:18-19 ، بيروت، لبنان،1984، ص34

[2] حميد لحمداني :المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي أصوله واتجاهاته، مجلة دراسات سيميائية أدبية، لسانية، ع4 ، كلية الآداب، فاس، 1990 ، ص32.

[3] رامان سلدن :النظرية الأدبية المعاصرة، تر :سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص162

الانطلاق من القراءة الصغرى نحو القراءة الكبرى، والتعرف إلى الجنس الأدبي، ورصد حيثياته المناصية والمرجعية، وتفكيك النص إلى حقول معجمية، وجداول دلالية إحصائية لمعرفة الكلمات والعبارات والصور المتكررة في النص أو العمل الإبداعي اطرادا وتواترا[1].

فالمقاربة الموضوعاتية هي التي تبحث في أغوار النص لاستكناه بؤرة الرسالة، مع التنقيب عن الجذور الدلالية المولدة لأفكار النص، قصد الوصول إلى الفكرة المهيمنة في النص، وتحديد نسبة التوارد لتحديد العنصر المكرر فكريا، سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر. وتهدف هذه المقاربة كذلك إلى استخلاص البؤرة المعنوية، واستجلاء الخلية العنوانية، وتحديد الجذر الجوهري، ورصد الفعل المولد، واستخراج النواة الأساسية التي يتمحور حولها النص إسنادا وتكملة،عبر عمليات نحوية إبداعية، كالحذف، والزيادة، والتحويل، والاستبدال.

يقوم المنهج الموضوعي في النقد الأدبي على أسس بنيوية من وجهة إحصائية تترصد حقول الموضوعات الطاغية في نص أو لدى كاتب ما، ولا يكاد يختلف هذا التوجه عن التحليل البنيوي سوى أنه يركز على تحديد الموضوع أو عدد من الموضوعات التي يعالجها الكاتب في النص والموضوع هو أحد العناصر الفنية للنص بغرض تحديد مقصدية النص

ولتحقيق المقاربة الموضوعاتية للعمل الأدبي يقترح الناقد المغربي جميل حمداوي جملة من المبادئ المنهجية[2]:

---

[1] https://www.arabicnadwah.com/articles/muqaraba-hamadaoui.htm

[2] المرجع نفسه.

1- القراءة العميقة للنص: و تكون بالإنتقال من القراءة الصغرى إلى القراءة الكبرى _من الإنطباع الذاتي إلى التصور الموضوعي .

2- استخلاص مكونات النص التنامية: و تكون بتقصى التيمات الرئيسية و دلالاتها تفسيرا و إدراكاباستخدام الدلالات المحورية ، و خاصية التكرار ، بالاعتماد على الحقول الدلالية المعجمية، دون إهمال الصور المنفصلة

3- فهم الأفعال المحركة في النص و كذا الأفعال المولدة للمعاني و محاولة تأويلها _ من التأويل الداخلي مع ربط الدلالات الواعية بالدلالات غير الواعية.

4- الوقوف على البنية الموضوعية المهيمنة على النص.

تتجلى من خلال هذه المبادئ أهمية النص و ضرورة إلتزام المقاربة به كوحدة لا تقبل التقسيم بين الموضوعات الواقعية و الخيالية.

- **أنواع المقاربة الموضوعاتية**

يمكن الحديث عن أنواع عدة من المقاربات الموضوعاتية، فهناك الموضوعاتية الدلالية، والموضوعاتية العنوانية، والموضوعاتية الشاعرية، والموضوعاتية الصوفية الحدسية، والموضوعاتية الفلسفية، والموضوعاتية البنيوية، والموضوعاتية الذاتية، والموضوعاتية البنيوية. وعلى العموم، وأتحدث عن موضوعاتية بنيوية شكلية.(Thématique Structurale)

بيد أن ثمة عدة صعوبات واجهت الموضوعية أثناء احتكاكها مع المنهجية البنيوية ذات الطرح اللساني الوصفي، ويمكن حصر هذه المشاكل في النقط التالية:

- إن البنيوية تدرس نسقيا ما هو ضمني وعميق.
- إنها تستخلص البنيات الجزئية والبنيات الكبرى فقط.
- ترفض البنيوية بواعث العمل الأدبي ومصادره. أي: إن العمل الأدبي بنية مستقلة غير مرتبطة بالمبدع، ولا بظروفه السوسيو اقتصادية أو الثقافية أو التاريخية.
- إنها تبتعد عن التفسير والتأويل، وتستند إلى التحليل الداخلي المحايث والسانكروني للعمل الأدبي وصفا وتصنيفا.

وتعتمد الموضوعاتية البنيوية على مبادئ البنيوية المعروفة، كالمحايثة الداخلية، والوصف السانكروني، والاعتماد على التفكيك والتركيب، وهذا كله بمثابة مبادئ منهجية عامة، والاستعانة بالإحصاء والعد والتوارد اللفظي والمعجمي والتكرار اللغوي، والتركيز على مفهوم الموضوع، باعتبار هذه الآليات مبادئ منهجية خاصة.

- **بين الموضوعاتية والموضوعاتية البنيوية[1]:**

تبدأ الموضوعاتية البنيوية من الفصل بين المعجمي والأدبي، بحيث تعمد القراءة الموضوعاتية البنيوية إلى مقاربة العمل الإبداعي بعملية العد الجرد الشامل لكل المعجم الإفرادي للعمل الإبداعي، اعتماداً على العناصر المتواترة والقليلة التواتر، وحساب التواتر اللفظي يفضي إلى الموضوع الرئيس. هذا الأخير هو الذي تتفوق مفردات عائلته اللغوية من الناحية العددية على مفردات العائلات اللغوية الأخرى.

أما القراءة الموضوعاتية فمقاربة العمل الإبداعي عندها يكون بشكل حر، بينما الموضوعية البنيوية لا نستطيع الدخول إليها إلا من مدخل إجباري، وتالياً منطلق

[1] عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي –نظرية وتطبيق–، المؤسسة الجامعية للطباعات والنشر، ط1، لبنان، 1990، ص158–161

المقاربة البنيوية الموضوع الرئيسي المحدد بالعائلة اللغوية الأكثر تواتراً، لكنها في المقاربة الموضوعاتية حرة لأنها غير محددة، وهذه الحرية هي التي تشكل عنصر الإبداع الساحر والذي تهمله الموضوعاتية البنيوية بتركيزها على الجانب الألسني في العمل الإبداعي..

وهذا ما يجعل شبكة العلاقات عند الموضوعاتية البنيوية مستقرة وثابتة ونهائية، بينما عند الموضوعاتية متغيرة بتغير الأدوات الإجرائية التي يستعملها الناقد والرؤية التي يلج منها في مقاربته للعمل الإبداعي، وهذا ما يجعل الموضوعاتية البنيوية تقع في الانتقائية في المواضيع، فبدل من أن تفرض الموضوعات نفسها على الناقد نجده يفرضها هو، وهذا يؤدي أيضاً إلى اختلاف بنية العمل الإبداعي المدروس بدلاً من اكتشافها.

تقوم الموضوعاتية على مبدأ تصنيف عناصر العمل الأدبي من أجل ربطها ببعضها، بينما تقوم الموضوعاتية البنيوية على أساس التصنيف من أجل توليدها من بعضها، فالتصنيف في الموضوعية تصنيف الربط، بينما هو في الموضوعية البنيوية تصنيف التوليد والتوليد أقوى أنواع الربط.

ترتكز الموضوعاتية البنيوية على تتبع الفعل حضور المحرك "Le verbe moteur" الذي يشكل أساس الديناميكية التي تحرك علاقة المبدع بموضوع إبداعه، بينما نجد أن الموضوعاتية لا تهتم بذلك في مقاربتها.

ب. عبد الكريم حسن

هو ناقد وأكاديمي سوري، عمل كأستاذ اللغة العربية في جامعة تشرين، وسبق له أن أصدر عدة كتب ودراسات نقدية أدبية، منها:

- «الموضوعية البنيوية. دراسة في شعر السياب، 1983».

- «المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق، 1990».
- «لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات، 1992».
- «من البنية السطحية إلى البنية العميقة، 1997».

و يعد كتابه " المنهج الموضوعي " نظرية و تطبيق الذي قدمه للساحة النقدية العربية مقتطفا من أطروحته السابقة الذي و إذ يعد جزء لا يتجزأ من المساهمات القليلة للتعريف بالمنهج و كيفية التعامل معه، فالناقد في أول الكتاب قد عرف المفاهيم المتعلقة بالمنهج الموضوعاتي ،و تناول مختلف الرواد الغربيين ،و علاقتهم بالمنهج الموضوعاتي، أما الفصل الثاني فهو تطبيقي على شعر"بول إلوار"أما الجذر هو التوغل في رحم الموضوع وصولا إلى المؤلف.

و المنهج الذي استخدمه عبد الكريم حسن في كتابه "المنهج الموضوعي " هو المنهج الموضوعاتي،كما انه استعان بمناهج تعد أدوات مثل" المنهج الإحصائي" في قول الناقد:"فلقد وجدنا لدى دراستنا لمفهوم الموضوع أن الخطوة الأولى تكمن في العمل الإحصائي، التي تتبادر عند إحصاء تواتر و تكرار الكلمات حيث أحصى كلمة فضاء 17مرة و حقل 5 مرات، وعدة كلمات أخرى كاتصالي ترادفها أو تشابهها في المعنى أو مشتقة منها، إذ يقول" كرولان بارث"الذي يرى أن الموضوع مكرر، بمعنى أنه يتكرر في كل العمل ، ويعد هذا التكرار تعبيرا عن خيار وجودي "

أما عن المتن المدروس الذي تناوله الناقد فقد حدد جملة المفاهيم و التي تتمثل في : الموضوع،المعنى،الحسية،العمق،المشروع و القصدية و الوعي،المحالة، وهذه المفاهيم في نظره تضم بعض الإجراءات التي تمكنه من قراءة نص ما قراءة موضوعاتية.

➢ **مفاهيم النقد الموضوعي:**

1. الموضوع[1]: يتحدد مفهوم الموضوع كأساس جوهري في بلورة الرؤية الأساسية للموضوعاتية من أنه مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد، والنقطة المهمة في هذا المبدأ، تكمن في تلك القرابة السرية في ذلك التطابق الخفي والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة... الموضوع وحدة من وحدات المعنى وحدة حسيّة أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما. كما أنها مشهود لها بأن تسمح، انطلاقاً منها وبنوع من التوسّع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي، ببسط العالم الخاص لهذا الكتاب، بينما القاموس المختص في علم اللغة الفرنسي يحدد الموضوع بربطه مع الجذر اللغوي La racine، فالموضوع هو الجذر اللغوي بعد أن تتضاف إليه الحركات التي تجعل منه معنى. فمثلاً في العربية نقول إن الجذر اللغوي "ك. ب. ت" عبارة عن أصوات "Des phonémes"لا معنى لها ما لم توضع عليها الحركات، فإذا حركتها كها بالفتحات أعطت فعلاً ماضياً، وإذا حركت أولها بالضم وثانيها بالكسر، أعطت ماضياً مجهولاً، فالمعنى يرتبط في الجذر بالحركات التي تحدّده.

أمّا القاموس الفرنسي "La land" يعطي تحديدين للموضوع، في الأول يظهر الموضوع على أنّه مسألة معروضة للتأمل أو التطوير أو النقاش؛ أمّا في الثاني نرى مقاربة مع جانب التطوير الذي رأيناه في التحديد الأول. واعتماداً على هذه المقاربة يصبح الموضوع ما يوجّه تطويراً عضوياً دون ادعاء بتحديده مسبقاً بشكل كلي. إنه

[1] ينظر عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي –نظرية وتطبيق–، ص 37–44

يوجه ولكنه يقبل الصيغ العديدة التي يمكن أن يأخذها هذا التصوير العضوي تبعاً للظروف أو تبعاً لما يمكن أن يصيبه من إجهاض في بعض جوانبه.

وفيما يخص الموضوعات التي تُعاود نفسها في العمل الإبداعي تكوّن ما يسمى بالاطّرادية وتقوم بمهمّة تنسيق الحياة الخفية في العمل الإبداعي، وفي هذا يقول ريشار من أن الاطرادية هي: ((المقياس Le critére في تحديد الموضوعات...))، والتي تعطي الصبغة الأساسية للموضوع.

2. المعنى[1]: لفهم المعنى لا بد من وصفه وصفاً شاملاً يسمى بالجرد والتنضيد : Inventaire ou Repértoireوهذه الآليات تعمل على تصنيف عناصر المدلول في العمل الأدبي، ومن ثمّ يرتسم في مشهد إدراكي وخيالي فريد؛ والهدف من هذا المنهج هو اكتشاف الفرادة "La singularité" في العمل الأدبي، وتميّزه عن غيره، ومن أجل فهم المعنى أكثر لا بد من وضعه ضمن مقولات Catégories المسمى في العربية (سلسلة الأمثال)، لأن أي شيء يخدم المعنى يسمى مقولة، ولو كان الشاعر يعتمد على العمق في قاعدته فهذا الأخير يسمى مقولة؛ والموضوع بمثابة سلسلة أمثال لغوية، هذه الأخيرة تحوي داخلها أنواع الترسيمات، تؤلّف مع بعضها مجموعة مقولاتية واحدة.

3. الحسية: يتشكل الوعي الحسي اتجاه العمل الإبداعي عبر مراحله المعقدة كتشكل صورة الطفل الوليد، ومن ثم ((إذا أردنا أن ندرك هذا الوعي الحسي اتجاه الإبداع كان في وسعنا أن نتمثله عبر صورة الطفل الوليد... ففي المرحلة الجينية لا تعرف الأم شيئاً عن جنينها. إنها شبيهة بالشاعر الذي تختمر العملية الإبداعية في شعوره وإحساسه حتى تعبّر عن نفسها في كلمات مسطورة. ولا أحد هنا يعرف ما الذي

[1] المرجع السابق، ص45-52

يجري في داخله من تفاعلات. فكل تفاعل منها يعبر عن مرحلة من مراحل الخلق حتى يكتمل الخلق بصورته النهائية)). وكلما توغل المبدع في بحثه انبثقت أمام عينيه مجموعة من المتناقضات الحسية مما يفضي في النهاية إلى مفهوم التوازن[1].

4. الخيال: لما كانت كل مقولة تقوم بوظيفتها من خلال علاقتها بالأخرى، كان التناول النقدي لمفهوم الخيال يقوم مرتكزاً بالدرجة الأولى على الخيال العلائقي Imagination Relationnelle، ومن هنا تبرز نقاط التقاطع. وعليه تنتج لنا هاهنا علاقة في الخيال. ثم علاقة الخيال بالحسية. ثم الحسية بالمعنى. ثم المعنى بالموضوع[2].

5. العلاقة: لا بد هنا من الإشارة إلى ظهورات الموضوع لأنّ كلّ ظهور يُعد لباساً للمعنى، فظهورات المعنى تُصدي في اتجاه بعضها؛ وهذه الأصداء التي تثيرها المعاني تلتقي مع بعضها في علاقة عديدة، ومن أنواع العلاقات التي تربط بين المعاني، العلاقات الجدلية والمنطبقة والخيطية والشبكية. وذلك ما يمكن وصفه التمفصل وبذور الالتقاء[3].

6. التجانس: تأتي الموضوعات لتعزّز مفهوم التجانس في العمل الإبداعي، فالموضوعات تتشكل من أفكار فرعية تلتقي فيما بينها لتشكل الموضوع الأساس، وفي إطار الموضوعات الأساسية تتحرك الأنواع الفرعية، بما يشكل موضوعاً قوياً يجمع ما لا حصر له من الخصوصيات[4].

---

[1] المرجع السابق، ص55

[2] المرجع نفسه، ص61-62

[3] المرجع نفسه، ص 67

[4] المرجع السابق، ص 71

7. الدّال والمدلول: علاقة الدال بالمدلول يطرحها البعض على مستوى الصورة والمعنى والبعض الآخر على مستوى الحرف والفكر، وآخرون على مستوى دلالي وهو مستوى العلاقة بين الدال والمدلول ومنهم من يطرحها على مستوى لغوي، يميز فيه بين التركيب لسلسلة تأليفية، والتراكيب كسلسلة أمثالية وأصحاب مدرسة القواعد التأويلية والتحويلية يطرحون القضية على مستوى البنية السطحية والبنية العميقة، فالقراءة الموضوعية تنطلق أساساً من قاعدة المدلول، ولكنها لا تغفل الدال إذا كاني يخدم نوعية التحليل الموضوعي ومطامحه؛ وهنا يتجلى فهم الدّال بين الشكلانيين والموضوعاتيين، حيث أن الموضوعاتيين يرون أن الدال محدود باتجاه العالم الأدبي الموصوف[1].

8. شكل المضمون: مصطلح شكل المضمون ابتدعه العالم اللغوي الدانماركي لوي هيبلمسلف 1899. 1965، حيث كان مصطلح الشكل عند دوسوسير مرادفاً لمصطلح البنية Structure ومقابلاً لمصطلح المادة Substance :فمثلاً في اللغة العربية يختص جمع المذكر السالم المخاطب بالضمير "أنتم"، وجمع المؤنث المخاطب "أنتن" ويختص المثنى مذكراً ومؤنثاً بالضمير "أنتما". نجد الفرنسية تلتقي بضمير واحد يغطي كل هذه الضمائر وهوVous :؛ فبحوث لوي هيبلمسلف تنطلق من كون أنه لا يوجد تطابق تبادل بين مستوى التعبير ومستوى المضمون، الأمر الذي جعله يبحث عن الكيفية التي بواسطتها يتم بناء شكل المضمون[2].

9. البنية: إن القراءة الموضوعاتية تجعل المقاربة تتساءل عن البنى الخاصة التي تمثل الحضور الإبداعي إزاء الأشياء؛ فالبحث الموضوعاتي هو بحث عن البنية

---

[1] المرجع نفسه، ص78

[2] المرجع نفسه، ص81

المميزة للعمل الإبداعي؛ وهي الرؤيا التي توحد مضمارية المشهد الأدبي، وبذلك تبحث القراءة الموضوعاتية من أجل الوصول إلى البنية عبر نقاط اللاتجانس من أجل اكتشاف التجانس[1].

10. العمق: ويقصد به أن المعاني الحقيقية هي المعاني التي لا تقال في المعاني الظاهرة أو كما عبر عنها ملارميه أن الكلام الحقيقي هو ما لا يقال في الكلام، ومن ثم ندرك أنه كلما زاد النص الإبداعي غموضاً كلما زاد الناقد توغلاً في القراءة حتى يثبت ويقبض على أمشاج النص[2].

11. المشروع: فالمشروع لا يوجد خارج العمل الأدبي، إنه معاصر له بدقة متناهية، إنه يولد ويكتمل في الكتابة، في الاحتكاك بالتجربة واللغة. وتتضح الأنا . في نظر ريشار . في المؤلف لا المؤلف[3].

12. المحالة: إن حقيقة كل شاعر مسجلة في قصائده أكثر مما هي مسجلة في حديثه عن شعره. وهنا يضعنا ريشار أمام مفهوم "النصية" أو مفهوم "المحالة" الذي يشع في اتجاه كل المفاهيم الأخرى في النقد الموضوعي، فالناقد ينطلق من النص الإبداعي ويعود إليه، إنه يحل فيه ويعيد بناءه حتى يستقر على النحو الذي يرضيه[4].

أما خطوات منهجه في كتاب "الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب" فقد كانت كما يلي[5]:

---

[1] المرجع السابق ، ص85

[2] المرجع نفسه، ص 90

[3] المرجع نفسه، ص94

[4] المرجع نفسه، ص99

[5] https://cherlogh.blogspot.com/2015/11/blog-post_12.html

1-"تكنيس" الأعمال الشعرية الكاملة للسيّاب، بحيث يشمل الإحصاء الأغلبية الساحقة للمفردات. وقد أحصى الباحث ثلاثة آلاف مفردة (أو جذر) دون استعانة بالحاسب الآلي. فلدى إحصاء ظهورات مفردة (أو جذر) (الحب) مثلاً فإن الباحث أحصى صيغها الفعلية والاسمية كلها، وذلك مثل: أحب، يحب، الحبيبة، المحبة.. الخ ثم انتقل إلى مترادفاتها: الهوى، الغرام، الصبابة... الخ، ثم أحصى المفردات ذات القرابة المعنوية معها، مثل: اللثم، القبلة.. الخ.

وهذا يعني أنه أحصى أكثر من ثلاثين ألف كلمة، وأطلق اسم (الظهورات) على الصيغ التي تنتمي إلى مفردة معينة.

2-بعد هذه العملية الإحصائية حدّد (الموضوع الرئيسي) في مرحلة شعرية معينة، وعنى به الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى. وهو الذي يفرز بقية الموضوعات ويولّدها بشكل آلي. متتبعاً في هذا منهج (ريشارد) الذي يقول: "إن الاطرادية هي المقياس في تحديد الموضوعات. وعلى امتداد العمل الأدبي المكتوب فإنه يجب أن تتحدّد العناصر التي تتكرر بشكل ذي دلالة، ثم توضع هذه العناصر في مجموعات أو حقول شاقولية، وعبر حركة تنظيمية شمولية توضع هذه المجموعات في علاقات بعضها مع بعض". وقد تابعه الباحث في تعريفه للموضوع الرئيسي فقال إنه الموضوع الذي تتردّد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى.

3-يعنى المنهج، بعد اكتشاف الموضوع الرئيسي، بتحليل المفردات التابعة له بكل ظهوراتها. ويتم ذلك على أساس تحليل كل مفردة على حدة، ثم استخراج النتائج التي قد تكون مهمة جداً في التفريق بين هذه المفردات ووظائفها. وبعد إكمال التحليل

الجزئي تتم دراسة الموضوع من خلال استخراج المخطط الكلي الذي ينظّمه. وتحليل الباحث، كما هو عند ريشار، بحث عن المعنى. وهذا البحث وصفي. وإذا كان ريشاد ينتقل بين مستويين: مستوى التحليل، ومستوى مادة التحليل، فكذلك فعل الباحث في نوعين من المعنى: الأول يسميه غريماس: النويّات الذرية للمعنى. وهو معنى ثابت. والثاني يسميه: النويّات النصية للمعنى. وهذا يتغيّر تبعاً لموقفه في النص. وقد أفاد الباحث من النوع الأول في تحديد العائلة اللغوية، ومن الثاني في استخراج المعاني النصيّة لكل مفردة في مواقعها المختلفة.

4–وقد أفضت دراسة الموضوع الرئيسي إلى دراسة الموضوعات الفرعية التي تنبثق عنه. وإلحاح الموضوع الرئيسي على أفكار بعينها هو الذي يحدّد الموضوعات الفرعية. مثال ذلك الموضوع الرئيسي في شعر السيّاب في مرحلته الأولى في ديوانه (البواكير) هو: الحب. وخصوصية هذا الحب فيه هي الإخفاق. والحب المخفق يقود إلى الألم، خصوصاً وأن معظم مفردات الحب في هذا الديوان تشير إلى علاقة الحب بالألم. ولهذا تنبغي دراسة موضوع الألم.

5–وبهذا يصل البحث إلى (شبكة العلاقات الموضوعية) التي تعبّر عن بنية الموضوعات في مرحلة شعرية معينة.

وهي أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثّل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثّل الموضوعات الفرعية أغصانها. وقد يتولّد عن هذه الأغصان فروع أصغر، وهكذا...

وقد انتهى الباحث في إحصائه إلى النتائج التالية:

1–في ديوان (البواكير) موضوع الشاعر هو (الحب) لكن الحبيبة لم تكن تبادله الحب. فهو ظامئ إليه يودّ لو يملأ الحبيبة، فإذا به يمتلئ بها. والفراغ العاطفي هو

الذي دفعه إلى هذا الحب، ولكن رفضها إياه قاد إلى الفراق ثم إلى الألم. فإذا مفردات السهر والليل والحرمان والموت تكثر في شعره...

2–في ديوان (قيثارة الريح) الحب هو أيضاً الموضوع الذي تدور حوله باقي الموضوعات الشعرية. والسيّاب في هذه المرحلة ليس بأحسن حظاً منه في المرحلة السابقة: فالإخفاق يلاحق حبه، ويشكل السمة الأساسية لهذا الحب الذي تعلّق بـ "هالة"، و(لبيبة)، وغيرهما.

3–في ديوان (أعاصير) و(أزهار وأساطير) يتدخل موضوع جديد هو حب الوطن، ليعكس القضية السياسية الاجتماعية دون أن يتوقف عن اقتراح الحل الناجع لها، وهو (الثورة). لكن (الموت) يظل المرآة التي تنعكس عليها صورة الواقع السياسي والاجتماعي في العراق. والموت هو الأداة التي يسلّطها الطاغية على الشعب. ويتجلّى ذلك في وجه السيد المترف، ووجوه الفلاحين الحزينة، وفي (غادة الريف) التي جاء بها الأغنياء من الريف، ليتاجروا بها، هي وغيرها، يشترونهن، ثم يتمتعون بهن قليلاً، ويلقون بهن، وثمرة فسادهم في أحشائهن، ليلاقين قدرهن المحتوم:

الموت. صور عديدة تجسّد الظلم، يعرضها الشاعر. وقد انتهت به إلى وضع العلاج المناسب الذي تمثّل في (الثورة) على الطغاة أعداء الحياة. فهو يبشر بالثورة، ويهدّد بها الظالمين.

4–في ديوان (أنشودة المطر) الموضوع الرئيسي هو (الموت) والتعبير به عن القضية السياسية والاجتماعية، على كافة الأصعدة: الوطنية، والعربية، والإنسانية.. فعلى الصعيد الوطني تبدو المدينة مومساً تستهلكها السلطة الطاغية وتسترف دمها. وعلى المستوى العربي تتبادر صورة اللاجئ الفلسطيني، وبور سعيد الجريحة، وعلى

المستوى الإنساني يصوّر الغرب وحشاً يحمل الدمار إلى الشعوب، مقابل صورة الشرق المسالم الوديع.

ولأول مرة يوظف السيّاب (الأسطورة) في شعره. فيعمد إلى (عشتار) آلهة الخصب في الديانات الرافدية، داعياً إياها و(تموز) إلى إنقاذ المدينة من براثن الجوع والحرمان والجفاف الذي عمّ العراق. والموضوع الرئيسي الثاني الذي عالجه الشاعر هو (الثورة المخفقة). وقد عاد الشاعر إلى التاريخ العربي، فأدهشته المفارقة بين صورة الماضي المجيد والحاضر البائس. وإذا كان من بعث وحياة بعد هذا الموت في الحياة، فهو بعث كاذب حتماً.

5–في ديوان (المعبد الغريق) تسيطر صورة (الموت) موضوعاً رئيسياً، ومحوراً تستند إليه شبكة العلاقات الموضوعية. وتتسع دائرة الموت حتى تشمل العراق والوطن العربي كله والمشرق بأجمعه. هذا الموت الموضوعي الذي يظهر في صور فساد الحاضر، تقابله صورة أخرى للموت هي الموت الذاتي، حيث دخل الشاعر في علاقة مباشرة معه، حين اشتد به المرض، فصار يرى الموت خلاصَ من الألم والعذاب.

6–في ديوان (منزل الأقنان) يستبّد الموت أيضاً به، ويشكل موضوعه الرئيسي: فالشاعر يعاني من ألم المرض وعذابه، في بيروت ولندن والعراق، ويصارع الموت بسيف الشعر المفلول، دون جدوى.

7–في ديوان (شناشيل ابنة الجلبي) يشكل الموت –أيضاً –الموضوع الرئيسي لشعر الشاعر.

المراجع:

1. أوستين وارين، ورونيه وليك :نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابلشي،ط1، 1972.
2. جوزيف شريم: (الاتجاهات النقدية والنفسانية)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد:18-19 ، بيروت، لبنان،1984.
3. حميد لحمداني :المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي أصوله واتجاهاته، مجلة دراسات سيميائية أدبية، لسانية، ع4 ، كلية الآداب، فاس، 1990 .
4. رامان سلدن :النظرية الأدبية المعاصرة، تر :سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
5. عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي –نظرية وتطبيق–، المؤسسة الجامعية للطباعات والنشر، ط1، لبنان، 1990.

المحاضرة الثالثة:

البنيوية وتطبيقاتها (سعيد يقطين، عبد السلام المسدي):

أ. البنيوية

لم يظهر المنهج البنيوي في الحقل النقدي الغربي فجأة، وإنما ظهر بعد إرهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا [1].

وقد كان أهم محضن له الدراسات اللغوية أو اللسانيات، حيث أفكار العالم اللغوي السويسري المشهور(دي سوسير) ، كما أسهمت مدرسة الشكليين الروس، ومدرسة النقد الجديد في تطوره[2].

وكانت ظاهرة البنيوية في النقد قد تشكلت في ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية، بعد الإحباطات التي تعرض لها النقاد الأوربيون،مما أدى إلى قيام توجه حديث في الدرس النقدي تزعزعت معه أسس النقد التقليدي، التي كانت تهتم بحياة الكاتب وأعماله، فاتجهت نحو دراسة النصوص من الداخل . اعتمادا على بناء النص وتكوينه ومن هنا ظهر المنهج البنيوي.

وقد ظهر هذا المنهج كردة فعل على وضع فكري كان يتحدث عن تشظي المعرفة، وتفرقها إلى عناصر دقيقة منعزلة، لذلك دعت البنيوية إلى النظام الكلي المتكامل المتناسق الذي يوحد العلوم ويربط بعضها ببعض، وهي بهذا تدعوا إلى إنشاء

---

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية ، دط، 1996م ، ص 81.

[2] المرجع نفسه، ص83

منظومة متكاملة في مجال العلوم المختلفة حتى يمكن تفسير كافة الظواهر الإنسانية علميا، وعليه يمكن القول أن البنيوية لا تختص بمجال دون الآخر وإن ارتبط وجودها بالبنية اللغوية.

تمثل البنيوية منهجا وصفيا يرى في العمل الأدبي نصا مغلقا على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته، وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص، وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي ينتظم وفقها. ولا غرابة في ذلك ما دامت "البنيوية الأدبية في جوهرها تركز على أدبية الأدب، وليس على وظيفة الأدب أو معنى النص، أي أن الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا، التي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصا أدبيا"[1].

لقد ركزت البنيوية اهتماماتها على بنية العمل الأدبي بهدف تبيان نظام اشتغاله، وذلك من خلال تحليله تحليلا داخليا، والبحث في نسقه والكشف عن العلاقات المتحكمة فيه و"تراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها ثم . وهذا أهم شيء . كيفية أدائها لوظائفها الجمالية"[2]. ومما لا شك فيه أن أبحاث البنيويين في مجال الأدب تركزت على الأنظمة اللغوية ومدلولاتها الأدبية، وهو ما نتج عنه تنوع النماذج البنيوية التي تم تناول النص الأدبي وفقها. غير أن ما يجمع البنيويين في نظرتهم للأدب هو دفاعهم عن خصوصية الأدب واستقلاله بموضوعه ومادته اللغوية، رافعين "شعار موت المؤلف لكي يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، العدد 232، الكويت 1998، الصفحة181.

[2] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، الصفحة 79.

الأدب ونقده، وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه، أيا كان هذا المؤلف والعصر الذي ينتمي إليه والمعلومات المتصلة به"[1].

- **خصائص البنية[2]:**

-**الشمولية** : فهي تعني خضوع العناصر التي تشكل البنية لقوانين تميز المجموعة كمجموعة، أو الكل ككلّ واحد .وهذه الخاصية انطلقت منها البنيوية في نقدها للأدب من المسلمة القائلة بأن البنية تكتفي بذاتها، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى عناصر غريبة عنها وعن طبيعتها.

فالنص الأدبي هو بنية تتكون من عناصر، وهذه العناصر تخضع لقوانين تركيبية تضفي على الكل خصائص مغايرة لخصائص العناصر التي يتألف منها، فخصائص الكل ليست نفسها خصائص الجزء المكون لها، وعليه فإن خاصية شمولية البنية وكليتها، لا تسمح بالاكتفاء بأجزاء منها عند الدراسة وكذا لا تسمح بإدخال ما ليس منها لأن ذلك يؤدي إلى تغيير في البنية.

-**التحولات:**

وهذا التحول يعني أن هناك قانونا داخليا يقوم بالتغيرات داخل البنية التي لا يتبقى في حالة ثابتة فهي دائمة التغير.

إذ كل نص وفق هذا المنهج يحتوي على نشاط داخلي لكل عنصر دور في البناء، فهو بان لغيره وفي المقامذاته مبني أيضا، وهو ما يعطي النص عملية التجدد

---

[1] المرجع السابق ، ص79

[2] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص95-96

لكون النص الخاضع للتحولات الداخلية، حامل لأفكار في داخله منتج لأفكار جديدة إذا ما دخلت على البنية التحولات.

-التنظيم الذاتي:

أي أن البنية تستطيع تنظيم ذاتها بذاتها لتحافظ على وحدتها واستمراريتها، يقول بياجي إن أي بنية باستطاعتها ضبط نفسها ضبطا ذاتيا يؤدي للحفاظ عليها، ويضمن لها نوعا من الانغلاق الإيجابي، وهو ما يجعل البنية تحكم الذاتية بمكوناتها بحيث لا تحتاج إلى شيء آخر يلجا المتلقي ليستعين به على فهمها ودراستها وتذوقها.

- **أسسها:**

تقوم البنيوية على مجموعة من الأسس الفلسفية و الفكرية و الإيديولوجية التي تميزها عن غيرها ، و تموقعها في الموقع الفكري الذي يكفل لها التفرد ، و لعل أهم هذه الأسس التي تشيع في كتابات المنظرين البنيويين ، و هي تمّثل سلسلة من الرفض لنظريات نقدية وفكرية)سابقة عليها و هي كالآتي[1]:

1-النزوع إلى الشكلانية :حين جاءت البنيوية لم تأت شيئا غير التعلق المفرط بنزعة الأشكال، فعدت الكتابة شكلا من أشكال التعبير قبل كل شيء، في حين أن اللغة ، في تمثلها هي أيضا لا تعدو كونها شكلا للتعبير أو أداته ، وهي لا تحمل أي معنى، والمدلول عبرها مندمج في الدال ومن أجل ذلك رفضت – البنيوية –مضمون اللغة ، ومن ثم مضمون الكتابة وعدتها مجرد شكل.

2-رفض التاريخ :لقد رفضت البنيوية هذه القيمة لانعدام فائدتها، في تمّثلها هي على الأقل ، فنادت بموت التاريخ ، ولم تكن المناداة بموت التاريخ الذي كانت

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية ورصد لنظرياتها، دار هومه، ط1، 2020، الجزائر، ص 209-211.

الماركسية قد روجت له ، إلا إعلانا عن موت الإنسان نفسه ، ولعل موت الإنسان هنا كان يراد به موت القيم التي ظل الإنسان يناضل من أجل تكريسها ، عشرات القرون ، دون عناء.

3-رفض المؤلف :مسألة ابتدأت إرهاصا قبل تأسيس النزعة البنيوية وازدهارها في الأعوام الستين من القرن العشرين، ليتخذ هذا المذهب فيما بعد جملة من المنظرين الفرنسيين جيرار جينات، رولان بارت، كلود ليفي ستراوس ، ميشال فوكو...

- **البنوية في النقد العربي:**

رغم أن المنهج البنيوي كان من أقصر المناهج عمرا إذ لم يستطع الصمود فترة طويلة أمام ما واجهه من عقبات ومناهج، ولعل المنهج التفكيكي كان من أ همها ولكنه بقي محتفظا بصداه عند النقاد العرب محاولين توظيفه في التحليل الأدبي بل والولوج به في التعامل مع النص الديني، انطلاقا من محاولة إعطاء مفاهيم تعمل على تجليته ووصولا إلى العملية التنزيلية على النصوص.

بل وأكثر من ذلك فقد حاول بعض النقاد البحث عن الجذور التاريخية للنظرية وربطها بتراثنا اللغوي العربي وبنظرية النظم على وجه الخصوص رغم البون الشاسع بينهما، من ذلك ما قاله محمد مندور ":مذهب عبد القاهر هو أصل وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوربا،لأيامنا هذه هو مذهب العالم السويسري الثبت فريديناند دي سوسير "وهو الرأي نفسه الذي تبناه جودت الركابي. ولا شك أن هذا التوجه مبني على محاولة البعض إيجاد رابط بين الإنتاج العربي وما أنتجه الغرب اليوم وإلاّ فهناك فرق بين بما أصله الجرجاني والبنيوية.

وعرّف فائق مصطفى المنهج البنيوي، منهج فكري يقوم على البحث عن العلاقات التي تعطي العناصر المتحدة قيمة، ووصفها في مجموع منتظم مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة.

وكما ترى نبيلة إبراهيم أن المنهج البنيوي يعتمد في دراسة الأدب على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته بوصفه بناءً متكاملاً بعيدً ا عن أية عوامل أخرى أي أن أصحاب هذا المنهج يعكفون من خلال اللغة على استخلاص الوحدات الوظيفية الأساسية التي تحرك العمل الأدبي.

ويرى كذلك جميل الحمداوي بأن البنيوية، طريقة وصفية في قراءة النص الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين: التفكيك، والتركيب، كما إنها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز عل شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقيه النص في اختلافاته وتآلفاته.

ب. سعيد يقطين وتطبيقاته النقدية

سعيد يقطين من مواليد الدار البيضاء / المغرب : 8 . 5 . 1955، متحصل على دكتوراه دولة في الآداب من جامعة محمد الخامس/ الرباط . المغرب. أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، لديه العديد من المؤلفات النقدية أهمها:

القراءة والتجربة : حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب.

تحليل الخطاب الروائي : الزمن ، السرد ، التبئير.

انفتاح النص الروائي ،الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث.

ذخيرة العجائب العربية ، الكلام والخبر.

قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية.

الأدب والمؤسسة والسلطة : نحو ممارسة أدبية جديدة.

آفاق نقد عربي معاصر .

من النص إلى النص المترابط : مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي.

مقاربات منهجية للنص الروائي والمسرحي.

السرد العربي : مفاهيم وتجليات .

منهجه النقدي:

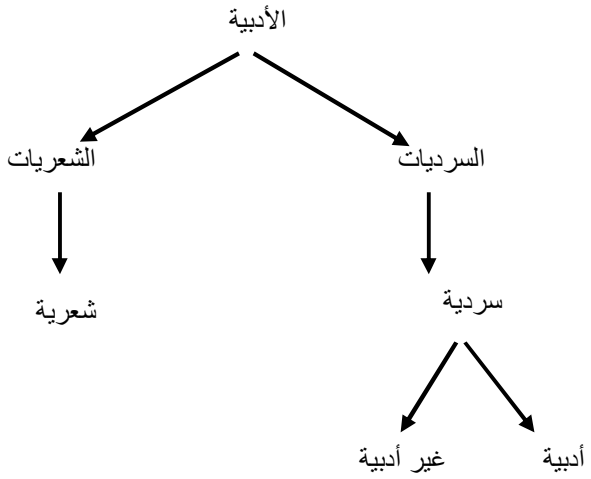
صرح سعيد يقطين إفادته من المنجزات الغربية في مجال السرد: "..التي نسعى إلى التفاعل معها إيجابيا بهدف اثراء معارفنا.."[1]، ويواصل عد هذه المنجزات قائلا: " .. وفي اجتهادات الشكلانيون الروس النظرية و أعمال فلاديمير بروب...نجد الاشتغال بالسرد يحظى بمكانة متميزة"[2]. فقد عاد سعيد يقطين إلى البدايات مع الشكلانيين الروس ليقف بعد ذلك عند جهود اللسانيين الذين فسحوا المجال لتحليل الخطاب، وهكذا يكون سعيد يقطين قد سعى إلى وضع طريقة لتحليل الخطاب تستمد

[1] – سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب،1997 ، ص10

[2] – المرجع نفسه، ص13.

نسغها من المنجز الغربي في مجال السرديات إذ صرح بأنه تفاعل مع هذا الحقل المعرفي النقدي معرفة وتمثلا ومحاورة[1].

كما صرح سعيد يقطين أن الاختصاص الذي يرتكز عليه في معالجة السرد العربي هو السرديات الغربية بعدما قدم إعادة تصور لها، بحيث يصبح بإمكاننا معالجة السرد العربي بواسطتها "إن السرديات هي الاختصاص الذي أنطلق منه في معالجة السرد العربي"[2]:



حيث تعد السرديات فرعا من الأدبية (موضوع الشكلانيين الروس) إلى جانب الشعرية، كما تعالج السرديات: السرديات الأدبية والغير أدبية.

مستفيدا في ذلك من تعريف بارت للسرد، كما استفاد من أعمال البنيويين ليقسم السرديات إلى سرديات حصرية تنحصر في دراسة الخطاب وتحديد مكوناته البنيوية

---

[1] – لوكام سليمة: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009، ص175.

[2] سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997، ص22.

(تبحث في النوع السردي وتاريخ السرد والسرديات المقارنة)، وسرديات توسيعية عامة تدرس النص من حيث الأبعاد والدلالات ومكوناته(التفاعل النصي، التلقي..)[1]، ويشير إلى البحث السردي قطع أشواطا مهمة منذ الشكلانيين الروس، وميز بين مستويين من المعالجة[2]:

- ✓ في الحقبة البنيوية: سيميوطيقا سردية حكائية
  سرديات
- ✓ في الحقبة ما بعد البنيوية: مزاوجة بين العلوم السردية وعلوم أخرى.

كما أن معالجة السرد اتخذت طريقين:

1- معالجة السرد على المستوى التعبيري (السردية).
2- معالجة السرد على مستوى مادة الحكي (سيميوطيقا).

والمزاوجة بين المعالجتين يعطي مقاربات متعددة، وبهذا الصدد يقول سعيد يقطين:" وجدت نفسي ألتقي مع الدراسات الأدبية وأهتم بالجانب التعبيري.. ولكني أولي الاهتمام بالخطاب جعلتني أؤجل النظر فيها (المادة الحكائية)"[3]، فاتبع بذلك سعيد يقطين منهج البويطيقين(السرديون) في معالجة الخطاب ومنهج السيميوطيقين في معالجة المتن الحكائي.

استعان سعيد يقطين كذلك بالمنهج البنيوي من أجل استكناه الأبنية الدلالية للخطاب السردي ويؤكد ذلك بقوله:" نسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا، ننطلق فيه من

---

[1] المرجع نفسه، ص30

[2] – المرجع السابق، ص29

[3] – المرجع نفسه، ص30–31.

السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر"[1].

- **الكتاب التطبيقي:تحليل الخطاب الروائي:**

يواصل سعيد يقطين تجربته النقدية من خلال كتابه تحليل الخطاب الروائي والذي دار موضوعه حول الخطاب، أي "الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية"[2]، فقد اشتغل الناقد على الخطاب ومكوناته وعناصره، حيث اعتمد السرديات البنيوية أي اللسانية (الاتجاه البويطيقي) كمنهج في تحليل الخطاب ووقف على ثلاثة مكونات هي[3]: الزمن.الصيغة.الرؤية السردية.

فقد بذل سعيد يقطين غاية جهده من أجل تقديم معرفة نظرية بالسرديات مشفوعة بمقاربة إجرائية من جهة، وبغية إقامة تصور منهجي للخطاب السردي وآليات اشتغاله ونظم تجليه، وكذا الإحاطة الواعية بالأجهزة المفهومية والاصطلاحية التي تحكمه من جهة أخرى[4].

وخصص سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي دراسته للمستوى النحوي المتمثل في الراوي والمروي له، والزمن وصيغة الخطاب، والرؤية السردية، والصوت مرجئا البحث في المستوى الدلالي إلى كتابه الآخر انفتاح النص الروائي وهو يعني

---

[1] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن السرد التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1997.، ص7–8.

[2] – المرجع نفسه، ص7

[3] – المرجع نفسه، ص7–8.

[4] – لوكام سليمة: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص173.

الانتقال من البنيوي في هذا الكتاب إلى الوظيفي في كتابه الآخر[1]. فعمل على استخراج البنيات المشتركة (الزمن، السرد، التبئير) بين خمس خطابات اشتغل عليها[2]:

1- الزيني بركات لجمال الغيطاني.

2- الوقائع الغريبة لإيميل حبيبي.

3- أنت منذ اليوم لتيسير سول.

4- الزمن الموحش لحيدر حيدر.

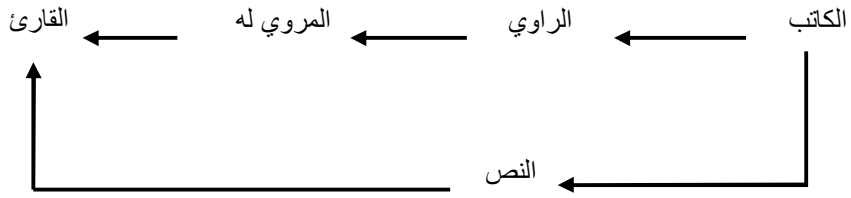
5- عودة الطائر إلى البحر لحليم بركات.

منتهيا إلى تسجيل مجموعة من الخلاصات من خلال علاقة الراوي بالمروي له في الخطاب والتي تأخذ شكلين[3]:

1- حضور الراوي الجواني الحكي مقابل المروي له الجواني الحكي.

2- حضور الراوي الجواني الحكي مقابل المروي له البراني الحكي.

كما حدد المسافة بين الكاتب والقارئ وذلك عند الانتقال من المستوى النحوي إلى المستوى الدلالي بالشكل التالي[4]:



[1] – شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص32.

[2] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، ص8.

[3] – المرجع نفسه، ص386.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

واقتصرت دراسة سعيد يقطين للخطاب على ثلاثة مكونات (الصيغة، الزمن، الرؤية) لأنه يعتبر أنه من خلال هذه المكونات الثلاث وباعتبار المسافة (الراوي والمروي له) نستطيع تمييز الخطاب الروائي العربي الجديد عن الخطاب الحكائي التقليدي[1]، كما أنه إجراء يتعلق بالمظهر النحوي البنيوي يفرضه التحليل السردي[2].

وقد قسم الناقد كتابه إلى ثلاث فصول:

- ✓ الفصل الأول: زمن الخطاب في الرواية.

وقد عالج فيه مسألة الزمن، ووقف فيه على التمفصلات الزمنية الكبرى كما يقدمها زمن الخطاب في علاقته بزمن القصة، وعالج فيها أهم الإشكالات التي يثيرها تحليل الزمن كاللسانيات والزمن، الروائيون الجدد والزمن، لسانيات الخطاب والزمن، إشكالية الزمن في العربية، ليخلص في الأخير أن زمن الخطاب هو زمن يصعب الإمساك به وتحديده بدقة. كما استخلص النقاط التالية:

- يقدم الزمن كتيمة مركزية تختزل فيها كل هواجس الشخصية وهمومها، كما أن الشخصية تتحرك ضمن إطار زمني وفضائي محددين.
- زمن الخطاب لا خطي (دائري لولبي ويتجلى ذلك من خلال تضمين أحداث، تناوب أحداث، استمرار الحدث في الزمن (التأطير))، وهذا ما يسمى المفارقات الزمنية(الإرجاع، الاستباق، داخلية، خارجية).

- ✓ الفصل الثاني: صيغة الخطاب في الرواية.

وفيه تناول الجوانب النظرية للصيغة السردية مبينا ومناقشا لمختلف آراء الإختصاصيين بغية تبسيطها، وذلك من أجل استخلاص وتوضيح رؤيته للمفهوم

---

[1] – ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن– السرد– التبئير)، ص 387.

[2] – المرجع نفسه، ص08.

(الصيغة السردية) ومبينا كذلك مختلف أشكال الصيغة في الخطاب، وذلك من خلال معاينة الخطاب الروائي –رواية الزيني بركات– وتحليله إلى عشر وحدات وربط التنويعات الصيغية للخطاب بباقي مكوناته الأخرى[1]. كما قدم الخلاصات التالية:

- تتميز الرواية التقليدية بهيمنة وأحادية الصيغة السردية(منقول غير المباشر) وهذا على خلاف الرواية الجديدة والتي تتميز بتعدد الصيغ السردية والطريقة الموظفة في الإرسال وفي تقديم مادة الحكي في الخطاب الروائي الجديد.

- هيمنة الصيغة الأحادية في الخطاب الروائي التقليدي تجعل منه خطاب يعتمد على الوصف، بينما تعدد الصيغ في الخطاب الروائي الجديد تجعل منه خطاب يقوم على العرض.

✓ الفصل الثالث: الرؤية السردية في الخطاب الروائي.

استهل الناقد فصله الأخير بتقديم نظري حول الرؤية السردية من حيث التسمية وتطور مفهومها النقدي، ثم قدم صورة عن تمفصلات الرؤية السردية الكبرى، والتي من خلالها كشف عن الأشكال السردية والأصوات التي يضمها الخطاب، كما قام بالكشف عن خصوصية الرؤية السردية في الزيني بركات من خلال ما أسماه بالتبدلات السردية و اشتغال الرؤيات في الخطاب، ثم حاول الوقوف على الرؤية السردية المستعملة في خطاب بدائع الزهور لابن إياس كي يتسنى له المقارنة بين للخطاب الروائي في الزيني بركات والكتاب التاريخي لكتاب بدائع الزهور لابن إياس، وفي الأخير قدم خلاصة بحثه شملت خصوصية الرؤية السردية العربية في الخطاب الروائي العربي، ويختم سعيد

[1] – ينظر سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي–الزمن، السرد، التبئير–، ص269–280.

يقطين كتابه بأطروحات مفادها: " علينا أن نعاين الآن إلى أي حد يتطابق هذا الخطاب كمستوى نحوي مع النص كمستوى دلالي، في علاقته بالبنية النصية والاجتماعية التي أنتج فيها. أي أننا نحاول الانتقال من البنيوي إلى الوظيفي ومن السرديات إلى السوسيوسرديات"[1]، ويقدم اقتراحا لذلك في كتابه انفتاح النص الروائي والذي سيعالج فيه البنيات النصية لا الخطابية[2]. كما قدم الخلاصات التالية:

- هيمنة الرؤية الجوانية الداخلية في الخطابات الروائية المدروسة سببه احتلال الذات المركز الأساس اتجاه الموضوع الأساس (عالم القصة).

- عجت هذه الخطابات الروائية باللعب السردي والتبئيري، مما أدى إلى انتقال السرد من الرؤية البرانية الداخلية إلى جوانية داخلية ومن الجوانية الداخلية إلى الجوانية الذاتية، هذا التنوع يجلي لنا منظور الذات إلى ذاتها وموضوعها معا.

ويعيب عليه الناقد محمد مريني منهجه المتبع في كتبه النقدية الذي لا يتوقف على تقديم النظري بل يتجاوزه إلى تكييف ممارسته النقدية مع منطلقاته النظرية المقدمة حيث يقول:" لكن الملاحظ أن الناقد تجاوز نطاق التقديم النظري إلى تكييف الممارسة النقدية نفسها حتى حتى تنسجم مع المنطلقات النظرية المقدمة، وكأن المعادلة التي تحكم العلاقة بين النص والنظرية أصبحت مقلوبة: بحيث يبدو الناقد منقادا لخدمة الأفكار النظرية لا لخدمة التحليل بواسطة الأفكار" [3].

---

[1] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن– السرد– التبئير)، ص387.

[2] – المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[3] – شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص49

ويهدف سعيد يقطين من خلال هذه الممارسة إلى إثبات نصية النصوص العربية وذلك بمعالجتها بمفاهيم وأطر نظرية غربية.

ت. عبد السلام المسدي:

ولد عبد السلام المسدي عام 1945 في مدينة صفاقس في الجنوب التونسي، حاصل على دكتوراه الدولة منذ 1979، وارتقى إلى أعلى درجة جامعية 1984. اختار مجال اللسانيات أو «الألسنية»، وهي من التخصصات النادرة التي يتداخل فيها المنهج العلمي الصارم، مع النهج النقدي التحليلي للنصوص الإبداعية، إضافة إلى أنه تخصص حديث النشأة نسبيا، ولم يكن قد تجذّر عالميا في ستينات القرن العشرين، بينما لا يزال يحبو حتى اليوم في عالمنا العربي،انهمك في فقه اللغة وفلسفتها، ومارس التدريس في عدد من الجامعات، قبل أن يتقلد وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في الثمانينات، وعمل في الحقل الدبلوماسي مندوبا لتونس في الجامعة العربية وسفيرا في السعودية[1].

من مؤلفاته الكثيرة: «التفكير اللساني في الحضارة العربية».

- «اللسانيات وأسسها المعرفية».
- «ما وراء اللغة».
- «الشرط في القرآن على نهج اللسانيات الوصفية».
- «الأسلوبية والأسلوب».

[1] https://www.albayan.ae/our-homes/2010-01-10-1.206894 .

- «قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون».
- «النقد والحداثة»، «قضية البنيوية: دراسة ونماذج».
- «في آليات النقد الأدبي».
- «بين النص وصاحبه».
- «قاموس اللسانيات» (عربي فرنسي . فرنسي عربي).

منهجه النقدي:

يعتبر عبد السلام المسدي من أهم رواد النقد العربي الحديث إلى جانب عدد كبير من النقاد على الصعيد العربي، وقد تميز بدراسته للثقافة العربية الكلاسيكية بمناهج نقدية أكثر حداثة وتجريبا وتأصيلا، بسبب انفتاحه على الأدب الغربي ومناهجه النقدية، وإطلاعه العميق على التراث العربي القديم.

ومما يحسب للمسدي أيضا، ريادته في تجسير المسافة بين النقد العربي والدراسات الألسنية المعاصرة، حيث عمل طيلة سنوات في تقصي المناهج ذات الرؤية الشمولية وتطويعها لتكون مبسطة بين أيدي الدارسين والقراء، مستفيدا من السياقات التراثية التي تتصالح مع النص وتتواصل معه.

وقد أمعن المسدي النظر في قضايا النقد وإشكالياته الراهنة، فقد كان أيضا من أشد النقاد قناعة بأن التنظير النقدي لا ينفصل عن الممارسة الإجرائية، بل كلاهما يدعم الآخر، كما قام بعناية الجانب الإجرائي من كتابه قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، وهو في الأصل مجموعة من الدراسات والمداخلات التي شارك بها المسدي في ملتقيات علمية متفرقة ثم قام بتنقيحها وأصبحت عناوينها على التوالي:

- مع الشابي: بين المقول الشعري والملفوظ النفسي.

- مع المتنبي: بين الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية.

- مع الجاحظ: البيان والتبيين، بين منهج التأليف ومقاييس الأسلوب.

- مع ابن خلدون: الأسس الاختيارية في نظرية المعرفة من خلال المقدمة.

كما ضمن كتابه "النقد الحداثة" أيضا دراسيتين تطبيقيتين الأولى أجراها على القصيدة أحمد شوقي " ولد الهدى– وعنوانها التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، والثانية خصصها للنثر وأسماها "الأدب العربي ومقولة الأجناس الأدبية –نموذج السيرة الذاتية في كتاب الأيام"

وقد تجلت كذلك محاولات عبد السلام المسدي في عرض المنهج البنيوي، ضمن كتاب "ميكائيل ريفاتير" (Essais de stylistique structuralé). هي أولى المحاولات العلمية الجادة في عرض أمين لأسس الأسلوبية البنيوية كما يراها ريفاتير. كما أنها تعتبر محاولة هامة في التغلب على المصطلح اللساني، حسب توفيق الزيدي[1].

ويرى عبد السلام المسدي أن للنقد طموحا في أن يكون علما، يقول:" إن النقد معرفة ويطمع أن يكون علما، ولكنه علم بغيره، وليس علما بنفسه[2]"، ويذكر في موضع

---

[1] توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص20

[2] عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، مارس 2004 م، ص295.

آخر" :ذلك أن الأدب – وهو موضوع علم النقد – إبداع يقوم بذاته، بينما النقد علم يقوم بغيره، والغيرية هنا غيريتان، غيرية الموضوع وغيرية المنهج"[1]

وبهذا يمكن تلخيص جهود المسدي النقدية في ثلاثة مراحل:

المرحلة الأولى: انصبت جهود المسدي فيها على تأصيل الحداثة النقدية في بيئتنا العربية لا سيما المنهج الأسلوبي الذي تبنى حمولاته في وقت مبكر، وحاول تعريف القارئ العربي بأهم آلياته ومفاهيمه ثم سرعان ما انتقلت اهتماماته إلى الصفة الأخرى المتعلقة بتحليل النصوص الإبداعية والنقدية، قصد تقريب المفاهيم النظرية وترسيخها في ذهن القارئ.

المرحلة الثانية: تجاوز فيها المسدي انشغالات المرحلة السابقة ليعيد النظر فيما خلفه فعل المثاقفة مع الآخر من إشكاليات، كثيرا ما عكرت صفو مسار عملية التواصل النقدي وذلك عن طريقة تشخيصها ومحاولة وصف بدائل أخرى مستقاة من مرجعيات فكرية مختلفة.

المرحلة الثالثة: تميزت بانفتاح اهتمامات المسدي على مستجدات الفكر والسياسة في العالم العربي والتي لا تخلو بدورها من تأثيراتها ثنائية الأنا والآخر في صناعة الأفكار وتسويقها.

[1] المرجع السابق، ص232.

المراجع:

1. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية ، دط، 1996م.
2. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، العدد 232، الكويت 1998.
3. إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003.
4. عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية ورصد لنظرياتها، دار هومه، ط1، 2020، الجزائر.
5. سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب،1997 .
6. لوكام سليمة: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009.
7. سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997.
8. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن السرد التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1997.
9. شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013.
10. https://www.albayan.ae/our-homes/2010-01-10-1.206894 .
11. توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.
12. عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، مارس2004 .

المحاضرة الرابعة: محمد النويهي والمنهج النفسي

أ. المنهج النفسي

يعرف المنهج النفسي بأنه منهج يقوم على دراسة الأعمال الأدبية لمعرفة الأنماط والنماذج النفسية الموجودة فيها ، والربط بين الشخصيات الموجودة في الأعمال الأدبية وبين شخصية الأديب ، فقد يقوم الأديب بإسقاط شخصيته على شخصية من شخصيات قصته أو روايته.

ويستمد المنهج النفساني آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي (Psychoanalysis) أو" التحلسفي على حد تحت عبد المالك مرتاض ، والتي أسسها سيغموند فرويد (S.Freud) (1856 – 1939) في مطلع القرن العشرين فسر على ضوئها السلوك الإنساني برده إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور) وبخلاصة هذا التصور أن في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة ، تبحث دوما عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك ، ولما كان صعبا إخماد هذه الحرائق المشتعلة في لا شعوره ، فإنه مضطر إلى تصعيدها ، أي إشباعها بكيفيات مختلفة(أحلام النوم أحلام اليقظة، هذيان العصابين، الأعمال الفنية) ، كأن الفن إذن تصعيد وتعويض لما لم يستطع الفنان تحقيقه في واقعه الاجتماعي ، واستجابة بقائية لتلك المثيرات النائمة في الأعماق النفسية السحيقة ، والتي تكون رغبات نسبية (بحسب فرويد) ، أو شعورا بالنقص يقتضي التعويض (بحسب أدلر)[1] أو مجموعة من التجارب والأفكار الموروثة المخزنة في اللاشعور الجمعي(حسب يونغ)

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص 22.

وعلى تعدد الاتجاهات النفسانية التي نهلت منها الدراسات الأدبية ،فان النقد النفساني ظل يتحرك ضمن جملة من المبادئ منها[1]:

- ربط النص بلاشعور صاحبه.
- افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجذرة في لاوعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص ،لا معنى لهذا السطح دون استحضار تلك البنية الباطنية.
- النظر إلى الشخصيات(الورقية) في النصوص على أنهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.
- النظر إلى المبدع صاحب النص على انه شخص عصابي (Nervosé) وأن نصه الإبداعي هو مرض عصابي يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيا.

وتجمع عامة البحوث والدراسات على أن الناقد الفرنسي شارل مورون Mouron (1899-1966) الذي يعزى مصطلح النقد النفساني (psychocritique) قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا؛ إذ فصل النقد الأدبي عن علم النفس وجعل من الأول اكبر من أن يبقى مجرد شارح وموضوع للثاني ،مقترحا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته ،بل يستعين به وسيلة في دراسة النصوص الأدبية.

بدأت ملامح المنهج النفسي في النقد العربي الحديث تتشكل على يدي جماعة الديوان المتمثلة بـ "العقاد وعبد الرحمن شكري وإبراهيم المازني" وظلت ملامح هذا المنهج ومبادئه تتطور وتتغير لدى المدارس الأدبية في النقد الحديث التي تلت مدرسة

[1] المرجع السابق، ص22-23

الديوان، وقد ارتكزت مدرسة الديوان خلال تبنيها للمنهج النفسي على النزعة الفردية أو الذات، حيث أخذت تنظر إلى الإبداع الأدبي من مرآة الأديب نفسه[1].

لقد استند النقاد العرب الذين تبنوا المنهج النفسي في دراسة الأدب العربي الحديث إلى ثلاثة محاور، تتمثل أولها في دراسة شخصية الأديب من خلال تتبع السيرة الذاتية له ورصد شخصيته بغية الوصول إلى مكنونات الإبداع المغروزة في نفسه، وثانيها تتمثل في دراسة العملية الإبداعية بتوقيتها وكيفيتها والعوامل الخارجية والداخلية التي أسهمت في توليد تلك العملية الإبداعية. أما المحور الثالث فقد تمثل في دراسة العمل الأدبي من حيث الأسلوب والصيغة واللغة الشعرية، وغيرها من مقومات العمل الأدبي التي تناولها النقاد من النظريات السيكولوجية حتى باتت العملية النقدية تشكل رابطًا بين النظريات الطبية النفسية والإبداعات الأدبية[2].

مبادئ المنهج النفسي في النقد العربي الحديث[3]:

- الربط بين النص الأدبي وبين اللاوعي أو اللاشعور لصاحبه: وذلك لأنّ الإبداع بعد ترجمة مباشرة للمكنونات النفسية والخلجات المكبوتة وأن الوقوف على تلك النقاط النفسية التي يبوح بها النص الأدبي تعد مفتاحًا أساسيًا للكشف عن الحالة النفسية التي اعتلت المبدع خلال العملية الإبداعية.
- افتراض وجود كوامن نفسية عميقة في لا وعي الأديب: مهما حاول الأديب المبدع كبتها وإخفائها فإنّها تظل تلوح بلا شك على سطح النص

---

[1] أنور عبد الحميد الموسى: علم النفس الأدبي–منهج سيكولوجي في قراءة الأعماق–، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص144.

[2] المرجع نفسه، ص145–146.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 22.

فتتراءى من خلال رموز لفظية وإزاحات ووقفات، وتحليل النص وفهمه على النحو الصحيح لا يكون إلا بالكشف عن تلك المكامن النفسية التي يتضمنها النص.

- اعتبار الشخصيات المختلقة في النصوص الأدبية شخصيات واقعية: فهم يمثلون جوانب مختلفة من الجوانب النفسية للأديب بما يحملونه من رغبات ودوافع، وأن ظهور هذه الشخصيات على هذا النحو الاختلاقي إنما هو تجسيد لمكنونات نفسية تتجذر في لا وعي الأديب.

- اعتبار النص الإبداعي عرض بارز من أعراض العصابية: التي يفترض بالمبدع أن يكون مصابًا بها، فالإبداع الأدبي أو غيره هو عبارة عن ناتج لخلل نفسي كامن في لا وعي المبدع، ويتجسد في العمل الإبداعي كعرض تستشف من خلاله الحالة العصابية التي يُعاني منها المبدع.

عيوب المنهج النفسي:

وللمنهج النفسي عدد من العيوب أهمها:

- معاملته للعمل الأدبي على أنّه وثيقة نفسيّة محصورة بمستوى واحد، بالرغم من أنّ العمل الأدبي بطبيعته ينشطر لعدّة طبقات ومستويات، تتراوح ما بين الجيّدة والرديئة.

- مقاربة الدراسات بين الأعمال الأدبيّة بشكل كبير، على الصعيدين الغربي والعربي.

- الاهتمام الكبير بالأديب مع إهمال النص، ويأتي ذلك باعتبار أنّ النماذج الأدبيّة هي نماذج بشريّة.

- التركيز على حياة الأديب السلوكيّة، والالتفات للباطن اللاشعوري له؛ سعياً لإثبات معاناته من مرض نفسي أو عقدة نفسيّة ما. إرجاع أعمال الأديب وإسنادها إلى الأساطير السابقة، وعدم اعتبارها عملاً أدبيّاً يعكس تصوّرات المجتمع المعاصر، وقضاياه ومشكلاته.

- كثرة التفسيرات الجنسيّة للرموز الفنيّة الواردة في العمل الأدبي. ضياع القيم الفنيّة والجماليّة للنص الأدبي؛ نظراً للتركيز على تحليل نفسيّة الكاتب. الخلط بين الإبداع والشذوذ.

ب. محمد النويهي

لقد أفاد العرب كثيرا من المنهج النفسيّ في الغرب، ومن تطبيقاتِه النقديّة، فكان لهم أن يُشاركوا بإسهاماتِهم النقدية فيه، وتطبيقها على الأدباء العرب، فكان من أبرز تطبيقات المنهج النفسي في النقد العربي الحديث، ما كتبه طه حسين عن أبي العلاء المعري في كتابه "مع أبي العلاء في سجنه"، وكذا الشاعر أبو نواس شَهِدَ الكثير من الدراسات النقديّة التطبيقيّة للمنهج النفسي في النقد العربيّ الحديث، فها هو محمد النويهي في كتابه "نفسية أبي نواس"، يتتبع الخصائص النفسية لأبي نواس في أشعارِه، ومظاهر سلوكه الظاهرة فيها، من هو محمد النويهي.

محمد الدسوقى النويهي، الملقب بمحمد رشاد النويهى، ولد في 1917/4/20 بقرية ميت حبيش البحرية مركز طنطا، وكان والده من أوائل المتعلمين بالقرية، وعين بالقضاء الوطني بوظيفة مساعد قاض ويطلق علها حاليا أمين سر المحكمة.

تلقى تعليمه بمدرسة طنطا الإبتدائية الأميرية، وأثناء دراسته فيها، ألقى الشعر الحماسى ونقله عنه أصدقاؤه وتفوق في اللغة العربية واللغه الإنجليزية، وفى سن 14 اتجه لكتابة الأدب الروائى، وكان أول وآخر رواية كتبها حيث لم تنل استحسان والده.

تخرج من مدرسة طنطا الثانوية شعبة أدبي عام 1935 وكان أمله أن يكون ناقدا أدبيا.

أسماء كتبه:-ثقافة الناقد الأدبي -شخصية بشار -.نفسية أبى نواس-. الاتجاهات الشعرية في السودان -.طبيعة الفن ومسؤولية الفنان-.قضية الشعر الجديد-.الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه.

- **منهج النويهي النقدي:**

اهتم " النويهي بتحليل شخصيات الشعراء تحليلا نفسيا فكان لكتابه" ثقافة الناقد الأدبي "إسهام كبير في الثقافة النقدية، حيث حلل فيه شخصية" ابن الرومي " اعتمادا على بيولوجيته، وأرجع تشاؤمه إلى اختلال وظائفه العصبية والجسدية، و"توصل إلى أن أشد ما كان يؤلم هذا الشاعر، هو إحساسه بالعجز الجنسي وبطيرته، واضطراب هضمه لضعف معدته[1]" ، ودرس أيضا" بشار "في ضوء المنهج النفساني الجسماني؛ حيث وقف الناقد محمد النويهي على شخصية بشار بن برد ودرسها دراسة نفسية ورأى أن حب الذات لديه قد طغت على عالمه النفسي، ورأى أن هذه النرجسية الطاغية التي بدت عند بشار بن برد إنما كانت ردة فعل للعمى الذي عانى منه، كما أن غزله الفاحش ووصفه لتعلق النساء به إنما كان يفسر ردة فعل الشاعر للنفور الاجتماعي بسبب قبحه وقلة حظه واستشهد من شعره بأبيات وقام بتحليلها، ومنها قوله:

طالَ لَيلي مِن حُبِّ مَن لا أَراهُ مُقارِبي

أَبَدًا ما بَدا لِعَينِكَ ضَوءُ الكَواكِبِ

[1] زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي-سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد-، اتحاد كتاب العرب، دط، 1998، دمشق، ص31

أَو تَغَنَّت قَصيدَةً قَينَةٌ عِندَ شارِبِ

فَتَعَزَّيتُ عَن عُبَي دَةَ وَالحُبُّ غالِبي

تِلكَ لَو بيعَ حُبُّها اِبتَعتُهُ بِالحَرائِبِ

وَلَوِ اِستَطَعتُ طائِعًا في الأُمورِ النَوائِبِ

وقد كان من بين الشعراء العرب القدامى الذين حظوا بالدرس النفسي أبو نواس الذي تناوله كل من العقاد والنويهي بناءً على عقدتين متمايزتين، قد أُدرِجَ ذكرهما ضمن علم النفس: الأول بناءً على عقدة النرجسية، والثاني على عقدة أوديب.

ويجدر الذكر بأن محمد النويهي حين طَبَّق المنهج النفسي على أبي نواس، لم يفعل ذلك انطلاقاً من إيمانه بجدوى هذا المنهج في الدراسة الأدبية بصورة عامة، إنما من إيمانه بأن شعر أبي نواس وما ينطوي عليه من خصائص معينة لا يمكن أن يُفهَم وتُسبَر أسراره إلا بناءً عليه[1]. فهو إذا ما وجد ضرورة في دراسة نفسية ابن الرومي في كتابه " ثقافة الناقد الأدبي "، فإنه لم يجد ما يماثلها لدى دراسة " شخصية بشار " التي اكتفى بربطها بظروفها السياسية والاجتماعية والفكرية والجسمية، أو لدى دراسة " الاتجاهات الشعرية في السودان " التي ربطها بما يماثل ظروف بشار، أو لدى دراسة " الشعر الجاهلي " ، أو " قضية الشعر الجديد " . أو بعبارة أخرى: ربما أراد النويهي أن يذهب إلى أن الناقد حين يلتزم في نقده بمنهج معين، لا يحدث ذلك منه بصورة تلقائية غير مدروسة، بقدر ما يحدث بناءً على ما يفرض كل أدب أو كل عمل أدبي ، بحسب الطابع الذي يسمه : النفسي أو الاجتماعي أو الأسطوري. هذا وإن كان من المفترض بالنويهي ألا يسرف في إحجامه عن الدرس النفسي في المواضع التي

[1] يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص22

حددها، أو في سواها، نظراً لِما للظروف الذاتية الفردية من دور رئيسي في تكوين الإبداع الأدبي، مهما كان للظروف الأخرى من حضور وطغيان. ونخص هنا ما يتعلق ببشار الذي كان لا بد لحالته الجسمية من أن تنعكس بعمق على تكوينه النفسي.

إن النويهي . لا يستطيع أن يدرس حب الخمرة لدى أبي نواس كما يدرسه لدى الشعراء الآخرين، فقد تعلق قلب أبي نواس بالخمرة وأحبها حبا جما؛ الأمر الذي جعل من الخمرة تتحول بالنسبة إلى أبي نواس إلى ذلك الكائن الحي الذي لا يستطيع الانفصال عنه، فقد غدت شقيقة روحه، فلم تَعُد تشكّل لديه مجرد ذلك الشراب الذي يمنح الشاربين الإحساس بالبهجة والمتعة، فقد ذكر ذلك في بيت له، ، فمثّلَتْ إذ هي في متناوله البديل والمعوض عن المرأة التي كانت عنه بعيدة المنال: الأم أو الحبيبة:

عَاذِلِي في المدام غَيْرَ نَصِيحِ لا تَلُمْنِي على شقيقةِ رُوحِي[1]

وبصورة أكثر تفصيلاً منا: الأم التي تشكلت لديه حيالها عقدة أوديب، بفعل تماسِّه معها منذ طفولته دون الأب المفقود، وحُرِّمَتْ عليه بناءً على ما تفرِض الأحكام الدينية والأخلاقية والاجتماعية[2] . هذا بالإضافة إلى انصرافها عن خصِّه بمفرده بالحدب والحنان بعد زواجها الثاني من غير أبيه. أما الحبيبة، فهي التي لم تبادله الحب، ولم تشبع ميله الفطري إلى الأنثى، ربما نفوراً مما علمَتْ من سلوكه الشاذ، أو لِما أُشيع عنها . هي الأخرى . من اتخاذها سلوكاً مماثلاً تجاه الإناث. ولا شك في أن النويهي قد أراد من خلال توضيحه تعويض خمرة أبي نواس عن المرأة أن يُذَكِّر

[1] أبو نواس الحسن بن هانئ ح هـ: الديوان, تح: أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د–ت ، ص 24.

[2] فرويد سيجموند: سيكولوجيا الشذوذ النفسي عند الجنسين ، ترجمة فؤاد ناصر ، منشورات حمد ، ط1، بيروت ، 1959 ، ص 61

بنظرية " أدلر " التي تقوم في أساسها على محاولة الإنسان من خلال ما يتخذ أحياناً من سلوك متميز خاص به أن يعوض عن مركب النقص الذي ربما يشعر بوجوده لديه بصورة واضحة[1].

علماً أنه توضح للنويهي بصورة مباشرة تمثيل هذه الخمرة لأم أبي نواس ، وحبه لها حباً بَنَوياً من خلال تسميتها الدِّرة التي تعني اللبن ، وتسمية شرب كأسها رضاعة [2]:

تراضعُوا دِرّةَ الصَّهْباءِ بيْنهمُ وأوْجَبُوا لنديم الكأْسِ ما يجبُ[3]

وبإشارة النويهي إلى هاتين الكلمتين، وإلى سواهما من الكلمات والعبارات في الشواهد التي أوردها، يبدو وكأنه يعمل بنظرية " جاك لاكان " القائمة على التحليل النفسي من خلال اللغة التي يستخدمها المحلَّل، وتَتَبُّع مافيها من خصوصية متفرد بها بغية سبر أعماقه، واكتشاف ما فيها من مجاهيل كانت متخفية . إن لغة الرضاعة والدِّرة في البيت السابق لا بد من أن تشكل أمام النويهي دلالة واضحة على عقدة أوديب لدى الشاعر، هذه التي تمثَلَتْ هنا في تعلقه بأمه إلى حد توقه للعودة معها نحو طفولته الأولى، نحو المرحلة الفمية، واتصاله بها ثانية كما لو أنه رضيع ، وما استتبع هذا كله من خلع رغبته المحرمة على شربه للخمرة التي رأى فيها صورة معوضة عن أمه لما حققَتْ له من إرواء .

---

[1] الحفني عبد المنعم : موسوعة الطب النفسي –الكتاب الجامع في الاضطرابات النفسية وطرق علاجها نفسياً– ، مكتبة مدبولي، مج1، ط2، القاهرة ، 1995 ، ص 34 – 37.

[2] النويهي محمد: نفسية أبي نواس، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1995، مصر، ص 52.

[3] أبو نواس: الديوان، ص 192. تراضعوا : اشترك الندمان في الرضاعة – الدِّرة : اللبن الكثير – الصهباء الخمرة.

كما تجلى للنويهي في موضع آخر تمثيل خمرة أبي نواس للمرأة بصورتها العامة الشاملة لذينك الشطرين، حين وصف الشاعر عطفه عليها وتدلهه بها وعدم تمكنه من فصل وجوده عن وجودها [1]. علماً أنه كان بإمكان الناقد أن يتبين ذلك كله مكثفاً في كلمة " هوىً " التي برهنت بصورة واضحة كما عبارة " شقيقة الروح " على العلاقة الخاصة التي تربط الشاعر بالخمرة كما لو أنها امرأة حقيقية، ولا سيما حين أثْبَتَ تركيزه على هذه الكلمة من خلال تكرارها مرتين في البيتين الأخيرين، وتنويعه في صيغتيهما ما بين التعريف النّامّ على خصوصية تجربته العاطفية، والتنكير النّامّ على الحب العاطفي بصورة مطلقة غير محددة، وذلك بحسب ما أورد الجرجاني بشأن الدلالة البلاغية لكل من التعريف والتنكير [2]:

تلكَ . لا أعْدَمنيهَا اللّـهُ أنْسِي ، عِدْلُ روحي

يجْنَحُ القلبُ إليها في الهوى أيَّ جُنوحِ

عطفتْ نفْسِي عليها بهوى غيْرِ نَـزُوحِ [3]

وإلى جانب ما سبق، تبيَّن للنويهي أن خمرة أبي نواس شكّلَتْ السرّ الذي يمدُّه بالحياة بأكملها، ويضيف إلى روحه روحاً جديدة [4]:

قـهْوَةً تُقْرِنُ في جِسْ مكَ معْ رُوحِك رُوحَا [1]

---

[1] النويهي محمد: نفسية أبي نواس ، ص 12 – 13

[2] الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز ، دار المعرفة ، بيروت ، 1981 ، ص 136 – 138

[3] أبو نواس. الديوان ، ص 695

[4] النويهي محمد: نفسية أبي نواس ، ص 35

لكن الناقد اكتفى من هذا بأن استخلص الدافع الذي حدا بالسُّذَّج إلى تقديس الخمرة ، وتأليهها في بدايات الحياة البشرية ، دون أن يمتد إلى استخلاص ما يمكن أن تكون قد لبَّتْ للشاعر لدى إمداده بالحياة والروح هاتين من غريزة البقاء التي اهتمّ بإيرادها علم النفس ، والتي تأصّلَتْ لدى كل إنسان بصورة عامة ، ولدى أبي نواس وأمثاله الذين اتخذوا مذهب الإقبال على الدنيا وملذاتها بصورة خاصة .

وربما تأكيداً لعثور أبي نواس في الخمرة على ما يعوضه عن المرأة، ويمده بالحياة، فقد تبين للنويهي دون سواه من الدارسين مدى تشكيلها بالنسبة إلى الشاعر ذلك المثار لرغبته الجنسية التي لا شك في أن النويهي قد استحضر مدى تكثيفها في حقيقتها لذينك الأمرين: الإقبال الشهوي على الطرف الآخر من جانب، والتوق من خلاله إلى استمرار الحياة من جانب آخر، لِما يحقق من تجديد النسل. وقد توضّحَتْ للنويهي هذه الرغبة بصورة مباشرة من خلال إيراد الشاعر ما تعدَّدَ من الألفاظ والعبارات الدالة عليها: العذراء والبكر والفتاة... وبصورة غير مباشرة من خلال ما ذهب إليه علم النفس من عدم انحصار هذه الرغبة ما بين الذكر والأنثى، أو ما بين المثلين، إنما امتدادها في حال عدم تسنِّي مثل هذه العلاقة الطبيعية لتشمل الإحساس الجنسي حتى تجاه الأشياء التي لا حياة فيها كخمرة أبي نواس [2]. ولا بد لنا هنا بصورة خاصة من أن نستحضر نظرية " فرويد " الأساسية التي يذهب فيها دائماً إلى تشكيل الرغبة الجنسية الليبيدية الناشطة أبداً في لا شعور الإنسان، المنطَلَق الرئيسي لسلوكه على مختلف الأصعدة، حتى ما يتعلق منها بطعامه وشرابه، وبصورة محددة هنا بشرب أبي نواس للخمرة:

---

[1] أبو نواس: الديوان ، ص 684. القهوة : الخمرة ، سُميت بذلك لأنها تقهي العقل – تقرن : تجمع وتصل.

[2] النويهي محمد: نفسية أبي نواس ، ص 44 – 47

ومرَّ ذَا فَرَحٍ ، يَسْعَى بِمِسْرَجَةٍ فَاسْتَلَّ عَذْرَاءَ لم تبرُزْ لأزْواجِ

زُرْتُها خاطباً ؛ فزُوِّجْتُ بِكْراً فَفَضَضْتُ الختامَ غير مُليمِ

عن فتاةٍ كأنـها حين تبدو طلْعَةُ الشَّمْس في سواد الغُيومِ[1]

ومثلما كان لأم أبي نواس دورها في إقباله الخاص على الخمرة معوضاً بها عن الحنان المفقود، كذلك تبيَّن للنويهي دورها في شذوذه الجنسي ، وإقباله على الذكور دون الإناث اللائي وجد في كل منهن صورة لأمه الخائنة التي دلَّت بزواجها الثاني على تخليها عن ابنها ، وإيثارها عليه رجلاً آخر. وبذلك يقول معبراً عن تخوفه من غدر جارية بالرغم من حبه لها ، وتوقه إلى مواصلتها [2]:

إنِّـي لأَهْوَاكِ ، وإنـي جَبَانْ أَفْرَقُ من عِلْمِي بغدْرِ القِيَانْ [3]

ويقول بالمقابل معبراً عن حبه للغلمان ، وعن إمكان توجُّه المرقّش إلى ذلك فيما لو أتيح له :

لَـوَ انَّ مرقَّشاً حـيٌّ تعلَّقَ قلْبُـه ذكرَا [4]

ولعل في قصة أبي نواس مع شذوذه ما يذكِّر بقصة " ليوناردو دا فنشي " ، فهذا الثاني . هو الآخر . اتجه تلقائياً إلى الحب المثلي بفعل ما أدى إليه انفراده بأمه دون أبيه ، لكونه ابناً غير شرعي ، من عدم تمكنه من إقامة علاقات حب نسائية مستوية

---

[1] أبو نواس: الديوان ، ص 48، 175

[2] النويهي محمد: نفسية أبي نواس ، ص 79 – 82

[3] أبو نواس: الديوان ، ص 311

[4] المرجع نفسه ، ص 559

وسليمة . هذا وإن كان لا بد من أن نلحظ فارقاً ما بين منطلق كل من المبدعَيْن، فإذا ما كان أبو نواس قد توصَّل إلى هذا النوع من الحب بدءاً من سلبيته تجاه أمه كما تبين، وردها على حب استئثاره بها بالخيانة، فقد توصَّل إليه دافنشي بدءاً من إيجابيته تجاه أمه هو، وتوقفه في علاقته معها عند حد تعلُّقه بها، واستجابته لطغيان حضورها عليه.

لكن تجدر الإشارة، إلى أنه إذا ما كان على النويهي أن يركز . بحسب ما يقتضي سياق البحث . على هذا العامل النفسي في شذوذ أبي نواس، فإنه لم يجد بداً من التطرق لعاملين آخرين لا يقلان شأناً: يتحدد أحدهما في التواء الشاعر الجسدي الذي جعله أقرب إلى الأنثى [1]، وثانيهما في طبيعة العصر العباسي الذي أتاح بانفتاحه على الحضارات مثل ذلك . الأمر الذي جعل الناقد يقتدي بهذا الصدد بالدارسين الآخرين الذين لا يزالون يحارون أمام هذه الظاهرة، ويجدون في أساسها المعقَّد ما ينطوي على العديد من الاحتمالات.

بل إنه إذا ما تبيَّن للنويهي دور الأم في شذوذ أبي نواس، وتفضيله الذكور على الإناث ، كذلك تبين له بالمقابل دورها في حبه المخلص المتميز للجارية " جنان " التي وجد فيها مثال التعفف والطهر الأنثوي المفقودين لدى الأم ، أو بالأحرى التي كانت تحمله إرضاءً لها على الحذر والتوجس من استمراره في اتخاذ سلوكه الماجن [2]:

لَوْلا حِذَاريَ مِنْ جِنَانِ لَخَلعْتُ عَنْ رأْسِي عنَاني

[1] النويهي محمد: نفسية أبي نواس ، ص 77 – 78

[2] النويهي محمد: نفسية أبي نواس ، ص 83

وركبْتُ مَا أهْوَى وكمْ أجْفُو مقَالَة مَنْ نَهَانـي [1]

وهكذا فإنه من خلال هذا الحب الذي يبدو صادقاً لجنان ، يُفتَرَض بالنويهي أن يكون قد استنتج احتمالين اثنين : يتمثل أحدهما في عدم تأصُّل الشذوذ الجنسي لدى الشاعر بصورة معمقة ، إنما توجهه الفطري إلى الأنثى ، حين أتاحت له الظروف ذلك ، وجعلته يلتقي من تستحق إخلاصه دون سواها من الإناث والذكور. ويتمثل الآخر في إمكان جمع الشاعر في نفسه وشعره ما بين ميله إلى الذكر وميله إلى الأنثى في آن واحد ، كما يذهب علم النفس بشأن بعض الشاذين .

ومقابل انطلاق النويهي لدى دراسته نفسية أبي نواس من عقدة أوديب التي تعني تعلُّق الابن بأمه ، انطلق العقاد لدى دراسته الشاعر ذاته . وفق المنهج ذاته . من عقدة أخرى هي النرجسية التي تعني عشق الإنسان لذاته الفردية دون سواها[2].

هذا وإن كنا لا نجد تباعداً ما بين العقدتين ، بل قدراً من الترابط شبه وثيق، وذلك ضمن علم النفس ، لأنه حين يتم التعلق بالأم ، لا يكون ذلك إلا بفعل ما يفرض التعلق بالذات ، نظراً لتشكيل الأم هذه الذات الأصلية التي يتأتى منها الابن[3] ، والتي . كما يتبين لنا من جانب آخر . تُحَقِّق بأنوثتها المكمل الأول لذكورته. وكذلك الأمر لدى تجربة أبي نواس الخاصة ، وإن تحقَّقَ فيها هذا الترابط بصورة معكوسة ، قائمة على تشكيل عقدة أوديب لديه أساس نرجسيته ، وذلك بصورة إيجابية في البداية ، متمثلة فيما أدى إليه حب أمه وتدليلها له بعد طلاقها من أبيه من تأثره به

---

[1] أبو نواس: الديوان ، ص 289.

[2] الحفني عبد المنعم: موسوعة الطب النفسي ، المجلد الثاني، ص 576 – 577

[3] مجموعة من المؤلفين: النرجسية . حب الذات ، ترجمة وجيه أسعد ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ،1989 ، ص 9.

محباً . هو الآخر . لنفسه [1]. ثم بصورة سلبية متمثلة فيما أدى إليه انصرافها عنه، وتحويل بيتها إلى مبغىً، ثم بزواجها الثاني من ردة فعل عنيفة جعلته ينكفئ على ذاته هذه مشفقاً عليها من إهمال أمه.

وقد تجلت للعقاد نرجسية أبي نواس بدءاً من السلوك الإباحي الذي اتخذه، والذي إذا ما نمَّ لدى الشعراء الآخرين على عدم المبالاة بذواتهم حين إظهارها للناس وفق أي درجة من التهتك، فإنه نمَّ لدى أبي نواس حين إظهار ذاته هكذا على محاولته التركيز عليها، وتحقيق حضورها وإن بهذه الطريقة غير المرضية [2] :

ألا فاسْقني خمراً، وقلْ لِي هيَ الخمرُ ولا تسقني سرّاً إذا أمكن الجهرُ [3]

هذا وإن كنا لا نعدم النرجسية في حال دلالة الإباحية لدى أولئك الشعراء الآخرين على عدم مبالاتهم بذواتهم، لأنهم يعبِّرون بذلك أيضاً عن عدم مبالاتهم بسواهم الذين تظهر أمامهم هذه الذوات ، أو يعبِّرون عن ذلك الشطر من النرجسية التي تعني مقابل عشق الذات إهمال من هم خارجها. وبناءً على ذلك، لا ينبغي أن نتغافل أيضاً عما يمكن أن يكون قد حقق الشطر الأخير المذكور من استكمال لنرجسية الإباحية لدى أبي نواس، وذلك حين بدا مقابل حرصه على إبراز ذاته غير حريص على مشاعر من يتلقون عنه صورة هذه الذات.

---

[1] نفسه ص10

[2] العقاد عباس محمود : أبو نواس . الحسن بن هانئ . دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي ، مطبعة الرسالة ، د – ت ، ص 29 – 31

[3] أبو نواس: الديوان ، ص 28.

وهكذا فإن أبا نواس حين يشرب الخمرة، لم يفعل ذلك . وفق منظور العقاد . بهدف تحقيق التلذذ لذاته، إنما بهدف المجاهرة بسلوكه أمام الآخرين، ومن ثم إثبات مخالفته لهم ، ومن ثم إبراز ذاته وتمييزها على حساب ذواتهم ، وإن انطوى هذا كله على الحرام ، بل إن الحرام هنا هو المطلوب لدى الشاعر ما دام سيوصله هو ذاته بلفت الأنظار تجاهه إلى مبتغاه [1]:

وإن قالوا ((حرام؟)) قل ((حرامٌ!)) ولكنَّ اللّذاذةَ في الحرامِ [2]

علماً أنه ما كان يُفتَرَض بالعقاد أن يستبعد ما يمكن أن تكون قد أملت نرجسية الشاعر من ذلك التلذذ بشرب الخمرة، نظراً لِما يمكن أن يكون قد حقَّقَ له من تلبية لذاته الفردية، وإرواء حاجاتها، وإن بدت التلبية هنا مقتصرة في تحققها أمام صاحب هذه الذات على نقيض المجاهرة التي تلبي هذه الذات أمام صاحبها وأمام الآخرين، وتحقق نرجسيتها بصورة أعلى وأكثر اتساعاً.

كما أنه ضمن ما تفرع من سلوك أبي نواس الإباحي، تجلت للعقاد تلك النرجسية أيضاً من خلال شذوذ الشاعر الجنسي الذي فسَّره علم النفس بهذا الصدد، أي بصدد النرجسية، بأنه تعلُّق الإنسان الذي يعشق ذاته بمن ينتمي إلى جنسه تحديداً ، نظراً لما

---

[1] العقاد عباس محمود: أبو نواس، ص 46

[2] أبو نواس: الديوان ، ص 693.

يرى فيه من متلبِّس لهذه الذات ، أو ما يشبهها ، وذلك على نقيض من يتحرر من الطور النرجسي بعد عبوره مرحلة الطفولة ، وينعتق في سن الرشد من تعلقه بذاته نحو من ينتمي إلى الجنس الآخر . أو بعبارة أخرى نستطيع القول : إن الشاذ بعثوره على من يتعلَّق به من ابن جنسه ، ربما يكون قد عثر على من مثَّل له مرآة " نرسيس " الأسطورية التي عكست أمامه ذاته فهام بها [1]. أو ربما عثر على من عوضه عن هذه الذات التي طالما اشتهاها ، ولم يجد من سبيل لتلبية رغباته تجاهها ، وإن شكلت ملكاً شخصياً له.

وقد استدل العقاد على ما ذهب إليه بشأن النرجسية في شذوذ الشاعر، من خلال تعلقه بغلام يماثله في اللثغة ، وإن كانا يتباينان فيها ما بين حرفي السين والراء[2] :

وَابأَبِي أَلْثَغَ لاجَجتُـهُ فقال في غُنْجٍ وإخْناثِ

لمَّا رأَى مِنِّي خِلافِي لَه : كمْ لَقِيَ النَّاثُ من النَّاثِ [3]

وكذلك من خلال تعلقه بغلام يماثله في بحة الصوت :

فبِهِ غُنَّةُ الصِّبَا ، تعْتَلِيهَا بُحَّـةُ الاحْتلامِ للتّشْرِيفِ [4]

---

[1] الحفني عبد المنعم: موسوعة الطب النفسي ، المجلد الثاني ، ص 576

[2] العقاد عباس محمود: أبو نواس ، ص 43.

[3] أبو نواس: الديوان ، ص 25.

[4] المرجع نفسه ، ص 720

وإن لم يفصِّل العقاد في معالم هذا التوحد ، ويوضح ما إذا كان يتحدد في إمكان إطلاق هذا الاسم على الذكور والإناث معاً ، أو في دلالته على الجمال الذي ذُكِر أنه شكّل إحدى صفات الشاعر .

وبعد ، فعلى الرغم من تحقق النرجسية لدى أبي نواس وفق هذه الصورة الواضحة المتميزة ، فإننا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه " لاكان " ، وذلك من حيث انتقاده الإفراط في دراسة هذه العقدة ، أو التي أطلَق عليها مرحلة " المرآة " [1]، لأنه إذا كان لا بد من التسليم بوجودها في الحياة البشرية عامة ، فليس ضرورياً أن تكون على درجة واحدة لدى الأفراد جميعاً ، بل لا بد من تفاوتها فيما بينهم قوةً وضعفاً ، بحسب الظروف النفسية والخارجية التي تخص كلاً منهم. ومن ثم فإن أبا نواس ، إذا ما كان نرجسياً بصورة بارزة ، فلا يعني هذا بالضرورة تماثل الشعراء الآخرين معه ، المعاصرين له أو غير المعاصرين ، ما داموا لم يماثلوه في جوانب حياته الخاصة.

وهكذا، فإنه إذا ما قدَّم الناقدان السابقان دراستين متباينتين حول أبي نواس ، بدءاً من تباين العقدتين النفسيتين اللتين انطلق كل ناقد من إحداهما ، فلا يُفتَرَض بالنتائج التي توصَّل كل منهما إليها أن تقتصر . هي الأخرى . على التباين ، وإن بدا هذا أمراً تلقائي الحدوث ، بل ربما تدخلان إطار التكامل ، بناءً على حمل كل منهما جزءاً من الحقيقة المتعلقة بالشاعر، أو إطار الاحتمالين الاثنين اللذين يتفاوتان في درجة وضوحهما ما بين متلقٍّ وآخر ، وما يعني هذا كله من تشكيل الدراستين المذكورتين من تمهيد للمزيد من الدراسات التي من شأنها أن تقدم المزيد من التكاملات ، أو الاحتمالات ، سواء أضِمن المجال النفسي ذاته أم سواه. أو بعبارة أكثر تحديداً ووضوحاً: إن حب الخمرة لدى أبي نواس ، إذا ما شكّل . وفق منظور النويهي .

[1] مجموعة من المؤلفين: جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 21.

محاولة من الشاعر للتعويض عن حنان الأم الذي فقده ، ووفق منظور العقاد محاولة من الشاعر للتباهي وإثبات الذات ، فإن هاتين النتيجتين ليس ضرورياً أن تظهرا متناقضتين متباعدتين مندرجتين ضمن مقولة : إما هذه وإما تلك ، إنما ربما ضِمن هذه وتلك معاً ، أو ربما ضِمن هذه بنسبة معينة وتلك بنسبة معينة يحددها كل متلقٍّ ، أو كل باحث بمفرده وفقاً لما يرى .

المراجع:

1. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص 22.
2. أنور عبد الحميد الموسى: علم النفس الأدبي–منهج سيكولوجي في قراءة الأعماق–، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2011.
3. زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي–سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد–، اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 1998.
4. أبو نواس الحسن بن هانئ ح هـ: الديوان, تح: أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د–ت .
5. فرويد سيجموند: سيكولوجيا الشذوذ النفسي عند الجنسين ، ترجمة فؤاد ناصر ، منشورات حمد ، ط1، بيروت ، 1959 .
6. الحفني عبد المنعم : موسوعة الطب النفسي –الكتاب الجامع في الاضطرابات النفسية وطرق علاجها نفسياً– ، مكتبة مدبولي، مج1، ط2، القاهرة ، 1995.
7. النويهي محمد: نفسية أبي نواس، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1995، مصر.
8. الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز ، دار المعرفة ، بيروت ، 1981 .
9. الحفني عبد المنعم: الموسوعة النفسية الجنسية، مكتبة مدبولي ، المجلد الثاني، مصر، 2011.
10. مجموعة من المؤلفين: النرجسية . حب الذات ، ترجمة وجيه أسعد ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ،1989 .
11. العقاد عباس محمود : أبو نواس . الحسن بن هانئ . دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي ، مطبعة الرسالة ، د – ت .
12. مجموعة من المؤلفين: جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 21.

المحاضرة الخامسة: محمد الهادي الطرابلسي والأسلوبية

1. الأسلوبية:

أ. المنهج الأسلوبي:

إن مفهوم كلمة (أسلوب) قديم قدم استعماله فلقد ورد لفظ أسلوب في كلام أرسطو حيث أراد به طريقة التعبير فقال : " حقا إننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب ونرعى الأمانة من حيث هي كما كانت لنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته، ولكن علينا أن لا نعتمد في الدفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة، ولكن كثيرا ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فهم في الحاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة" [1].

عرف "ريفاتير" الأسلوب بأنه: "كل شيء مكتوب وفردي قصد به أن يكون أدباً"[2]. ويقول أيضا: " الأسلوبية بكونها تدرس فعل التواصل ليس كنتاج صرف لسلسلة في الكلمات بل كحامل سمة شخصية المتكلم وكجاذب لانتباه السامع أو القارئ ".[3] ويعتبر شارل بالي الفرنسي النمساوي تلميذ دي سوسير "مؤسس المنهج البنيوي" من أوائل المؤسسين لهذا المنهج وتبعه جاكبسون الذي عرف الأسلوبية بأنها "البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً".

---

[1] فائق مصطفى وعبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث، دار الكتب، ط2 ، الموصل، 2000، ص116.

[2] بدري الحربي فرحان: الأسلوبية في النقد العربي الحديث –دراسة في تحليل الخطاب –المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والوزيع، ط1، لبنان، 2003، ص13.

[3] عبدالسلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 1977 ، ص 34

وقد أدى الاهتمام بدراسة الأسلوب وتحليله لغويا على وفق معايير لغته أو فنياً على وفق المعايير الفنية، إلى ظهور ما يسمى بالأسلوبية اللغوية التي ترى أن الأسلوب قد يكون انزياحا أو انحرافا، أو عدولا عن السياق اللغوي المألوف في هذه اللغة أو تلك، أو قد يكون تكرارا للمثال، أو النموذج النصي الذي يهتم به الذوق العام أو قد يكون كشفا خاصا لبعض أصول اللغة ومرجعياتها ولا سيما في الوجه الجمالي للتعبير أو ما يسمى بالوجه البلاغي أو البياني"، والأسلوبية لا تكتفي البتة ببنية النص كما هي البنيوية بل تنظر إلى ما يحيط بها نظرة شمولية تهدف من وراءها إلى خلق جماليات النص الأدبي و تنويره للقارئ.

هذا بالإضافة إلى علاقتها بالبلاغة العربية و ما يعرف بالانزياح و التكرار و الإيحاءات التي يستشفها الناقد من السياقات المختلفة.

ويتحدد المنهج الأسلوبي وفق خمسة اتجاهات[1]:

- الأسلوبية الصوتية:

وهي التي تهتم بالأصوات و الإيقاع و العلاقة بين الصوت و المعنى.

- الأسلوبية الوظيفية:

وتهتم بدراسة العدول أو ما يسمى بالانحراف أو الانزياح.

وتقوم على مبدأين:

أ-دراسة نصوص كثيرة تمثل أنواعاً أدبية مختلفة وأجناسا متعددة وعصورا بغية الكشف عن الآليات التي تتحكم في تكوين الأسلوب الشعري.

[1] محمد اللويمي:في الأسلوبية والأسلوب،مطابع الحميضي، ط1، سوريا، ص 41-46

ب- الإفادة من نتائج علم النفس ..فدراسة العمل الأدبي أسلوبياً يتطلب التحرك بمرونة قصوى بين الأطراف و المركز الباطني للنص , والوصول إلى تلك النتائج يتطلب إعادة قراءة النص مرارا.

- الأسلوبية التعبيرية:

وكان رائدها بالي الذي شق الطريق للتفريق بين أسلوبين أحدهما ينشد التأثير في القارئ و الآخر لا يعنيه إلا إيصال الأفكار بدقة . وطور تلاميذه هذا الاتجاه عن طريق التوسع في دراسة التعبير الأدبي , فالكاتب لا يفصح عن إحساسه الخاص إلا إذا أتيحت له أدوات ملائمة , وما على الأسلوبي إلا البحث عن هذه الأدوات.

- الأسلوبية الإحصائية:

تقوم على دراسة ذات طرفين , أولهما: هو التعبير بالحدث , و الثاني هو التعبير بالوصف، ويعني بالأول الكلمات أو الجمل التي تعبر عن حدث و بالتالي الكلمات التي تعبر عن صفة، ويتم احتساب عدد التراكيب و القيمة العددية الحاصلة تزيد أو تنقص تبعاً لزيادة أو نقص عدد الكلمات الموجودة في هذه التراكيب , وتستخدم هذه القيمة في الدلالة على أدبية الأسلوب و التفريق بين أسلوب كاتب و كاتب

- الأسلوبية النحوية:

تهتم بدراسة العلاقات و الترابط و الانسجام الداخلي في النص و تماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة، ومن هذه العلاقات : استخدام الضمائر والعطف والتعميم بعد التخصيص... وهذه العلاقات يلجأ إليها الكاتب لتنظيم جملة بعضها إلى جانب بعض مما يؤدي إلى تماسكها و ترابطها..

ب. محمد الهادي الطرابلسي:

برزت الأسلوبية كمنهج يدرس النص ويقرأه من خلال لغته فحاولت تجنب المزالق التي وقعت فيها البلاغة ، وقد تلقى النقاد الأسلوبية في العصر الحديث وتجاوبوا معها ، فتجلى ذلك من خلال مؤلفات الأسلوبية على الصعيدين النظري والتطبيقي ، لذا ارتكزت دراستنا النقدية على أحد رواد الأسلوبية التطبيقية وهو محمد الهادي الطرابلسي من خلال مؤلفه "خصائص الأسلوب في الشوقيات" ؛ حيث عرض الطرابلسي لعلم البيان من تشبيه واستعارة في تحليله الأسلوبين ولكن التحليل الأسلوبي الذي قدمه الطرابلسي الشوقيات لم يستوفي شروط التحليل الذي تفرضه الدراسة الأسلوبية الحديثة ، وذلك يبرز من خلال تأثره بمباحث البلاغة القديمة ، إضافة إلى عدم اتباعه مستويات التحليل الاسلوبي المعروفة ، واهماله للقراء والكاتب .كما نسجل إن تأثر النقاد المحدثين بالمفاهيم و الحقول القديمة يؤدي بنا الى السقوط في فخ التقويل المزيف فاذا كانت الاسلوبية امتدادا للبلاغة فإنها تنفيها في نفس الوقت كعلم حديث شامل في تغطية الدراسة اللغوية للنصوص الأدبية مما يمهد لاستقلالها كعلم لغوي في مباشرة النصوص، والمباحث البلاغية ما هي الأجزاء لا يتجزأ من الدراسة الأسلوبية.

درس الطرابلسي الشوقيات من عدّة جوانب أسلوبيّة امتزجت فيها البلاغة بالنحو والعروض بالدلالة، معتمدا على الآليات الإحصائيّة، ذلك بالوقوف على مسألة الشيوع أو التواتر والاختفاء ثم تحول إلى مقولة الانزياح، وبعد ذلك إلى القارئ .

اعتمد محمد الهادي الطرابلسي المنهج الإحصائي[1] لأنه يعتقد صحته في سبيل الضبط المعرفي للنتائج، ثم اقترح أن تكون الأسلوبية هي الحل لسد الفراغ في فضاء النقد العربي الحديث، فيقول:" إن الأسلوبية أو علم الأسلوب وهو أحد ما تفرع عن

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص14

اللسانيات من علوم اللغة الحديثة ليطمح إلى سد هذه الثغرة تنظيرا وتطبيقا وعلما ومنهجا"[1]

يحدد الطرابلسي أركان قاعدة العمل في بحثه، إذ يقيمها على الشعر واللغة والأسلوب، ثم يبين رؤيته حول ههذه الأركان الثلاثة بموجب مجموعة من المفاهيم أسماها التدقيقات المميزة، وهي باختصار تشتمل على الآتي[2]:

-منظور يتعلق بماهية الشعر، فالشعر بحسب رأيه ينطلق من مضمون فكري لكنه لا ينمو إلى درجة الفن المتميز إلا بما يتجاوز به المضمون الفكري من إمكانيات الأداء.

-إن كل مظهر لغوي يشاع في الاستعمال (والتواتر) ولم يدخله تغير وتحريف منذ استعماله الأول في وضع اللغة، فأصبح من مظاهر اللغة المميزة ومنقواعدها الثابتة وعناصرها، وهو مظهر ثابت في رأيه، وهو يرجع كل مظهر من المظاهر الثابتة في الكلام إلى اللغة، إذ يعده من ثوابتها العامة، فمنظوره هنا يتعلق باللغة.

-فيما يتعلق بالأسلوب يرى أن مضمون الأسلوب يكون في جانب المتحول عن اللغة وأن المتحول عن اللغة في الاستعمال (أي الكلام) يكون ذا أشكال عديدة فمنه مثلا ما هو متحول عن قاعدة نحوية ومنه ما هو غير ذلك.

اهتم" الطرابلسي "بالتطبيق والتحليل أكثر من التنظير ,لأن التحليل الأسلوبي يوفر للخطاب الأسلوبي القوانين والقواعد التي يحتاجها للتنظير ,فالمباحث النظرية مباحث عامة ومجردة وغير مجدية حتى تُختبر عمليا ويدرس توظيفها في الآثار والنصوص؛ لذا كان الإحصاء من أهم الأدوات والآليات التي استخدمها" الطرابلسي "

---

[1] المرجع السابق، ص103

[2] المرجع نفسه، ص11 -10

و التي من شأنها أن تعطي عملية التحليل الأسلوبي طابعاً علمياً وموضوعياً نظراً لمنهجيته المنضبطة ونتائجه الثابتة والمنطقية، ولقد كانت هذه الآلية من أبرز الأدوات التي استعملها" الطرابلسي "كثيرا في دراساته الأسلوبية.

–للقارئ والقراءة أهمية كبيرة في الدراسة الأسلوبية عند" الطرابلسي ,"وذلك من خلال قراءة النص في ضوء سائر النصوص التي تجاوره من تأليف الكاتب ,وفي ضوء سائر النصوص التي تلتقي به من غير نصوص الكاتب ,وفي ظل كل النصوص المختزنة في الذهن عندنا بعباراتها و برواسبها التي بقيت في ثقافتنا.

المراجع:

2. فائق مصطفى، عبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث، دار الكتب، ط2 ، الموصل، 2000.
3. بدري الحربي فرحان: الأسلوبية في النقد العربي الحديث –دراسة في تحليل الخطاب –المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والوزيع، ط1، لبنان، 2003.
4. عبدالسلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 1977 .
5. محمد اللويمي:في الأسلوبية والأسلوب،مطابع الحميضي، ط1، سوريا.
6. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

المحاضرة السادسة: الغذامي بين التفكيكية والتشريحية

أ. التفكيكية:

ظهرت التفكيكية مع جاك ديريدا كرد فعل على البنيوية اللسانية، وهيمنة السيميوطيقا على الحقل الثقافي الغربي، ويعني هذا أن التفكيكية – حسب جاك ديريدا – فلسفة التقويض الهادف، والبناء الإيجابي، جاءت لتعيد النظر في فلسفات البنيات والثوابت، كالعقل، واللغة، والهوية، والأصل، والصوت، وغيرها من المفاهيم التي هيمنت على التفكير الفلسفي الغربي، أو جاءت لتنتقد المقولات المركزية التي ورثها الفكر الغربي من عهد أفلاطون إلى الستينيات من القرن العشرين، فترة ظهور التفكيكية مع جاك ديريدا[1].

[1] عبد الله خضر حمد: مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر، دط، بيروت، 1990، ص350.

وقد استعمل جاك دريدا (Jack derrida) مصطلح (التفكيك/déconstruction) لأول مرة في كتابه (علم الكتابة/ الغراماتولوجيا/De la grammatologie)، متأثرا في ذلك بمصطلح التفكيك لدى مارتن هايدجر (Heidegger) الذي شغله في كتابه(الكينونة والزمان)، وليس التفكيك عند جاك ديريدا بالمفهوم السلبي للكلمة، حيث ترد كلمة التفكيك في القواميس الفرنسية بمعنى الهدم والتخريب، لكن ترد في كتابات جاك ديريدا بالمعنى الإيجابي للكلمة بالمفهوم الهيدجري.أي: ترد كلمة التفكيك من أجل إعادة البناء والتركيب، وتصحيح المفاهيم، وتقويض المقولات المركزية، وتعرية الفلسفة الغربية التي مجدت لقرون طوال مفاهيم مركزية، كالعقل، والوعي، والبنية، والمركز، والنظام، والصوت، والانسجام... في حين، إن الواقع قائم على الاختلاف، والتلاشي، والتقويض، والتفكك، وتشعب المعاني، وتعدد المتناقضات، وكثرة الصراعات التراتبية والطبقية. ويعني هذا أن دريدا يعيد النظر، عبر مصطلح التفكيك، في مجموعة من المفاهيم التي قامت عليها الأنطولوجيا والميتافيزيقا الغربية تثويرا وتقويضا وتفجيرا. وهكذا، فمصطلح التفكيك ليس بمعنى الهدم السلبي، وليس بمعنى النفي أو الرفض أو التقويض والإنكار كما في فلسفة نيتشه، بل بمعنى إعادة البناء والتركيب، وتصحيح الأخطاء، وفضح الأوهام السائدة[1].

ترتبط عملية التفكيك في المنهج التفكيكي أساسا بقراءة النصوص وتأمل كيفية إنتاجها للمعاني وما تحمله بعد ذلك من تناقض فهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه، ومن ثم فإن مقاربتنا لها لا يمكن أن تكون عن طريق قراءة نص النقد فحسب وإنما باستعراض بعض المشاهد الأساسية في أبيات التفكيكية وتأملها والتعليق عليها[2].

وتقوم التفكيكية على قراءة النصوص أولا ثم استعراض النص والتعقيب عليه.

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص351.

[2] ينظر صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، أفريقيا الشرق، ط2، المغرب، 2013 م ، ص1

ويرى البعض التفكيكية في بعض أجزائها رد فعل حذر لميل الفكر البنائي إلى استئناس تبصراته وتأهيلها لتكون في مستوى فهم العامة فالتفكيكية تحاول توضيح الحقيقة التي تقول بأن أي تغيير جذري في الفكر التفسيري لابد وأن يلقى مصاعب سخافته ومنافاته للعقل[1] .

ويعد التفكيك Déconstruction » أهم حركة ما بعد بنيوية في النقد الأدبي فضلا عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل أيضا، وربما لا توجد نظرية في النقد الأدبي قد أثارت سجالا نقديا مثلها.

يقصد بالتفكيكية تفكيك النص الأدبي ثم إعادة بنائه وذلك للوقوف على لغته والوصول إلى أبعاد رموزه واستعاراته اللغوية ، وقد شبهها الكثير من النقاد بهدم البناء ومعرفة محتوياته ثم إعادة بنائه من جديد . وهذا هو المنهج التفكيكي ، حيث يقوم على هدم النص الأدبي وتجزئته إلى جزئيات صغيرة مثل { اللفظ ، والمعنى ، والتركيب ، والرموز والصورة الفنية والأسلوب ...إلخ ثم إعادة بنائه من جديد حتى تكتمل الصورة للناقد عن محتويات هذا النص[2]

كما قد قامت التفكيكية على مجموعة من الإرهاصات الفلسفية واللسانية ، حيث اشتغل "جاك دريدا " J.Derrida على الميتافيزيقيا الغربية ، والتي كان التفكيك ثورة عليها في تمجيدها للعقل والمنطق بهدف الوصول إلى جوهر الحقيقة المصفاة ، وهو الشيء الذي فتح المجال أمام إمكانية الإبداع أو الانطلاق والتحرر، إلا أن ما تقره الفلسفة الحديثة هو أن القضاء على الميتافيزيقيا يتطلب وضع حد لوعي الإنسان

---

[1] كريستوفر نوريس : التفكيكية النظرية والممارسة، تر:صبري محمد حسن ، دار المريخ، دط، الرياض، 1989، ص 14-22

[2] عماد علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة، ط 1 ، 2009 م، ص298-299

باعتبار أن هذا الوعي يجعل من «نفسه مركز الكون)....(فالميتافيزيقيا تختزل الذات في الوعي ، في الأنا ضمير الحضور[1]

أي أن مقتضيات وأسس المناهج النسقية تذيب الذات والأنا وكذلك الضمير الحاضر في الأثر الأدبي.

- **أسس التفكيكية**

قامت التفكيكية على مجموعة من المبادئ والأسس:

- موت المؤلّف / سلطة القارئ[2]:

لقد عمل النقد التقليدي منذ وقت طويل على تقديس المؤّلف وجعله الفضاء الوحيد الذي يتمحور في فلكه الخطاب، معتبرا إياه المرجعية الأولى لتحليل النص الأدبي، وسبر أغواره

إلا أن التفكيكيين نادوا بموت المؤّلف ، و دعوا إلى ضرورة قراءة العمل الأدبي بعيدًا أو مفصولا عن كاتبه ، وتسليط أضواء البحث والتحليل عن النص المكتوب كونه يمّثل لغة ، فهي ما يتحدث في الأدب وليس المؤلف نفسه ، والبداية كانت مع رولان بارت) التي صاغها عام (la mort de lauteur) 1968 في نظريته الشهيرة) موت المؤّلف فحطم صنم المؤّلف و قوض مملكته.

- الاختلاف وتناسل المعنى:

---

[1] عبد العزيز عرفة: التفكيك والاختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، الكويت ، 1988 ص72 – 71

[2] حميد الحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر –مناهج ونظريات ومواقف–، مطبعة أنفو–برانت، ط3، المغرب، 2014، ص211

يعد الاختلاف أحد المصطلحات التي تبناها جاك دريدا في فكره التفكيكي فقد خصه وحده بمقال طويل يحاول فيه توضيح هذا" اللاشيء الذي هو أساس كل شيء" وبدونه لا وجود ولا معرفة، و مفهوم الاختلاف عند دريدا يمتاز بنفس سمات "الأثر الأصيل"، إذ يعبر عن حركة بنية اقتصادية و مفاهيمية و شكلية تجمع معا سلسلة من الحركات الدلالية التي ترتبط بأصول المصادر المختلفة لهذا المصطلح[1].

فالاختلاف من المفردات التي يرفض"دريدا"نفسه أن يسميها كلمة أو مفهومًا، والتي ارتبطت باستراتيجية التفكيك عامَّة وباسم"دريدا "خاصَّة كلمة" deference " والتي خصص لها دريدا بحثًا خاصا نشره بالفرنسية بعد بحثه الذي ألقاه في جامعة جونز هوبكتر بعام واحد . وبرغم تعرض بعض مفاهيم ومقولات دريدا للصدأ بدرجات متفاوتة فإن لفظة الاختلاف لم تفقد بريقها الذي اكتسبته منذ تلك الأيام المبكرة لاستراتيجية التفكيك[2]"

فالاختلاف عند دريدا هو فعالية حرة غير مقيدة، ويوجز تعريفه لها بالقول: "إنّ الاختلاف لا يعود ببساطة لا إلى التاريخ ولا إلى البنية فالاختلاف يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى[3]"

- التناص:

لم تثر كلمة جدلا نقديا شغل الحداثيين جميعا قدر الجدل الذي أثارته كلمة التناص intertextualité ربما يكون أحد أسباب الجدل في العربية هو غرابة

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي العربي،المغرب، لبنان ط 3 ، 2002 ، ص115

[2] عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر–مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي، بيروت، 1990، ص121.

[3] علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، دط، لبنان، 1985، ص86

المصطلح النقدي الذي نقلت إليه .فأحيانا تترجم إلى" تناص "وأحيانًا أخرى تترجم إلى "بينصية"، وربما تكون الترجمة الأخيرة أقرب: Intertext ومعناها أ النص ليس تشكيلا مغلقا أونهائيا.ولكنه يحمل أثار نصوص سابقة، إنه يحمل رمادًا ثقافيا.

فالتفكيكية تعطي السلطة الحقيقية للقارئ لا للمؤلف كما تركز تركيزاً كبيرا على الكتابة باقتلاع مفاهيم الكلام والصوت وتقتل أحادية الدلالة وتدعو إلى تشتت المعنى بتخليص النّص من القراءة الأحادية وتدعو التفكيكية إلى موت المؤلف وميلاد القارئ وتعتبر النصّ جملة من النصوص السابقة أو إقصاء لنصوص متعددة –التناص.

- الكتابة[1]:

تعد الكتابة من أهم المقولات التي ناقض بها دريدا الفكر الغربي الذي كان يم جد الصوت والكلام باعتبارهما أقرب إلى إمكانية الحضور ،في حين لم تحظ الكتابة بعناية عند الفلاسفة الغربيين لأنها حسب رأيهم :" على تدمر سلطان الحقيقة الفلسفية" ذلك أن الحقيقة التي ينشدونها تقوم على أفكار مجردة ، ورأوا أن الكلمة المنطوقة وحدها لها القدرة على نقل هذه الحقائق كما هي إنها تمثل الحضور الكامل للعالم "غير أن دريدا ذهب لتأكيد العكس معتبرًا أن" موت الكلام هو أفق اللّغة، و أصلها"

فاسحا المجال لمقوله الكتابة أو ما يصطلح عليه الغرامو تولوجيا، ويقصد به)علم الكتابة(وهو عنوان لأحد كتبه المهمة أصدره(1967) ، حيث قام بدحض كل الحجج التي تقول بأفضلية الكلام على الكتابة وبهذا نقض دريدا اللامركزية الغربية القائمة على الأصوات معتمدًا في ذلك على أفكار دسوسير لاسيما في تفريقه بين اللّغة /الكلام والكتابة/الصوت وغيرها من الثّنائيات التي قدمها العالم السويسري

[1] ينظر المرجع السابق،ص131

فرديناند ديسوسير، فقد أشار دريدا إلى عدم المطابقة بين الكلمات ومفهومها سابقا في الوجود ، وإلا كيف وجدت لغات مختلفة.

وقد أدت ثنائية الحضور –الغياب دورا في توضيح العلاقة) الكلام/الكتابة (، لأن الغياب يدخل مع بداية الكتابة المكملة للكلام)الحضور (وفي هذا يؤكد دريدا في مناقشته لاعترافات روسو بأن " : الكتابة هي التي أتاحت للآخرين فرصة التعرف عليه كما هو ، أو على ما يسميه هو"ذاته)الداخلية " أو الحقيقية التي لا تتبدي في الحضور _ إلا في العلامات المكتوبة."...

إن الكتابة دعوة للدخول إلى المجهول، تغري الكاتب و القارئ كي يسعى إلى كشف ما هو خفي بأسلوب لغوي جديد قائما على الرمزية والانفتاح والتعدد .ولعّلنا نصل في الأخير إلى أن التفكيكيين قد طاردوا المعنى والدلالة بشتى الوسائل ،وكانت الكتابة أهم الوسائل والاستراتيجيات التي استعملوها كونها تمثل إنتاجا إبداعيا باقيا لا يزول، في وجه المعنى الغائب لتستمر عملية المطاردة له ، وفق مبدأ اللعب الحر بين الدال والمدلول...

التمركز حول العقل:

عنى به دريدا "التضافر لتأسيس بنية قوة في خارطة الفكر ويعتمد على اقتحام سكونية الميتافيزيقا [...] وإعطاء الكلمة المنطوقة قيمة عالية بسبب حضور المتكلم والمستمع وقت صدور القول، فليس ثمة فاصل زماني أو مكاني، بينهما فالمتكلم يستمع في الوقت الذي يتكلم فيه، وهو ما يفعله المستمع في الوقت ذاته، إن سمة المباشرة في الفعل الكلام تعطي قوة خاصة في الفهم المباشر سواء تحقق كاملا أو غير كامل [...] أمّا الكتابة فإنها تكتسب أهميتها من خلال التمركز حول العقل، حيث يصبح الكلام مستحيلا ولهذا يضع الكاتب أفكاره على الورقة، فاصلا إياها عن نفسه،

ومحولا إياها إلي شيء قابل لأن يقرأ من شخص آخر بعيد، حتى بعد موت الكاتب، وكل هذا يفتح الآفاق لمزيد من الاحتمالات ومن هنا ينشأ الاختلاف الكبير بين الكلام والكتابة[1].

- **منهج عبد الله الغذامي النقدي:**

ولد عبد الله الغذامي عام 1946 في مدينة عنيزة بمنطقة القصيم وسط المملكة العربية السعودية ، وهو ناقد أدبي وأكاديمي سعودي، مارس التدريس في كلية الآداب بجامعة الملك سعود بالرياض .وكان أول من أدخل مصطلح الحداثة إلى الساحة الثقافية السعودية في مواجهة مع المحافظين، وهو صاحب مشروع في النقد الأدبي وآخر حول المرأة واللغة.

تميزت أعمال الغذامي بالتنوع، فهو صاحب مشروع في النقد الثقافي وآخر حول المرأة واللغة، وكان أولى كتبه الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية.

نهج عبد الله الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نهج الدارسين العرب، حين راح يثمن الأعمال التي قدمها الدارس السويسري فردينان دي سوسير، ولم يغفل الأعمال التي قام بها كل ليفي شتراوس وفوكوه ومالارميه.

جعل عبد الله الغذامي أمر تحديد مفهوم البنيوية أمرا مستعصيا، نظرا لمدى تداخل العناصر المكونة للنص الأدبي، ولعل هذا التداخل المعقد هو ما جعل تعريف البنيوية أمرا صعب التحديد حتى بدت وكأنها تصور ذهني يستحيل تبيانه.

[1] المرجع السابق، ص125.

ولم يترك الباحث الأمر مبهما، بل حدد أساسيات البنيوية، وضمنها في ثلاثة عناصر هي :الشمولية ، والتحول والتحكم الذاتي وهذه المكونات تجتمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حده، لذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للجمع، لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل نفس الخصائص إلا في داخل هذه الوحدة.

لقد أبرز عبد الله الغذامي دور الصوت اللغوي في الدراسة البنيوية:" ولمفهوم (الصوتيم)تأثير بالغا على تصورات الفكر البنيوي منذ أن تحمس ليفي شتراوس في ما سماه(بالثورة الصوتية)وجعله أساسا في دراسته للأساطير، والأمر الذي شد انتباهنا من خلال تطرقنا لدراسة عبد الله الغذامي، هي النماذج التطبيقية التي كان يستعين بها من أجل تدعيم أفكاره كلما استدعى الأمر لذلك، ومنها تطرقه للمقدمة الطللية في معرض حديثه عن الصوت اللغوي، فهي تعد قانونا إجباريا للشاعر الجاهلي، كما أنه مثل للعلاقات التي جاء بها رولان بارت من خلال تطبيقها على الشعر العربي.

وعليه، يمكن القول بأن عبد الله الغذامي كان من الدارسين العرب الحريصين على إفادة القارئ العربي بالأفكار التي سبقنا إليها الغرب، فكان منظرا في استعانته بما توصلت إليه الدراسات الغربية، ومطبقا على المتون العربية من شعر ونثر.

أما بالنسبة لتوجهه الفكري فيقر" الغذامي "انتماءه التفكيكي(التشريحي)كما يسميه، في مؤلفه الرائد، فالطريق التشريحي مثل السرج الذي يعين الفارس على امتطاء صهوة الحصان، يمكنه من التحرك مع النص، و هكذا تتمكن الرموز أيضا من التحرك بحرية و طلاقة ومن ثمة تتمكن من إنتاج المعنى، فمع تعدد القراءات و التأويلات تجدد التشريحية للنص حياته، فهي ترفض القراءة الأحادية.

فتشريحية الناقد" عبد الله محمد الغذامي "تجعل القراء أحرار في فتح العملية الدلالية

للنص و إغلاقها دون أي اعتبار للمدلول.

أي أن كل قراءة هي عملية تشريح للنص، وكل تشريح هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص .و بهذا يكون النص الواحد آلاف من النصوص يعطي ما لا حصر له من الدلالات المتفتحة أبدا[1]

تتبني تشريحية" عبد الله محمد الغذامي "في أهم جوانبها للأعمال النقدية له، على ما أطلق عليه(تفسير الشعر بالشعر)هذا المبدأ الذي جعله قاعدة لأعماله النقدية تتبع عنه تأويلاته للقصائد المختلفة، فهذا المبدأ يرتكز على امتزاج كل قصيدة في معناها العام، فلكل قصيدة معناها العام، و آخر خاص هو ما أبدعه كاتبها، وهذان النظامان يلتقيان ويمتزجان.

ففي العمل الأدبي تتحكم عوامل الغياب و تطغى على كل العناصر، ولا حضور إلا لعاملين فقط هما القارئ و النص، وهذان العاملان يشتركان في صناعة الأدب أو الأدبية في لغة" ريفاتير "فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلق، و المطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص لي يحقق بها النص وجودا طبيعيا أو قيمة مفهومة، النص ويعتمد على هذه الفعالية اعتمادا كاملا و بدونها يضيع النص[2]

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة، ط 4 ، مصر، 1998 ، ص121

[2] المرجع نفسه، ص83.

تسيطر كل عوامل الغياب على الأثر الأدبي وتسيره، حيث يكون القارئ أو المتلقي والنص فقط هما الحاضران، وهذان العنصران يسهمان في إنتاج الأدب أو ما يسميه" ريفاتير " Riveterالأدبية.

حيث يضعها كالتالي :"إن الحقيقة الخالصة ليست أبدا هي الأكثر ظهورا و طبيعة الحقيقة مبرهنة فيما توليه من عناية لإخفاء نفسها وكأن بالعرب قصدوا ذلك حينما قالوا إن المعنى في بطن الشاعر، أي أنه غياب يلزم استحضاره[1]

القارئ هو العنصر الأساسي الذي يكشف الفراغ في النص حتى يصل إلى المعنى في التفسير الذي يريد النص نقله و يبحث عن الحقيقة المضمرة في هذا النص، "وعملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص مما يجعلها مضاعفة الجدوى فهي من ناحية تثري النص إثراء دائميا باجتلاب دلالات لا تحصى إليه، ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قراء ايجابيين ، يشعرون بأن القراءة عمل إبداعي، و هو شعور لا يمكن تحقيقه إلا إذا أحس الإنسان أنه يقدم شيئا إلى النص عن طريق تفسير إشاراته حسب طاقة القارئ .«الخيالية و الثقافية"[2].

ومن خلال ممارسة القارئ عملية الكشف عما هو غائب تجعله يتحول من قارئ، إلى منتج للمعنى المستحضر.

و هذا التفسير هو فعالية صادرة من القارئ مما يشعره بأنه يمتلك هذا النص المفسر حيث أخذ يشارك في إنتاجه، ويحدث لهذا ردة فعل بعيدة الأثر في تقدم الفكر

[1] المرجع السابق، ص84.

[2] المرجع نفسه، ص84

البشري و انفتاحه، و في تفوق اللغة و جمالياتها، مما يحول الأدب إلى تجربة عظيمة الجدوى للإنسان نفسيا و علميا، و يعيننا على تجاوز مرحلة التتلمذ و التقليد[1] .

من خلال مشاركة القارئ في إنتاج نص يحس و كأنه أخذ يمتلك ذلك النص الذي كان مفسرا، و ذلك من خلال عملية التفسير إذ ينفتح على الفكر وعلى اللغة و تذوقها الجمالي و منه تتجاوز التقليد من خلال هذا الأدب.

"وهي عملية مزدوجة الحركة حيث نبدأ من الكل داخلين إلى جزيئاته لتفكيكها واحدة واحدة، لتعيد تركيبها مرة أخرى كي تصل إلى كل عضوي حي لها، و لكنه يختلف عن (الكل)الأولي من حيث إن للأخير فعالية نتجت عن القراءة الابتكارية للنص المشرح، بينما الكل الأولي كان حتمية إنشائية مفروضة على العمل و لو ظاهريا[2] . فتفسير الشعر إذا هي عملية مزدوجة مثلما يراها الغذامي حيث نفسر الكل تدريجيا مندمجين في جزئياته لتشريحها لكي نعيد بناءها من جديد من أجل الوصول إلى عضوها الحي فهو يختلف عن الكل الأولي، فهو الذي ينتج عن قراءة النص المفكك فالكل الأولي فهو إنشاء العمل ولو كان ظاهريا.

ومن خلال هذا القول يبين" الغذامي "اختلافه في التشريح مع" دريدا، فيقول: " تلك التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه ، و أنا لم أعمد إليها هنا لأنها لا تنفعني في هذه الدراسة، ولقد استخدمها" دريدا "لأنه يهدف إلى نقض فكر الفلاسفة من قبله(من أفلاطون و أرسطو حتى نيتشه وهيغل و هيدجر ومن بعدهم)وجعل نصوصهم تنقض فكرهم، مما جعله يتهم فلسفاتهم و الفكر الغربي كله معهم بالتمركز المنطقي و طرح بديلا لذلك فكرته عن النحوية[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص84-85

[2] المرجع السابق، ص88

[3] المرجع نفسه، ص88-89

يصرح" عبد الله محمد الغذامي "اختلاف تشريحيته عن تشريحية" دريدا "الذي يرى بأنها تقوم على نقض العمل من خلال نصوصه و يقول أنه ليس بحاجة إليها لأنها لا تفيده في هذه الدراسة حيث استخدمها" دريدا "من أجل نقض فكر الفلاسفة الذين ذكرناهم فجعل كتاباتهم تنقض فكرهم مما جعله يتهم فلسفاتهم و طرح فكرة النحوية عوضا عن ذلك.

إن التفكيك حسب" دريدا ""ليس منهجا و لا يمكن تحويله إلى منهج وهو ما أدى إلى سجال في الأوساط الأكاديمية و الثقافة(الأوروبية و الأمريكية)من خلال التساؤل:هل يمكن للتفكيك أن يتحول إلى منهج للقراءة و التأويل؟ وهل هو قابل للاحتواء و التدجين من طرف المؤسسات الأكاديمية؟" و لا يكفي أن التفكيك لا يمكن أن يختزل إلى أدواتية منهجية أو إلى مجموعة من القواعد و الإجراءات القابلة للنقل وعليه فإن كلمة" التفكيك "لا تستمد قيمتها إلا في سياق معين تحل فيه محل كلمات أخرى أو تسمح لكلمات أخرى بأن تحددها مثل الكتابة أو الأثر أو الهامش[1]

يعتبر" جاك دريد "أن التفكيكية ليست منهجا و يقدم لنا العديد من الأسئلة فهو يرى أن التفكيكية تستمد قيمتها داخل النص حيث تحدد من خلال كلمات السياق أو تحل محل هذه الكلمات.

إذ تحاول التفكيكية حسب دريدا إلى تفكيك الفكر النقدي للتراث الفلسفي، يتخذ

[1] جاك دريدا: إستراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، تر:عز الدين الخطابي، شارع يعقوب المنصور، دط، المغرب، 2012، ص 5 –6

التفكيك مظاهر عديدة :مرة يبدو موقفا فلسفيا، وثانيا يكون إستراتيجية سياسية أو فكرية ، مرة ثالثة يبدو طريقة في القراءة و بالطبع ينشغل دارسوا الأدب و نظريته انشغالا أكبر بقوة التفكيك من حيث كونه منهجا يصلح للقراءة و التفسير[1].

يتخذ التفكيك أشكالا عديدة هناك من يعتبرها منهجا وهناك من يعتبرها إستراتيجية للتفسير و التأويل، وهناك رأي آخر يرى أن التفكيك موقف فلسفي.

قد ترى أن التفكيك– من حيث كونه استراتيجيا ضمن حدود الفلسفة و إستراتيجية

للبحث في الفلسفة –ممارسة تجهد من أجل القيام بمناقشة دقيقة جدا داخل الفلسفة، كما تجهد في الآن نفسه من أجل إزاحة المقولات الفلسفية أو المحاولات الفلسفية ذات الهيمنة

في التعارض ومن ثمة يصف" دريدا("إستراتيجية تفكيك شاملة)على النحو الآتي: في التعارض الفلسفي التقليدي لسنا أمام تعايش آمن للطرفين المتقابلين، بل نحن أمام تراتبية قامعة، إذ يهيمن أحد الطرفين على الآخر(قيميا و منطقيا الخ) فيحتل بذلك موقع السيد ويقتضي – تفكيك التعارض– أولا وعند لحظة معينة قلبا لهذه تراتيبة[2].

التفكيك إستراتيجية فلسفية تجهد ممارستها في البحث داخل الفلسفة بدقة حيث يصفها دريدا في التعارض الفلسفي التقليدي بوصف هذين الطرفين المتقابلين بتراتبية قامعة.

"وذلك جهد قد نتج عنه أفكار نقدية متطورة أفاد منها الدارسون، و نبغ من بينهم

---

[1] جونثان كلر: التفكيك، تر:حسام نايل، الهيئة المصرية العامة، دط، مصر، 2004، ص،89

[2] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ويأتي" رولان بارت"مقدما مدرسة التشريحية المتميزة،وهي مدرسة تأخذ باتجاهين يختلفان ولكنهما يتعاضدان في تأسيس اتجاه نقدي مثمر واحدهما هو نهجه في كتابه (S / Z) حيث جعل التشريحية تفكيك مرحليا لأجزاء العمل المدروس ومن ثمة بناء النص من جديد، أي النقض من اجل إعادة البناء والنهج الثاني أتى بعد ذلك في كتبه اللاحقة مثل(لذة النص) و(خطاب عاشق) حيث صارت التشريحية علاقة حب بين القارئ والنص، وصار القارئ عاشق للغة يهيم فيها ولها ويلتذ بالتداخل معها ليتوحد معا في بناء يشتركان في تصوره وتمثله[1] .

وفي الأخير يعتمد" عبد الله الغذامي "في تحليله للنصوص الأدبية على مبدأ تفسير الشعر بالشعر وبذلك يختلف عن تفكيكية" جاك دريدا."، وي استند" عبد الله الغذامي "على أسس نموذجية في تشريح النصوص ومن هذه الأسس : نموذج الجمل الشاعرية، نموذج الخطيئة و التكفير.

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص89

المراجع:

1-عبد الله خضر حمد: مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر، دط، بيروت، 1990.

2-ينظر صلا ح فضل : مناهج النقد المعاصر ، أفريقيا الشرق، ط2، المغرب، 2013.

3-كريستوفر نوريس : التفكيكية النظرية والممارسة، تر:صبري محمد حسن ، دار المريخ، دط، الرياض، 1989 .

4-عماد علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة، ط 1 ، 2009م.

5-عبد العزيز عرفة: التفكيك والاختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، الكويت ، 1988 .

6-حميد الحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر-مناهج ونظريات ومواقف-، مطبعة أنفو-برانت، ط3، المغرب، 2014.

7-ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي العربي،المغرب، لبنان ط 3 ، 2002 ،

8-عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر-مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي، بيروت، 1990

9-علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، دط، لبنان، 1985.

10- عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة

11- المصرية العامة، ط 4 ، مصر، 1998 .

12- جاك دريدا: إستراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، تر:عز الدين الخطابي، شارع يعقوب المنصور، دط، المغرب، 2012.

13- جونثان كلر: التفكيك، تر:حسام نايل، الهيئة المصرية العامة، دط، مصر، 2004.

المحاضرة السابعة: محمد مفتاح والتأويل

أ. التأويل:

عرف مصطلح التأويل أو الهرمنيوطيقا تطورا تاريخيًا، حيث ارتبط منذ القديم بالتأويلات الرمزية والكتب المقدسة، فهو ذات أصول دينية محضة، "وقد أملتها الحاجة إلى تأويل الكتاب المقدس(الإنجيل)الذي لم يعد فهمه المباشر ممكنا، ولذلك نجده يربط الانتشار الواسع الذي عرفته الهرمنيوطيقا بازدهار البروتستانتية في عصر النهضة"[1]، ينطوي مفهوم الهرمنيوطيقا على معاني ودلالات مختلفة منها التفسير، الفهم، الشرح، التأويل، والترجمة، فهي مصطلحات أحيانا مختلفة، وأحيانا متداخلة ومتكاملة في شرح وتفسير النصوص الدينية وباقي النصوص المختلفة في جميع العلوم الإنسانية نتيجة المنهجية.

تصبح بذلك الهرمنيوطيقا في القرن 11 م نظرية للمعنى "فشلايرماخر مثلا يقصي التأويل ويضع الفهم في مركز الممارسة الهرمنيوطيقية"[2] حيث تحول الاهتمام في الممارسة التأويلية من المعنى إلى الفهم ، محاولا تجاوز الهرمنيوطيقا التقليدية التي تعتمد على تفسير النصوص والبحث عن معناها الحرفي المجازي، أما الهدف من الهرمنيوطيقا الحديثة هو" عملية الفهم والمعايير لمقاربة النصوص "إلى وضع القوانين والمعايير التي تضمن" الفهم المناسب "للنصوص أيا كانت هذه النصوص في تحققها

---

[1] خيرة حمر العين :الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالية ولا نهائية التأويل، جامعة وهران، ص20-22

[2] عبد الملك مرتاض :نظرية القراءة تأسيس نظرية عامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2003، ص 182

الملموس[1] لتجنب سوء الفهم، باعتبار أنّ الهرمنيوطيقا التقليدية قائمة على القاعدة الأساسية" نفهم كل شيء" وبعض النصوص إذا تقدم الزمن، صار أكثر غموضا.

ومن القواعد التالية يؤسس" شلايرماخر ("(1768-1834) القاعدة الأولى: لا نفهم أي شيء "والقاعدة الثانية :إنّ التأويل هو عملية" غير منتهية "ويفرض شلايرماخر توجّها مزدوجا على الهرمنيوطيقا أحدهما نحو اللغة والآخر نحو الذات المفكرة أو المبدعة ويؤكد أنّ الفهم لا يمكن أن يتم دون تداخلهما"[2] لا يمكن فهم النص إلا في علاقته باللغة المرتبطة بالتأويل النحوي أو اللغوي الذي يتناول الخطاب، أما نحو الذات المفك رة هو التأويل النفساني وعلاقته بالمؤلف من نفسيته وتجربته نحو الذات المفكرة وعلاقته بالمؤلف من نفسيته وتجربته الذاتية، والمهمة الأساسية للهرمنيوطيقا هي فهم المؤلف أكثر من فهم النص،أما النص فهو تعبير عن تجربة المؤلف.

2-نظرية التأويل في النقد العربي المعاصر:

عرفت نظرية التأويل في النقد العربي المعاصر تأسيسًا نظريًا ومنهجيًا "في بعض المحاولات التطبيقية التي جمعت بين السيميائيات والتفكيكية، وأضافت إليها من معين التراث النقدي" [3]ما تقوم عليه نظرية التأويل في مقاربة النصوص الأدبية وفق آليات نقدية حديثة مختلفة.

---

[1] عبد الغاني بارة :الهرمينوطيقا والفلسفة-نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، دط، 2008، ص87

[2] عبد القادر لباشي :تلقي مصطلح التأويل في النقد العربي المعاصر(قراءة وتحليل)، جامعة البويرة، الجزائر، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية،ع 36 -2019 ، المركز الديمقراطي العربي، ألمانيا .-برلين، ص234.

[3] محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1994، ص 218

إضافة إلى التراث الذي يشكل التأويل حضورا مكثفًا، وهذا ما يختلف النقاد والباحثين في ترجمة مصطلح الهرمنيوطيقا الذي عرف في النقد الأدبي الحديث، "يستخدم مصطفى ناصف صيغة نظرية التأويل عنونًا لكتابه لمقابل كلمة Herméneutique الغربية، وهو المفهوم نفسه الذي ارتضاه صاحب كتاب دليل الناقد الأدبي، وهو عينه ما استخدمه مصطفى تاج الدين" [1]مما أدى إلى تنوع المصطلحات منها التأويل، التفسير، علم التأويل، فن التأويل، علم التفسير، الهرمنيوتيك، التأويلات، وغيرها من المصطلحات.

التي تختلف من حيث الترجمة، وتلقي المصطلح "وقد وجدنا بعض النقاد المعاصرين يصطنع هذا المصطلح منقولا من لغته الإغريقية الأصلية تحت لفظ الهرمنيوطيقا" [2] ومنهم من يفضل استخدام مصطلح التأويلية، التأويل الذي له حضور في الثقافة العربية الإسلامية، ومنهم الناقد" عبد المالك مرتاض" الذي يفضل مصطلح التأويلية عن مصطلح الهرمنيوطيقا، من حيث الترجمة، ومن النقاد في الفكر الغربي نجد" بول ريكور "يستخدم مصطلح التأويل بدل الهرمنيوطيقا "وعند الرجوع إلى القواميس العربية نجد سهيل إدريس يترجم الكلمة Herméneutique إلى صفة : تفسيري، تأويلي، متعلق بتفسير الكتب المقدسة والقوانين القديمة واسم :تفسير النصوص القديمة " [3] وهذا ما يمثل تفاوت نقادنا العرب المعاصرين.

إن زعماء نظرية التفكيك، التلقي على اختلاف مشاربهم يتفقون على ان العلاقة الجديدة التي يقصدونها هي علاقة بين القارئ والنص، وليس بين القارئ والمؤلف، وقد حرص غادامر صاحب التأثر القوي في نظرية التلقي على تأكيد هذه

---

[1] المرجع السابق، ص41

[2] المرجع نفسه، ص 90

[3] المرجع نفسه، ص31

العلاقة وترسيخها، اذ تحول القارئ إلى السلطة الوحيدة،التي لها القدرة على منح النص وثيقة وجوده، وليس معناه فقط، ورغم هذا كله، فهذه السلطة تؤدي إلى حرمان النص من القدرة على الدلالة أو

المعنى، كما تعني أيضا حرمان القارئ نفسه القدرة على تحقيق معنى محدود وتكبته،

فالقارئ – كل قارئ –لا يعدو أن يقدم نسخته الممكنة من تفسير النص والتي تتحكم

)فيها سياقات ثقافية وتاريخية واجتماعية تختلف عن سياقات الآخرين[1].

وفي ظل هذه القراءات اللانهائية المتعددة للنص الواحد، لا يستطيع أصحاب

النظرية مواجهتها مهما تشددوا في تفصيل ضوابط القراءة، وهذا ما يؤدي إلى الإحباط

داخل البنية النقدية وفوضى التفسير.

ب. محمد مفتاح:

بالناقد محمد مفتاح من أبرز الناقد العرب سواء من حيث هو أكاديمي متميز محلل نصوص متمرس أو من حيث هو مفكر يضع كل شيء موضع المساءلة والحوار إذا تعد إنجا ا زته في هذا لمجال إضافة نوعية الخطاب النقدي والعربي الراهن نظرا لتنوعها و عمقها و تروعها نحو التأصيل والابتكار فالناقد يمتلك د راية واسعة ومعمقة بالتراث العربي والمتمثل بشكل واع في النظرات النقدية الحديثة.

[1] عبد العزيز حمودة: الخروج من السيل، عالم المعرفة، الكويت، ع 298 ، نوفمبر 2003 ، ص 128

ولد محمد مفتاح بالدار البيضاء عام 1942 م تحصل على شهادة الباكالوريا عام

1963م و تحصل على الإنجاز في الأدب عام 1966 م ثم شهادة الدروس الأدبية واللغوية المقارنة، اخذ دبلوم الد ا رسة العليا عام 1974 م، و شهادة دكتورة كلية الأدب الرباط، له أحد عشر مؤلفا وأبحاث عدة.

أهم مؤلفاته " :في سيمياء الشعر القديم"،" حليلي الخطاب الشعري"، ديوان "لسان الدين بن الخطيب "تحقيق و تقديم،" دينامية النص"،" مجهول البيان"، "التلقي التأويل")مقاربة(،" الخطاب الصوفي"، " المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي "، الشكاية والاختلاف نحو مناهجه شمولية،" مشكاة المفاهيم "النص من الق ا رءة إلى التنظير."

تحصل محمد مفتاح على جائزة المغرب الكبرى للكتاب في الأدب والفنون عام 1987م و جائزة المغرب الكبرى للكتاب في الفنون والأدب عام 1999 م، كتاب التلقي

والتأويل

منهجه النقدي:

يشمل كتاب التلقي و التأويل مقاربة نسقية وجه لتطبيق لكتابه مجهول البيانات، متمثل في طرح فاهيم و تقديم تطورات بإعادة النظر في أسس البلاغة ، و تحت عدة مفاهيم منها الاشتغال على متون متعددة و متنوعة في مقاربتها، رغم اختلاف الخطاب و من ينهم مفاهيم تأطير التأويل و الإشارة.

اعتمد محمد مفتاح في مشروعه عدة مفاهيم مختلفة في د راسة الظواهر النصية، منها فلسفة انتظام الكون التماثل التشابه فهي كونية طبيعية تدعوا إلى ضرورة تفاعل الإنسان مع محيطه، و الفلسفة المرمية المتمثلة في فلسفة العقل المستقيل.

و التي اعتمدها محمد مفتاح في كتاب التلقي و التأويل في مشروع ابن الخطيب التي تقوم على وحدة الكون و الترابط بين أجزائه، كما يؤكد محمد مفتاح من خلال بها حيث، بل إنها مقاربة القضايا التي يواجهها الباحث العربي حول دراسة التراث ومختلف القضايا و من خلال الظواهر البلاغية المختلفة التي إعادة بنائها و تشيد)أساسها وأيضا عتبة انجاز، مقاربات فقهية بآليات سيمائية[1].

و تطبيق نظريات حديثة على أنواع الخطابات المختلفة كالخطاب الفلسفي البلاغي الصوفي و تعني النسقية أنها تبين على مفهومين أساسيين هما النسق و مقاسة النسق مكون من مجموعة العناصر أومن أجزائه التي يرتبط ببعضها البعض مع وجود ميزة أو مميزات بين كل عنصر و أخرى[2]، هو مجموعة من العناصر المرتبطة فيما بينها، مع وجود عناصر مشتركة بينهما متمثلة في أنواع الخطايات التي تحكمه فيها قواعد وآليات كونية و إنسانية و طبيعية.

متمثلة في منطق الرياضيات و التنبهات و الاستعارات و هو ما يمكن قياس بعضهما على بعض، وجود علاقات موحدة بين الاشتياق الثقافية و هذا ما يهدف إليه قراءة التراث العربي في ضوء مناهج النقدية الحديثة، منها نظرية التلقي و التأويل والسميائيات التداولية علم النفس المعرفي، و البحث في خلفية المفاهيم العلمية والابستيمية فالخطابات و النصوص تقوم على مبادئ فلسفية معتدلة التي تعطي للقارئ مكانه لتلقي و التأويل.

مفهوم التأويل عند محمد مفتاح في كتابه التلقي والتأويل نشأته و أجزائه يرجع إلى مقولتين أولهما" غرابة المعنى تقيم سائدة و القيم و القيم الثقافية و السياسة

---

[1] السجلماسي أبومحمد القاسم الأنصاري: المنزع البديع في تجنيس أسليب البديع، مكتبة المعارف، دط تح: علال الغازي، مصر، 1980، ص290

[2] محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، ص290

والفكرية"[1]، عدم وضوح المعنى أي مجاز، فتأويل يسعى لاستنباط و استخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية " و بث قيم جديدة بتأويل جديد أي إرجاع الغرابة إلى الألفية و دس الغرابة في الألفة و هذا ما يهدف إليه التأويل في بث قيم جديدة مسايرة لتطور الحياة الثقافية و السياسية و الفكرية ليس مقتصرة على زمن معين أو مكان أو أمة من الأمم.

مبادئ التأويل:

إن من مبادئ التأويل التناسب التصنيف والتأليف فهي مبادئ اشتغل عليها البلاغيون والمناطقة المسلمين ، للحد من فوضى التأويل ولذلك حاولوا أن يضعوا مبادئ يرتكز عليها التأويل ، ومنتقاة من آليات منطقية بكل مكوناتها من تعريفات ومقولات وعلائق بين القضايا واعتمدوا على بعض المبادئ ذات الأصل الرياضي وتوظيف الآليتين الرياضية والمنطقية في أصول الفقه والبلاغة والأدب.

1-مبدأ التناسب

يمثل التناسب مبدأ من مبادئ التأويل الذي انتهجه ابن البناء في تأليف كتابه الروضة الربع في صناعة البديع القائم على توظيف الآليات المنطقية و الرياضية المتماثلة في المنطق و الرياضيات الطبيعية من الاستعارات و التشبيهات و قوانين كونية و إنسانية الهدف منه " تقوية المنة لفهم الكتاب و السنة و فهم الخطابات كلها و تقريب أصول الصناعة البديع وضبطها تنظيمها[2] ، التي سلكها ابن البناء طريقة تحليل الاستنتاج التي لم يسلكها البلاغيون من قبل، حيث اعتمد أصحاب الكتب البلاغية السابقة أقسام البديع بعضها تتراكب و تتداخل في صناعة البديع، تختلف الأمثلة الجزئية فبعضها البعض في قسم و يضعون بعضها الأخرى في قسم، ويختلفون في

[1] أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أسليب البديع ، ص442

[2] محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، ص81

تسمية الأقسام و تفصيلها الأمر الذي لم يفعله ابن البناء في الكتابة في ضبط الصور الجزئية و تسميتها المعنى بالقول" تقسيم الصناعة بحسب الأغراض، غير منحصرة من جهة من جهة المعنى و قد يكمن الحصر من جهة العبارة باللفظ كذلك أهل صناعة البديع حصرها بالاستقراء من جهة عوارض اللفظ إلى أقسام سموها بأسماء بينهم في ذلك اختلاف[1] ، سالك الطريقة الاستنتاجية في الصناعة سواء كانت منحصرة أعماله من جهة المعني أو من جهة العبارات.

الطريقة الاستنتاجية تراعي الاختلاف فأنه وضع استنتاجين كبيرين أو لهما "أقسام اللفظ من جهة مواجهة المعنى نحو الغرض المقصود و أي مطابقة المقال المقتضي الحال"[2]، و ثانيها أقسام اللفظ من جهة دلالة على المعنى، و يتفرع إلى أربعة أصول و هي "الخروج من أي شيء إلى أو تشبيه شيء بشيء أو تبديل شيء شيء أو تفصيل شيء شيء أما كاتبهما فهم يتفرع إلى الانجاز و الاختصار و الإكثار وإلى التكرار[3] اعتمد ابن البناء طريقة الاستنتاج والاستقراء، في ضبط بالصور الجزئية لا يحصل إلا على بالاستقراء المعتمد على اعتبار صفات مشتركة في تلك الصور الجزئية ولجأ إلى الاستنتاج بوضع كليات امة الإدخال صور جزئية شخصية تحت اعتبار معين مثل " الخروج من شيء إلى شيء قسمه إلى قسمين تصريحي يسمى الخروج الضمني و يسمى الإدماج، ثم تكرر أنواع أخرى منها التفريغ و الاستطراد والتجريد و الاستدراك والاعتراض والالتفات و الاعتماد [4].

---

[1] ابن البناء المركشي العددي: الروض المريع في صناعة البديع، دارالنشر المغربية، دط، تح: رضوان بنشقرون، المغرب، 1985، ص90

[2] المرجع نفسه، ص31.

[3] محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية ، ص43

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

فهذه المصطلحات ذكرت في الكتب البلاغية ولكن لم تكن مدرجة تحت اسم كلي لجأ ابن البناء إلى ضبط الكليات العامة و استقراء الصور، تحت اسم كلي و هكذا ما فعل في الكليات الأخرى عمد إلى ضبط و تنظيم الصناعة والبلاغة من الخاص إلى العام أو من العام إلى الخاص، يهدف إلى صياغة قوانين تأويلية تعصم من القول في كتاب الله و سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم بغير علم، وتجنب الأمة معرة التفرقة و التشرذم و توحيد الأمة.

ابن البناء من خلال كتابه يريد أن يقدم قوانين لصناعة البديع، و كذلك يشمل كل أنواع المخاطبات بما فيها الكتاب و السنة فهو يسعى لصياغة قواعد و قوانين للتأويل تستند إلى آليات طبيعية و كونية.

و يقدم فرق بين الصناعة و العلم " العلم يميز الكليات و يميز الجزئيات و يميز جزئيات كلية أخرى حتى لا تختلط شيء شيء و لا يشتبه في العلم شيء مما يشتبه في الصناعة و لذلك تتميز الحكمة من الشعر و الجد من الهزل في العلم و نشترك في الصناعة[1] ، العلم يميز الكليات و يميز الجزئيات أما لصناعة لا تميز بين الكليات والجزئيات، و البديع صناعة و ليس علما ترجع القول و دلالته على المعنى المقصود ابن البناء يقدم القوانين عامة يستخدمها كل بحسب أغراضه مقاصده.

ب – **مبدأ التصنيف والتأليف:**

يمثل كتاب المنزع البديع في تجنس أساليب لبديع أبي محمد القاسمي السجلماسي في البلاغة والصناعة النظرية لعلم البيان وضاعة البديع بهدف إلى تحقيق غابات متعددة منها " الوقوف على الطائف معاني القرآن و معرفة وجوه إعجازه و منها

[1] ابن البناء المركشي العددي: الروض المريع في صناعة البديع، ص88

تقنية البلاغة العربية من فساد التقسيم و تداخل الأقسام و تراكيبها بترتيبها على المنهج الصناعي[1].

وتقديم مبادئ في التصنيف و الترتيب و قوانين لتأليف يسير على هاديها الناكر والناظم للإقناع و الامتناع و صياغة مخاطبات جميلة مقنعة تمكن السجلماسي من الكتب المنطقية في متونها و ما دار حولها من شرح و تلخيصات و تفسيرات في العالم العربي الإسلامي يذكر ابن سينا و كتاب المقولات أرسطو، كما صنف الأجناس العشر العليا و نوعها و حاول أن يضع حدودا فاصلة بينهما من نقل الاسم اللغوي الجمهوري إلى المعنى الصناعي لعلاقة المشابهة أو للتعليق بأنواعه، فاعلة أو غايته أو جزئه أو عرض من أعراضه أو شكله فالمشابهة وسيلة ربط بين طرفين و هي وسيلة " أيضا لإرجاع المرتبطات إلى جنس عال و الجنس العالي هو منطق المتشابهات و مرجها و يحدد السجلماسي مجالها و ما يدعوه بالفعل هو الحد المحرر بحسب الأمر الصناعي[2] أي الحد الجامع المانع ولكنه اعترف بالصعوبات التي واجهته في التحديد فكان يلتجئ إلى الرسم و إلى التحديد العالي، كان يعرف الشيء باسم فاعله أو غايته أو جزئه أو شكله أو عرض من أعراضه " عن كان جنسين فهما جنسان عاليان لا تحتهم من أنواع الوسيطة والأخيرة من قبل ارتقاء كل نوع من تلك الأنواع الرتبة تحت واحد و أحد منها إلى جنس غير الجنس الذي يرتقي إليه الأخرى و قد تقرر في الصناعة والنظرية إلى الأجناس العالمية ليس يحمل يحضها على بعض[3]، مثل جنس النخيل تشعب إلى أربع أنواع وهي نوع الشبه نوع الاستعارة نوع المثالية نوع المجاز " و قد يتفرع جنس إلى خمس أنواع و هكذا فإن الجنس العالي يتفرغ جنس إلى

---

[1] محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية ، ص58

[2] أبو قاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أسليب البديع، ص290

[3] المرجع نفسه، ص221

خمس أنواع و هكذا فإن الجنس العالي يتفرغ إلى أنواع تصبح أجناسا لما بعدها أي كل شجرة تتفرغ من جنس عال شعب عنه أنواع[1]، التحديد و الرسم أداة لتأمل الشجرة و تفريعات و للتحديد و الرسم وسيلة للجمع و في الوقت نفسه للفصل و المنع لإظهار، و الصفات المتباينة كما استطاع أن يعزل المتداخل و المترادف و المشكك و أن يرجع غلى كل معنى هويته الخاصة.

و قدم أمثال عن التضمين حيث أن اسم التضمين منقول على كلامه معان أحدهما لإنتقار البيت إلى غيره مما قبله أو بعده، و الجمهور و عده من معايب الشعر والمثال الثاني عن الالتفات و يقول " و اسم الالتفات هو اسم مشترك بين هذا المعنى الأخر الذي هو الفرع الأول من جنس التتمة، و هو المسمى اعتراض و لذلك غلط من عدها نوعا واحدا غير متباين[2].

السجلماسي يأخذ مبدأ أرسطو القائل بالتباين في الأسماء، إذا كانت هناك أعراض لفظية يجب أن تخلص بالتفضيل و التقسيم الناتجين عن التحديد أو كما يكون التباين على مستوى الأجناس العليا فإنه يقع على مستوى الأجناس الوسيطة أيضا، مثال المقدم عن (الأشقان و التتمية) ينتميان إلى الجنس العالي التاسع(الانثناء)، لسجلماسي جعلهما متباينين لأن (الالتفات) نوع ينتمي إلى جنس متوسط من النوع الأول من الجنس التاسع، و التتمة نوع ينظم إلى جنس متوسط من النوع الثاني من الجنس التاسع.

كتاب المنزع البديع السجلماسي كتاب في صناعة النظرية لعلم البيان تحكم فيه مصدرات أساسيات أحدهما للصناعة المنطقية، و هي أن ينظم علمهم في مقولات فنقاه من تداخل المصطلحات ، وحاول ضبط تقسيم الأقسام و المادة اللغوية العربية حاول

---

[1] المرجع نفسه، 422

[2] محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، ص81

السجلماسي جهدا في نقل نظرية المقولات الأرسطية إلى علم البيان وتطبيقهما على اللغة العربية.

من خلال تحليل النتائج البلاغية يتبين أنها تستند إلى مبادئ التأويل رغم التفاوت في الحقبة الزمنية ، و اختلاف الأوضاع السياسية و الاجتماعية والثقافية إلا أنها تسعى إلى تحقيق مبادئ و قوانين التأويل المسايرة لتطور الحياة، و فهم الخطابات رغم تداخل الأنساق المعرفية و الثقافية كالخطاب الصوفي ، الكلامي و الفلسفي.

المراجع:

1. خيرة حمر العين :الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالية ولا نهائية التأويل، جامعة وهران، عبد الملك مرتاض :نظرية القراءة تأسيس نظرية عامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2003.
2. عبد الغاني بارة :الهرمينوطيقا والفلسفة–نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، دط، 2008.
3. عبد القادر لباشي :تلقي مصطلح التأويل في النقد العربي المعاصر(قراءة وتحليل)، جامعة البويرة، الجزائر، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية،ع 36 –2019 ، المركز الديمقراطي العربي، ألمانيا .–برلين.
4. محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1994.
5. عبد العزيز حمودة: الخروج من السيل، عالم المعرفة، الكويت، ع 298 ، نوفمبر 2003 .
6. السجلماسي أبومحمد القاسم الأنصاري: المنزع البديع في تجنيس أسليب البديع، مكتبة المعارف، دط، تح: علال الغازي، مصر، 1980.
7. ابن البناء المركشي العددي: الروض المريع في صناعة البديع، دارالنشر المغربية، دط، تح: رضوان بنشقرون، المغرب، 1985.

المحاضرة الثامنة: عبد الملك مرتاض والمنهج السيميائي

أ. السيميائية:

عرف أبو اللسانيات الحديثة " فرديناند دي سوسير(1913) اللغة بأنها منظومة من العلامات التي تعبّر عن فكر ما، وأنها تشبهها في نظامها منظومات أخرى مثل أبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية وضروب المجاملة والإشارات العسكرية وغيرها، إلّا أنه يرى أن المنظومة اللغوية أهم من هذه المنظومات على الإطلاق[1].

وعرف العلامة اللغوية على أنها دال ومدلول، منطوق ومفهوم، ثم دعا إلى علم يدرس نظام هذه المعلومات، ويضبط القوانين التي تنظمها سماه **السيميائية(** Sémiologie) أي علم العلامات[2]، غير أنه لم يحدد هذه القوانين، ولم يتنبأ بمستقبل هذا العلم بعده فقال":ولكون خلقها لم يتم بعد فإنّه يعز علينا أن نعرف ما ستؤول إليه[3]"

وحينما كان الدرس السيميائي في بداياته في أوروبا ، ظهر تيار آخر أكثر غزارة وعمقا، وهو تيار مثّله" بيرس، وبيتل (1839-1924)، ويختلف في رؤيته الشمولية للعلامة عن دي سوسير في أنه وسع مجالها الإجرائي لتشمل ظواهر مختلفة من الحياة الإنسانية، وبذلك يكون قد أسس علما مستقلا يتخذ العلامات موضوعا له سواء

---

[1] فرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية، ترجمة:يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1996، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص87.

[3] المرجع نفسه، ص27

أكانت تلك العلامات لسانية أم غير لسانية وهذا العلم هو السيميوطيقا **Sémiotique** [1]

ولقد سعى السيميائيون الغربيون إلى تحديد الفرق بين مفهومين يبدوان مختلفين من الناحية اللفظية، وهما السيميولوجيا (sémiologie) والسيميوطيقا (sémiotique)؛ حيث تعود السيميولوجيا في أصلها الغربي إلى اللغة اليونانية، فهي مركبة من كلمتين هما (Sémeion) :وتعني العلامة، و (Logos)وتعني علم. وجاء تعريفها في «قاموس النقد الأدبي» أنّ السيميولوجيا بمعناها الضيق (في الطبّ) أو الواسع (في العلوم الإنسانية) ليست سوى دراسة للعلامات داخل نظام معيّن، وعرفها دي سوسير بأنّها «العلم الّذي يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية"[2]

ويفضل الأوربيون مفردة "السيميولوجيا" التزاما منهم بالتسمية السوسيرية، أما الأمريكيون فيفضلون "السيميوطيقا" التي جاء بها المفكر و الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس.

والسيميولوجيا يفسرها دي سوسير حينما يقول:" اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام أو الطقوس الرمزية، أو الصيغ المهذبة أو العلامات العسكرية أو غيرها من الأنظمة ....، ويمكننا أن نتصور علما موضوعه دراسة حياة العلامات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي، وهو بدوره جزء من علم النفس العام وسأطلق عليه علم العلامات"[3].

---

[1] ينظر :أحمد حساني، العلامة في التراث، مجلة تجليات الحداثة، كلية اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة، 1993،ص29

[2] فرديناد دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ص27

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والظاهر من قول "دي سوسير" أنه حصر دراسات العلامات في دلالتها الاجتماعية أما بيرس فيجعل السيميولوجيا تدرس العلامات العامة في إطارها المنطقي، فنجده يقول:" ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر للسيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية نسبية ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات، والسيميولوجيا هي: العلم الذي يدرس العلامات وبهذا عرفها كل من تودوروف، غريماس، جوليا كريستسفا، جون ديبوا، جوزيف رافد يوف"[1].

أمّا في الساحة النقدية العربية الحديثة، فإن المصطلح قد شهد اضطرابات عند ترجمته، فانقسم النقاد إلى ثلاثة اتجاهات، ويؤكد"صلاح فضل "ذلك فيقول ":النقاد والباحثون العرب فهم يتوزعون على ثلاث اتجاهات بعضهم يؤثر مصطلح السيميولوجيا، وله مبرراته في في ذلك لمحاولة القرب من مصادر الفكر النقدي الحديث لصناعة مصطلحاته طبقا للتقاليد العربية القديمة... ومنهم من يعتمد على المصادر الأنجلوسكسونية، فيفضل كلمة السيميوطيقا، أما الاتجاه الثالث فهو يبحث في التراث العربي ذاته على الكلمات المناظرة، والتي يمكن أن تؤدي بشكل تقريبي الدلالة اللغوية المطلوبة في العلم الحديث.

وقد سجلت الساحة النقدية العربية أكثر من عشرين مصطلحا عربيا مقابلا لمصطلح السيميائية، فشابت الدراسات العربية ضبابية مصطلحية، وفي هذا الصدد يقول عبد الملك مرتاض: "فإن السيميائيين العرب حينما جاءوا إلى إدراج هذا المعنى ضمن ما يفيد معادلا دلاليا للمصطلح الأجنبي داروا وماروا، والتبس الأمر عليهم، فإذا منهم من يصطنع السمة وإذا منهم من يصطنع العلامة، بل إنا ألفينا منهم من يستعمل الدليل وهذا الاستعمال الأخير مزعج إلى حد الإيذاء، ومحير إلى درجة الضلال ولعله

[1] ينظر عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرقة للنشر والتوزيع، مصر، 2003، ص18

أن يكون ضربا من ضروب العبث"[1]. للعلم أن عبد الملك مرتاض يؤثر مصطلح السيميائية بإضافة الياء أو الياء الصناعية.

1. عبد الملك مرتاض

يعد عبد الملك مرتاض من أكثر النقاد العرب اهتماما بالمنهج، إذ لا يكاد يخلو كتاب من كتبه النقدية الغنية بمقدمة شافية تستوفي الإشكالية المنهجية حقها من البسط والدرس[2]، فالمناهج النقدية عامة ما هي سوى نتاج اتجاهات ومذاهب فكرية ونقدية غربية، ثم استقطبها العرب كما يعد عبد المالك مرتاض من أكثر النقاد توزعا بين المناهج إنطلاقا من السياقية مرور بالمناهج النسقية منتهيا إلى التركيب المنهجي الذي دعا إليه في كثير كتاباته النظرية واجراءاته التطبيقية، فهو ينحو هذا المنحنى يوعى كامل من أجل ذلك تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يطلق عليه في اللغة النقدية الجديدة.

إن هذا الجمع بين أكثر من منهج واحد كالسيميائيات بتياراتها العديدة، والسيمياء واتجاهاتها ومن البلاغة والتراث اللغوي العربي هو ما ميز كتابات عبد المالك مرتاض، وفي كثير من الأحيان جعله عرضة للنقد من طرف النقاد الذين لايرون في التركيب المنهجي إلا عدم الإحاطة بمفاهيم واجراءات المنهج الواحد.

إن هذا التركيب يعترف به عبد مرتاض في الكثير من تنظيراته النقدية "وقد دأبنا نحن في تعاملنا مع النصوص الأدبية التي تناولتها بالقراءة التحليلية على السعي إلى

---

[1] عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة –تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص10

[2] ينظر فيصل الأحمر: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مجلة الخطاب، مج5، ع6، ص137

المزاوجة، أو المثالثة، أو المرابعة وربما المخامسة ...باصطناع القراءة المركبة"[1]، وهنا إشارة من الباحث على أن النظرة الأحادية ليس بمقدورها صياغة نظرية شاملة تطبق على النص الشعري بسبب مبادئها النسبية والجزئية وقصورها في التحليل، وهذا ما جعل الباحث(محمد عزام)ينتقد هذا الجمع بين أكثر من منهج واحد "إنَ معظم كتبه تحمل عناوين فرعية تجمع بين منهجين نقديين هما على الأغلب السيميائي والتشريحي (التفكيكي)لكن مضمونه يخالف عنوانه تماما، فهو بعيد عن التوفيق(أو التلفيق)بين منهجين أو أكثر" [2] فمحمد عزام من النقاد الذين لا يعترفون إلى حد ما بالنظرة الجامعة أو ما يسمى بالقراءة المتعددة، أو التركيب

المنهجي لذلك حكم على أعمال عبد الملك مرتاض بأنها مخيبة لأمال القارئ العربي وخياله من أي نقد حداثي منهجي.

لقد سطر عبد المالك مرتاض منهجا يجمع بين عدة مناهج(يبدو من المكابرة الادعاء بأن علما ما بمفرده قادر على الاستقلال بذاته، والاجتزاء بأدواته الإجرائية وجهازه الاصطلاحي، أوسسه المنهجية الذاتية وحدها[3]، فالنظرة الأحادية عنده مسكونة بروح قلقة ومتوترة بما يطبعها من تجريبية ونسبية وحالات نقص واضحة عنده، وبعدم قدرتها على استنطاق خصوصية النص العربي في سياقه الثقافي الخاص وفي نكهته العربية لذلك يقر عبد المالك مرتاض بعدم جدوى المنهج الواحد" لايوجد منهج كامل مثالي، لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه، ولا من خلفه، وعليه فان التعصب

---

[1] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب الشعري بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص6.

[2] محمد عزام: تحليل الخطاب النقدي على الضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص75

[3] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدينة، ديوان للمطبوعات الجامعية الجزائر، 1995، ص16

سلوك غير علمي، ولا أخلاقي أيضا التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه وحده، ولا منهج آخر معه جدير أن يتبع"[1].

أراد عبد المالك مرتاض أن يجد نظرية نقدية يزاوج فيها بين ما جاء به النقاد العرب القدامى، وما وصلت إليه الدراسات الغربية في ميدان النقد، فراح ينحت هيكلا من المفاهيم منطلقا من فرضيات لإيجاد قواعد لتفسير الظواهر، وحل مشاكل نوعية في حقل العلم والفكر والفلسفة، مقتحما المرجع اللغوي بصورة المتعددة، وانجاز أعمال نقدية ناتجة عن قراءة متعددة متفردة بأسئلتها ورؤيتها وأدواتها، وبذلك تحولت قراءة عبد المالك مرتاض إلى مسحة من الحداثة هدفها ملء جملة من الفراغات، والحد من سلطة المنهج الواحد، وذلك بالاقتراب من التعدد، وهو تعدد من نوع غير الذي تؤدي إليه الاجتهادات التلفيقية، وعليه فهو ينحو هذا النهج التركيبي بوعي كامل أثناء قراءته ولكي يعطي لهذا الطرح قيمة منهجية وعلمية، بمحاولة ربط المعاصر بالقديم، والحداثي بالتراثي أرى أنه "من المكابرة الزعم بأن المعاصرين اليوم، وحدهم هم الذين اهتدوا السبيل إلى إشكالية القراءة السيميائية بكل انجازاتها اللسانية، وبتعدد حقول تأويلاتها المستكشفة والتي ليس لآفاقها حدود"[2] فقد مارس العرب كتابات من حول النص الأدبي منذ فجر التاريخ الأدبي والتي يمكنها أن تشكل بدايات وإرهاصات لقراءة سيميائية.

بدأ عبد الملك مرتاض الكتابة النقدية وفق المناهج السياقية التقليدية محللا في ضوئها الشعر القديم والحديث، ثم القصص والروايات والأمثال والحكم والألغاز، وعرف باتجاهه النقدي الأصيل، ثم انتقل إلى تحصين أبحاث النقد بملامح من المناهج النقدية

---

[1] المرجع السابق، ص25

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، 2002 ، ص13.

الحديثة مثل البنيوية والسيميائية[1]، وبعد ممارسته للكتابة النقدية بدأ يفكر في مناهج اخرى تستجيب للجانب السياقي، في نفس الفترة التي ازداد فيها تأثير البنيوية السيميائية في النقد العربي الحديث، معلنا استفادته من البنيوية كميراث أوجد حركات لسانية متعددة.

بعد هذه المرحلة انتبه مرتاض إلى السيميائية، فأولاها فاعلية في قراءة النص الأدبي، فأنجز جملة من الدراسات في هذا الحقل، وتعد هذه المرحلة الأكثر فاعلية في تأسيس المنهج السيميائي بمعناه الفعلي الدقيق، والأكثر تمثيلا لإجراءاته[2]، فتعددت دراساته السيميائية من خلال تحليله السردي لحكاية "حمال بغداد" وهي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، إلى جانب شعرية القراءة- تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية- التي أشار فيه إلى أن "هذه الدراسة تشكل إحدى الممارسات المتميزة، والتي أنجزها وفق التحليل السيميائي، مستفيدا من بعض المقولات ومناهج الدراسة النقدية الغربية المختلفة ومحاولات تطويرها بما يخدم رؤاه النقدية"[3]

بالإضافة إلى هذه الدراسات نجد دراسة أخرى تحت عنوان دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، وتحليل للخطاب السردي تجلى بمعالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ومقامات السيوطي، وتحليل سيميائي مركب للمقامة الياقوتية والتحليل السيميائي للخطاب الشعري –التحليل المستوياتي لقصيدة شناشيل أين الحلبي، وما يلاحظ من هذه الممارسة النقدية المذكورة أعلاه هو العنوان الذي يدلنا على المنهج المتبع.

---

[1] مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي –دراسة وصفية إحصائية في نموذج عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005، ص66

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص66،67،72.

وقد نادى مرتاض بتعددية المناهج أو فكرة اللامنهج وذلك بعد اطلاعه على أغلب الدراسات النقدية الغربية، لذلك أكد على ضرورة عدم الفصل بين الشكل والمضمون بعد عزوفه على فكرته الأولى التي مفادها أن الشعر شكل دون مضمون لأن المعنى واحد بين جميع الناس، فكلهم قادرون على التفكير ولكن ذلك لا يمكنهم من أن يكونوا شعراء ويقول في هذا السياق:" يجب مراعاة النص الأدبي في شموليته بحيث نتناوله شكلا ومضمونا بدون محاولة فصل أحد القطبين على الآخر فصلا اصطناعيا كما يجيء بذلك الدارسون التقليديون" وهنا إشارة إلى البنيوية التي تفصل النص عن صاحبه.

المراجع:

2. فرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية، ترجمة:يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1996.
3. أحمد حساني: العلامة في التراث، مجلة تجليات الحداثة، كلية اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة، 1993.
4. عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرقة للنشر والتوزيع، مصر، 2003.
5. عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة –تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
6. ينظر فيصل الأحمر: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مجلة الخطاب، مج5، ع6،
7. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب الشعري بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

8. محمد عزام: تحليل الخطاب النقدي على الضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
9. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدينة، ديوان للمطبوعات الجامعية الجزائر، 1995.
10. عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، 2002 .
11. مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي –دراسة وصفية إحصائية في نموذج عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005.

المحاضرة التاسعة: نبيلة إبراهيم والنقد السردي

تمهيد:

إن استفادة النقد العربي الحديث من مختلف التوجهات النقدية الغربية أحدثت هي الأخرى قفزة على المستوى النقدي، نقلت النقد السردي العربي من سياقيته وأحكامه الانطباعية إلى نقد منهجي مؤسس واضح المعالم والمرجعيات والإجراءات، على الرغم من استناده الذي كاد يكون كاملا إلى المرجعيات الغربية.

ومع تطور الظاهرة السردية وبروز النوع الروائي كنوع سردي استطاع أن يفرض نفسه على بقية الأنواع السردية وعلى الظاهرة الشعرية كذلك، حينما قدمت الرواية نفسها على أنها النوع الأكثر استيعابا لبقية الأنواع وحتى الأجناس الأدبية الأخرى، يمكن القول إن النص الروائي السردي استطاع أن يحتل موقع المركز من النقد، وأصبح تركيز النقد وإصراره على ضرورة التعامل مع هذا النوع الذي استطاع أن يزيح الشعر من قائمة الاهتمامات، ويتحول إلى ديوان جديد ، يحتمل ما تنتجه المخيلة في أبعادها التخيلية والواقعية والإيديولوجية المختلفة

نبيلة إبراهيم

نبيلة إبراهيم (1929 – 2017) هي كاتبة وأكاديمية ومترجمة مصرية، تعد من أبرز المتخصصين في الثقافة الشعبية والفلكلور، ومن المؤسسين الأوائل لمقرر الأدب الشعبي في جامعة القاهرة. حازت جائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية في العام 2013.

هي نبيلة إبراهيم محمود سالم، زوجها الناقد المصري عز الدين إسماعيل. تعدّ من أبرز أساتذة الفولكلور والأدب الشعبي في الجامعات المصرية والعربية، تتلمذت على يد جيل من أساتذة الأدب الشعبي في جامعة القاهرة، فهي تلميذة مباشرة لـ سهير القلماوي، التي كانت بدورها تلميذة للعميد طه حسين، كما تتلمذت على يد الأديب عبد الحميد يونس.

استهلت إبراهيم مشوارها العلمي والبحثي في ستينيات القرن الماضي وامتد لنحو خمسة وخمسين عاما، أنجزت خلاله أعمالاً رائدة وكتابات مرجعية وترجمات لكتب تعد من كلاسيكيات الدراسات الشعبية في العالم.

حازت إبراهيم شهادة الماستر من كلية الآداب – جامعة القاهرة عن «روميات المتنبي» سنة 1954، وشهادة الدكتوراه من من جامعة غوتنغن في ألمانيا عام 1961 عن أطروحتها: سيرة الأميرة ذات الهمة ـ دراسة مقارنة. وعملت أستاذة الأدب الشعبي والأدب والنقد الحديث في جامعة القاهرة، وشغلت منصب عميد المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون في الفترة من 1987–1998. وكتبت الكثير من المقالات والأبحاث التي نُشرت معظمها في مجلة الفنون الشعبية المصرية، ومجلة فصول، ومجلة الحداثة البيروتية. وأشرفت على عدد من الأطروحات الأكاديمية سواء في الأدب الشعبي أو في ما يتعلق به من التخصصات الأخرى، وقد بدأت ذلك الإشراف على رسائل الماجستير منذ وقت مبكر في العام 1970م، وتنوع إشرافها على عدد من الطلاب العرب من الجزائر، ومصر، والعراق وغيرها، وقد أصبح بعضُ طلابها أعلامًا في الجامعات العربية والعالمية

أعمالها:

لإبراهيم عشرات الأعمال والدراسات والأبحاث والترجمات والمؤلفات في الثقافة الشعبية والأدب، منها:

- ✓ سيرة الأميرة ذات الهمة
- ✓ قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية.
- ✓ الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق.
- ✓ المقومات الجمالية للتعبير الشعبي.
- ✓ نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة.
- ✓ فن القص بين النظرية والتطبيق.
- ✓ أشكال التعبير في الأدب الشعبي.
- ✓ سيد درويش: إمام الملحنين ونابغة الموسيقى بالاشتراك مع نقاد الأدب كسهير القلماوي الأستاذة . الرائدة . الناقدة . الأديبة
- ✓ من نماذج البطولة الشعبية في الوعي العربي
- ✓ البطولات العربية والذاكرة التاريخية
- ✓ الكون والإنسان في التعبير الشعبي
- ✓ درة الغواص في التعبير الشعبي

اهتمت نبيلة ابراهيم – خلال رحلتها العلمية ضمن أبحاثها المنشورة – بالتعريف بالأدب الشعبي العربي، وجمعه وتحليله بالمناهج العلمية الحديثة، إذ يسجل تاريخها في هذا المجال جهدًا واضحًا في بحث القصص الشعبي وخاصة الحكايات الخرافية[1].

[1] https://www.folkculturebh.org/ar/?issue=37&page=showarticle&id=711 بتاريخ: 2022/11/18 على الساعة 10:00

كما اهتمت الناقدة نبيلة إبراهيم بالخطاب السردي عامة بما فيه الرواية ورأت أن الخطاب الروائي ذو قيمة فنية دلالية لا تتحقق إلا من خلال نقد واع: "يتفاعل مع لغة النص تفاعلا كليا ويتحرك معها ولا يحيد عنها من البداية إلى النهاية"[1]

كما ترى الناقدة نبيلة إبراهيم أن عملية نقد النص الروائي "تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للمتلقي يضفي المتلقي على النص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص"[2]، ولا يكون ذلك إلا بقارئ فاحص يستكنه مدلولات النص ويقرأه قراءة حقيقية وينغمس في أعماقه، للوصول إلى مقاصده المسطرة أثناء كتابته، ولا يتحقق هذا المنجز المعرفي ولا يتحقق هذا إلا بمقاربة النص مقاربة عملية تعنى بالإحاطة بمخرجات هذا النص الخاص على مستوى الدلالة والمعنى"[3]

---

[1] نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، ع1، 1989، ص211.

[2] المرجع نفسه، ص101.

[3] حبيبة العلوي : مدخل إلى المقاربة السيميائية للنص الرقمي، مجلة اللغة والأدب العربي جامعة الجزائر، ع 26، 2015، ص250.

المراجع:

.1

https://www.folkculturebh.org/ar/?issue=37&page=showarticle&id=7

11 بتاريخ: 2022/11/18 على الساعة 10:00

2. نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، ع1، 1989.

3. حبيبة العلوي : مدخل إلى المقاربة السيميائية للنص الرقمي، مجلة اللغة والأدب العربي جامعة الجزائر، ع 26، 2015.

المحاضرة العاشرة: عبد الحميد بورايو والأدب الشعبي

عبد الحميد بورايو

يعد عبد الحميد بورايو من النقاد المغاربة الأوائل الذين كرسوا جهودهم لتحديث آليات مقاربة النص السردي بصفة خاصة وتحديدها، وذلك عبر إدخال النظريات الغربية إلى ساحتنا النقدية، وبخاصة السيميائية، سواء من خلال محاضراته التي دأب على إلقائها بمدرجات الجامعة منذ الثمانينات، ومن خلال تلك المقالات والمداخلات المنهجية المضبوطة التي ما فتئ يسهم بها في الملتقيات والمناسبات العلمية، وكذا من خلال مؤلفاته –على تفاوت في درجة الخطاب التأسيسي التأصيلي– ويعد مؤلفه (منطق السرد) 1994 إنجازا مهما في التأسيس المنهجي لتجربة نقدية واعدة، ليس من خلال ضبط آليات إجرائية تساعد على تيسير سبل تحليل النصوص السردية فحسب، بل أيضا من خلال محاولة تأصيلها والتأسيس لها، عبر إرجاعها إلى أصولها العلمية التي انبثقت عنها ومراعاة سياقها الّثقافي والمعرفي الذي أنتجها[1].

وللنهوض بهذه المهمة أفرد بحثا مطولا في القسم النظري من كتابه (منطق السرد) للحديث عن البنية التركيبية للقصة، قدم فيها رصدا منتظما لجهود دارسي السرد في الغرب وطروحاتهم حول بنية النص السردي، وتأتي أهمية نقل التجربة النقدية البنائية للسرد " من حيث إنها إعادة النظر في طبيعة ممارسة تحليل

[1] قادة عقاق: السيميائيات السردية وتجلياتها في الّنقد المغاربي المعاصر) نظرية غريماس نموذجا،(أطروحة دكتوراه في الأدب العربي)، (مخطوط) ، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس . 2004، ص303

الأعمال الأدبية استنادا إلى معطيات علمية، خاصة بعد التطور الكبير الذي عرفته الدراسات اللغوية واللسانية الحديثة[1].

كان ذلك من خلال عرض الأسس النظرية للدراسات السردية الحديثة بدءا بطروحات فلاديمير بروب حول التحليل الوظائفي، ونقده لجهود سابقيه ممن كانت لهم محاولات حول تحديد العناصر العضوية للقص، أمثال جوزيف بيدي وفسلوفسكي وفولكوف، ليؤسس لمفهوم الوظيفة بعدّها قيمة أو عنصرا ثابتا في السرد، وهي فعل الشخصية منظور إليه ضمن حبكة القصة، بغض النظر عن أعيان شخوص الحكي التي تعتبر عناصر متغيرة لا يعتد بها في استنباط العناصر البنيوية الثابتة والمتكررة في الحكايات الخرافية.

ليعرج الباحث بعد ذلك على طروحات الدارسين والمنظرين الذين اهتموا ببنية القصة انطلاقا من منهج بروب، أمثال ألان دنتس الذي حاول تطبيق منظور بروب على قصص هنود أمريكا الشمالية مع بعض التعديلات والاصطلاحات المغايرة وكذا ليفي ستروس الذي كشف عن منهج مواز لمنهج بروب في تحليل الأسطورة. والأمر نفسه مع الذين سعوا إلى تعميم نتائج منهج بروب قصد الحصول على نموذج عام يحكم كافة أشكال السرد، على نحو مقترح كلود بريمون، وغريماس وتودوروف[2]. هذا وقد قدم بورايو عرضا مفصلا لأسس نظرية السرد لدى هؤلاء الدارسين على اختلاف منظوراتهم ومرجعياتهم.

لقد استطاع الناقد بورايو أن يقدم معالجات نقدية تطبيقية لعشرات النصوص السردية منها التراثية كحكايات الليالي، وكليلة ودمنة، والحكايات الشعبية والخرافية،

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] ينظر :عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل،دط، الجزائر، 2009 ، ص 32-33.

والأسطورية والمغازي.... ومنها الحديثة كالقصص القصيرة والروايات، هذا التنوع النصوصي السردي أردفه الناقد تنوعا منهجيا أثرى طبيعة مساءلة النصوص السردية مساءلة معرفية وسوسيوثقافية، وأسهم في استبطان البنى النصية والكشف عن العلاقات المتحكمة فيها، وربطها رمزيا بسياق الانتاج والتداول وهو في كل ذلك لم يسلم من الوقوع في بعض إشكاليات المنهج مع حرصه تفاديها قدر المستطاع.

وقد اشاد بممارسات بورايو المنهجية كثير من النقاد والدارسين؛ من ذلك ما أشار إليه الناقد العراقي عبد الله إبراهيم بقوله:" يندرج عبد الحميد بورايو في النخبة الجادة من دارسي المأثورات الشعبية في شمال إفريقيا، فقد توسع في دراسته الشعبية ونجح في توظيف المناهج بداية من المناهج النقدية السياقية وصلا إلى المناهج الداخلية التي تسعى إلى استنباط المعنى الأدبي، وفي كل ذلك وجدته باحثا متميزا يستحق الدرس"، كما نوه بجهده أحمد شريبط، وعده من أهم الباحثين الجزائريين الذين يمتلكون أدوات حداثية وأصيلة، وقد يشهد المستقبل رصانة وعمق كتاباته النقدية، وجهوده المضنية التي يبذلها من أجل إرساء أصول المناهج النقدية الحديثة في فكرنا النقدي، خصوصا في ميدان دراسة التراث الشعبي الجزائري والعربي على السواء.[1]

وعموما فقد أغنى الناقد الساحة النقدية الجزائرية ومعا العربية بحصيلة مهمة من الممارسات

[1] شريبط أحمد شريبط: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2001، ص 19.

النقدية المحتكمة في مجملها إلى مكتسبات المعارف الإنسانية المعاصرة، واستثمارها في مخاتلة النصوص السردية، خاصة الشعبية التي عادة ما تلقى إعراضا صراحا في الأوساط العربية، وهو بذلك الصنيع استطاع أن يوجه اهتمام الداسين إلى نجاعة المقارابات المنهجية والنتائج المحققة من خلالها.

يضاف إلى المستويين السابقين (النظري والتطبيقي) مستوى آخر أخذ حيزا معتبرا في مشروع بورايو، ونقصد به خطاب الترجمة، حيث تتنزل الأعمال الترجمية التي أنجزها الباحث ضمن الجهود الرامية إلى مد جسور التواصل مع ما ينتجه الآخر من معارف ومناهج لمواجهة النصوص السردية بنيويا وسيميائيا وثقافيا... والترجمة قبل كل شيء نشاط تثاقفي وفعل تواصلي، ورافد معرفي يسعى إلى توطين المعرفة لغويا، وتوفير بعض شروط التلاقح الفكري والتفاعل الحضاري.

يأتي خطاب الترجمة والتعريب عند بورايو استجابة للمتغيرات الابستيمولوجية المتواترة والتي شهدها الفكر النقدي الغربي خلال النصف الثاني من القرن الماضي، حيث دعته تلك المتغيرات المتسارعة إلى ضرورة مسايرتها درءا لمساوئ الانغلاق والّتقوقع والجمود الفكري وذلك عبر الّتأسيس والّتأصيل تارة وعبر الممارسة الّتطبيقية تارة أخرى، وعبر الّترجمة طورا آخر، وهذه الأطر الّثلاثة هي ما شكلت منتظمة توليفة مشروعه الّنقدي.

وقد كانت حصيلة ذلك الجهد الّترجمي جملة من المؤلفات الّتي أثرت المعرفة الّنقدية والدراسة السردية في الوطن العرب ي، تمثلت فيما يأتي:

-مدخل إلى السيميولوجيا (نص /صورة)، دليلة مرسلي وآخرون، ديوان . المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995

-الرواية، مدخل إلى المناهج والّتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، برنار فاليت، دار الحكمة، الجزائر،2002

-الكشف عن المعنى في الّنص السردي(ثلاثة أجزاء)، غريماص، كورتيس . باط، دار السهل، الجزائر،2008

-مدخل إلى الّتناص، نتالي بييقى-غروس، دار نينوى، دمشق، سوريا2012.

-السيميائيات السردية، نمذجة سردية، الأشكال السردية، وظائف العنوان . ج.لينتيفيلت، ج.كورتيس، ج.كومبروبي، دار الّتنوير، الجزائر، 2013

إشكالية المنهج الّنقدي في الممارسة الّتطبيقية لدى بورايو

إن أبرز إشكالية طفحت على الخطاب الّنقدي عند بورايو هي تلك المتعلقة بالانزلاق إلى المرجعية السياقية الاجتماعية تحديدا، وهو يتعامل مع الّنص تعاملا نسقيا، مع الّتصريح بمنهج الدراسة على أّنه بنوي مثلا، وهو ما وّلد شيئا من الّتعارض بين الطرح الّنظري والممارسة الّتطبيقية، ففي كتابه(القصص الشعبي في منطقة بسكرة (ينظر إلى الّنشاط الفني/الّنص السردي على أّنه تحقق لبنية كامنة، ويعلن في المقدمة أن منهج الدراسة" بنيوي"، لنكتشف من خلال الممارسة الّتطبيقية خرقا واضحا لمبدأ المحايثة، من خلال الإحالة على المجتمع الجزائري والبسكري خصوصا، وهو ما تأباه البنيوية بشدة، ومن نماذج ذلك الانزلاق قوله" :لا شك أن لتداول مثل هذه الحكاية في مجتمع بسكرة صلة باستمرار نظام الأبوة في الّتواجد في المجتمع البسكري، مثلما أشرنا في بداية هذا البحث، وقد ضمن استمراره بشكل يشبه الّنمط الأصلي لهذا الّنظام استمرا ر تواجد العلاقات الإقطاعية على مستوى القيم) الأيديولوجية (في هذا المجتمع القائم على العلاقات الزرا عية والحرفية البسيطة، حيث مازال الأب يمارس سلطته المطلقة على العائلة الكبيرة، وحيث

الأسرة بمدلولها الواسع مازالت هي الّنظام الأساسي الذي يقوم عليه المجتمع وبذلك تلعب حكاية (ولد المحقورة) دورا وظيفيا في تثبيت وجود نظام الأبوة القرابي وتبريره[1].

فواضح، إذن، أن صرف الجلي إلى الخفي عن ظاهر الّنص، يشكل خرقا جليا لأساس المحايثة في المنهج البنيوي، الذي يقرر أن الّنص كلّ مكتف بذاته .وكلّ ذلك مرده رواسب الّنقد السوسيولوجي، الذي كان اعتمده إلى حد القناعة خلال السبعينيات، أي أولَ عهده بالممارسة الّنقدية.

غير أن الّناقد صار ينتقل– في مقارباته اللاحقة –من الّنسق إلى السياق بوعي كبير حيث لم تعد تقنعه الدراسات البنيوية الخالصة، ولذلك انتقل من مفهوم" الّنص" إلى مفهوم" الخطاب"، لأن هذا الأخير يسمح باستيعاب الأبعاد الّنصية والسياقية جميعا .فصارت المنهجية العامة للتحليل عند بورايو محكومة بثلاث خطوات:

الّتحليل الخطي، الّتحليل الدلالي، الّتفسير السياقي المرجعي (الأبعاد الرمزية الإحالية).

إن وقوع بورايو في بعض الإشكاليات المنهجية لا ينفي الأصالة عن ممارساته المنهجية وعن مشروعه الّنقدي عموما.

الّتحليل الّنقدي بين صرامة المنهج وخصوصية الّنص :يتأرجح كل تحليل نقدي منهجي بين إكراهين؛ الخضوع لسلطة المنهج؛ وحينئذ تغدو الممارسة ميكانيكية، ويغدو الّنص حقلَ تجارب، ووسيلة لإثبات جدوى المنهج وإن بشكل إسقاطي وقسري، وأما الإكراه الّثاني، فيتمثل في خصوصية النص الّتي قد تتعارض وإجراءات المنهج، وحينئذ

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، الطباعة الشعبية للجيش . الجزائر، دط، 2007 ، ص 226

تقتضي الممارسة النّقدية وعيا بأولوية مراعاة خصوصية النّص على حساب المنهج لا العكس، وهذا الذي ألفيناه عند النّاقد عبد الحميد بورايو – بعد استقراء مدونته النّقدية – إذ يقطع برأيه قطعا أن" لا طاعة لمنهج غربي في معصية النّص العربي " [1] وهي رؤية تكاد تنسحب على كافة مقارباته، حيث عادة ما تقتضي منه خصوصية النّص تحويرا منهجيا يتناسب مع تلك الخصوصية.

إن هذه القناعة المنهجية ظلت راسخة في معظم مقارباته، وقد قادته إلى تحقيق الأصالة المنشودة في كل ممارسة نقدية، ولذا نجده يصرح بهذه الرؤية وهذه القناعة في غير ما موضع من أعماله النّقدية، يشير إلى ذلك في أحد كتبه قائلا:

"لقد حرصنا في معالجاتنا المختلفة لخطاب الحكاية الشعبية الجزائرية على استبعاد المفاهيم المنقولة بشكل حرفي عن الدراسات الغربية، كما عملنا على تجاوز النّتطبيقات الميكانيكية النّتي تعتمد على أدنى جهد تأصيلي وتمثيلي لهذه المفاهيم وذلك درءا للمزالق النّتي تقع فيها عادة النّتناولات النّقدية الضحلة المستكينة لراحة السهولة والكسل، المعتمدة على اجترار المفاهيم السطحية المستهلكة" [2] وهي وجهة نظر ماثلة أيضا في كتابه (الحكايات الخرافية..) حيث" حاولتْ هذه الدراسة أن تتجنب قدر الإمكان الاعتماد على النّتطبيق الميكانيكي والارتباط الحرفي بالطرق والمناهج الغربية، وعملت على الاستفادة منها حسبما تمليه ضرورة مراعاة درجة تطور الأبحاث العلمية العالمية في هذا الميدان، وما يتطلبه الانسجام المنهجي وكذلك طبيعة المادة موضوع

---

[1] يوسف وغليسي: في ظلال النّصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع المحمدية، الجزائر، 2009، ص318.

[2] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء والشكل والدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1998، ص89

الدراسة، دون الّتقيد بطريقة باحث معين أو فرع وحيد من فروع الدراسات الإنسانية، كما عملت على احترام خصوصية الخطاب .الشفوي ذي الطبيعة الفنية"[1]

إّنها وجهة نظر تنم عن وعي نقدي في تلقي المناهج الّنقدية الغربية، وكيفية الّتعامل معها، إذ لا ضير أن تكون المناهج غربية المنبت/المنشأ، لكن شريطة أن لا تتسلط على الّنص، فهناك خصوصية ينبغي أن تراعى وُتقدم من حيث الأولوية .

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في" معنى المعنى ." لمجموعة من الحكايات، وزارة الّثقافة، الجزائر، دط، 2007 ، ص123

المراجع:

1. قادة عقاق: السيميائيات السردية وتجلياتها في الّنقد المغاربي المعاصر) نظرية غريماس نموذجا،(أطروحة دكتوراه في الأدب العربي)، (مخطوط) ، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس 2004 .
2. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر، دط، 2009 .
3. شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2001.
4. عبد الحميد بورايو،القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، الطباعة الشعبية للجيش .الجزائر، دط، 2007 .
5. يوسف وغليسي، في ظلال الّنصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع المحمدية، الجزائر، 2009.
6. عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء والشكل والدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1998 .
7. عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في" معنى المعنى ."لمجموعة من الحكايات، وزارة الّثقافة، الجزائر، دط، 2007 .

المحاضرة الحادي عشر: عز الدين مناصرة والشعريات

أ. عزالدين مناصرة

عز الدين مناصرة أستاذ محاضر في الكلية العربية الأكاديميّة حيفا ولد في الخليل سنة 1964 درس اللغة العربية والعلوم الإسلامية في جامعة القاهرة حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة صوفيا 1981 في النقد الحديث والأدب المقارن . عمل صحافيا ومذيعًا في الأردن بين السنوات 1970-1982عمل أستاذا للأدب المقارن، والنقد الحديث في عدة جامعات:

قسنطينة وتلمسان في الجزائر 1991-1994 يعمل منذ 1995 أستاذا في جامعة فلادلفيا في الأردن، حصل على الكثير من الجوائز، من مجموعاته الشعريّة :يا عنب الخليل، 1968 ، الخروج من البحر الميت، 1969 ، جفرا، 1981 ، كنعانياذا، 1983 ومن دراساته النقديّة :النقد الثقافي المقارن، 1988 علم التّناص المقارن، 2006 ، الشعريات، 1992 ، حارس النص الشعري، 1993 ، جمرة النص الشعري، 1995 ، إشكالات قصيدة النثر، 2002 ، الجفرا والمحاورات، 1993 .

يعتبر الشاعر الناقد عز الدين المناصرة من أبرز الوجوه الشعرية والنقدية في الحركة الأدبية الفلسطينية .فقد بدأ حياته شاعرًا؛ فجاء إنجازه الشعري قبل الإنجاز النقديّ.

وكما نعلم أن فالشعراء النقاد نوعان: نوع كرس نفسه(شاعرا كبيرا)، واعترف بذلك، ثمّ جاء إلى النقد، فنجح فيه، وقدم منجزا نقديا يؤهله أن يكون(ناقدً ا كبيرا)، وآخر قدّم تجربة شعريّة في بداياته، محدودة متواضعة، ثمّ كرّس نفسه للنقد"[1]

لا شكّ في أن نقّاد الحداثة[2]تأثروا أساسا بالنظريّة النقديّة الغربيّة حتى أنّ تأثروا بعض النقّاد ومن ضمنهم المناصرة يعتبر النقد العربيّ في مجمله تابعًا للنقد الغربيّ ؛ إذ لم يستطع أن يبلور طريقه العربيّ الذي يوائم ويتناغم مع المرجعيّات الثقافيّة والحضاريّة العربيّة " فعندهم يخضع النقد العربيّ الحديث لمعطيات النظريّة الأدبيّة المعاصرة في الغرب على نحو فيه كثير من المباشرة والمبالغة في تبنّي مقولاته النقديّة دون وعي كامل بكافة ارتباطاتها المعرفيّة وحتى الاجتماعيّة والعقائديّة"[3].

على الرغم من ذلك فإنّ النقد العربيّ الجديد له منهجيّة تحتّم على الناقد أن يتبعها:" النقد الجديد ينبني على قراءة منظمة بصرف النظر عن وجهة النظر التيّ ينطلق منها الناقد والمرجعيّات النظريّة التي يستند إليها، إلا أنه ملزم بأن يعلن نظام قراءته، وأن يلتزم هذا النظام ولا يحيد عنه، وإلا وقع في الخلط والاضطراب وكان بمثابة المبصر بأكثر من حاسّة .الناقد حر في الاختيار ، لكن ما إن يختار وجهة

[1] عز الدين مناصرة: الأعمال الشعرية الكاملة، دار مجدلاوي، ط1، الأردن، ، 2006، ص222.

[2] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر.، إفريقيا الشرق، المغرب ، 2002، 153

[3] سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص157

نظره حتى يسيج بنظام صارم من الضغوطات والقواعد التي تفرض عليه أن يتبع منطقًا داخليا متسقًا حتى يتمكن من حصر موضوعه"[1].

يحمل المناصرة بشدّة على طريقة تلقّي النقد العربيّ للنظريّة الغربيّة، ويعتبر أنّ النقد العربيّ أعاد اجترار النظريّة الغربية دون هضم لها .فعنده أنّ النقد الأدبيّ العربيّ "ولد أوروبيا، وظلّ أوروبيا، وما يزال أوروبيا، فقد فشل في توطين النظريّات الأدبية الأوروأمريكيّة، والروسية، وظلّ يدور في التبعية، شبه الحرفيّة .وهو لم يستطع تطوير عبد القاهر الجرجانيّ ، وحازم القرطاجنيّ ، فهو بامتياز نقد بدويّ يلبس أزياء فرنسية حينًا، وأمريكية وبريطانيّة حينا آخر[2].

إضافة إلى هذا الرسم الكاريكاتوري أعلاه لحالة النقد العربيّ يضيف المناصرة : "تبين أنّ النقد العربيّ الحديث(باستثناءات قليلة)، أقرب إلى(التناص المكشوف)مع النقد الأوروبي الحديث، ونجد أن الكتب العربية النقديّة ليست إلا(تناصا)لكتب غربية .فالتأليف العربي، ليس إلا توليفا لأفكار أوروبية أصلية أو مترجمة"[3].

كذلك فهو يميّز بين أنواع عدّة من النقاد" :هناك ثلاثة أنواع من النقاد :أكاديمي ويتقنون لغة أجنبية أو أكثر، لكنهم لا يجيدون قراءة النص الأصلي ، وليست لديهم منهجيّة نقدية واضحة، وأكاديميون يعرفون لغة أجنبية أو أكثر، لكنّ معرفتهم باللغة

---

[1] محمد العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998، ص 91

[2] عز الدين مناصرة:علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ص20

[3] عز الدين مناصرة: جمرة النصّ الشعري– مقاربات نظرية في الفاعلية والحداثة–، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط1، عمان، 1995 ، ص21

الأصل، عصامية غير عميقة، وهناك أكاديميون لا يعرفون أية لغة أجنبية، ولا يتقنون المناهج ولا يستطيعون معرفة آليات التطبيق"[1].

كما ويناقش المناصرة في كتابه" علم التناص المقارن(نحو منهج عنكبوتيّ تفاعلي)" ، النظريّات الأدبية الغربية وتجلياتها في النقد العربي الحديث، بالإضافة إلى نماذج تطبيقيّة على أعلام النقد العربي ، مثل طه حسين وإحسان عباس .ينطلق الكتاب من الاعتراف بفكرة التجنيس والإشكالات التي تواجهها في ظلّ العولمة التي يتّخذ منها موقفًا سلبيا بوصفها أمركة للاقتصاد ومحوا للثقافات .كما يقترح نشوء علم التناصّ المقارن بدلا مما هو متعارف عليه الأدب المقارن بمعنى أن المقارنة" منهج أساسي تسانده آليات التناص في تحليل فكرة عالمية النصوص، وتحديد مفاهيمها وتفريعاتها بلا حدود"[2].

يعتبر النقد التفاعليّ العنكبوتي نقدًا بديلا للنقد الذي يرتكز أمّا على نقد حماسي أو انطباعي أو على خطاطات شكليّة هيكليّة.

يدعو المناصرة في منجزه النقدي إلى تحويل النقد الأدبي إلى حقل قراءة النصوص الأدبيّة التي تعتمد على ركيزتين :المنهجيّة والمجال؛ حيث يقول:" يفترض أن يصبح حقل النقد الأدبي هو حقل قراءة النصوص الأدبية، حيث نميز بين(الحقل المجال)، وبين المنهجية؛ فالمنهجيّة تتعلق بمنظور(القراءة القراءات) أما(الحقل- المجال)، الذي نطبق عليه هذه المنهجيّة، فهو حقل النصوص الأدبي"[3]. أو بكلمات أخرى القراءة الجماليّة الثقافية للنصوص ، ونقد النقد: "لقد أصبح واضحا أن حقل النقد

---

[1] عز الدين مناصرة:علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب ، ص20

[2] عز الدين المناصرة:علم التناص المقارن- نحو منهج عنكبوتي تفاعلي-، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص5-6

[3] عز الدين مناصرة: جمرة النصّ الشعري، مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية، ص10

الأدبي يتفاعل مع مجالين :قراءة النصوص الأدبية (قراءة جماليّة وثقافية)، وقراءة النصوص النقديّة النظرية(نقد النقد)"[1].

يوضح المناصرة، من خلال شهادته، أولية الشاعر على الناقد بقوله":لقد جئت إلى العالم الأكاديمي متأخرا مثل أدونيس وخليل حاوي وعبد المعطي حجازي، أي بعد أن ترسخت كشاعر في الوطن العربي، وهذا هو الفارق بيني وبين بعض الشعراء الذين أصبحوا أساتذة في الجامعات قبل أن يرسّخوا أنفسهم كشعراء، أمّا تجربتي كأستاذ في خمس جامعات (1983–1996) فقد ساهمت في صقل ثقافتي وتعميقها، كما ازددت خبرة بالبشر المتعددي البيئات . فمهنة أستاذ الجامعة تشبه مهنة الصحافي الذي يتفاعل مع الآخرين، لكن التفاعل في الجامعة يتم مباشرة مع الناس .وهذا يصقل الخبرة الحياتية ولم تؤثر مهنتي سلبا علي كشاعر إلا من زاوية واحدة وهي قلة الوقت"[2].

ويقترح المناصرة في قراءة النص الأدبي ثلاث مراحل، تعتمد المرحلة الأولى على القراءة الجماليّة للنص، والثانية على القراءة المعرفيّة ثمّ الثالثة على المقارنة، وباعتقاده يشكل ذلك نموذجا متوازنا لقراءة النص: "في مرحلة أولى نقرأ النصوص قراءة بنيويّة وجمالية .وفي المرحلة الثانية نقرأ التجليات المعرفية والأنساق الفكرية في النص ، ولكن دون أن نتجاوز محيط النص. هكذا يتكامل النقد الأدبي مع النقد الثقافي أما(المقارنة) فهي مرحلة ثالثة تتعلق بالتناص والتلاص بين النصوص القوميّة والنصوص العالميّة"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص21

[2] عبد الله رضوان:امرؤ القيس الكنعاني – قراءات في شعر عز الدين المناصرة–، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان، 1999، ص422

[3] عز الدين المناصرة:علم التناص المقارن– نحو منهج عنكبوتيّ تفاعلي– ، ص29

إضافة إلى ذلك، يعوّل المناصرة كثيرًا على دور الناقد في اختيار النصّ ، لأنّ عمليّة الاختيار نفسها تخضع لعوامل منها ما يتعلق بثقافة الناقد ومنهجه ومنها ما يتعلق بالأيديولوجيّة التي يتبناها الناقد .لا يعيب المناصرة ذلك على الناقد بل يطلب أن يكون الحقّ للقارئ في الاعتراض على هذا الاختيار .وقد يبدو أنّ التراكم في الاختيار يسعى إلى تشكيل ذائقة فنيّة معيّنة، أو ترسيخ ظاهرة أدبيّة معينة: " إنّ آليات الاختيار التي تحكم الناقد، هي تعبير عن نسق مكبوت، يمكن تحليله جماليا وثقافيا: فمن حقّ الناقد أن يختار ما يشاء، ولكن من حقّ القراء أن يناقشوه سلبا وإيجابًا حول هذا الاختيار، مثلا :كمال أبو ديب لا يكتب إلا عن شاعر أوحد هو أدونيس باعتباره يلخص الشعر في سوريا كلها متجاهلا نزار قباني .كما أنّ إلياس خوري (لبنان) وصبحي حديدي مثلا يلخصان الثقافة الفلسطينية والشعر الفلسطينيّ الحديث في شاعر أوحد هو محمود درويش، لكن أحمد أشقر في كتابه (التوراتيات في شعر دروي) وهو كتاب في النقد الثقافيّ بامتياز يقول العكس تماما، كما أن آخرين يثبتون أن نزار قباني(السوريّ أيضا) هو الأهمّ في الشعر العربي الحديث، بسبب الاختراق الذي أحدثه في موضوعة الحب، ولأنه أوصل الحداثة إلى الشارع بعد أن كانت الحداثة مبهمة غامضة"[1].

عند استعراض المناهج النقديّ ة المعاصرة، يقف المناصرة على خمسة مناهج نقدية، ويضع نفسه ضمن المنهج الخامس في توجّهه النقدي:" ينبغي التمييز بين مناهج النقد الأدبيّ ، ويمكن تقسيم المناهج النقدية الحالية إلى ما يلي:

- ✓ أولا :النقد العملي الانطباعي، كما هو سائد في الصحف اليومية.
- ✓ ثانيا :النقد الأكاديمي بفرعيه التاريخي والتفسيري التذوقي.

[1] المرجع السابق ، ص34.

- ✓ ثالثا :النقد الأكاديمي البنيوي : اللساني والسيميولوجي، الذي يتناول جدليّة العلاقة بين مادة النص وبنيته، أي يهتم بالتقنيات.
- ✓ رابعا :النقد الإبداعي الإنشائي، الذي يقيم نصا نثريا نقديا موازيا للنص المنقود.
- ✓ خامسا: النقد الجدلي التفكيكي التفاعلي الذي يقرأ النص قراءة جدلية تفاعلية بين البنيات والأنساق والسياق والدلالة، وهو المنهج الذي أفضله على غيره"[1].

[1] عز الدين المناصرة:علم التناص المقارن– نحو منهج عنكبوتيّ تفاعلي–، ص44

المراجع:

- عز الدين مناصرة: الأعمال الشعرية الكاملة، دار مجدلاوي، ط1، الأردن، ، 2006.
- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر.، إفريقيا الشرق، المغرب ، 2002، 153
- سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.
- محمد العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998.
- عز الدين مناصرة:علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2007.
- عز الدين مناصرة: جمرة النصّ الشعري– مقاربات نظرية في الفاعلية والحداثة–، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ط1، 1995.
- عز الدين المناصرة:علم التناص المقارن– نحو منهج عنكبوتي تفاعلي–، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2006.
- عبد الله رضوان:امرؤ القيس الكنعاني – قراءات في شعر عز الدين المناصرة– ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان، 1999.

فهرس الموضوعات

1.رشاد رشدي والنقد الجديد..... ص14

أ. النقد الجديد..... ص14

ب.رشاد رشدي..... ص19

2.الموضوعاتية وعبد الكريم حسن..... ص34

أ. المنهج الموضوعاتي..... ص34

ب. عبد الكريم حسن..... ص39

3.البنيوية وتطبيقاتها..... ص51

أ. البنيوية..... ص51

ب. سعيد يقطين ومنهجه النقدي..... ص56

ت. عبد السلام المسدي ومنهجه النقدي..... ص65

4.محمد النويهي والمنهج النفسي..... ص69

أ. المنهج النفسي..... ص69

ب. محمد النويهي ومنهجه النقدي..... ص74

5.محمد الهادي الطرابلسي والأسلوبية..... ص89

أ. الأسلوبية..... ص89

ب. محمد الهادي الطرابلسي..... ص92

6.الغذامي بين التشريحية والتفكيكية..... ص97

أ. التفكيكية..... ص97

ب. عبد الله الغذامي ومنهجه النقدي..... ص103
7.محمد مفتاح والتأويل..... ص112
أ. التأويل..... ص112
ب. محمد مفتاح ومنهجه النقدي..... ص116
8.عبد الملك مرتاض والمنهج السيميائي..... ص125
أ. السيميائية..... ص125
ب. عبد الملك مرتاض ومنهجه النقدي..... ص128
9.نبيلة إبراهيم والنقد السردي..... ص135
أ. تمهيد..... ص135
ب. نبيلة إبراهيم..... ص135
10.عبد الحميد بورايو والأدب الشعبي..... ص141
11.عز الدين مناصرة والشعريات..... ص148
فهرس الموضوعات..... ص157