الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي نور البشير ـ البيّض
معهد العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

محاضرات في مقياس
النقد الأدبي العربي المعاصر

لطلبة السنة الثانية ليسانس : دراسات لغوية وأدبية

من إعداد : د. عبد الكريم شارف
أستاذ محاضر ب

الموسم الجامعي 2023/2022

مقدمة

هذه مجموعة محاضرات موجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس دراسات أدبية ولغوية في مادة النقد الأدبي العربي المعاصر ،تستعرض أهم المناهج النقدية المعاصرة عند الغرب وانتقالها إلى النقد العربي ،يبدأ الحديث فيها عن إرهاصات النقد الأدبي المعاصر ولحظة التحول من المناهج النقدية السياقية إلى التحليل النصي الذي يزيح كل سياق ،ويحصر اهتمامه بالنص الأدبي .

ومعروف أن البحث اللساني،الذي اجتهد فيه سوسير،كان فتحا في مجال الدراسات اللغوية ،وميلادُ اللسانيات ساهم إلى حد كبير في تغيير وجهة النقد الأدبي ،الذي ظل زمنا لا ينظر إلى العمل من حيث هو عمل فنيّ ،بل كان يراه وثيقة للكشف التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي.

والمحاضرات تبدأ بالحديث عن إرهاصات النقد الأدبي المعاصر ثم النقد الجديد الذي نادى رواده بحياة العمل مستقلا ،هذا الاتجاه في النقد كان ينمو بالتوازي مع الشكلانية الروسية،التي ما لبثت أن تزيّت بزيّ البنيوية بانتقالها إلى فرنسا،ثم تلت البنيويةَ مناهج نقدية أخرى كانت تحاول تأويل الرموز في العمل الأدبي بحسب الفلسفة التي انبثقت عنها فكان الاتجاه السيميائي والأسلوبي وجمالية التلقي والتفكيكية والنقد الثقافي.

كل هذه المناهج النقدية التي نشأت في الغرب انتقلت إلى النقد العربي تباعا ،فحاول بعض النقاد مقاربات النصوص الأدبية العربية وفقا لإجراءاتها .

إرهاصات النقد العربي المعاصر

إن الحديث عن النقد العربي المعاصر لا بد أن يجر إلى الحديث عن نظيره الغربي ،ذلك أن تأثير هذا الأخير بدا واضحا،بل إنه يمكن القول أن المناهج النقدية العربية المعاصرة ليست سوى نسخة عربية للمناهج النقدية الغربية ،يظهر ذلك جليا في اصطلاحاتها وإجراءاتها في المقاربة،وكان للثورة التي أحدثها سوسير في مجال اللغويات فضل تحريك عجلة النقد ،من حيث إن الأدب ألصق بعلم اللغة ،ودشن مرحلة التوجه إلى علمية الأدب من بعد سوسير الشكلانيون الروس من خلال أعمالهم في تحليل النصوص الأدبية تحليلا ينأى بالنص بعيدا عن كل ما يحيط به من ظروف وملابسات ظلت المناهج السياقية توليها أهمية بالغة ،ولم تكن أدبية النص ـ يومها ـ تشغل بال الناقد بقدر ما كان يعنيه أن يكشف عن السياق التاريخي ،أو عن سيرة المؤلف ،أو عقده النفسية .

والحق أن التأثير الغربي لم يقتصر على النقاد المتأخرين الذين تبنوا المناهج اللسانية ،فنحن نلفي بعض الإشارات إلى تأثر النقد العربي في عصوره الأولى بأرسطو ،كما تجلى عند قدامة بن جعفر،ومع بدايات الاتصال بالغرب في العصر الحديث ،عن طريق البعثات العلمية ،وحركة الترجمة،والهجرة ،تعالت أصوات النقاد بضرورة إعادة النظر في أصول النقد ومقاييسه ،وكان من نتاج هذه الدعوات ظهور مدرستين للنقد الأدبي ،الأولى تقليدية والثانية تجديدية تأثر روادها بالثقافات الأجنبية ،وكان من أبرز المدارس النقدية مدرسة الديوان ،والرابطة القلمية المتأثرتين بالرومانسية الغربية في الأدب والنقد

وكان يمثل النقدَ في المرحلة الأولى حسين المرصفي الذي مثل تيار المحافظين ،يقف على النقيض منه دعاة الانفتاح على المناهج الغربية من أمثال روحي الخالدي وقسطاكي الحمصي ،أما المرحلة الثانية فقد "ظهرت في بداية الربع الثاني من القرن العشرين على أيدي ..العقاد وطه حسين وأمين الخولي ،وشهدت..تيارا جارفا من استيراد مناهج الدراسات الأدبية الغربية،كما شهدت صداما بين دعاة المناهج الغربية ومعارضيهم..على أن المناهج ..كانت تعنى بالدراسة الخارجية للأعمال الأدبية "[1]وقد ظهر كتاب طه حسين في الأدب

[1] الكردي ،نقد المنهج ،ص4

الجاهلي متأثرا بفلسفة ديكارت ،وكتبَ العقاد "ابن الرومي حياته وشعره" ،و"أبو نواس الحسن بن هانئ "متأثرا بالمباحث النفسية .

: النقد الجديد

تطلق تسمية النقد الجديد على توجهٍ ظهر في العشرينيات من القرن الماضي ،تبنّاه مجموعة من النقاد والمنظرين في أمريكا ،وكان الهدف الأصلي للنقد الجديد إيجادَ بديل للانطباعية والدرس التاريخي،ورفضَ رواده تدخل العلوم الإنسانية في دراسة الأدب "وذلك أن هذه العلوم جميعا تهتم بما يقوله العمل الأدبي ،وهم يريدون الاهتمام بالطريقة التي يقول فيها العمل الأدبي نفسه"[1]وقد كان أول من استخدم "النقد الجديد " **جون سبنجارن** عنوانا لمؤلفه الذي صدر عام 1911 ،ثم ظهر مؤلف آخر بالعنوان نفسه سنة 1941 **لجون كرو رانسوم** .أحد منظري النقد الجديد .

وتضم حركة النقد الجديد مجموعة من النقاد الأمريكيين ،إضافة إلى **رانسوم** ،وهم **كلينث بروكس** ،**ألان تيت** ،**روبرت بن وورن**،**ويمزات** ،تأثروا بآراء الشاعر **ت س إليوت** ،(أمريكي انتقل إلى بريطانيا) الذي جادل من أجل خصوصية النص الأدبي ولغته ،و**إ رمسترونغ ريتشاردز** الذي تبنى في دراسته "**النقد العملي** "مقاربة لفحص سيكولوجية القارئ واستجابته العصبية للنص كوسيلة لخلق الانسجام بين عقل القارئ وشعوره في عملية إدراكه لمعنى النص "[2]،و **"ليفز"** الذي كان يتوق إلى ترسيخ نقد أكثر تحررا وأمانة على المستوى الفكري "[3] و **"ويليام إمبسون"** الذي كان يشاطر **ريتشاردز** كثيرا من أفكاره.

1 ــ القراءة المدققة :

انصب اهتمام النقاد الجدد على النص الأدبي وحده ،وكانت قراءاتهم لنصوص شعرية في الغالب ـ قصيرة ـ صارمة ،وقد "عدت المداخل النقدية النشوئية والاستقبالية من المحرمات "[4] ذلك أن المصادر والخلفيات التي أدت إلى ظهور النص لا تساعد كثيرا في فهمه،وكذلك لا يجب الاعتداد بالاستجابة الشخصية للقارئ حيال النص ،"فالقراءة عند

[1]إبراهيم خليل ،النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك ،ص 77
[2]ديفيد بشبندر ،نظرية الأدب ،ص 29
[3]بشبندر،ص 29
[4]النقد الأمريكي ،ص 49

النقاد الجدد تتطلب الشرح البلاغي الفني والتقييم الأدبي القائم على ..الأساليب سابقة الوجود ،ويحتل مبدأ التعقد الشعري ..المكانة الأولى في هرم القيمة الأدبية[1] " إن الحكم على النص يشبه الحكم على آلة حيث تفحص ما إذا كانت تعمل بشكل جيد أم لا ،أما الأعطال فليست من الآلة .

وعموما فإن القراءة المدققة من منظور النقد الجديد تفترض استقلالية النص وتعقيده ،وأنه مبني على الصراع الدرامي ،لذلك يجب التركيز على أضخاع التضاربات والصراع ،والتسليم بوجود المفارقة والغموض كأسلوب لبناء العمل ،وأن لغته لغة إبتكارية لا تقدم معرفة علمية ،وأنه لا يمكن إعادة صياغته بدعوى التلخيص .

2 ــ الوحدة العضوية :

مع أن النقاد الجدد يقفون ضد الشعراء الرومانسيين ،لأنهم يرونهم شعراء ينتمون "للمؤسسة " إلا أن تأثير **كولوريدج** ـ الشاعر الرومانسي ـ يبدو واضحا في مقولات النقد الجديد خاصة مقولة "**الوحدة العضوية** " التي طورها النقد الجديد، وقد أفرزت هذه الرؤية فكرة "استقلال النص " فإذا كان العمل الأدبي "عضويا بمعنى أن أجزاءه كلها تعمل مع بعضها لتخلق كلّا متجانسا ..فإنه يمكن القول بأن النص كينونة مكتفية ..إن وجود النص على الصفحة هو المهم ،إن هذا وحده يتيح فهم النص ..بدون الرجوع إلى المعلومات ..الخارجية"[2]."ومن هنا، فإن التركيز على تحليل النص من خلال شكله يغدو تصورا مقبولا ما دام النص لا يحمل معنى خارج المادة التي يتكون منها ،والبنية التي تنتظم تلك المادة .

ويرى النقاد الجدد في هذا السياق أنه " إذا كان النص الشعري يقلد بعض العمليات الطبيعية ..فمن الطبيعي أن يكون معناه في متناول القراء كلهم ،لأنهم أيضا يشتركون في هذه العمليات الطبيعية "[3]،وهذا ما فتح المجال واسعا أمام النقد الجديد لدخول المعاهد الأكاديمية في مختلف البلدان ،بعد زوال أسطورة الأدب الرفيع التي سادت مع الرومانسية ،حيث كان يُنظر إلى الفنان على أنه "يتمتع ..بموهبة خاصة ،و..بحساسيات خاصة

[1] النقد الأمريكي ،ص 51
[2] بشبندر ،ص 32
[3] بشبندر ،ص 32

،وبالتالي كان القارئ..لأعمال هذا الكاتب يتمتع طبقا لمبادئ نزعة الأدب الرفيع بحساسيات مماثلة [1]،لقد أصبح كل إنسان قادرا على استنتاج المعنى من النصوص بحكم قدرته الطبيعية "وبتوجيه حقيقي يستطيع أن يكوّن حاسة ..في تناول النص الأدبي "[2].

وبرغم أن النص الأدبي يتكون من وحدات لغوية يتشكل معناها في تسلسل زمني أثناء القراءة ،فإن النقاد الجدد يفترضون أن النص مطوق ومحدد ذاتيا ،إنه موضوع كما التمثال أو الصورة الزيتية "يجب أن نراها كوحدة من المعنى بدل أن نراها كتتابع من الكلمات والأصوات "[3]،ويرون ،كذلك، أن استنتاج معنى القصيدة يتم بفحص دقيق للمادة ـ الكلمات ـ التي تتكون منها ،هكذا تكون البنية ـ النحو والتراكيب والبلاغة ،ومختلف الأنماط الشكلية أيضا ـ غير قابلة للانفصال عن الشكل :إنك ا تستطيع أن تنقل معنى القصيدة كما لو كان سائلا نفيسا تصبه في إناء جذاب ومنمق ،ولكنه إناء لا أهمية له ،يجب أيضا وضع الإناء في الاعتبار"[4].

والمعنى الذي يحتويه العمل الأدبي هو معنى متعلق بالشكل الذي يقدم به ،وهذا يعني ـ عندهم ـ أن الشكل والمحتوى لا ينفصلان ،"إن استخدام أية طريقة أخرى للتعبير عن الفكرة ينشأ عنه ..تغيير جوهري في تلك الفكرة [5] ،وعليه يحذر النقاد الجدد ممّا سموه **"هرطقة الشرح "** لأن شرح العمل ـ الشعري مثلا ـ عملٌ ينطوي على مسلّمة أن المعنى الذي يحمله النص يمكن فصله عن عملية التعبير عنه ،وهذا يقتضي التسليم ـ أيضا ـ بأن علاقة الشكل بالمحتوى ليست مشكلة.[6]

3 ــ المعادل الموضوعي :

إن العمل الأدبي في حقيقته ،من وجهة نظر النقاد الجدد، ليس تعبيرا عن إحساس الشاعر مهما كان الإحساس صادقا ،ولا يجب أن يكون الأدب شخصيا ؛أي أن الشاعر ينتج نصه لا للتعبير عن شخصيته ،ولا لإفراغ عاطفته في قالب لغوي ،بل ينتج نصا لأنه يملك وسيلة معينة هي اللغة ،ولا أهمية عند الناقد لظروف الشاعر الاجتماعية أو الشخصية ،وفي

[1] بشبندر،ص 25
[2] بشبندر،ص 32
[3] بشبندر ص 34
[4] بشبندر ،ص 32
[5] بشبندر ،ص 33
[6] بشبندر ،ص 33

مقاله "التقليد والموهبة الفردية 1919 ، يؤكد إليوت أن الشعر "ليس دورة مفككة من العاطفة ،ولكنه فرصة للإفلات من العاطفة ،وليس الشعر تعبيرا عن الشخصية ،وإنما هروبا منها "[1] ،غير أن هذا لا يعني أن القصيدة تمتنع أن تنقل عاطفة أو عواطف أو تجارب مهما كانت ، وما يرمي إليه إليوت هو أن يكون نقل العواطف والتجارب نقلا غير مباشر ، وتكون القصيدة في هذه الحال "**معادلا موضوعيا** " .

يعرف إليوت المعادل الموضوعي بأنه "مجموعة من الأشياء أو حالة أو سلسلة من الأحداث ستكون صيغة تلك العاطفة الخاصة "[2] فالعمل المبدَع ،إذن ، هو شيء مستقل عن مبدعه ،يكشف ،من جهة عن القدرة الإبداعية للشاعر في حسن تمثل العواطف والتجارب التي لا تكون تجاربه بالضرورة ،ومن جهة أخرى "يجسد داخل لمتلقي نفس الإحساس الذي أراد ..إثارته ،عندما يكتمل العمل ..ويتحول إلى تجربة خاصة بالمتلقي "[3].إن المعادل الموضوعي يعمل في اتجاهات ثلاثة تبرز اهتمام النقد الجديد بأقطاب العمل مجتمعةً ،فالعمل "تجسيد لإحساس ،باستخدام اللغة (المبدع)يلمسه (المتلقي).

4 ـ المغالطة القصدية والمغالطة التأثيرية :

لعل الاهتمام بما يقوله النص في شكله المتحقق أولى بالنظر والمناقشة والنقد في نظر النقاد الجدد ،وفي مقالتين بعنوان "المغالطة القصدية 1946"و "المغالطة التأثيرية 1949 " رأى "ويمزات" و "بيردسلي" في المقالة الأولى "أنه لا يجب الخلط بين ما يُفترض أن صاحب العمل قصده أثناء كتابة العمل ،وما هو موجود في العمل ،فلا أحد يمكنه التكهن بقصدية المبدع ،وفي المقالة الثانية ناقشا المسائل المتعلقة بالتأثير "وانتقدا القرّاء الذين يخلطون بين ردود فعلهم العاطفية تجاه عمل ما وما تحكيه القصيدة حقا لهم ..إن الطريقة التي يؤثر بها عممل ما يمكنها ..أن تطمس رؤيتهم [4]" .

بإمكاننا القول أن "المغالطة القصدية" و"المغالطة التأثيرية" لهما تعلق بمفهوم "المعادل الموضوعي" ،فقد كان شائعا في الدراسات النقدية ـ مع الرومانسية خاصة ـ أن النص الإبداعي تعبير عن ذات المؤلف ،لذا كان السؤال دوما "ما الذي قصده المؤلف؟ ،وكانت

---

[1] كارتر،النزرية الأدبية ص 19

[2] ديفيد كارتر،النظرية الأدبية ص 19

[3] نبيل راغب موسوعة النظرية الأدبية ،الشركة المصرية العالمية للنشر،القاهرة ،مصر ،ط 1 ،2003ص 281

[4] ديفيد كارتر،النظرية الأدبية ،ص 24

القصيدة "سبيلا يفضي إلى المؤلف ذاته،ودليلا يعتمد عليه الناقد في إثبات نجاح أو فشل القصيدة "[1]،وهذا ما عدّه النقاد الجدد مغالطة قصدية ،أما ما يتعلق بالتأثير ،فالمغالطة ـ فيما كان شائعا ـ أن بعض النظريات "تأخذ القارئ واستجابته كمعيار من معايير النقد الأدبي ،..وكل نقد يرى في الأدب أهمية علاجية "[2].

5 ــ المفارقة :

تكون اللغة في الأدب لغة ذات بنية انفعالية ،وتتحقق لها هذه السمة عن طريق "استخدام الأداء غير المألوف،اللغة المجازية ،الكلمات الغنية بالإيحاءات ،الأنماط والبنيات الصادمة للكلمات والأصوات .."[3] ،وبتعبير النقاد الجدد فإن النصوص الأدبية هي نصوص تبنى على **"المفارقة "** التي تضمن لها بدرجة كبيرة تكثيف المعاني فمن خلال السياق النصي تشحن الكلمات بمعاني متعددة ،من غير أن تفقد المعنى الحرفي ،فعبارة مثل "إنها تمطر بغزارة " "إذا وضعناها في قصيدة تتناول فقد الحب أو موته (تصبح) أكثر من مجرد وصف للطقس ،تصبح استعارة تسقط حزن المتكلم على ما يحيط به ،ويختلف معنى البيت إذا كان في قصيدة عن الحرب " [4] أي أن المفارقة ضغط يمارسه السياق النصي على الكلمات .

النقد الجديد في العالم العربي :

تبنت مفاهيمَ النقد الجديد في الوطن العربي مجموعةٌ من النقاد ، تزعمهم رشاد رشدي الذي رأى أنه يجب الاهتمام بالعمل الفني من حيث مبناه دون المعنى ،ونادى بالمعادل الموضوعي متاثرا بالشاعر إليوت ،وقد ضمت هذه الجماعة تلاميذ رشاد رشدي من أمثال عبد العزيز حمودة ،وسمير سرحان ،ومحمد عناني وفاروق عبد الوهاب ،ورأوا أنه لا حق للناقد أن يتناول سياقات إنتاج العمل الأدبي ،والاقتصار على لغته ،كما أنه "لا بد من التعامل معه ككيان مستقل،دون أية محاولة للوصول إلى محتواه" [5].

---

[1] سعد البازعي وميجان الرويلي،دليل الناقد الأدبي ،ص 239

[2] سعد البازعي ،دليل الناقد ،ص 241

[3] بشبندر،ص 33

[4] بشبندر ،ص 34

[5] صبري حافظ أفق الخطاب النقدي ،دار شرقيات ،القاهرة /مصر ، ط1 ، 1996 ،ص 141

ويمكن في الأخير أن نلخص النقاط التي يبنى عليها النقاد الجدد توجههم بخصوص الأعمال الأدبية في :

1 ـ تنقية النص من الاهتمامات الخارجية والتركيز أساسا على الموضوع الأدبي نفسه .

2 ـ استكشاف بناء العمل وليس عقل المؤلف ولا ردود أفعال القراء

3 ـ التركيز على الوحدة العضوية للعمل بدلا من المفهوم الثنائي "الشكل والمضمون"

4 ـ يدعو إلى قراءة مدققة ،ويعنى بظلال المعاني في الكلمات والأشكال البلاغية .

وتبقى إشارة إلى أن النقد الجديد كانت غايته تخليص الأدب مما علق به من شوائب امعنت في تقديرها الاتجاهات السياقية ،غير أنها أدركت أخيرا ان النقد لا يجب أن يقصي التاريخ أو علم النفس وغيرها من العلوم ،وأن النقد التحليلي لا يقوم بمهمته ما لم يأخذ هذه العلوم بعين الاعتبار .

مراجع المحاضرة :

نبيل راغب،موسوعة النظريات الأدبية ،الشركة المصرية العالمية للنشر،القاهرة،مصر ،ط 1 ،2003.

ديفيد كارتر،النظرية الأدبية ، ت باسل المسالمة،دار التكوين،دمشق ،سوريا ،ط1 ،2010 .

ديفيد بشبندر،نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر،تلا عبد المقصود عبد الكريم،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2005 .

فنسنت ليتش،النقد الأدبي الأمريكي،تر محمد يحيى ،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة ،مصر ،ط2000

إبراهيم خليل النقد الأادبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ،دار المسيرة ،عمان الأردن ،ط 4 ، 2011

سعد البازعي وميجان الرويلي،دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،ط3 ، 2002

صبري حافظ أفق الخطاب النقدي ،دار شرقيات ،القاهرة /مصر ، ط1 ، 1996

النقد الأسلوبي

1 - الأسلوب / المصطلح

كلمة الأسلوب واردة في كلام العرب وفي مصنفاتهم اللغوية وفي معاجمهم ،قال ابن منظور "يقال للسطر من النخيل أسلوب ،وكل طريق ممتد أسلوب ،...والأسلوب :الطريق والوجه والمذهب ، والجمع أساليب ،والأسلوب : الفن،يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه "[1]وفي أساس البلاغة "سلكت أسلوب فلان ،أي طريقته"[2]

ويفهم من هذين التعريفين أن الأسلوب يدور على معنيين ،الأول مادي ارتبط بالطريق الممتد أو السطر من النخيل،والثاني معنوي مرتبطٌ مدلولُه بأفانين القول وطرقه.

ومصطلح الأسلوب من الجذر سلب ،يقابله في الانجليزية كلمة style التي تعني مرقم الشمع، وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع [3]،ونحن نلاحظ ألاَّ علاقة بين الجذرين إلا ما كان من انتقال المعنى.

والأسلوب كمصطلح هو في أبسط تعاريفه "طريقة التعبير،وطريقة التفكير ،وطريقة العيش "أو هو" النظام والقواعد العامة" ،وهو تعريفُ غيرِ اللغويين ،ولا يبتعد المصطلح عن هذا التعريف كثيرا لدى اللغويين والنقاد ،يرى **بيير جيرو** أن الأسلوب "طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب ،ولجنس من الأجناس ولعصر من العصور "[4]فالأسلوب عنده طريقة في الكتابة.

ويعرف **جان كوهن** الأسلوب بأنه" ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف [5]"وهو بذا عدول (انزياح) عن قاعدة .

---

[1] ابن منظور ،لسان العرب ،دار احياء التراث العربي ،بيروت لبنان ،ط3،د.ت ،مادة سلب

[2] الزمخشري ،أساس البلاغة ، دار احياء التراث العربي ،بيروت لبنان ،ط1992،3 ،مادة سلب

[3] حسن ناظم،البنى الأسلوبية،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1 ،2002 ،ص15

[4] بيير جيرو،الأسلوبية ،تر :منذر عياشي ،مركز النماء الحضاري،ط2 ،1994ص 09

[5] جان كوهن ،بنية اللغة الشعرية ،تر:محمد الوالي ومحمد العمري،دار توبقال،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1986،ص 15

وتختلف تعاريف المصطلح بحسب اهتمامات المعرِّف ،فليس يتفق ناقدان ـ على الأقل ـ أو ناقد وفيلسوف ، وعالم نفساني ،على تعريف واحد ،وأن لم يختلفا كليا ،فالأسلوب هو الرجل * ،والأسلوب هو السلوك ، والأسلوب هو اللغة ،وهو المتكلم الخفي ...

ولقد اتسعت تحديدات المصطلح وتوالت حتى اشتقت منها الأسلوبية ،وترددت الكلمتان مقترنتين في الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة ،ولكن من النقاد من يرى أن دائرة المصطلح الأول أكثر اتساعا من دائرة المصطلح الثاني ،على المستوى الأفقي والرأسي ،ويشرح أحمد درويش ذلك بقوله "نعني بالمستوى الأفقي الاستخدام المتزامن للمصطلح في حقول متعدد متجاورة أو متباعدة ،وبالمستوى الرأسي الاستخدام المتعاقب في فترات زمنية متعاقبة داخل حقل واحد "[1] فسعة الأسلوب في كونه يستخدم في مختلف المجالات مثل أسلوب العيش وأسلوب العمل ،أما الأسلوبية فلا تستخدم إلا في حدود الدراسات الأدبية واللغوية .

ـ 2 الأسلوبية (علم الأسلوب)

لعل الاهتمام الجاد والمنظم بالأسلوب في الدراسات الحديثة كان مع شارل بالي،الذي أسس لعلم الأسلوب كما أسس أستاذه سوسير لعلم اللغة ،وعُدَّ ،من بعد ذلك، علم الأسلوب وريث البلاغة القديمة أو "بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف ،إنه علم التعبير وهو نقد للأساليب الفردية"[2]،وكان لابد لهذا العلم أن يقوم من جراء تلك النظرة التي صار ينظر بها للفن واللغة منذ مطلع القرن الثامن عشر.

على أن نوفاليس هو أول من استخدم هذا المصطلح ،وتبعه هيلانغ 1837 ،ولكن الأسلوبية في ذلك العهد لم تنظم كعلم .

إن الأسلوبية كما عرفها شارل بالي "هي علم يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي،أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة،وواقع اللغة غير

---

* يرى بوفون أن الأسلوب هو الرجل.

[1] أحمد درويش،الأسلوب والأسلوبية،مجلة فصول في النقد الأدبي،مج5 ،ع1 ،اكتوبر نوفمبر ديسمبر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984 ،ص60

[2] بيير جيرو،المرجع السابق،ص09

هذه الحساسية"[1] فهي إذن دراسة الوسائل التعبيرية الموجودة في اللغة والتي تتكشف من وراءها الملامح العاطفية والجمالية ،وبعض النواحي الاجتماعية والنفسية .

3ـ اتجاهات الأسلوبية :

ولم تستقر البحوث الأسلوبية في الاتجاه التعبيري الذي أراده بالي ،بل ظهرت اتجاهات أخرى حاول النقاد بها تخصيب الأسلوبية لتجنب الرتابة والمعيارية وجفاف المستخلصات،فنادى ماروزو بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية ،وظهرت من بعد اتجاهات أخرى للأسلوبية ،يمكن إجمالها في[2] :

3 ـ 1 ـ الأسلوبية المثالية:

ويمثلها **ايون سبيتزر** ،الذي ركز على العلاقة القائمة بين المؤلف والنص الأدبي ،وتبحث الأسباب التي تجعل الأسلوب يتوجه وجهة خاصة .

3 ـ 2 ـ الأسلوبية الوظيفية [3]:

ويمثلها **جاكوبسون** الذي ألح على ضرورة تجاوز الوظائف الثلاث للغة(الانفعالية ، الإشارية، والطلبية) واقترح وظائف أخرى هي :الانفعالية ،الإدراكية،المرجعية،الشعرية،الانتباهية،الانعكاسية،وركز على الوظيفة الشعرية باعتبارها سمة اللغة الفنية التي تنشأ من خلال الاختيار والتركيب .

3 ـ 3 ـ ـ الأسلوبية البنيوية :

ويمثلها **ريفاتير** الذي يرى أنها تقوم على تحليل الخطاب الأدبي ،لأن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها ،وليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص ،كما ركز على فعل التواصل " باعتباره يحمل طابع شخصية المتكلم في سعيه إلى لفت نظر المخاطب،ولهذا اعتنى عناية كبيرة بالمنشئ الذي يشفر تجربته الذاتية ،وبالمخاطب الذي يفك شيفرة مثل هذا التعبير"[4].

4 ـ محددات الأسلوب :

4 ـ 1 الأسلوب اختيار المؤلف :

---

[1] عبد المنعم خفاجي وآخرون،الاسلوبية والبيان العربي،الدار المصرية اللبنانية،مصر،ط 1 ،1992 ،ص 14

[2] ينظر:بيير جيرو،المرجع السابق،ص 76 ،

[3] بيير جيرو،المرجع السابق،ص 97

[4] حسن ناظم،المرجع السابق،ص 70

كل لغة من اللغات تحوي عددا هائلا من الكلمات والحروف و التعابير والصيغ ،وإن أراد شخص أن يخوض في حديث فأنه لا بد سيختار من هذه اللغة ،من مفرداتها وصيغها ،ما يناسب المقام والغرض ،ويكون الاختيار شخصيا لأن الناس قد يعبرون عن شيء واحد بأساليب مختلفة ،وهذا الاختيار تتيحه اللغة ذاتها ،و لا يعدم أن يكون في أي لغة تعبيران أو أكثر لهما نفس المعنى .

واللغة لابد مادتها محدودة ،ومن هنا تنطلق اللغة الأدبية التي يمكنها أن تستعين بعدد محدود من الوسائل لتنتج عددا لا يتناهى من الاستعمالات،والمبدع إذ يعبر "فإن اختياره لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة ،وتأثير ذلك على الفكرة ، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة،أو تستدعيها طبيعة الفكرة"[1] واختيار الألفاظ ،مع اختيار ترتيبها يكون بحسب الفكرة،ولا يستوي تعبيران لغويان في الدلالة استواءً مطلقا.

ويشير جاكوبسون في هذا السياق إلى فكرة "الاختيار والتركيب "في اللغة الإبداعية اللذين "يعتمدان على مبدأ التعادل " والوظيفة الشعرية للغة تكمن في إسقاط محور الاختيار على محور التركيب ،ويعني بالاختيار جملة المترادفات أو الألفاظ التي تصلح للتعبير (التعادل العمودي)،أما التركيب فهو جملة التراكيب الممكنة في التأليف (التعادل الأفقي)[2].

ولعل القرطاجني يكون السابق إلى هذه الفكرة ،فقد أشار في منهاجه إلى ثلاث قوى لا يكمل لشاعر قول إلا بها :قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة [3]،ويشرح كل قوة ،فالحافظة هي أن تكون خيالات الفكر منتظمة،ممتازا بعضها عن بعض ، فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما في نسيب...وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة أما القوة المائزة فهي التي بها يميز ما يلاءم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلاءم وأما الصانعة فهي التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض"[4]

4 - 2 الأسلوب تأثير في المتلقي :

---

[1] محمد عبد المطلب،البلاغة والأسلوبية،ص 207

[2] ينظر:موسى سامح ربايعية،الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ،دار الكندي للنشر والتوزيع،الأردن،ط1 ،2003،ص 14

[3] ينظر: القرطاجني حازم،المصدر السابق ،ص 42

[4] ينظر:المصدر السابق،ص 42-43

إن أي عمل إبلاغي لا بد له من ثلاث ركائز ،لا يجب أن يغفل أحدها ،المرسل والمستقبل والرسالة ،ولا يمكن تصور رسالة بلا مرسل أو مستقبل ،وهذا الأخير هو من يملك الحكم على الرسالة أو الخطاب ،و هو حاضر في ذهن المبدع يتقاسم مع الرسالة غاية الفعل الإبداعي لدى المؤلف ،لذا فعلى المبدع أن يمارس شيئا من التميز ،وأن ينتقي ألفاظه وتعابيره حتى يؤثر في المخاطَب ،ويبلغ غاية الفعل الإبداعي سواء بالإمتاع أو الإقناع ،أو شد الانتباه أو إثارة الخيال .

ويرى كثير من الأسلوبيين في الأسلوب ضغطا مسلطا على المتقبل ،بحيث تجتمع فيه عناصر تنحسر معها حرية ردود الفعل لديه ...أنه القدرة على التأثير عند **ستاندال** ، وسلطان العبارة لدى **دي لوفر**،لكن الذي طور هدا المنظور، وحدد الأسلوب اعتمادا على أثر الكلام في المتقبل هو **ريفاتير** الذي رأى أن الكلام يعبّر والأسلوب يبرز*

4ـ 3- الأسلوب عدول (انزياح)

الانزياح سمة تسم الأسلوب الإبداعي،ما جعل الدراسات الأسلوبية تهتم به اهتماما كبيرا وتعتمد عليه في تحليلاتها للخطاب ،ولا تكاد تعاريف الأسلوب تخلو من أشارة ـ صريحة أو خفية ـ إلى الطبيعة الإنحرافية التي يملكها ،و لربما نجد من يساوي بين الأسلوب والانزياح كما فعل كوهن في تعريفه الأسلوب على أنه" ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار المألوف "وهو بهذا يحمل قيمة جمالية .

ويرى ريفاتير أن الأسلوب "انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه ،وهو خروج عن القواعد اللغوية واللجوء إلى ما ندر من الصيغ "[1] ،وهذا يعني أن الأسلوب هو عدول وانحراف الكلام عن نسقه المثالي المعروف في اللغة العادية، ويتم هذا في مستوى آخر من الاستعمال اللغوي هو المستوى الفني .

ولقد تطور المصطلح مع تطور الدراسات الأسلوبية ،خصوصا مع **شارل بالي وهامسالف وبلوم فيلد وجاكوبسون ورولان بارت** ،وتعددت وجهات النظر حول إعطائه

---

* هذا التعريف حذا بريفاتير إلى اقتراح مفهوم القارئ الجامع الذي يكون هو المستقرئ للنص ،و الوسيط بين الناقد والعمل الأدبي ،ويكون ـ من المفترض ـ واعيا بكل الانزياحات الأسلوبية ،وتمثل أحكامه استجابات ناتجة عن منبهات كامنة في النص .

[1] نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،د.ط،1997،ج1 ،ص 181

تسمية دقيقة ،لكن حال دون ذلك سعة الأبعاد المعرفية والثقافية التي يحملها المفهوم ،فكان انعطافا ،وانتهاكا، ومخالفة ،وانحرافا،واختلالا ،وتجاوزا ، وتسميات أخرى غير هذه .

ولعل أول من استعمل المصطلح باسم الانزياح من النقاد العرب ،الناقد **عبد السلام المسدي** ،كما أشار إلى ما يساويه من مصطلحات لدى الأسلوبيين [1]،على أن الانزياح ترجمة حرفية لكلمة écart الفرنسية ،ويعبّر عنه بعض النقاد بالعدول وهو المصطلح المستعمل عند نقاد العربية القدامى

وجملة القول أنَّا نُسَمِّي انزياحا كلَّ فعلٍ للقول يظهر مُنتهكاً واحدةً من قواعد الاستعمال، الانزياح ينتج إذن عن قرار له قيمة جمالية "وعلينا أن نهتم بالانتهاكات التي تتمثل في ألوان من الأداء مثل القلب والتضمين والالتفات ، وهي ألوان من الأداء توفرت فيها نية جمالية من حيث تأكيدها للمعنى أو توضيحه أو أبهامه أو تفسيره"،[2]وفي كلّها عدول عن النمط العادي للغة التواصل.

ويبرز العدول في اللغة الأدبية في مستويات ثلاث :

أ ـ المستوى الصوتي : على أن لا يخل بسلامة الرسالة الكلامية في وعي القارئ

ب ـ المستوى التركيبي : على أن يتحقق مبدأ التواصل

ج ـ المستوى الدلالي: على أن لا تحدث المنافرة بين الدال والمدلول في العملية التأويلية.

الأسلوبية والنقد :

يرى بعض علماء اللغة المعاصرين أن الدرس الأسلوبي يجب أن يبقى درسا لغويا محضا "يدرس الخامات اللغوية من حيث دلالاتها الإضافية ..مهما تكن طبيعة النص الذي يدرسه ..فالعالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية الاختيار التي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة "[3] ،وعليه فلا فرق عندهم بين النصوص الأدبية وغيرها من النصوص،ورأى فريق آخر وجوب تقريب الأسلوبية من الأدب ، والاقتصار على النص الأدبي في استخلاص القوانين الأسلوبية ،غير أن كلا الفريقين لا يعنى ببحث القوانين

[1] المسدي عبد السلام،المرجع السابق،ص 97-100
[2] محمد عبد المطلب ،المرجع السابق،ص 209
[3] شكري عياد ،ص 32

الجمالية التي ينفرد بها الأدب عن غيره من استخدامات اللغة ،ومن هنا كان لزاما ـ إن أريد بحث الأساليب في العمل الأدبي ـ أن نتجاوز ظاهر اللغة ،فاللغوي ليس باستطاعته سوى الإحصاء والتصنيف ،ولا يستطيع أن يربط بين لغة النص ووظيفتها في أداء الموقف الوجداني إلا ناقدٌ "تكون مهمته تمييز النص الأدبي من أي نص لغوي آخر ،بل من أي نص أدبي آخر "[1]،فالمبدعون لا يستعملون في نصوصهم اللغة استعمالا معياريا ،لأنهم يرون لأنفسهم حقا في تجاوز المعيار باختياراتهم من أساليب اللغة "ومن ثم يولي الناقد الأسلوبي هذه الاختيارات المتطرفة عناية خاصة ،وقد سماها النقاد الأسلوبيون انحرافات ."[2]

وإذا كان العمل الأدبي لغة فنية فإن التحليل الأسلوبي يطمح لأن يكون "المنهج الذي يمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية [3]،ويقع النقد الأسلوب موقعا وسطا بين المناهج الداخلية ،ومناهج ما بعد البنيوية،إذ إنه يدرس "النص كظاهرة لغوية ،وكنظام إشاري يتضمن أبعادا دلالية[4] ،ويمكن للتحليل الأسلوبي للنص أن يدرس وسائل تعبيرية كثيرة ابتداء بالمفردات وصولا إلى التراكيب ،وعلى مستويات مختلفة كالمستوى الصوتي والدلالي والبلاغي والتركيبي .

المنهج الأسلوبي في النقد العربي :

استفاد مجموعة من النقاد العرب من الدرس الأسلوبي الغربي ،فحاول بعضهم ربط الدراسات الأسلوبية في مجال الأدب بالدراسات البلاغية العربية القديمة ،مع بيان وجوه الافتراق ،كما فعل عبد السلام المسدي في كتابه الأسلوبية والأسلوبية ،ونجد من النقاد سعد مصلوح الذي قدم أبحاثا في الأسلوبية واعتمد الدراسة الإحصائية على بعض المدونات الشعرية ،وصلاح فضل الذي اختار مصطلح علم الأسلوب ،ورأى أن علم الأسلوب هو البديل عن البلاغة القديمة ،وشكري عياد في كتابه مدخل إلى علم الأسلوب ،وشفيع السيد

---

[1] شكري عياد ،ص 36

[2] شطري عياد ص 36

[3] عبد السلام المسدي الأسلوبية والأسلوب ،ص 36

[4] نور الدين السد ،الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ،ص 17

في كتابه الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ،ونور الدين السد في كتابه الأسلوبيات وتحليل الخطاب .

: النقد البنيوي:

1 ـ في مفهوم البنية :

إن كلمة structure في اللاتينية تدل على البناء أو التشييد ،والبنية ـ المقابل للفظ الأجنبي ـ في العربية قد يدل على التكوين "أو الكيفية التي شيد على نحوها البناء "[1] أو صورة الشيء التي يظهر بها ،وهذا يعني أن البنية كلٌّ متماسك له انتظامه الخاص الذي يجمع عناصره ،كما أنها تشتمل على القانون الذي يحكم اجتماع الأجزاء ،لا اجتماعها فحسب .

وللوقوف على الدلالة الاصطلاحية العلمية للبنية ،نسوق تعريف البنية كما هو عند جان بياجيه ،الذي يرى أن البنية " نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا ،علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها ،دون أن يكون من شأنها أن تخرج عن حدود ذلك النسق ،أو أن تهيب بأية عناصر أخرى خارجة عنها[2] ،أي أن لكل بنية خصائص ثلاثة هي الكلية والتحول والتنظيم الذاتي .

ويعرفها ليفي شتراوس بأنها "نسق يتألف من عناصر يكون من شان أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر [3]"،فاجتماع العناصر يجب أن يشكّل نسقا أو نظاما تتأثر فيه سائر العناصر إذا مس بعضَ العناصر تغيرٌ،ويضرب شتراوس مثلا على ذلك عالِم الاجتماع الذي يواجه ظواهر كثيرة كالأساطير والعقائد فإنه "سرعان ما يتحقق من أن كل هذه الظاهر تعبر بلغة خاصة عن شيء مشترك ،..وليس ..الشيء المشترك سوى البنية [4].

خصائص البنية :

---

[1] مشكلة البنية ،ص 29
[2] مشكلة البنية ص 30
[3] مشكلة البنية ص 31
[4] مشكلة البنية ،ص 32

أ ـ الكلية : لا تتألف البنية من عناصر خارجية تراكمية مستقلة ،بل من عناصر داخلية ،وليس المهم في البنية هو العنصر أو الكل ،وإنما المهم هو العلاقات القائمة بين العناصر (الكل نتاج العلاقات بين العناصر)،إي أن العناصر "أجزاء تتبع أنظمة داخلية ..تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ،..و..تضفي على البنية خصائص أشمل ..من خصائص الأجزاء ،..كما أن الأجزاء تكتسب خصائصها من كونها داخل البنية لا من كونها تنطوي على هذه الخصائص"[1]،يمكن تشبيه العناصر في هذه الحال بالألفاظ المفردة داخل الجملة .

ب ـ التحول : وهو الذي يمنحها حركة داخلية تقوم بحفظها وإثرائها دون الخروج عن حدودها أو الانتماء إلى عناصر خارجية ،إن قاعدة التحول ـ كما يرى بشبندر ـ هي الوسيلة التي تجعل أحد الأنظمة (البنيات)يقبل عناصر جديدة أو يستبعدها.إن استبعاد عنصر ..يتضمن عادة بقاء البنية على وضعها..بينما من المرجح أن قبوله يحتاج إلى إعادة ترتيب لعناصر النظام "[2]،كما يحدث مثلا في تيارات التجديد في الشعر ،فإن الشعر من حيث هو جنس أدبي (بنية)يحتوي التغيرات التي تطرأ عليه .

ج ــ التنظيم الذاتي : البنية هي كلٌّ متماسك له قوانينه وطريقة نموه وتغيره ،من غير أن تحتاج إلى شيء خارجها لتبرر قوانينها أو تحويلاتها ،"فاللغة ـ مثلا ـ لا تبني تكويناتها ووحداتها من خلال رجوعها إلى أنماط "الحقيقة " الخارجية (المقصود الواقع)بل من خلال أنظمتها الداخلية الكاملة "[3]، فمحاور الاستبدال في الجمل مثلا هي التي تنظم طبيعة العناصر التي تنتمي أو لا تنتمي لمحور استبدال معين (المسند إليه مثلا لا يكون حرفا)

2 ــ البنيوية :

البنيوية في مجال النقد الأدبي هي توجه سعى إلى اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم في الاستخدام الأدبي للغة[4] ،أو هي النظر في التصميم الداخلي للأعمال الأدبية بما يشمله من عناصر رئيسة تتضمن المثير من الرموز والدلالات بحيث يتبع كل عنصر عنصرا آخرَ،والأدب أنسب المظاهر الثقافية للمعالجة البنيوية ،فإذا كانت بدايات التطبيق العملي

[1] سعد البازعي وميجان الرويلي ،دليل الناقد الأدبي ،ص 71
[2] ديفيد بشبندر،نظرية الأدب المعاصر ،ص 61
[3] دليل الناقد ،ص 71
[4] روبرت شولز،البنيوية في الأدب ص 16

لأفكار دوسوسير بخصوص البنية مع عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي كلود ليفي شتراوس ،في دراسته لبعض الظواهر الإنسانية كالأساطير ،وعلاقات القرابة في المجتمعات ،وتقاليد الطعام ؛فإن المركب اللغوي الخالص (النص الأدبي)أحق بالتناول من وجهة نظر تسعى إلى "تأكيد نظام التقاليد الذي يجعل الأدب ممكنا ..،ولأن اللغة تعد نظاما دالا ...فإن الأدب ..يعد مجسدا لمجموعات تنظيمية من القواعد والأنظمة الرمزية التي تمكّن الأدب من أن يدل"[1].

3 ـ روافد البنيوية :

أ ـ علم اللسانيات عند سوسير :على الرغم من أن سوسير لم يستعمل كلمة بنية إلا أن البنيوية مدينة له ولجهوده في دراسة اللغة ،فقد مهد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاما لغويا خاصا ،فاللغة عند دوسوسير نسق من العلامات يجب دراسته من وجهة نظر تزامنية ،والعلامة اللغوية مركب من دال ومدلول ،وكل علامة في النسق لا يكون لها معنى إلا باختلافها عن العلامات الأخرى في النسق ،"كما انه لم يكن مهتما بالأشياء الواقعية التي يتحدث عنها الناس ،فمن أجل دراسة اللغة..يجب أن توضع بين أقواس مراجعُ العلامات ،الأشياء التي تدل عليها "[2].

ب ـ الشكلانية الروسية :لم تظهر البنيوية إلا في عقد الستينيات من القرن العشرين في فرنسا بعد أن ترجم تزفيطان تودوروف أعمال الشكلانيين الروس ،وبذا تكون الشكلانية رافدا أمد البنيوية بفكرة دراسة النص الأدبي من الداخل ،لأن الأدب نظام ألسني ذا وسائط إشارية ،وبرغم أوجه التشابه بين الشكلانية والبنيوية من حيث إن كليهما تركز على الأثر الأدبي وتعليق المرجع (السياق الخارجي)إلا أن الأولى لم تكن مهتمة "بوجه خاص بالمعنى باعتباره تباينيا ،ولا،في أغلب أعمالها ،بالقوانين والبنيات العميقة الكامنة في النصوص الأدبية "[3].

كما يمكن اعتبار جهود رومان جاكوبسون في مجال الشعرية، من خلال حلقة براغ التي انبثقت عن الشكلانية الروسية مدخلا من مداخل الشكلية للدراسة البنيوية للأدب،فقد أعضاء

[1]نظرية الأدب في القرن العشرين ،ص 137
[2]تيري إيجلتون ،نظرية الأدب ،ص 122
[3]تيري ايجلتون،نظرية الأدب ص 122

الحلقة (جاكوبسون وجان موكاروفسكي وفيليس فوديكا)أفكار الشكليين،و"أصبح من الواجب النظر إلى القصائد باعتبارها بنيات وظيفية تكون فيها الدلالات والمدلولات محكومة بمنظومة واحدة مركبة من العلاقات"[1] .

ج ـ النقد الجديد :إن النقد الجديد يرتكز بالدرجة الأولى على المفاهيم اللغوية [2] من خلال فكرة أن المهم في العمل الشعري هو القالب ،وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر،ومن خلال تركيزه على استقلالية العمل ،لقد سعى النقاد الجدد ـ قبل البنيوية ـ إلى "دفع الحركة المنهجية في الأدب ونقده إلى أن تتمركز ..في دراسة النص الأدبي في حد ذاته ،بغض النظر عن العوامل الخارجية "[3]

4 ـ مفاهيم البنيوية :

النسق : إن أول مفهوم يطالعنا ونحن نستعرض مفاهيم البنيوية هو "النسق " ذلك أن البنيةَ في أكثر التعريفات الشائعة " نسقٌ" تخضع عناصره لترابطات وعلاقات ولا تجتمع أو تتراكم بشكل عشوائي ،"والنسق اللغوي نسق اختلافات ..والقانون الذي يحكم النسق هو جوهر البنيوية اللغوية"[4] ،وفي حالة النص الأدبي ،فإن البنيوية تقر بأن عناصر النص هي عناصر بانية من خلال تفاعلاتها واختلافاتها ،فالبنية الدلالية للقصيدة مثلا "هي محصلة مجموعة من البنى ..الإيقاعية والتركيبية والتعبيرية والتخييلية التي تصل إلى ذروتها في المستوى الرمزي الكلي"[5]،إن الفكرة عند البنيوية هي الكشف عن عمل الأجزاء وتفاعلها في البنية للوصول إلى النسق المهيمن

والبنيوية ترى في الأدب نتاجا ثقافيا يبنى في الأساس من اللغة ،لكن وظيفته الأولى ليست تحقيق التواصل ،وعليه فنظام الأدب نظام من الدرجة الثانية "وهكذا تصبح دراسة الأدب بحثا في طبيعة اللغة كما تستخدم في الأدب مقارنة بأشكال التواصل اللفظي الأخرى "[6]،ويصبح تعامل البنيوية مع النصوص الأدبية بفحصها كبنية مستقلة لتحديد أنماطها المميزة وكشف القوانين التي تمكنها من أداء معنى .

---

[1] تيري إيجلتون ،نظرية الأدب ص 124
[2] صلاح فضل مناهج النقد المعاصر ،ص 88
[3] صلاح فضل مناهج النقد المعاصر ،ص 89
[4] سامر فاضل الأسدي البنيوية النشأة والتقبل ،ص 81
[5] صلاح فضل مناهج النقد المعاصر،ص 97
[6] نظرية الأدب المعاصر ص 56

الثنائيات المتقابلة :يقصد بالثنائيات المتقابلة تلك الثنائيات التي ميزها دوسوسير من قبيل التفريق بين اللغة والكلام ،التزامن والتعاقب ،الدال والمدلول ،التتابع والترابط ،وتبرز أهمية الثنائيات المتقابلة في التحليل البنيوي للنصوص في نقطة أساسية ،وهي "أن وراء استخدامنا للغة يكمن نسق من أزواج متقابلة ،.تتحكم في هذا الاستخدام [1]،وكثيرا ما اعتمد البنيويون على هذه الثنائيات فقد إليها "ليفي شتراوس في تحليله أسطورة أوديب التي ردها إلى التقابل بين الإفراط في تقدير آصرة الدم وبين التفريط فيها "[2] .

وإذا كان العمل الأدبي نظاما يتكون من مستويات (صرفية نحوية دلالية)فقد اهتم البنيويون باكتشاف عمل البنى في كل مستوى من المستويات التي تشكل النص ،"من خلال إظهار تعارضها أو تناظرها أو تضادها مع غيرها بحسب المستوى الذي تقع فيه"[3] ،وبالجملة فإن الناقد البنيوي يدرس العلاقات التي تربط الوحدات في النص ،ويرى في الكلمات علامات لغوية سواء تؤدي وظائفها باختلافها داخل النسق "والنتاج الأدبي ينقسم إلى قصدين ولا يمكن أن يعدّ سوى خصومة عنيفة بين كيانين متباينين و..لا يكشف عن تضامن ،بل عن صراع دائم بين قياس العمل الذي يصبح ممكنا والزيادة في العمل التي تجنح نحو المستحيل ،بين الشكل الذي يفهم به العمل ،والسمة اللامحدودة التي يحافظ بها ..على ذاته[4]

موت المؤلف :

لم يعد للمؤلف المنشئ للعمل الفني إية أهمية عند الناقد البنيوي،وبخلاف النظريات الكلاسيكية التي كانت ترد مسألة الإبداع إلى عبقرية المبدع ،وتسعى للكشف عن المقاصد التي ضمنها المنشئ نصَّه،ترى البنيوية أن "استبعاد المؤلف حتمية أكيدة تقتضيها آلية اللغة ومسار دوالها "[5] ،ذلك أن دراسة اللغة و"الأدب " دراسة علمية تقتضي عزل النصوص العينات عن كل سياق ،ولقد صرح كثير من أعلام البنيوية ب "موت المؤلف " ،كما فعل رولان بارت صاحب فكرة "إن الذي يتكلم هو اللغة "، فهو يرى أنه "ليس المؤلف ،لغويا

[1] رامان سلدن ،نظريات أدبية معاصرة ،ص 91
[2] إبراهيم السيد ،آفاق النظرية الأدبية الحديثة ،ص 63
[3] علي حسين يوسف ،ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية ،ص 88
[4] ويليام راي المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ،ص 23
[5] سعد البازعي دليل الناقد ،ص 242

،أكثر من لحظة الكتابة ،تماما مثل أن ضمير المتكلم ..ليس شيئا آخر غير لحظة قول "أنا " اللغة تعرف فاعلا لا شخصا ،وهذا الفاعل مجرد فراغ خارج لحظة اللفظ الذي يحدده"[1]. ويوافق بارث ميشال فوكو الذي يرى أن الإنسان واقع تحت أسر اللغة وهو يعتقد أنها خادمته ،وفي دراسته للأساطير يقر ليفي شتراوس أن الأساطير هي التي تصنع نفسها في عقول البشر

ويرى صلاح فضل أن موت المؤلف استعارة أريد بها توجيه التحليل صوب النص ،وتجنب أحكام القيمة التي كانت تستمد من السياقات الخارجية في النقد الكلاسيكي ،"قد كان البنيويون يقصدون بهذا الشعار ألا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسة النقدية للأدب ..بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز ،هي من النص ذاته ،.. كانت مقولة موت المؤلف كناية بلاغية عن هذه الاستراتيجية الجديدة "[2].

5 ــ البنيوية في التطبيق :

انكب ليفي شتراوس على دراسة أسطورة أوديب مستخدما النموذج اللغوي ،فأطلق على الوحدات الأسطورية الصغرى اسم ميثيم Mythemes والتي تقابل الفونيمات والمورفيمات في اللغة ،واستنتج أن "هذه الوحدات الصغرى في تعارضات ثنائية شأنها شأن الوحدات اللغوية الصغرى ،ويكشف التعارض عن نظرتين متقابلتين :نظرة الأصل الواحد التي ترد ولادة الإنسان إلى الأرض ونظرة الأصل المزدوج التي ترجع ولادة الإنسان إلى جماع ذكر وأنثى[3] ،وكان هدفه الكشف عن البنية التي تحكم الأسطورة ،ومن ثم البنية التي تحكم طريقة تشكيل الإنسان لأشكال معرفته .

انطلق بروب من التماثل بين قواعد النحو وقواعد السر،فإذا مثلنا ـ في رأيه ـ الشخصيات في الحكاية والأحداثَ النمطية بركني الجملة (المسند والمسند إليه) فإننا سنستخلص عددا من الوظائف (حدها 31 وظيفة) لها مسار ثابت في كل الحكايات ،وليس شرطا أن تتوفر كل حكاية على الوظائف مجتمعةً،ومن الوظائف في الحكايات التي حللها بروب : اقتراح مهمة على البطل ـ إنجاز المهمة ـ الاعتراف بمكانة البطل ..

---

[1] دليل الناقد ،ص 243

[2] صلاح فضل مناهج النقد المعاصر ،ص 99

[3] رامان سلدن النظرية الأدبية المعاصرة ،ص 97

وقد طور غريماس وظائف بروب ،وقلص عددها إلى ستة ، وسماها عوامل ،وكان بهدف إلى الوصول لقواعد عامة في السرد،وجعل العوامل الستة (فاعل/مفعول ـ مرسل/ مستقبل ـ مساعد /معارض) تتوزع على محاور ثلاثة (الرغبة ـ التواصل ـ الصراع)،فإرسال البطل يتضمن مرسلا ومرسلا إليه ،ويقع ضمن محور التواصل ،وشروع البطل في المهمة يتضمن فاعلا ومفعولا ويقع ضمن محور الرغبة ،والعوائق التي تعترض البطل ،وكذا ما يساعده على تحقيق المهمة يتضمن معارضا ومساعدا ويقع ضمن محور الصراع .

ولتزفيتان تودوروف محاولة في تحليل السرد انطلاقا من نموذجي بروب وغريماس مع تعديلات فيسمي أصغر وحدات القص "قضية "وكل مجموعة قضايا تشكل مساقا يبدأ بالاستقرار ويسير إلى عدم التوازن ثم يعود لوضع الاستقرار ، ومجموع المساقات يشكل نصا (المساق مثلا هو مجموع القضايا التالية :سلام / عدو يغزو/ حرب/ عدو ينهزم / سلام بشروط جديدة).

4 ـ ظهور البنيوية : لقد كان ظهور البنيوية ومن قبلها الشكلانية كرد فعل ضد اللاعقلانية الرومنسية ،وعلى التحليلات التي تربط الأدب بمحيطه الاجتماعي ،يقول ديفيد ديتش " المهمة الأولى للناقد هي أن يصف الآثار الأدبية بدقة مستقصية وأن يجد قيمتها على أساس من ذلك الوصف ،فتركزَ الاهتمام على تحليل الأثر الأدبي معزولا عن أية قرينة بدلا من الأجمال التاريخي لعصر من العصور "

5 ـ كيف تعامل البنيوية النصَ؟

رفضت البنيوية كل المناهج السابقة ،لأنها مناهج تفسر النص من وجهة نظر خارجة عن الأدب ،وأسرفتْ (البنيوية)في عزل النص عن الظروف المحيطة لأن الأدب ـ في نظرها ـ نظام من الرموز اللغوية يتكون من مستويات "صوتية ـ تركيبية ـ دلالية "،ثم إنه مجموعة من الوظائف (في السرد تحديدا)والوظيفة عملٌ يقوم بهش خض داخل العمل السردي ولا يعم معرفة الفاعل إنما المهم إحصاء هذه الوظائف وموضعتها

إن هدف البنيوية اكتشاف عمل البنى من خلا تناظرها أو تعارضها أو تضادها أو تقابلها أو تجاورها مع غيرها بحسب المستوى الذي تندرج فيه (صوتي "وزن ـ قافية " أو

نحوي "تراكيب صفات "أو دلالي)دون الرجوع إلى الكاتب (البنيوية تقول بموت المؤلف) ،أما المضمون فإن البنيوية لا علاقة لها به .

ـ البنيوية في النقد العربي :

من النقاد العرب الذين استقبلوا البنيوية محاولين الاستفادة من مقولاتها في تحليل النص الأدبي كمال أبو ديب في كتاب جدلية الخفاء والتجلي الذي تناول فيه نصوصا شعرية قديمة بالتحليل ،والناقدة "يمنى العيد "في كتاب في معرفة النص ،والناقد عبد الله الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير.

: النقد السيميائي :

السمة العلامةُ في اللغة ،أما **الاصطلاح** الأجنبي المقابل للفظ فهو semiotics أو semiologie ويعني "علم العلامة" ،ويتركب المصطلح من simeon أي علامة،و logos ويعني "علم" ،والسيميولوجيا مفهوم صاغه دوسوسير ،وصاغ شارل ساندرس بيرس لفظ سيميوطيقا "semiotic" المقابل للفظ في الإنجليزية ،وقد ترجم المصطلح في العربية عدة ترجمات ،فهو السيميائيات والسيميائية والدلائلية والعلاماتية وعلم الأدلة .

1 ـ السيميائيات :

السيميائيات بشّر بها العالم اللغوي دوسوسير في المحاضرات؛إذ رأى أننا"نستطيع أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية ،..وإنه سيعلّمنا مما تتكون العلامات وأي القوانين تحكمها"[1]،هذا العلم الذي تصوره يتخطى حدود العلامات اللغوية إلى العلامات غير اللغوية ،ويكون علم اللسانيات مبحثا من مباحثه .

وقد رأى دوسوير أن العلامة ثنائية المبنى ،تتكون من دال ومدلول ،يشبهان وجهي الورقة الواحدة ،من حيث أنه لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر،فالدال صورة سمعية تستدعي في ذهن المستمع صورة ذهنية هي المدلول ،"فإذا التقطت الأذن سلسلة من الأصوات لا تثير في الذهن أي مفهوم فلا يتم توليد دلالة ما ،ولا يمكن اعتبار سلسلة الأصوات هذه جزءا من علامة "[2]،على أن نظر سوسير لم يتعدّ هذين العنصرين ،ما جعل أوجدن وريتشاردز يعترضان ،في كتابهما معنى المعنى ،على هذه الثنائية ،فالنظرية

[1] فيصل الأحمر،معجم السيمياء ،ص 16

[2] سيزا قاسم ،مدخل إلى السيميوطيقا ،ص 19

اللسانية ـ كما رأيا ـ تجب أن تتناول تحليلين "تحليل يتناول العلاقة بين الكلمات والأفكار،وتحليل يتناول العلاقة بين الأفكار والأشياء"[1]،واقترحا المثلث :الرمز(الدال عند سوسير) والفكرة (المدلول) والمشار إليه .

وإذا كان سوسير قد استشرف هذا العلم ،ووقف عند العلامة اللغوية ،وعند الثنائية؛فإن شارل س بيرس،عالم المنطق الأمريكي،قد ربط السيميوطيقا " بالمنطق،"ووسع من مفهوم الدليل ليستوعب مختلف الظواهر،ككيفيات وموجودات وضروريات ،وتولي اهتماما كبيرا للعملة الترميزية بما هي ثلاثة عناصر: **الممثل الموضوع المؤول** "[2]وقد رأى أن السيميوطيقا "نظرية شبه ضرورية أو شكلية للعلامات"،وهي مرادفة للمنطق ،لأنها ترمي إلى صياغة قواعد تجنب التفكيرَ الوقوعَ في الخطأ ،إي التمييز بين الدلائل الحقيقية والدلائل المزيفة التي ينبغي إقصاؤها"[3].

والعلامة عند بيرس هي "شيء ما يمثّل شيئا ما بالنسبة لشخص ما ،بمظهر ما أو إمكانية ما "[4] **فالممثل** يقابله عند سوسير **الدال (والرمز** عند أوجدن وريتشارد)،و**المؤول** يقابله **المدلول (الفكرة)**،و**الموضوع** ،ولا مقابل له عند سوسير،وهو الذي يقابل المشار إليه عند أوجدن وريتشارد (على أن الموضوع عند بيرس هو جزء من العلامة ،وليس الأشياءَ في الواقع كما عند أوجدن وريتشارد).

والعلاقة عند سوسير بين طرفي العلامة (الدال والمدلول) هي علاقة اعتباطية غير معلله طبيعيا ،لأنها من وضع الجماعة ،باستثناء بعض العلامات التي يحاكي فيها الدالُ المدلولَ ،أما عند بيرس ،وبحكم التقسيم الثلاثي للعلامة ،فإن طبيعة العلاقة بين "الممثل (الدال)والموضوع فتكون إما غير معللة ،أو علاقة تشابه أو علاقةً سببية ،وبيرس يجعل العلامة من حيث العلاقة :

[1] سيزا قاسم ،ص 23
[2] مارسيلو داسكال ،الأتجاهات السيميولوجية المعاصرة ،ص 5
[3] مارسيلو داسكار ،الاتجاهات السيميولوجية ،ص 5
[4] مارسيلو داسكار ،ص 20

أ ـ الأيقونة Icon: وهي العلامة التي تمثل موضوعها من خلال التشابه ،"إن الأيقونة علامة تحيل إلى الشيء الذي تضير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها"[1]،كما تشير الصورة الفوتوغرافية إلى صاحب الصورة ،وكما يحيل رسم البناء إلى البناء .

ب ـ المؤشر Index: وترتبط فيه العلامة بالموضوع عن طريق السببية ،أو هي "علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع " [2]،ويدخل ضمن العلامة المؤشر أعراض المرض ،أو الأثار على الأرض التي تدل على من خلف الأثر .

ج ـ الرمز Symbol: لا ترتبط العلامة في هذا الصنف بما تشير إليه بأي رباط ،سوى رباط العرف والاتفاق ،ويعد بيرس هذه العلامات :العلامات الحقة ،وهي عنده أكثر العلامات تجريدا "[3]،ويدخل ضمن هذا الصنف العلامات اللغوية في أكثرها .

2 ـ اتجاهات البحث السيميائي : تبحث السيميائيات بشكل عام في الأنساق التي يمكن أن تعد علامات ،سواء كانت لغوية أم غير لغوية ،فالسيميائيات تدرس الأعمال الأدبية ،كما تدرس إشارات المرور والصورة والفيلم والأعراض الطبية .

أ ـ سيميائيات التواصل : يرى هذا الاتجاه ،الذي يمثله بريطو وجورج مونان ومارتيني أن وظيفة "اللسان الأساسية هي التواصل ،ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنة "[4]،وإنما تتعداها إلى كل علامة ،بشرط أن يتوفر قصد التواصل ،وركزت سيميائيات التواصل على العلامات القائمة على الاعتباطية ،ذلك أن العلامات الأخرى ليست سوى تمظهرات بسيطة ،ولا يجب أن ينصب البحث عليها ،لأنها لا تتوفر على قصد التواصل .

ب ـ سيميائيات الدلالة : يفترض رولان بارث ـ الممثل الرئيسي لهذا الاتجاه ـ أن البحث السيميولوجي يرجع في جزء كبير منه إلى مسألة الدلالة ،"فالمجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي تفرض علينا مواجهة اللغة ،ذلك أن الاشياء تحمل دلالات ..لا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى ،وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة"[5]

---

[1] سيزا قاسم ،ص 31

[2] سيزا قاسم ،ص 33

[3] سيزا قاسم ،ص 34

[4] اتجاهات البحث السيميولوجي ،ص 6

[5] ينظر مبارك حنون،دروس في السيميائيات ،ص 74

ج ــ سيميائيات الثقافة :يمثل هذا الاتجاهَ كلّ من يوري لوتمان وأوسبانسكي من روسيا وإيكو وروسي من إيطاليا ،ويرى هؤلاء أن "حصيلة عمل الإنسان تكمن في سلوك ذي معنى ،وهذا السلوك ليس سوى إنجاز لبرنامج معين ،وهذا البرنامج هو الثقافة "[1]،والثقافة بهذا المعنى تضم كل الأنساق الدالة ،لغوية وغير لغوية (أدب ،طقوس ،أساطير،فنون...)

3 ــ السيميائيات في النقد :

إن السيميائيات تختلف عن البنيوية ..من حيث عنايتها بالمعنى وحرصها على أن كل نص أدبي ينطوي بطبيعته على إمكانات متعددة للتأويل ،واستخلاص المتلقي لأنواع غير محدودة من الدلالات والمعاني "[2]،وقد ركز رولان بارث ـ في مرحلته ما بعد البنيوية ـ على الحوار مع النص ،والإنصات له ،على أن التحليل البنيوي هو نقطة الانطلاق نحو التحليل السيميائي للنص الذي يمثل إشارة إلى شيء يقع وراءه ،ومهمة الناقد هي تفسير الإشارة وتأويلها .

ويرى " يوري لوتمان" أن النص الأدبي هو نسق أنساق،فهو أكثر أشكال الخطاب تعقيدا "لا يوجد فيه المعنى إلا سياقيا ،.. كل نص ..يتكون من عدد من الأنساق (المعجمية،الوزنية،الصوتية ...)ويُحدث تأثيراته من خلال التصادمات والتوترات الدائمة بين هذه الأنساق ..يثري ويغير باستمرار المعنى القاموسي المجرد،مولدا دلالات جديدة "[3]،والنص الأدبي لا يمكن إلا أن تعاد قراءته دائما ،لأن الدوال فيها تكون في أقصى درجات طاقاتها ،وهي تحت الضغط الشديد للوحدات المحيطة بها .

وبرغم هذا التوصيف ،الذي يوهم بافتتان لوتمان البنيوي ،لا يمكن أن يوجد المعنى في النص وحده ،"إن معنى النص ليس مجرد مسألة داخلية :فهي كامنة كذلك في علاقة النص بأنساق معنى أوسع ،بنصوص أخرى ،بشفرات وقواعد في الأدب وفي المجتمع ككل "[4]،وهو متعلق بقدرات القارئ التأويلية.

---

[1] مبارك حنون،دروس في السيميائيات ،ص 87

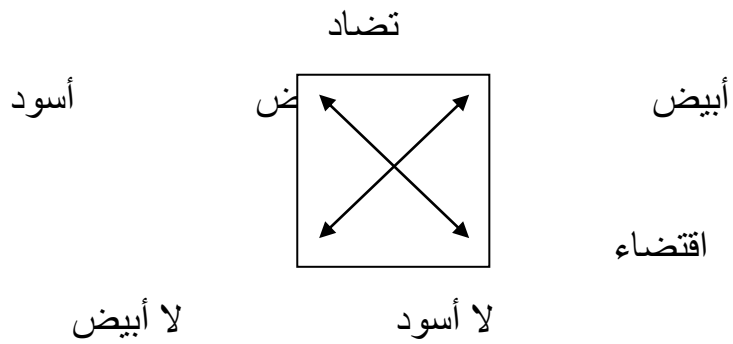
[2] إبراهيم خليل النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك،ص 105

[3] تيري ايجلتون نظرية الأدب ص 127

[4] تيري ايجلتون ،ص 128

وفي تطبيق السيميولوجيا على النص الأدبي،يرى ميشال ريفاتير أن "الملمح الأساسي للقصيدة هو وحدتها؛وحدة شكلية ووحدة دلالية"[1]،ولكي تتم العملية السيميوطيقية لدى القارئ ،وجب أن تكون القراءة على مرحلتين ،يستكشف القارئ في الأولى معنى أوليا (قراءة استكشافية)،ثم يعود ليقرأ النص في مرحلة أخرى (قراءة استرجاعية)"حيث يحين الوقت لتفسير ثان أي لقراءة تأويلية حقيقية،..فالقارئ يقوم بقراءة بنيوية ،ويحدث الأثر النهائي ـ أي ذروة وظيفة القراءة المولدة للدلالة في آخر القصيدة "[2]

وفي مجال السرد سعى غريماس إلى معالجة مشكلة المعنى ،لأن غاية أي تحليل "هي مطاردة المعنى وترويضه ورده إلى العناصر التي أنتجته ،و..عوض أن يكون الأثر الجمالي قوة حدسية لا يتحكم فيها ..سوى الذات المتلقية،فإنه سيتحول إلى عملية تحليلية تستند إلى العناصر النصية بانزياحاتها وتقابلاتها وتماسكها"[3] وقد صاغ جريماس نموذجه التأسيسي،انطلاقا من الإشكالية : كيف يمكن رد النص السردي إلى بنية دلالية منطقية سابقة عنه في الوجود ومولدة له ؟ وجعل للسرد بنية تجريدية منطقية سماها **المربع السيميائي** :



يكون بين أبيض وأسود علاقة تضاد

يكون بين أبيض و لا أبيض علاقة تناقض

يكون بين أسود و لا أسود علاقة تناقض

يكون بين لا أبيض و أسود علاقة اقتضاء

يكون بين لا أسود و أبيض علاقة اقتضاء

[1] سيزا قاسم ،ص 215

[2] سيزا قاسم ،ص 218

[3] سعيد بنكراد،السيميائيات السردية ،ص 10

إن هذه البنية الدلالية المجردة قابلة للتحول من الدلالي إلى التركيبي ،فبالإمكان التحول من العلاقات إلى العمليات (يمكن أن يحتوي السرد على شخصيتين تمثل إحداهما الصدق والثانية الكذب ،ويمكن تتبع مسار الشخصيتين)

النموذج العاملي : قدّم جريماس نموذجا هدفه الوصول إلى القواعد الكلية للسرد ،عن طريق تطبيق التحليل الدلالي لبنية الجملة ،ويضع جريماس ثلاثة أزواج من المتعارضات ،يجمع كل اثنين منها محورٌ ،وهي : **فاعل / مفعول(محور الرغبة)**

مرسِل /مستقبِل(محور التواصل)

مساعد / معارض (محور الصراع)

مثال : في قصة ما ،يطلب ملك من البطل أن يقود جيشا ليسترجع مدينة من أيدي الأعداء مقابل أن يوليه عليها ،يكون النموذج العاملي ممثلا كما يلي : الملك (مرسل) المدينة (مستقبل) تواصل

البطل (فاعل) الحرب (مفعول) رغبة

الجنود والسلاح والخيل (مساعد)النهر الذي يعترض طريقهم ،جيش العدو ،السلاح (معارض) صراع.

العتبات النصية

ويهتم التحليل السيميائي بما يسمى العتبات ،ذلك أن النص لا يمكن أن يقدم عاريا من النصوص التي تحيطه ،فقيمته لا تتحدد بالمتن وحده ،ويراد بالعتبات مجموع النصوص التي تحفز المتن كالعنوان والإهداء والمقدمة والخاتمة والحواشي. والسيميائيات لا تبحث عن الدلالة فقط ،بل عن طرق تشكيلها إن ما تمثله السيميوطيقا ،..هو النقد الأدبي وقد غيرت هيئته اللغويات البنيوية ،وقد تحول إلى مهمة أكثر انضباطا وأقل انطباعية ،أكثر حيوية إزاء ثراء الشكل واللغة من أغلب النقد التقليدي[1] .

خاتمة :

إن اللغة هي المادة الأساس في النص الأدبي ،وهي الحامل لأفكاره ،والمعبر عن دلالاته ،والشكل الذي يغلف المعنى ،لذلك تعد اللغة "نموذجا للسميولوجيا ،إذ هي تمدنا

[1] تيري إيجلتون،ص 129

بالمعاني ..نموذج المعاني نموذج لساني "أن رؤية السيميائي للنص تنطلق من كونه عبارة عن شبكة من الشفرات يقوم القارئ بفكها ،وتحليل النص الشعري مثلا ينظر إلى العلامات النحوية والصوتية والصرفية على أنها أشياء شعرية ،فالدال الصوتي يتداخل ويتفاعل مع المدلول عليه ..إن القول الشعري يجري على مستوى المضمون ومستوى الشكل"على أن السلطة في التحليل هي سلطة النص لا القارئ .

: النقد الاجتماعي :

المنهج الاجتماعي : يرجع كثير من الباحثين ظهور المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي إلى الدراسات النقدية التي تعلقت بالتاريخ ،فهي ،بعد إمعانها في رصد آداب الحقب التاريخية واختلافها تبعا للعصور،وجهت اهتمامها أخيرا إلى "وعي اجتماعي يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع ،وبفكرة الطبقات ،وتصوير الأدب للحياة الاجتماعية وليس للحياة الفردية "[1]. إذن فالمنهج الاجتماعي يدرس الأعمال بوصفها جزءا من بنية الحياة الاجتماعية ،فيرصد ميلادها وعلاقاتها بمختلف الظواهر في المجتمعات،فالعمل الأدبي ـ بتعبير إمبرسن ـ ليس نيزكا سقط عرضا ،فوق الأفراد ،وإنما إبداع فرد في مجتمع تحكمه عوامل كثيرة ،من الاقتصادية حتى الأيديولوجية ،وفي مرحلة من التطور التاريخي محددة بدقة "[2]

لعل أول شرط لأن يكون أنتاج ما "عملا أدبيا" هو إدراكه على أنه كذلك ،ولا يمكن ذلك إلا بذوات تحكم عليه ،ومن هنا فإنه ،حتى يكون "الأديب " منتجا لما يسمى أدبا ،لا بد من وجود شروط سابقة يحددها المجتمع و"الآثار التي لا تخضع لهذه الشروط ..لا تعتبر فنا ..فلا يصح الأثر فنّا إلا إذا فهمناه فنّا مشروطا بشروط جمالية وتاريخية معينة"[3]،وقد ابتدأ هذا التفكير قديما ،فارتبط الأدب عند أفلاطون وأرسطو بالمحاكاة،وهي

[1] محمد دحروج ،مناهج النقد الأدبي ،ص 289
[2] إنريك امبرسون،مناهج النقد الأدبي ،ص 124
[3] سمير حجازي مناهج النقد ،ص 85

في جوهرها أن يقلّد المبدع مظاهر الطبيعة والحياة بإبداعه ،على أن المحاكاة كما فهمها أرسطو تتجاوز التقليد إلى التصرف في المنقول ،ولا جرم في إظهاره أحسن مما هو عليه في الطبيعة .

ولا تنفصل المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو عن الوظيفة الاجتماعية ،وإذا كان أفلاطون يرى فيها "عبثا " يفسد العقول ،ويبتعد عن الحقيقة ،ويرى أن الشعراء "يعوّدون الجمهور على مجانبة الفضيلة والاقتراب من الرذيلة بعرضهم نماذج من الشخصيات المليئة بالحقد والشر تدفع الناس إلى التمثل بها "[1] فإن أرسطو يرى للمحاكاة جانبا آخر ،أغفله أفلاطون ،وهو "التطهير " من خلال تصريف العواطف المكبوتة (البكاء في التراجيديا مثلا) .

ومع أن **أفلاطون** هاجم الشعراء وأظهر استخفافه بالأدب وبالفنون عامة ،فإنا نجد في نظرته تأكيدا على العلاقة الوطيدة بين "الفن وتلك الأجواء التي تولّد الفن فيها ونما ،إضافة إلى أن الفن ليس بمعزل عن حقائق الحياة وطبيعتها بل هو يمثلها و يصورها أحسن تصوير " [2]،وقد استمرت نظرية المحاكاة وامتدت عبر العصور،إلى أن اصطدمت بالتغير الذي هز المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر ،فبرزت إلى الوجود "نظرية التعبير " التي اهتمت بالمبدع الفرد وأحاسيسه وخياله ،وتمردت على كل القواعد والقوانين ،ثم ظهرت نظرية "الخلق "امتدادا لنظرية التعبير ، وأرادت تخليص الأدب من أي ارتباط خارجي،فالفن ـ كما يرى كروتشي ـ حدس خالص ،أو صور خالصة متجردة من الفلسفة أو التاريخ أو العلم بل ومن الأخلاق واللذة ،وهي مستقلة عن أي غاية عملية أو نفعية "[3].

1 ـ النظرية الماركسية :

لعل أول محاولة في العصر الحديث ربطت بين الأدب والمجتمع ،محاولة **"فيكو"** حين ربط بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي،ورأى أن "الدراما نشأت مع ظهور المدينة ـ الدولة ،حيث يمكن أن يتجمع جمهور المشاهدين ،أما الرواية فقد ولدت مع ظهور المطبعة

[1] زاده منتظري،ص 158
[2] أزاده منتظري،النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره ،مجلة إضاءات نقدية ،ع 6 ،أبريل 2012،ص 157
[3] شكري عزيز الماضي ،في نظرية الادب ،ص 72

والورق وانتشار التعليم "[1] ،وقد تقدمت **مدام دوستايل** خطوة في تأكيد العلاقة بين الأدب والمجتمع ،وبحثت مسألة التأثير والتأثر بين الأدب و الدين والعادات والقوانين .

وإذا كان كل من **فيكو** و**دوستايل** قد اهتما بالتاريخ والمحيط ،فإن **هيبوليت تين** أضاف عنصر العرق ـ وهو ذو طابع سيكولوجي ـ الذي يقف وراء كل إبداع أدبي ،ثم جاء كارل ماركس بفلسفته التي تفسر الظواهر الثقافية انطلاقا من البنية التحتية (الاقتصاد) .المقاربة الماركسية تنطلق من افتراض أن ... الأساس الاقتصادي للمجتمع هو الذي يحدد طبيعة الإيديولوجيا والمؤسسات والممارسات (كالأدب)التي تشكّل البنية الفوقية لذلك المجتمع "[2].

وتدين نظرية الانعكاس للفيلسوف **كارل ماركس** الذي أثرت آراؤه كثيرا في تطور المنهج الاجتماعي ،وفي رأي ماركس فإن "عالم الإنتاج الخاص بالحياة المادية يهيمن بشكل عام على تطور الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية،فليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم بل العكس،فوجودهم هو الذي يحدد وعيهم"[3]، والمجتمعات الإنسانية ـ في أي فترة تاريخية ـ ليست وحدة متجانسة ،بل إنها تشهد صدامات وصراعات ،خاصة في الميدان الاقتصادي ،ما يُنتج طبقيةً فيها تؤدي بالضرورة إلى اختلاف نوعية التفكير،الذي يؤدي ـ بدوره ـ إلى صراع فكري ،ويكون الأدب ضمن الوسائل التي تعبر بها كل طبقة عن طموحاتها ،وتدافع بها عن مصالحها،على أن الصراع يؤدي في مرحلة ما إلى تغير في البنية التحتية (صعود طبقة وسقوط طبقة)ما يؤثر على البناء الفوقي ،فتتغير أشكال الوعي "غير أن العلاقة بين البناءين علاقة جدلية بمعنى أن الوعي أو البناء الفوقي يعود فيؤثر على البناء التحتي من خلال تثبيته أو تحريره أو تعديله أو تغييره "[4]،وفي رأي أنصار "نظرية لانعكاس " فإن أدب أي فترة مرتبط بالواقع الاجتماعي فالكلاسيكية كانت صورة لعصر الإقطاع ،والرومانسية هي أدب الثورة البرجوازية ،والمدرسة الطبيعية وليدة التقدم العلمي ،والواقعية الاشتراكية هي أدب الطبقة العاملة .

ولعل مقولة الانعكاس التي تدعي أن ى

2 ــ تطور النظرية الماركسية :

---

[1] شكري عزيز الماضي ،في نظرية الأدب ،ص 159

[2] نيوتن ،نظرية الأدب في القرن العشرين ،ص 88

[3] حميد لحمداني الفكر النقدي لأدبي المعاصر،ص 64

[4] شكري عزيز الماضي ،ص 84

أ ــ نظرية الانعكاس :

تبنى هذا الاتجاهَ فلاديمير إليتش لينين (1870 /1924) ورأى في بحثه "تولستوي مرآة الثورة الروسية " أن تولستوي استطاع أن يعكس كل التناقضات التي كانت في المجتمع الروسي أثناء الثورة "على أن الواقع ليس معكوسا بالضرورة بطريقة تامة الدقة "[1]،ولا يشير بطريقة سلبية إلى الواقع الذي أنتج ضمنه ،فأعمال ليو تولستوي التي توصف بأنها مرآة للثورة الروسية ،كانت موضوعة ـ بتعبير إيجلتون ـ بزاوية معينة اتجاه الواقع .

ومن الانتقادات التي توجه إلى نظرية الانعكاس أنها كانت تنظر إلى الأدب دائما على أنه تابع للحياة الاجتماعية التي يعكسها ،وهذا ما يعطل دور الأدب في التغيير ،أو في انتقاد الواقع واستشراف الحلول ،كما أن الإمعان في تلمس الواقعية في المضامين يقصي الاهتمام بالجوانب التعبيرية وبالأشكال الفنية ،يضاف إلى ذلك أن القول بالانعكاس يقتضي أن ينجم عن رقي الأوضاع الاقتصادية والسياسية رقي الأدب ،والعكس ،غير أن وقائع التاريخ تقول خلاف ذلك ،فكثيرا ما تطور النتاج الأدبي في ظل أوضاع اقتصادية مفككة ،غير أن الماركسيين قدموا "تصورا لتفادي ذلك ،يطلق عليه تصور العصور الطويلة ،..إن العلاقة بين الأبنية (الاقتصادية)والاجتماعية من ناحية والأبنية الثقافية والإبداعية ليست علاقة مباشرة ..ولكنها تسفر عن نتائجها بإيقاع بطيء "[2]،فقد يتأخر الأدب عن استيعاب الرقي في المجال الاقتصادي ،وحين يبدأ في تمثلها تكون الأسباب قد زالت .

ب ــ النظرية الإيديولوجية :

بليخانوف (1856/1918):لم ينف بليخانوف أن يكون الأدب انعكاسا للمجتمع الذي ينتج فيه ، غير أنه نوّه بمهمة الأدب داخل الصراع بين الطبقات الاجتماعية "فعوض أن يعكس الأديب في عمله صورة المجتمع كما هي حاصلة في الواقع ،فإنه ينخرط في الصراع الاجتماعي ذي المظهر الإيديولوجي "[3] ،ويعيب بليخانوف على الذين يعتقدون بإمكانية فصل الأدب عن أيديولوجيا المجتمع ،فالأعمال الأدبية ليست مجرد إلهام غامض كما يظن المثاليون أو الرومانسيون،أو أعمال قابلة لتحليل بسيط يعتمد على سيكولوجيا مؤلفيها ،كما

[1] حميد لحمداني ،الفكر النقدي الأدبي المعاصر ،ص 65
[2] صلاح فضل مناهج النقد المعاصر ص 47
[3] حميد لحمداني ،ص 66

يظن النقاد السيكولوجيون ،بل هي أشمل من ذلك بكثير ،إنها أشكال للإدراك ،ومناهج خاصة لرؤية العالم،والإيديولوجيا المترتبة على هذه الرؤية ،والعقلية السائدة في زمان ومكان محددين"[1] ،وليست الإيديولوجيا ـ بالمفهوم الماركسي ـ مجرد جماع من التعاليم النظرية ،إنها تشير إلى الطريقة التي يعيش بها البشر أدوارهم في المجتمع الطبقي ،والفن كله ،بحسب بليخانوف "ينبع من تصور إيديولوجي عن العالم ،بل لا يمكن أن يوجد عمل فني يخلو تماما من مضمون إيديولوجي"[2] ،وللإيديولوجية تأثير على الأشكال الأدبية ،فالتحول "عن المأساة الكلاسيكية إلى الملهاة العاطفية في فرنسا كان يعكس التحول عن القيم الأرستقراطية إلى القيم البرجوازية .

وأشار بليخانوف إلى أن الأديب الذي ينتمي إلى طبقة معينة "يمكن أن يتجاوز إيديولوجية طبقته عندما يعبر عن الواقع في أعماله الإبداعية ،يعني انه يمكن أن يتبنى إحدى إيديولوجيات الطبقات الأخرى التي لا ينتمي إليها " [3]،وهذا قد يتوافق بشكل كبير مع ما جاء به جورج لوكاتش .

ج ــ رؤية العالم :

يرى **جورج لوكاتش** (1970/1885)أن الكتاب العظماء هم الذين يستطيعون التحرر من أفكارهم المعلنة عندما يعبرون بواسطة الأدب ،وفي دراسته "بلزاك والواقعية الفرنسية " لا حظ أن بلزاك "رغم انتمائه إلى الطبقة الأرستقراطية ،ودفاعه المستميت عن أفكارها في خطاباته العادية ،فإنه عندما ينتقل إلى الكتابة الروائية يقدّم نقدا لاذعا لطبقته..وأفكارها وقيمها [4] "،ويميز لوكاتش بين "الوعي الزائف والوعي الصحيح "،فلكي تبقى الطبقة البرجوازية في الحكم ، تسعى إلى تعميم وعيها وتصويره على أنه الوعي الكلي والوحيد ،أو هو الرؤية الوحيدة للعالم ، وتجتهد في إخفاء الطابع الطبقي للمجتمع ،وفي المقابل فإن الطبقة البروليتارية ،المهيمن عليها ،تسعى لتعرية الوعي الزائف ،وتحويل وعيها إلى وعي فعلي ،ضمن ما يسميه لوكاتش **ب "معركة الوعي ".**

لوسيان غولدمان (1970/1913):

---

[1] نبيل راغب ،موسوعة النظريات النقدية ،ص 561

[2] تيري ايجلتون ،الماركسية والنقد الأدبي،تر جابر عصفور ،،فصول ع 3 يوليو 1985

[3] حميد لحمداني ،ص 67

[4] حميد لحمداني ،ص 70

استطاع غولدمان ، مستفيدا من آراء جورج لوكاتش، أن يعيد صياغة المنهج الاجتماعي ،بإعادته الاعتبار للجانب الجمالي في الأعمال الأدبية ،فقراءته للأعمال الأدبية تتوسط ما بين "البنيات الدالة" و"المضامين الفكرية الاجتماعية "التي تحيل إليها ،"وليس من الواجب أن تكون بنيات العالم المتخيل انعكاسا صريحا ..لبنيات الجماعة ،..فيكفي أن تكون هناك درجة من التجانس "[1]،وقد ميز بين نوعين من الوعي "وعي قائم " وهو ما يجمع بين أفراد الجماعة " ووعي ممكن يهدف إلى تصور ما ينبغي وما يجب أن يكون .

وبرغم التعديلات التي طرأت في كل مرة على المنهج الاجتماعي ،فإنه لم يسلم من المؤاخذات ،ولعل أولها أن المنهج الاجتماعي جعل أكثر همه التركيز على المجتمع ،كما انه نفي ربطه الأدب بهموم الطبقة ،يهمل التفرد والجانب الإبداعي للأديب،وهو مع ذلك لا يصمد أمام سؤال اختلاف النتاجات الأدبية في فترة واحدة وفي مجتمع واحد ،كما أن استخدام الأدب في دعم الاستنتاجات الخاصة بالمجتمع يضر الأدب من حيث هو صناعة لغوية جمالية أولا .

3 ــ المنهج الاجتماعي في النقد العربي :

كانت الظروف مواتية لكي يتبنى فريق من النقاد في العالم العربي المنهجَ الاجتماعي،خصوصا مع المد الماركسي الذي شايعته بعض الاتجاهات السياسية في الوطن العربي ،فظهر كتاب **"في الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم** بالاشتراك مع **عبد العظيم أنيس** ،وكتاب **دراسات في ضوء المنهج الواقعي لحسين مروّة** ،ومن النقاد كذلك **سلامة موسى ،غالي شكري وعبد الرحمن ياغي** . وبهذا كان المنهج الاجتماعي في النقد العربي "علامة انتقال إلى عصر آخر ليس عصر دمج الذات بل عصر انعتاقها ..إن النقد الاجتماعي لا يعلمنا قراءة النصوص فقط ،بل يعيننا ويفتح أعيننا على قراءة حياتنا وعلاقاتنا بالعالم من حولنا"[2] .

: النقد الثقافي

بقدر ما كانت البنيوية ثورة على الاتجاهات النقدية التي استخدمت النصوص الأدبية وثائق تاريخية أو نفسية أو اجتماعية ،كانت في المقابل ،باشتغالها على التقنيات التعبيرية،ومحاولة

[1] محمد دحروج ،ص 298

[2] بسام قطوس ،دليل النظرية الأدبية المعاصرة ،ص 55

الكشف عن البنيات الثابتة في الأجناس الأدبية، وإهمالها جانب المعنى إلا في النادر،ثم ،أخيرا ، جنايتها على المؤلف ،تمهد الطريق لظهور اتجاهات نقدية وصفت ب "ما بعد البنيوية " وحملت في ثناياها شيئا من ميراث البنيوية، وقد غزا الساحة النقدية مصطلح النقد الثقافي الذي عدّ "مظلة واسعة تضم تحتها الاتجاهات النقدية كالتاريخانية الجديدة والمادية الثقافية وما بعد الكولونيالية والنقد النسوي [1].

1 / الدراسات الثقافية :

أ ــ الثقافة : ليس من السهل إيجاد تعريف جامع لمصطلح الثقافة ،غير أننا سنختار تعريفا لها كما هي عند علماء الاجتماع ،الذين يعرفونها على أنها "جميع الإنجازات المميزة للجماعات البشرية بما في ذلك اللغة والصناعة والفن والعلوم والقانون والحكومة والأخلاقيات ..بل أيضا الأدوات المادية أو الصناعات اليدوية " [2] وكل إنسان يملك القدرة على التثقف ،بشرط الاستعداد والرغبة وربما الحاجة أو الضرورة ،على أن أنطونيو غرامشي لا يشترط الرغبة أو الحاجة ،فكل إنسان "مهما بلغ تدني وعيه ..هو في النهاية مثقف إذ يمتلك تصورا ما للعالم "[3]،وغاية الثقافة أولا تنظيم العلاقات بين الأفراد ،وتسهل تعامل الإنسان مع البيئة .

ب ـ الدراسات الثقافية :

تعود بدايات الدراسات الثقافية إلى أعمال منظري مدرسة فرانكفورت الألمانية (التي تأسست عام 1924)،من أمثال "تيودور أدورنو" والذي كانت له مواقف من ثقافة الهيمنة وثقافة الجماهير وثقافة السوق والصناعة ،و" ماكس هوركهايمر " الذي "رأى أن الثقافة واقعة في إسار دينامية تاريخية ولها أثر في دينامية تبقي على شكل من المجتمع أو تخلخله "[4] وقد كان بحث المدرسة ـ ذات الاتجاه الماركسي ـ يهتم بتفسير الآليات النفسية والثقافية

[1] بسام قطوس دليل النظرية الأدبية ص 197
[2] سمير الخليل دليل مصطلحات الدراسات الثقافية ص 79
[3] نفسه ص 79
[4] ألان هاو النظرية النقديةمدرسة فرانكفورت ،تر ثائر ديب ، ص 61

في وء وظيفتها في إبقاء الصراع الطبقي ،وقد نشروا إسهامات حول الثقافة الجماهيرية والثقافة الرفيعة "[1].

و يرى جوناثان كيللر أن البنيوية قدمت أفكارا جديدة ،وجعلت الأدب ممارسة من جملة ممارسات أخرى لها دلالتها "وهكذا فتحت الطريق أمام قراءة الأعمال الأدبية بوصفها عرضا ،وشجعت الدراسات الثقافية" التي ابتدأت ثنائية المنشأ ،فهي تدين لكتابات رولان بارث خاصة في "أسطوريات " الذي ألفه عام 1957 ،وتناول فيه تحليل كثير من الظواهر الثقافية كالمصارعة الحرة والملاكمة والإعلانات ،والموضة والطعام ،"لقد خص بارث باهتمامه نزع التعمية عما يتبدى في الثقافة طبيعيا ،من خلال إظهار كيف أنها تستند إلى الأبنية التاريخية المشروطة"[2].

والمنشأ الثاني للدراسات الثقافية هو النظرية الأدبية الماركسية ،ممثلةً في "مركز برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة "في بريطانيا ،فقد شكل "بؤرة للحركة النقدية التي ناهضت التعريفات النخبوية للثقافة ،ورفضت الهرمية السائدة ،أو بالأحرى النظرة الطبقية إلى أشكال المنتجات الثقافية ،داعية إلى تدبرها من منظور ديموقراطي [3] ،وقد أسس هذا المركز بعد الحرب العالمية الثانية ،وارتبط بتطورات المجتمع البريطاني ،حيث استطاعت الطبقة العاملة أن تتصدر المشهد ،وتوجهت النقابات إلى تعليم الكبار ،وشجعت الدولة أبناء هذه الطبقة من خلال المنح الدراسية ،"وكان أبرز حصيلة لهذه التطورات ظهور نتاجات ثقافية وأدبية جديدة لمبدعين من الطبقة العمالية ،فضلا عن ظهور ..مؤسسات ترعى هذا النتاج الجديد ،وانتشار الأغاني الشعبية ،مما اخضع مفهوم الثقافة إلى مساءلة شديدة فحواها أنه ليس ثمة من مفهوم جامع لمختلف أشكالها ،لقد باتت ..شبكة معقدة من الأنظمة المختلفة [4]"

لقد عمل مفكرون من أمثال ريتشارد هوغارت في كتابه (استخدامات معرفة القراءة والكتابة 1957)،و ريموند ويليامز في كتابه (الثقافة والمجتمع 1958) و تومسون في كتابه نشأة الطبقة العاملة في إنجلترا 1978"وستيوارت هول على " الترويج لمفهوم للثقافة مباين

[1] موسوعة كمبردج في النقد الأدبي ج 9 المداخل الفلسفية ص 176
[2] جوناثان كيللر النظرية الأدبية ص 57
[3] عبد النبي أصطيف النقد الثقافي إلى أين ،مجلة فصول م 3/25 ع 99 ،2017،ص 19
[4] أصطيف ص 19

لما كان سائدا ..،إن الثقافة تتعلق بطريقة الحياة برمتها،ومن ثَم فليست امتيازا لأية طبقة"[1] ،بل يجب العمل على استعادة ثقافة الطبقة العاملة واستكشافها ،يضاف إلى هذا، مناقشة الماركسيين للثقافة الجماهيرية بوصفها "تكوينا إيديولوجياً جائرا ،وقد كان التفاعل بين (تحليل) الثقافة بكونها تعبيرا عن الناس والثقافة بكونها فرضا على الناس تفاعلا حاسما في تطور الدراسات الثقافية،..في بريطانيا ..وفي أمكنة أخرى"[2]،على أن مفكري برمنغهام كانوا متأثرين بأفكار الفيلسوف الفرنسي ليو ألتوسير(1918/1890) الذي كان يرى أن "المجتمع تركيبة تتكون من عناصر مستقلة نسبيا هي الثقافة القانونية والسياسية.مخرجاتها يحددها الاقتصاد في النهاية[3] "و أنطونيو غرامتشي الإيطالي (1937/1891)الذي رأى أن الثقافة هي من أهم الأماكن التي يحدث في إطارها النضال من أجل الهيمنة "[4]،والهيمنة بمفهومه هي توحيد المجتمع دون استخدام القوة .

والدراسات الثقافية،تبحث في اتجاهين ،يسعى الأول إلى استعادة "الثقافة الشعبية" التي تعبر عن الناس ،وبالتالي ملامسة ما يهمّ الناس في حياتهم ،بينما يهدف الثاني "إلى بيان الكيفية التي تشكل بها القوى الثقافيةُ الناسَ وكيفية تأثيرها فيهم "[5]،فالثقافة "المهيمنة "،هي التي تشكل الذوات من خلال ضروب كثيرة من الممارسات ،أهمها الدعاية (الإشهار يخاطب الجمهور بوصفه مستهلكا)

والدراسات الثقافية بوصفها "تجميعا لمحاولات عقلية مستمرة ومختلفة تنصب على مسائل عديدة وتتألف من أوضاع سياسية وأطر نظرية مختلفة " تجعل انطلاقتها من العلامة أو الدليل ،وهذا يربطها بمنجزات علم اللغة خاصة،لأن النظام الذي يحكم عناصر اللغة ـ كما بينت اللسانيات ـ ينظّم كثيرا من الأنظمة الاتصالية في المجتمعات البشرية ،وتؤدي الدراسات الثقافية عملها بالاستعارة من علوم مختلفة ،كعلم الاجتماع والسياسة والفلسفة والأنثروبولوجيا واللغويات وعلم النفس والنقد الأدبي وغيرها،ويجمل خصائص

[1] أصطيف ص 20
[2] جوناثان كيللر،ص 58
[3] زيودين ساردار وبورين فان لوك ،أقدم لك الدراسات الثقافية ،ص 48
[4] نفسه ص 53
[5] كيللر ص 58

الدراسات الثقافية في : ـ أن هدفها النظر في علاقة السياسة بالممارسات الثقافية ،وتأثير الأولى على الثانية :

ــ إن هدفها فهم الثقافة بجميع أشكالها وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي في إطار ما هو جلي

ــ إن الثقافة هي هدف الدراسة وهي مناط الفعل والنقد السياسي

ــ الكشف عن الانقسام بين نمطي المعرفة المحلي والعالمي

ــ إن هدفها فهم شكل الهيمنة في كل مكان ،وتغييره خاصة في المجتمعات الصناعية الرأسمالية .

3 ــ الدراسات الثقافية والأدب : انتشرت الدراسات الثقافية في كثير من البلدان كأمريكا وأستراليا وكندا ، "وانتشرت عدوى الاهتمام الثقافي النقدي ،متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية ليتشكل من ذلك تيارات نقدية متنوعة ..لكن العامل المشترك فيها ..هو توظيف المقولات النظرية في نقد الخطاب "[1]، وقد أشار هوغارت إلى أن مصادر الدراسات الثقافية عند مفكري برمنغهام كانت تاريخية وفلسفية وسوسيولوجية "وأخيرا نقدية أدبية ،ذلك أن الدراسات الثقافية ،تنظر إلى النص الأدبي على أنه مظهر من المظاهر الثقافية الصالحة للدراسة ،كما أنها تعتمد ـ كما يعتمد النقد الأدبي ـ على تخصصات أخرى كعلم الاجتماع والفلسفة والتحليل النفسي والتاريخ واللغويات ،كما أن لتغير مفهوم الثقافة دورا في هذا التقاطع ،فلم يعد يقتصر على النص الأدبي المكتوب الذي أكتسب صفة الرسمية ،بل صار لا يفرّق في الدراسات الثقافية بين "الجيد ""الرفيع " و"الرديء" "الشعبي " إن أي شيء يمكن أن يعدّ نصّا ،وهو في النهاية "منتج من التفاعل المعقد بين الإنتاج والاستجابة ..ولا يمكن فهم أي شيء من دون النظر إلى موقعه ضمن شبكة من العلاقات المتشعبة ،ولهذا فإن الثقافة تدرس العلاقة بين النصوص والممارسات الثقافية من جهة وبين ما هو غير ثقافي من جهة أخرى مثل الاقتصاد والاختلافات الاجتماعية والمسائل القومية وقضايا الهوية والجنوسة والجنس والمؤسسات الاجتماعية "[2].

[1] الغذامي النقد الثقافي ،ص 19

[2] الدراسات الثقافية ص 11

4 ــ النقد الثقافي : بدأت في الستينيات من القرن العشرين الدراسات الثقافية تتجه لأن تكون مجالا متخصصا للبحث ،وصبت اهتمامها على العلاقة بين الثقافة والسلطة ، واستطاعت أن تهدم الفواصل بين المجالات المختلفة في العلوم الإنسانية ،وطالت الدراسات الأدبية ،وشجع هذا المدّ على "مقاربات أكثر شمولا لشتى النصوص المدروسة واهتمام أكبر بالنظرية والسياق والمؤسسات التي تكون أشكال الخطاب في مجال الأدب "[1]وكان النقد الثقافي ،بوصفه مظهرا من مظاهر الدراسات الثقافية ومنبثقا عنها يتناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة ..بهدف فهم الثقافة وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي "[2]

وقد عدّ النقد الثقافي إنه في نظر بعض النقاد " استجابة منهجية طبيعية للتغيرات التي شهدتها عملية الإنتاج الأدبي والثقافي في المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة التي تتطلب صنفا آخر من النقد غير النقد الأدبي "[3]،فالأدب لم يعد ذلك الإنشاء الخالص المتشكل من اللغة وحدها ،فقد انفتح على الموسيقى والعمارة والمسرح ووسائل الاتصال الحديثة والعلوم الاجتماعية والمعارف العلمية ،كما ساهمت في هذا التحول ،بعض الأشكال التعبيرية التي كانت تعد هامشية لا يعبأ بها " فغدت هذه الأشكال ذات انتشار .وتأثير في مختلف الفئات الاجتماعية ،مثل الأغنية الشبابية والمسلسلات ،والإعلانات ،وهتافات المتظاهرين .."[4]

و لأنّ مفهوم الثقافة مفهوم واسع ومنفتح على كل المجالات ،فإن النقد الثقافي يؤدي وظيفته من خلال الاستعارة من مختلف فروع المعرفة ،فيأخذ من علم النفس ومن علوم اللغة ومن الأنثروبولوجيا ،وعلوم السياسة والاتصال ..[5] وهو بهذا نشاط وليس مجالا معرفيا قائما بذاته،كما أنه لم يعد ينظر إلى النص الأدبي على أنه الحقل الذي ينغمس فيه الناقد ،مستكشفا جمالياته وآليات عمل مكوناته دونما نظر إلى ما سواه ،بل غدا أداة تستخدم للكشف عن الإيديولوجيات والأنساق ،ولا يختلف النص الأدبي عن غيره من النصوص

---

[1] موسوعة كمبردج ج 9 ،ص 237
[2] سمير الخليل دليل مصطلحات الدراسات الثقافية ص 166
[3] أصطيف ص 17
[4] أصطيف ص 18
[5] حفناوي بعلي نظرية النقد الثقافي المقارن ،ص 19

،لذلك فمسألة الجماليات التي كانت تميز النص ،وتحيكه بهالة التقديس انزاحت عنه مع النقد الثقافي،فالنص الأدبي نافع بقدر ما يمكن أن يستخلص منه .

إن سبل فهمنا النصوصَ ونشاطنا التفسيري ،بل وتقييمنا للحس الذوقي والعاطفي أثناء عملية التفسير ،هي سبل تحددها سياقات المؤسسة الثقافية ،والتاريخ والعلاقات الاجتماعية [1] ،والنقد الثقافي يقف موقف المعارض للمؤسسة ويتوجه بخطابه إلى الجمهور من العامة لا المتخصصين،لذلك فقد ساد الاعتقاد أن النقد الأدبي غير قادر على البحث في آليات التفكير التي أنتجت الأدب،فهو يقف عند حدود ما هو جمالي /بلاغي "أما النقد الثقافي فيبحث عن الأنساق المضمرة للخطاب ويتعامل مع النص الأدبي بوصفه حادثة ثقافية ..فلا مهمش في النقد الثقافي ،وما يهمه هو الكشف عن (تلك الأنساق التي) أخفتها جماليات الأداء اللغوي[2]

5 ــ مرتكزات النقد الثقافي :قبل تحديد المرتكزات التي يقوم عليها النقد الثقافي عند فنسنت ليتش،وجب الإشارة إلى أن ليتش في مناقشته لعلاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي يرى الاختلاف بين النقدين ،لكن هذا لا يمنع أن يشتركا في بعض الاهتمامات فبإمكان نقاد الأدب ـ حسبه ـ أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية[3]،وهذا موقف صريح يعارض به دعاة الفصل بين "النقد الأدبي والثقافي "من حيث إن "حقول الأدب وما يتعلق به من نظرية أدبية هي حقول محدودة ومتعالية " ،فالحاجة إلى النقد الثقافي لم تأت ،عند ليتش ـ من قصور النقد الأدبي ،بل من حصر بعض الاتجاهات النقدية للنقد بحيث لا يخرج عن أطر الأدب ويقوم النقد الثقافي عند ليتش على مرتكزات ثلاثة[4] :

أ ــ النقد الثقافي لا يعترف بتصنيفات المؤسسة ،فهو منفتح على مختلف الظواهر والخطابات حتى وإن لم تكن جمالية في نظر المؤسسة الرسمية

ب ــ إنه يعتمد على نقد الثقافة وتحليل النشاط المؤسسي ويعتمد على المناهج النقدية التقليدية

ج ــ يعتمد على مناهج مستقاة من اتجاهات ما بعد البنيوية كما تتمثل عند بارث وميشال فوكو .

---

[1] حفناوي بعلي ص 21

[2] مصطلحات النقد الثقافي،ص 304

[3] سعد البازعي دليل الناقد ص 308

[4] سعد البازعي دليل الناقد ،ص 309

النسق الثقافي :يمثل مفهوم النسق الثقافي أو النسق المضمر واحدا من المفاهيم الجوهرية في النقد الثقافي ،وهو يعني أن "الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة ،وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو قناع الجمالية "[1]،فإيديولوجيا الهيمنة لدى المؤسسات تتقنع من خلال النصوص الأدبية بأقنعة البلاغة ،وهذا يعني أن كل نص يحمل نسقين ،الأول منهما مُعلَن ،والثاني مُضمر (مخفي) ،ويعمل هذا الأخير في صناعة الذات الثقافية وتثبيت الهيمنة ،ويرى عبد الله الغذامي أن لحظة الإبداعي ليست كل شيء في تثبيت النسق ،"بل إن القراءة والاستقبال لهما دور مهم وخطير في ترسيخ النسق"[2]،ويتحقق مفهوم النسق المضمر ب :

وجود نسقين يحدثان معا في نص واحد ،أحدهما مضمر والآخر علني ،والمضمر نقيض العلني ،ولا بد أن يكون النص محل الفحص جماليا ،وإن يكون ذا قبول جماهيري .

6 ــ النقد الثقافي في العالم العربي : ا يذكر النقد الثقافي في العالم العربي إلا ويشار إلى الناقد السعودي عبد الله الغذامي ،الذي حاول تقديم نسخة عربية تطبيقي للنقد الثقافي في كتاباته ابتداءً ب"النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ط2000 ،واعتمد في محاولته على ليتش بشكل خاص ،وإن أورد ..عرضا لبعض تطورات الفكر الغربي النقدي ما بعد البنيوي مما يتصل بالنقد الثقافي ،وقد ادعى أن الشعر العربي خلال مسيرته قد رسخ لسلوكات غير ديموقراطية من خلال نماذجه ممثلة في المتنبي وأبي تمام وأدونيس ونزار، كما أعلن في بداية الكتاب عن موت النقد الأدبي ،واستمر الغذامي في مؤلفاته التالية مخلصا للنقد الثقافي ،فكتب ثقافة الوهم ،تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ،الجنوسة النسقية

ويرى الدكتور حسين القاصد أن ريادة النقد الثقافي عراقية من خلال ما كتب حسين مردان وعلي جواد الطاهر وعلي الوردي ،ورأى فير كتابه "النقد الثقافي " أن الغذامي أشارة إلى هؤلاء إشارات خجولة دون أن يعترف لهم بفضل السبق "[3]

ويوسف عليمات في "جماليات التحليل الثقافي " و"النقد النسقي " وبشرى موسى صالح "بويطيقا الثقافة ،و صلاح قنصوة تمارين في النقد القافي " .

---

[1] سمير الخليل دليل مصطلحات الدراسات الثقافية ص 293

[2] البازعي دليل الناقد ص 310

[3] حسين القاصد ،ص 10

النقد النفسي

1 ــ سيغموند فرويد :

كانت أفكار **سيغموند فرويد** (1936/1856) وتحليلاته في علم النفس أهمَّ تحول في نهاية القرن التاسع عشر ،من حيث لفت الانتباه إلى **"اللاوعي "** وتأثيره في كثير من سلوك الناس ،وبذا فقد غدا بالإمكان فهم واستبصار الأمور على نحو لم يكن متيسرا في أصول الأعمال الأدبية ومبانيها ،هذا إذا تحدثنا عن علم النفس كفرع معرفي منظم ،"فإن عدّينا هذا المعنى الدقيق ؛قلنا إن النقد بعامة كان نفسيا منذ بدايته ،بمعنى أن كل ناقد قد حاول بوضوح أن يستغل في نقده ما يعرفه أو يؤمن به من عمليات الفكر الإنساني "[1] ،وقديما كان الخلاف بين فلاسفة اليونان حول الشاعر ومهمته ،وتأثير الشعر على الجمهور ،فوقف **أفلاطون** من الشعراء موقفَ العداء ،وأخرج الشعراء من جمهوريته ؛لأنهم في رأيه يغذون العواطف ،والشعرُ يضرّ المجتمع ،وعارضَه **أرسطو** بنظريته في التطهير ،وظلت هذه النظرات النفسية تنمو مع الفلاسفة والنقاد من أمثال **لونجينوس وهوراس وديكارت وكولوريدج** ،هذا الأخير الذي أشار على نحوٍ ما إلى دور اللاشعور في الإبداع .

لم يهمل فرويد في تحليلاته النفسية الأعمالَ الإبداعية ،فقد كانت خير معين له على فهم الأمراض النفسية "وعوّل على دراسة الأدب منذ بداية تاريخه مع ..التحليل النفسي ،و..ظل يربط قراءته لأوديب ملكا **لسوفوكليس** وهاملت **لوليم شكسبير** بتحليله لحالات مرضاه ،..ثم أضاف رواية الإخوة كرامازوف **لدوستويفسكي** ،و..صرح بأن الذين ألهموه مبادئ نظريته هو الفلاسفة والشعراء والفنانون"[2]،ومردّ هذا الاهتمام أنّ **"اللاوعي "** كما فهمه فرويد هو المتحكم في إبداع المبدعين ،فالكبت الذي يعانيه الإنسان منذ مراحله الأولى في الحياة سيجعل اللاشعور مخزنا للرغبات "وإحدى طرق توافقنا مع الرغبات التي لا نستطيع تحقيقها هي التسامي بها ..يعني توجيهَها صوبَ غاية تحظى بتقدير اجتماعي "[3]،إن الفنان إنسان عصابي ،وهو أقرب ما يكون إلى الجنون في لحظة الإبداع ،ويعود إنسانا سويا بعد نهاية العملية الإبداعية .

---

[1] محمد دحروج ، مناهج النقد الأدبي المناهج الكلاسيكية ،ص 61

[2] محمد دحروج ،ص 64

[3] تيري إيجلتون مقدمة في نظرية الأدب ،ص 184

ينطلق فرويد في تفسيره للإبداع من **عقدة أوديب** وهو مفهوم صاغه للتعبير عن المرحلة التي ينتقل فيها الطفل من مرحلة البحث عن اللذة إلى مرحلة التوافق مع **"مبدأ الواقع "**،ففي المرحلة الأولى من حياته لا يكون لذات الطفل مركزُ هوية ،والحدودُ بينها وبين العالم الخارجي غير محددة "ويستمد الطفل بهجة شبقية من جسمه ..لكنْ دون أن يستطيع بعدُ النظر إلى جسمه على أنه موضوع مكتمل "[1]،ويكون محلّ تقاطع للدوافع **الليبيدية** (الجنسية)،وهو ـ كما يرى فرويد ـ لا يزال فوضويا وساديا ،لذلك فإنه يجب أن يؤخذ بيده لكي يكون فردا له دوره في المجتمع ،وهذه المهمة تقع على عاتق الأب ،الذي يمثل مبدأ الواقع "وهكذا يدخل إلى الدور الرمزي للرجولة ،لقد أصبح ذاتا محددة الجنس،..لكنه بعمل ذلك يكون قد دفع برغبته المحرمة إلى .. اللاوعي ،وليس هذا مكانا جاهزا ومنتظِرا تلقيَ ..الرغبة ،بل إنه مكان أنتجه فعل الكبت الأولي"[2].

إذاً فعقدة أوديب ـ كما يرى فرويد ـ هي النقطة التي تؤسس الذوات ،هي المرحلة التي ننتقل من خلالها من الطبيعة إلى الثقافة ،إنها بداية الأخلاق والقانون والسلطة الاجتماعية ،ومن خلالها كذلك يستطيع الطفل أن يكون ما يسميه فرويد **"الأنا الأعلى" super ego** ،أي صوتَ الضمير ،وقبولُ سلطة "الأنا الأعلى" يعني أن الطفل قد كوّن **"الأنا ego"** بفصلِ الرغبات المحرمة عن الوعي وكبتها في اللاوعي (**الهو** Id).

وقد كان فرويد في بداية أبحاثه أن الدافع الجنسي (الليبيدو)هو الدافع الأقوى المؤثر على أفعال الإنسان ،وأن اللاشعور هو المكان الذي تسكنه الرغبات المحرمة ،التي لا تلبث أن تظهر في الأحلام أو في الأعمال الإبداعية ،فالأحلام "تحققات رمزية لتمنيات لا واعية ،وهي مصاغة في شكل رمزي لأن ..اللاوعي ..يشوّه معانيها بسماحة حتى تصير ..نصوصا رمزية .."[3] ويعمل الحلم من خلال آليتي **التكثيف** و**الإزاحة** ،ومثلما تنفلت الرغبات من الأنا الأعلى في الحلم تجدُ لها عند المبدعين والفنانين والأدباء منفذا آخر ،إنها تتجلى في أعمالهم الإبداعية ،وتخلصهم من العصاب ،حيث يلوذ المبدع بعالم الخيال ويتسامى برغباته المكبوتة .

---

[1] تيري ايجلتون ص 186
[2] تيري ايجلتون ص 187
[3] تيري ايجلتون ص 190

لقد اتجه فرويد ،في خلاله مسيرته في التحليل النفسي، إلى الأعمال الأدبية والفنية ،وبذلك أسدى خدمة للنقد الأدبي،وأسس لمنهج نفسي يتناول الأعمال الأدبية معتمدا حياة المؤلفين خلفيةً بها يفسر أعمالهم ،وقد سجل فرويد تحليلات لأعمال ليوناردو دافنشي ،الذي قال عنه "إن رجلا عاش طفولة ليونار نفسها هو وحده الذي ..كان بوسعه أن يرسم الجوكندا ..ويهيئ لأعماله الخاصة قدرها الكئيب "[1] ،أما في "دوستويفسكي وجريمة قتل الأب " فقد كان معنيا "ببلوغ الصرع الهستيري الذي كان يصيب دوستويفسكي ،ورغبته الأوديبية في موت أبيه "[2] .

وقد تابع تحليلاتِ فرويد علماءُ نفس كثيرون من أمثال **أتورانك** في كتاباته "الفنان " و "أسطورة ميلاد البطل ،وأعمال أخرى ،وتضمنت بعضها تحليلات نفسية "من بينها تحليل لمسرحية يوليوس قيصر لشكسبير ،وقد بيّن أن بروتوس وكاسيوس وأنطونيوس ثلاث شعب من "ابن " قيصر ،يمثل الأول منهما ثوريته والثاني شفقته والثالث تقواه الطبيعية "[3] ،كما حلل **إرنست جونز** مسرحية **هاملت لشكسبير** ،وكشف فيها عن **عقدة أوديب** ،و حاول **رينيه لافورج** كشف الأوديبية في أعمال **بودلير** .

ولعل تحليل فرويد لرواية **غراديفا** للكاتب **ويلهالم جونسون** كان مختلفا عن تحليلاته السابقة ،من حيث اعتمد تحليل الحلم عند الشخصيات والكشف عن علاقاته بماضي الشخصيات ورغباتها المكبوتة ،ولم يتعرض لشخصية الكاتب ،ويتميز تحليله لهذا النص "بمجموع الخصائص التي تفند اتهام التحليل النفسي بأنه يهمل النصوص لفائدة الاهتمام بأصحابها ،إن فرويد ظل مشدودا إلى بنية النص وجمَله وعباراته ..عاقدا كثيرا من الروابط النصية من أجل بلوغ تأويل متماسك لعالم الرواية "[4].

2 ــ آدلر ويونغ : وقد اختلف مع فرويد علماءُ نفس مِن أمثال **آدلر وكارل يونغ** ،فرأى الأول أن الإنسان يشعر بالنقص ،فيسعى إلى التعويض عن هذا النقص ، وفي هذا السعي يقع عمل الفنان الذي يبدو أنه ـ في نظر آدلر ـ يخضع للنزوع اللاشعوري من حيث كونه

[1] فرويد وآخرون ،التصعيد دروب الإبداع ،تر وجيه أسعد وزارة الثقافة دمشق سوريا ،ط 1996 ،ص 96
[2] ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج1 ،ص 264
[3] ستانلي هايمن ،ص
[4] حميد لحمداني الفكر النقدي الأدبي المعاصر ،ص 102

قوة دافعة لرغباته الطموحة إلى مبدأ إرادة التفوق في محاولة إثبات الذات وتأكيد وجودها"[1] ،أما **كارل يونغ** فإنه يقرّ مع فرويد بوجود اللاوعي ،ولكن اللاوعي"يحتفظ بعناصر أخرى غير المكتسبات البسيطة للحياة الشخصية ...بعوامل لا شخصية ،هي عوامل جماعية على شكل مجموعات موروثة "[2]وفي هذه المحطة يفترق يونغ مع فرويد ،من حيث جعل اللاوعي **فرديا** ولا وعي **جمعيا** ،ذلك أن هناك أمورا هي غرائز لا تخص الإنسان وحده ،ولا هي من ماضيه الشخصي ولا من آلامه المكبوتة ،بل هي محتويات عالمية ذات حدوث نظامي ،إنها تشتمل على **نماذج بدئية** هي جزء من بنية النفس الموروثة "إنها إمكانية تمثيل متاحة ..والتمثيلات ذاتها غير وراثية ،إنما الوراثي أشكالها فقط "[3]،وهي تشبه الغرائز بما أن هذه لا تتحدد إلا بأشكالها فقط ،فالموضوعات التي تتكرر اليوم عند الإنسان المعاصر،في خيالاته وأحلامه ، نقرأ عنها في الأساطير القديمة ما يعني أن حدوثها يتكرر في كل مكان وزمان ،ومن النماذج البدئية ـ كما يوضح يونغ ـ نموذجا **الأنيم والأنيمة** ،"فالأنيم ..يتألف من آراء عفوية غير مصممة تمارس تأثيرا شديدا في حياة المرأة العاطفية ،على حين تتألف الأنيمة من مشاعر تؤثر في فهم الرجل "[4] .

وكما يبتعد يونغ عن فرويد في مسألة اللاشعور ،نجده يعارض بشدة التحليلات التي تفسر الأدب بأمزجة الكتاب وحيواتهم الشخصية ،فالعمل الفني يجب أن يسموَ عن الحياة الشخصية للمبدع ،والاستعداد الفني ،خصوصا ، ينطوي ـ كما يقول يونغ ـ على رجحان للحياة النفسية الجماعية ..الفن نوع من السائق الفطري يستولي على الكائن البشري ويجعله أداة مسخرة له "[5]

فالفنان ليس حرا يسعى لما يريد هو ،إنه كائن بشري يحمل اللاشعور الجمعي ،فهو،من هذا المنظور مركب ،له حياته وميولاته ورغباته ،ويمكن أن ننظر إلى تكوينه الشخصي هذا للكشف عن العوامل التي تساعده في الإبداع ،لكنه ليس "شخصيا فحسب " فهو كذلك سياق إبداع ،لذا فلا يمكن فهم عمله إلا بوصفه فنّا .

---

[1] عبد القادر فيدوح ،الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ،ص 68

[2] كارل غوستاف يونغ جدلية الأنا واللاوعي تر نبيل محسن ،دار الحوار،اللاذقية ،سوريا ،ط 1 ،1997 ،ص 28

[3] كارل غ يونغ ،علم النفس التحليلي تر نهاد خياطة ،دار الحوار،اللاذقية سوريا ،ط2 ،1997 ،ص 244

[4] كارل يونغ علم النفس التحليلي ، ص 236

[5] كارل يونغ علم النفس التحليلي ص 172

3 ــ شارل مورون : ينطلق شارل مورون في التحليل النفسي للأدب من النصوص ذاتها ،لأن فهم الأعمال الأدبية في رأيه لا يكون إذا اختار المحلل نقطة أخرى خارج العمل ،على أن يكون الربط بين الأدب والحياة الشخصية للمبدعين مرحلةً تالية ،فالعملية عنده ارتدادية من العمل إلى سيرة المبدع ،و لا بد " من البحث في المؤلفات المتعاقبة لكاتبٍ عن تلك الصور أو الاستعارات المتكررة التي تخلق الطابع المميز لمجموع تلك الأعمال "[1] وذلك بغية كشف ما سماه **"الأسطورة الشخصية"** للكاتب ،التي يسعى الناقد إلى إثباتها من خلال سيرة حياة المؤلف والمعلومات المتوفرة عنه .

وتتجلى الأسطورة الشخصية في أعمال المبدعين بطريقة رمزية وتمثيلية ،فاللاوعي يستدعي بعض الاستيهامات والصور التي ترجع إلى طفولة المبدع ،ويلمسها الناقد مطّردة في كل أعمال المؤلف ،ففي دراسته عن الشاعر **مالارميه** رصد مورون شبكة من الصور الثابتة التي تتكرر في قصائده ،والتعبيرات التي يشكل الموت موضوعها ،وبالعودة إلى الجانب التحليلي النفسي ربط مورون تلك الرموز والتداعيات بالمأساة التي عاشها مالارميه ،حيث فقدَ أمّه وهو في الخامسة من العمر،ثم فقد أخته بعد سنوات ،على أن عمل الناقد في نظره هو تأويل المادة الأدبية لا السعي وراء التشخيص .

وقد حدد مورون مراحل للتحليل على النحو التالي[2] : ــ تنضيد نصوص الكاتب من أجل الكشف عن شبكة التداعيات .

ــ رصد تغيرات البنى لاستخلاص الأسطورة الشخصية ــ البحث عن العلاقات المتصلة بحياة الكاتب .

وقد اشتغل مورون على أعمال أدبية كثيرة ،في محاولة لتطبيق النقد النفسي بالانطلاق من النص الأدبي ،من لغته وصوره ،والكشف عن لا وعي المبدع انطلاقا من لا وعي النص ،وكان لمورون تحليلات كثيرة ،لكتاب وشعراء من أمثال فيكتور هوجو وراسين ومالارميه ،تضمنتها كتبه ككتاب التحليل النفسي لمالارميه و كتاب اللاوعي في مؤلفات وحياة راسين ،وكتاب استعارات الأسطورة الشخصية الملحّة .

---

[1] حميد لحمداني ص 105

[2] جان إيف تادييه النقد الأدبي في القرن العشرين،تر قاسم المقداد،وزارة الثقافة دمشق سوريا ط 1993 ، ص 211

4 ـ النقد النفسي في الأدب العربي : حظي المنهج النفسي بحفاوة من قبل النقاد العرب ،وتوالت الدراسات النفسية التطبيقية التي حاولت تمثّل مفاهيم التحليل النفسي عند فرويد وآدلر ويونغ ،ومن أشهر النقاد الذين طبقوا المنهج النفسي :مصطفى سويف في كتابه الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة 1950،وطه حسين في كتابه عن المعري ،وعباس محمود العقاد في دراسته ابن لرومي حياته من شعره و أبو نواس الحسن بن هانئ ومن الدراسات كذلك دراسة محمد النويهي عن أبي نواس ،وعز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب .

: النقد الإيديولوجي :

يقرن كارل ماركس بين بنيتين،تحتية تمثل القوى المنتجة وعلاقات الإنتاج ،وفوقية وتتضمن القانون والسياسة والدين والفن ،والبنية التحتية ـ في فكرة ماركس البدائية ـ هي التي تحدد البنية الفوقية ،على أن هذه الحتمية ليست صارمة،لأن هناك كثيرا من الاستثناءات ،حتى عند ماركس نفسه،وما هو ثابت عند الماركسيين أن الأدب شكل من أشكال الإيديولوجيا التي يعي من خلالها البشر الصراعَ ويناضلون ضده ،وقد مرت الفلسفة الماركسية ،فيما يتعلق بالفن بأطوا، وتحولات وتعديلات تجاوزت في الأخير نظرية الانعكاس،على أنها تركز دائما على المضامين التي يحملها الأدب ،وقد عُرف النقد الإيديولوجي بتسميات عدة منها "الواقعية الاشتراكية ـ النقد الماركسي ـ الواقعية النقدية ـ النقد اليساري ".

تتجلى أولى محاولات التنظير للنقد الماركسي في الأدب عند **بلنسكي** الذي آمن بالدور الاجتماعي للأدب ،وناهض أنصارَ نظرية الفن للفن، ورأى أن الأدب يجب أن يقدم يتولى المهمات الرفيعة والقيّمة التي تخدم الإنسان،وقد استغل نقده ليكون محرضا على الثورة في روسيا،وخلّف أعمالا تشهد بمهارته النقدية .

ومن النقاد الروس **ليون تروتسكي** ،مؤلف كتاب **"الأدب والثورة"** 1923 ،الذي واجه فيه تيارين مختلفين :تيار البروليتاريا الذي كان يسعى إلى خلق ثقافة بورليتارية تختلف عن التراث البرجوازي ،وتيار المستقبليين (الشكلانية)الذين كانوا يلحّون على استقلال الشكل

الأدبي،وقد كان نقده لتولستوي إيديولوجيا صرفا ،اهتم فيه بالمضامين ولم يول أهمية للشكل الفني،وقد ركّز على شخصية الكاتب وانتمائه الطبقي .

أما **لينين** ،فهو الآخر يصل الأدب وأفكار الطبقة ،ويجعل غايةَ النقد البحثُ عن انعكاس الواقع الخارجي في العمل الأدبي ،غير أن الانعكاس، في رأيه،لا يعني أن النصوص الأدبية هي وثائق تاريخية ،بل هي ـ إن صح التعبير ـ مرآة وضعت بزاوية ما حتى يمثّل النص انزياحا للأحداث التاريخية ،"هذا الانزياح هو الذي توثقه العملية التي يتطلبها الانعكاس الفعّال .

اهتم النقاد بمضامين الفن الروائي ..وذلك قصد تحديد موقف المبدع من الصراع الاجتماعي ،فكان الطابع الغالب ..هو الوصول السريع للمدلول الاجتماعي والإيديولوجي ..لذلك اتخذ هذا النقد طابعا إيديولوجيا صريحا "[1]، ولم يرتبط النقد في هذه المرحلة بالجماليات اللغوية ،بل ركز على المضامين السياسية للأعمال ،ومن ثَم ،لم يكن هذا التوجه قادرا على تلمس ما يتميز به العمل الأدبي الروائي خاصة عن الخطابات السياسية ،فكانت الرواية خطابا إيديولوجيا ،وإذا التُفِتَ إلى الجانب الجمالي ،فلمقارنة الشخصيات الروائية أو المكان بالشخصيات في الواقع ،والأماكن "إلى غير ذلك من المقارنات التي لا تفيد غالبا في فهم الأعمال المدروسة ،وإنما تشعب الدراسة في متاهات لا قرار لها " [2] ،ويمثل **جورج بليخانوف** هذا الاتجاهَ خير تمثيل ،وإن كان بليخانوف،في تنظيره،على وعي بضرورة تمييز الأعمال الإبداعية عن باقي الأشكال التعبيرية الأيديولوجية ،إلا أن تطبيقاته لم تخرج عن كشف المضامين الإيديولوجية في الرواية، فهو لم يستطع تحديد الوسائل التي تُدرَس بها الرواية ،تكون خاصة بها ، وجعلَ الكشف عن المضمون الإيديولوجي همّه الأول .

ويمكن أن يُستخلص من تصور **بليخانوف** أن الوصول إلى الدلالة "الإيديولوجية " في العمل الأدبي ممكنٌ حتى مع إهمال الجانب الجمالي للعمل نفسه ،إنه يرى أن واجب الناقد "يكمن في ترجمة فكرة ..النتاج من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع في تحديد ما يمكن أن نسميَه المعادِل السوسيولوجي للظاهرة الأدبي المعطاة "[3]،ولا يراد بالمعادل السوسيولوجي

[1] حميد لحمداني النقد الروائي والإيديولوجيا ،ص ص 56
[2] حميد لحمداني ،ص 57
[3] حميد لحمداني ص 58

المطابقةُ بين المضمون والواقع ،إنما المراد أن يعكس النص وجهة نظر ما ،أو تصورا إيديولوجيا لأحد التصورات الواقعية ،والوصول إلى هذا التحويل ممكنٌ مع التضحية بتميز الفن عن باقي الخطابات الإيديولوجية الأخرى،كما أن المضمون الإيديولوجي يحتاج "تحليلا " كما يصف بليخانوف ،بينما لا يفعل الناقد بالنسبة للجماليات أكثر من تقييمها .

وفي تحليله لرواية "ما العمل "يربط بليخانوف بين مضمون الرواية وآراء "فوربيه" التي تدعو إلى حرية العواطف ،إي أنها تطابق تصورا إيديولوجيا سائدا ،وبذلك ،فإنها تدخل على خط الصراع الإيديولوجي الذي كان محتدما وقتَها في المجتمع الروسي،"وهكذا تتحول مناقشة الرواية إلى مواجهة عنيفة ضد..دعاة التجهيل،وينتقل..إلى جعل أفكار الكاتب شديدة الارتباط بالدعوة الاشتراكية المثالية ،كما يستخلص..أن الروائي لم يأت بجديد،إذ إن دوره اقتصر على نشر أفكار فوربيه وإذاعتها بين الناس" [1].

وفي الجانب الإيطالي ،كانت الماركسية تنمو وتترعرع على يد **أنطونيو غرامتشي** الذي أرسى مفاهيم من قبيل الهيمنة الثقافية وتعنى أن الطبقة المسيطرة تعمم أفكارها،وتتحكم في المجتمع ، وعرّف المثقف العضوي ،بأنه المثقف الذي يعمل على إنجاح مشروع الفلاحين والعمال ،وهو يتميز عن المثقف التقليدي الذي يوظف أدواته للعمل على استمرار هيمنة الطبقة البرجوازية .إن الدور المناط بالمثقف هو التغيير من خلال الالتزام بقضايا الشعب ومشاركته آلامه ،زهز الذي يستطيع أن يقلب معادلة الهيمنة التي يسعى "المثقفون التقليديون إلى تثبيتها

2 ــ لوكاتش ورؤية العالم في الرواية :

استطاع جورج لوكاتش أن يردّ الاعتبار للعمل الفني في خضم صراع الإيديولوجيات، ويتجاوزَ بذلك نظرةَ بليخانوف التي لم تفرّق بين الفنّ وغيره من الخطابات ،ويمكن القول إن **"نظريةً الرواية"** الذي ألفه **جورج لوكاتش** سنة 1920 كان بادرة نحوَ التأسيس لدراسة الأعمال الأدبية بوصفها صياغة جمالية،لا بوصفها تعبيرا مباشرا عن إيديولوجيا ،وصاغ مفهومه عن "رؤية العالم " التي تتجلى في الرواية ،كما أنه نبه إلى أن رؤية العالم في الأعمال الأدبية ليست بالضرورة رؤية المبدع الفرد ،أو تعبيرا عما يعلنه في حياته وما

[1] حميد لحمداني ص 61

يؤمن به ،"إن الرواية ربما تتجاوز الذات المبدعة أحيانا لتفصح عن صوت آخر قد يكون معارضا لهذه الذات نفسها " [1]،والتفاوت الذي يحصل بين "رؤية الكاتب بوصفه فردا في المجتمع له آراؤه المعلنة " وبين "**رؤية العالم** "في الرواية ينعكس بشكل إيجابي على العمل الروائي ،وهذا ما يتجلى عند **بلزاك.**

ويرى لوكاتش أن الرواية هي نتاج لمجتمع طبقي ،كما كان الشعر الملحمي تعبيرا عن وحدة الكتلة الاجتماعية في المجتمعات غير الطبقية ،ووظيفة الرواية كشف المتناقضات وإبراز الحقيقة الاجتماعية .

3 ـ غولدمان البنيوية التكوينية :

أمّا **لوسيان غولدمان**،فقد استند إلى أفكار **لوكاتش**،واستطاع تطويرها "وأعطى سوسيولوجيا الرواية مظهرا جديدا شديد المرونة ،دون أن يتنكر إو يتخلى عن المبادئ الفلسفية الأساسية التي انطلقت منها الأشكال السابقة لسوسيولوجيا الرواية وهي مبادئ الفلسفة المادية [2]"،والرواية عنده تعبر عن رؤية للعالم (كما هي عند لوكاتش)،يصوغها المبدع خير صياغة،ويكون العمل الفني مستقلا ببنائه الجمالي ،إي أنه لا يجب أن يعكس الواقع أو يطابقه ،لذلك فتحليل العمل "يجب أن ينطلق من بنيته الداخلية ذاتها ،وأن لا يضاف إليها شيء خارج عنها ،وأن يكون دائما غاية البحث في النص هي التوصل إلى معرفة بنيته الدالة التي يمكنها أن تلخص مدلوله العام"[3]،والتوصل إلى مدلول الأعمال الأدبية يتم بمرحلتين : فهم بنية العمل ثم تفسيرها بربطها البنيةَ الدالة مع إحدى البنيات الفكرية في المجتمع، كما نبه غولدمان إلى أن النتاج الأدبي ليس انعكاسا بسيطا لوعي "قائم"في حياة الجماعة ،بل عليه أن يجسد الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة "الوعي الممكن .

4 ــ باختين..الدليل اللغوي والإيديولوجيا :

ويؤكد **ميخائيل باختين** أن الفهم يتمظهر بواسطة مادة لغوية ،واللغة،من وجهة النظر هذه،تغدو إيديولوجيا ،وتغدو دراسة اللغة كذلك دراسة للإيديولوجيا ،كما أن البنية الفوقية

---

[1] حميد لحمداني ،ص 63
[2] حميد لحمداني ص 66
[3] حميد لحمداني ص 67

(بتعبير ماركس) ليست مجرد انعكاس للبنية التحتية ،بل هي امتداد لها وتجلّ آخرعلى المستوى الإيديولوجي .إن باختين يسعى ـ كما سعى غولدمان ـ إلى بيان أن العمل الأدبي ليس نتاج إبداع فردي ،بل هو نتاج جماعي،ويلتقي مع البنيويين من حيث عدّه النموذجَ اللساني النموذجَ الأمثل لدراسة الرواية ،ويفترق معهم حين يرى أن اللغة ليست محتوى فارغا بعيدا بل "محتوى إيديولوجيا ". كما يرى أن دوستويفسكي يمثل ثورة في عالم الرواية لأنه يخلّص النّص من هيمنة صوت الراوي ،إنه يقدم الشخصية الفردية كما هي في الواقع ،انطلاقا من وضعها في المجتمع "إن وعي الذات عند البطل ..لا يمكنه إلا أن يحاور وعيا آخرَ ،كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلا بجانب إيديولوجية أخرى "[1]،ويستخلص باختين من دراساته لدوستويفسكي مفاهيمه التي صاغها كالحوارية Dialogisme،وتعددية الصوت الإيديولوجي polyphone.

5 ــ ألتوسير وبيير ماشيري :

يرى الناقدان أن الأدب تتحقق مكانته من خلال الإيديولوجية التي تمثل الوسيط الذي يعيش من خلاله كافة البشر علاقاتهم بشروط وجودهم المادية ..إن موضوع الأدب هو الإيديولوجيا "وهكذا نجد بلزاك وسولجنستين يقدمان لنا رؤية للإيديولوجيا التي تلمح لها أعمالهما وتتغذى عليها دائما ،وهي رؤية تفترض مسبقا تراجعا ما ،إي خلق مسافة داخلية تفصل رواياتهما عن ذات الإيديولوجيا التي انبثقت منها " [2]،وحاول ماشيري وألتوسير تطعيم الماركسية بالبنيوية ،كما فعل باختين وغولدمان.

ويرفض ألتوسير الحتمية التي تؤثر بها البنية التحتية (الاقتصاد) على البنية الفوقية ،لأن هذه الأخيرة ممثلةً في الأدب والفن قد تنأى عن التأثر بالاقتصاد ،بل يمكن في حالات أن تؤثر هي في الاقتصاد ،كما أن المجتمع يمثل بنية من عناصر متمايزة ومترابطة في الآن ذاته،لذلك يمكن وصف ماركسية ألتوسير بالماركسية العلمية

6 ــ النقد الإيديولوجي في العالم العربي :

استجابت الساحة النقدية العربية للفكر الماركسي وما تفرع عنه نقود اجتماعية ،وقد ساعد على ذلك ما كان يعيشه العالم العربي في فترة المد الماركسي ،وعودة البعثات

[1] حميد لحمداني ص 79

[2] موسوعة كمبردج في النقد الأدبي القرن العشرون ،ج 9 ،ص 152

العربية من أوروبا حاملة فكرا جديدا يبشر بالحريات والقضاء على الطبقية ،وينشد أحلام العمال والفلاحين ،وكان للتوجه السياسي للأنظمة العربية وقتها تأثير كبير في ازدهار النقد الإيديولوجي وظهرت طبقة من النقاد ترى أن الأدب في خدمة المجتمع،ومن هؤلاء **محمد مندور** الذي يعرّف النقد الإيديولوجي في كتابه **"النقد والنقاد المعاصرون** بقوله " هذا المنهج يرى أن الأدب والفن لم يعودا مجرد تسلية ..ولا يكتفي بالنظر في الموضوع بل يتجاوزه إلى المضمون..حان الحين لكي يلتزم الأدباء بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية.وهو منهج لا يريد أن يسلب الأدب حريته ،وكل ما يرجوه أن يستجيب الأدب لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية "[1] وعليه فإن النقد سيتوجه إلى قضايا الالتزام وقضية الأدب للحياة ،والأدب القائد .

وفي مصر نلفي كذلك **محمود أمين العالم** الذي نادى بالنقد الإيديولوجي الماركسي ،وصرّح في كتابه(الذي ألّفه بالاشتراك مع **عبد العظيم أنيس) "في الثقافة المصرية "** أن الأدب تعبير إبداعي ذاتي عن وقائع ومواقف اجتماعية ..والأدب ليس انعكاسا مرآويا آليا مباشرا للواقع ..ولهذا فأدبية الأدب لا شاعريته أو إيديولوجيته المباشرة ..هي ما تجعل منه أدبا"[2]

فالفن لابد أن يقدم صورة مفصلة عن الواقع ،وعلى الأديب أن يكون ملتزما،وإذا كان الأدب نقدا للحياة فإن النقد الأدبي لا يجب أن يقف عند التحليل الجمالي اللغوي ،إنه نقد لهذا النقد ،وهو حكم جمالي واجتماعي وموقف حيّ

وقد قدّم لكتاب في الثقافة المصرية واحد من أبرز النقاد الماركسيين في لبنان ،هو **حسين مروة** الذي يتبنى النظرة ذاتها ،ويقرّ في تقديمه لكتاب المؤلّفَين أن الهمومَ واحدةٌ ،وإن كان الكتاب يقصر حديثه عن الثقافة المصرية،إذ يقول "إن واضعي هذه الدراسات إنما وضعاها وهما يخوضان معركة فكرية هي معركتنا نحن الآن في لبنان ،ومعركة إخواننا الكتاب العرب الواقعيين "[3]،ولحسين مروة كتاب في النقد الواقعي **دراسات في ضوء المذهب الواقعي** . ومن النقاد **سلامة موسى** الذي يظهر اقتناعه باجتماعية الأدب من خلال كتابه

[1] محمد مندور النقد والنقاد المعاصرون ص 188
[2] محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ،في الثقافة المصرية ،ص 21
[3] محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ،في الثقافة المصرية ،ص 3 من المقدمة

"الأدب للشعب"ورأى أن الأدب العربي القديم كان أدبا مُلوكيا لا يكتب للعامة ولا يأبه بقضايا المجتمع.

: الحداثة والمعاصرة :

يصعب على الباحث أن يجد تعريفا واحدا لمصطلح الحداثة ،خصوصا وأنه يقع في معارضة مصطلحات كثيرة كالتحديث والحداثية والمعاصرة وما بعد الحداثة ،أضف إلى ذلك أن المصطلح وهو غربي المنشأ كمصطلح أدبي يكتنفه الغموض حتى في بيئته الأصل ،ومن الواجب أولا الرجوع إلى الجذر اللغوي للمصطلح لتبين دلالته اللغوية ،والحداثة من اللفظ "حدث" قال ابن منظور في حدث : الحديث نقيض القديم ،وأحدثه فهو محدَث والحدوث كونُ شيء لم يكن،وفي حديث النبي ﷺ "كل محدثة بدعة"،وأخذ الأمر بحدثانه وحداثته أي بأوله وابتدائه [1].

وقد جرى على ألسنة النقاد العرب لفظ " المُحدَث " والحديث " في توصيفهم للشعر والشعراء ،فابن قتيبة يقرّ في مؤلفه الشعر والشعراء أن بعض العلماء كانوا يقدمون شاعرا على شاعر انطلاقا من معيار القدم والحداثة ،غير أن الصواب عنده أن جريرا والأخطل والفرزدق يعدون محدثين في عصرهم "[2] ،وهو بذا يجرّد لفظ المحدث من بعده الزمني ،وتبعه في الرأي ابن رشيق في العمدة ،ما يعني أن الحداثة عندهما ترتبط بكل جهد إبداعي مرتبط بزمانه ،فقد كان أبو نواس محدثا في زمنه ،وكان أبو تمام محدثا في زمنه .

وليست الحداثة اتجاها أدبيا أو نقديا فحسب ،فقد اقترنت بتحول عام في الحياة،وإذا أقررنا أولا أن ريح الحداثة **Modernité** ،عصفت في أوروبا ،فإن التأريخ لها يرتبط بتحول المجتمعات الأوروبية عن فكرة "اللامعقول " التي رسختها سلطة الكنيسة وظلت تُشيع في

[1] ابن منظور لسان العرب ،دار صادر بيروت ،د ت ،د ط ،ج 2 ص 131
[2] ابن قتيبة الشعر والشعراء ،تح محمود شاكر ،ص 63

الناس الإيمانَ بالأساطير ،وسيطرت على مقدرات الشعوب ،وكبلت الإنسان الغربي وأبقته خاضعا لرجال الدين والملوك ،ولم يكن الأدب سوى ظل لحياة الطبقات الأرستقراطية ،ولم تلبث هذه الحال أن تحولت مع انهيار الأنظمة الملكية ،والثورة العلمية ،وتغير الفكر الفلسفي من فلسفة ديكارت وكانط وهيجل إلى فلسفة شوبنهاور وكيركجارد ونيتشه وسارتر ..وجاء انشتاين ليعلن فاتحة عهد جديد ،وزوال مفاهيم المطلق ..وعرف العصر تحولا نحو المدن وطغت الشركات الكبرى ،وما لبث الإنسان أن تحول إلى نقطة ضائعة في شبكة الحياة الهائلة "[1]كل هذه الظروف بدأت، بالنسبة للإنسان الغربي ، رحلةَ البحث عن البعد الثالث لاستعادة الفردوس المفقود .

والحداثة،عند أنصارها الأكثر تطرفا،دعوةٌ إلى التخلي عن الماضي ونبذه بل وحرق المكتبات والمعاهد وإغراق المتاحف كما دعا إلى ذلك زعيم المستقبليين مورينتي الفنان الإيطالي في بيانه 1909 ،وما جاء بعد ذلك سنة 1912 في بيان المستقبليين الروس وزعيمهم مایاكوفسكي من دعوة إلى رمي بوشكين ودوستويفسكي وتولستوي وأمثالهم من على سفينة الحداثة،أو بيان الكاتب الروسي زمياتن عام 1924 ، في حين نجد الشاعر ت س إليوت ينكر أن تكون الحداثة عداء للماضي ،بل هي عنده " توسيع مفهومنا للماضي ورؤيته في نمط جديد ،لذلك لم تحظَ الحداثة في المجتمع الأوروبي أو العربي بالترحيب ،وواجهت موجة من الرفض سواء من الأوساط الدينية أو الأدبية،فقد وصفت الكنيسة الحداثة بالشيطان ،وكُتبت مقالات في بيان شرورها ،ونعت الشاعر الروسي بلوك الحداثيين بأنهم "ليسوا إلا تأنقات فنية موهوبة مدارها الفراغ " كما كان للماركسيين موقفهم المعادي للحداثة .

ويرى محمد برادة أن الحداثة Modernité متأخرة في الوجود عن الحداثية Modernisme هذه الأخيرة التي بدأت ممهداتها في أوروبا منذ القرن السادس عشر ،وهذا ما يُبعد الحداثة ـ في رأيه ـ عن أي تحديد يربطها بالصراع التاريخي بين القديم والمحدث ،إن الحداثة تمثل قطيعة أساسية في تاريخ البشرية بين مجتمعين متغايرين كل التغاير ،على أن تحديد مفهومها عند الغربيين شابه بعض التردد ،فالحداثة عند بودريار

[1] دريزة سقال الحداثة في الشعر العربي ،ص 15 - 16

"ليست مفهوما سوسيولوجيا أو سياسيا أو تاريخيا ،إنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد "[1]،ولعل أول دعاة الحداثة في الغرب الشاعر شارل بودلير الذي عرفها على أنها "العابر والهارب والعرضي ،إنها نصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي والثابت "[2] ،ويرى هنري لوفيبر أن هناك فرقا بين الحداثية التي تمثل حدثا سوسيولوجيا وإيديولوجيا ،وبين الحداثة التي تعرّف على أنها "تفكير بادئ وتخطيط أولي ،للنقد وللنقد الذاتي ،إنها محاولة للمعرفة ..إننا ندرك الحداثة داخل مجموعة من النصوص .التي تحمل بصمة عصرها ،ولكنها..تتعدى الدعوة إلى الموضة وإلى الجديد "[3]،وقد واصل أرثور رامبو رحلة التحديث التي بدأها بودلير.

والحداثة الغربية انبثقت من فكرة المعارضة ، معارضة التراث ،ومعارضة الثقافة البرجوازية ومعارضة ذاتها ،"إي أنها لا تمثل انفصالا عن الماضي ،ورفضا لمقاييسه الثابتة ،أو ثورة على القيم البرجوازية السائدة فحسب،بل تمثل ثورة دائمة أبدية في تطلعها المستمر إلى قيم جديدة وأشكال وأساليب تعبيرية جديدة ..وعليها أن تكافح دائما ،ولكن بدون أن تنتصر تماما،بل عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصر"[4] ،لأن انتصارها يعني تثبيت نمط وتقليد تلتزم به وذلك ما يعارض فكرة الحداثة نفسها .

والحداثة نحت منذ بداياتها في الغرب منحيين :

1 / رفض الدور الاجتماعي للأدب : ذلك أن الحداثة تؤكد على فردية الإنسان ،وتمجيد إحساساته الذاتية الداخلية ،وتعتبر وعيه الذاتي (لا الواقع الخارجي)محور العمل الفني ،فهو وحده القادر على اكتشاف عوالم جديدة ،وقد يرتد الشاعر الحداثي إلى اللاوعي وعالم الحلم وتجاوز الحاضر إلى المستقبل ،والمعلوم إلى المجهول وغير ذلك من أنماط العزوف عن مواجهة الواقع والتأثير فيه"[5]وهذا ما يفسر الإحساس بالاغتراب والوحدة ومعاناة العذاب الذي يظهر في نتاج الحداثيين .

[1] محمد برادة ،اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ،مجلة فصول ع 4 م 3 ،1984 ،ص 12
[2] محمد برادة ص 12
[3] محمد برادة ص 12
[4] جواد الطعمة ص 14
[5] جواد الطعمة ص 14

2 / الهجوم على الشكل : اهتمت الحداثة بتوليد الأشكال الفنية ،والهجوم على الأشكال الثابتة ،"وقد بلغ اهتمامها بهذه الناحية مبلغا بعيدا حتى عد كأنه نوع من التحامل على الشكل لا نظير له ،..ولا يجد حلا لتحديه سوى فرض كتطلبات جديدة على كل وسيلة تعبيرية فنية "[1]

وقد اختلف مفهوم الحداثة عند النقاد والشعراء ،فشكري محمد عياد ينظر إلى الحداثة كمفهوم تاريخي متغير ،وعليه فهناك حداثات لا حداثة واحدة سواء في الأدب الغربي أو العربي ،و"ليست الحداثة وصفا زمنيا فقط ،ولكنها وصف فني قبل أن يكون زمنيا ،إنه يطلق على كل المذاهب الفنية التي نشأت على آثار الإنحلالية كمذهب الرمزية والمستقبلية والتعبيرية والسريالية ..ويشير إلى أنواع من التكتيك الفني التي استخدمتها هذه المذاهب كتيار الوعي ..وتراسل الحواس وتفتيت الصورة في الشعر [2]"

و ترى سلمى الخضراء الجيوشي أن العلامة المميزة للحداثة تكمن في المحتوى أو رؤية العالم والحياة ،ففي رأيها أن الشاعر "محمد الماغوط شاعر حديث لا لأنه يكتب قصيدة النثر ،بل لأن موقفه من العالم ورؤيته للحياة تتكئ على وعي بضياع الإنسان الحديث في عصر الآلة [3] ، أما الحداثة عند محمد بنيس فمنطلقها الواقع،أي السعي لتبديل الحساسية والرؤية،وهي ليست اختيارا قوليا يطأ العبارة وينتهي عند ملفوظها ،بل..نمط حياة وتصور مجتمع وثقافة تقنية تكتسح الإنسان والطبيعة .ويشاركه في هذا المنظور إبراهيم جبرا معتقدا بأننا نستطيع "أن نقاوم بالفن وفاعليته بشرط أن يحتوي الفن على حس بمأساة الإنسان ومقاومته ،و الحداثة بنسختها الغربية ـ فيما يرى جبرا ـ تؤكد على الذات الفردية وحريتها ومشاعرها دون الاستعانة بالماضي ،وفي هذه النقطة تختلف الحداثة الغربية عن العربية ،لأن هذه الأخيرة لا تحاول التنصل عن الجذور الضاربة في الماضي ،وبرغم الهموم الخاصة ، يقول جبرا،كنا ندرك أن جذورنا هناك في الفن السومري والبابلي والعربي وهكذا ربطنا بين الأصالة والمعاصرة "[4]،ولعل هذه الرؤية التي نجدها عند جبرا تنظر إلى الحداثة بمعناها الإيجابي من حيث إنها تصدر عن استجابة الأديب لقضايا عصره

---

[1] جواد طعمة ص 14

[2] شكري عياد الأدب في عالم متغير ،الهيئة المصرية العامة للتأليف ،القاهرة ،1971، ص 123

[3] جواد الطعمة الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة ،مجلة فصول ع 4 ،1984 ،ص 12

[4] جواد الطعمة ص 12

ومجتمعه ،ومعايشة واقعه بكل أبعاده والتعبير عنه بصدق ،مستلهما في ذلك التراث كأساس لعملية بناء المجتمع وتغييره .

ويربط أدونيس الحداثة بالصراع القائم في تاريخ الحضارة العربية بين النظام السلفي والرغبة في تغيير هذا النظام ،ويتخذ الصراع مظهرين : مظهرا سياسيا تمثل في ثورة الخوارج وثورة الزنج ،وحركة الاعتزال والصوفية ،ومظهرا فكريا تمثل في محاولات التحديث الشعري كما عند أبي نواس وأبي تمام ،أي أن أدونيس يوسع من مفهوم الحداثة ويبعده عن الحمولة التاريخية الحديثة .

2 ـ بين الحداثة والمعاصرة :

يرى جابر عصفور أن الحداثة ،وإن كانت غير مستخدمة بصيغتها الحالية إلا أنها كانت شائعة في الدراسات الأدبية قديما ،فدلالة اللفظ ـ في أي صورة كان ـ تدل على "الابتداء والخرق والانتهاك وعنف الخروج على ما هو متعارف عليه ،وبقدر ما يتعارض الحديث مع القديم ..يمثل ابتداعا بنطوي على بدعة تنطوي بدورها على انتهاك الأعراف الأدبية للماضي ويصبح الحديث إحداثا مستفزا "[1] يشير إلى ذات محدِثة للفعل المحدَث ،يراه أنصار النموذج ضلالة اجتُلِبت من آخر من ثقافة مغايرة

إن البعد المفهومي لمصطلح الحداثة بهذا المعنى ،إي بوصفها ثورة يتعد لبها مسار التقاليد ،تجعله أثيرا في الاستخدام من مصطلحات "الشعر الحر، الشعر الجديد" الشعر المعاصر ، ذلك أن وصف المعاصر الذي يربط"المعاصرة بالعصر،مجرد العصر،ينأى بالمصطلح عن اقتناص روح العصر فيتحول المصطلح إلى مجرد وعاء زمني يضم البياتي والجواهري معا في مستوى زماني واحد فحسب [2]،وعليه وجب أن يضاف إلى البعد الزمني للمعاصرة بعد آخر مفهومي،فيقترن الزمن المعاصر ب "روح العصر " حتى يتم التمييز بين الشاعر المعاصر الذي يعيش في العصر دون أن يعمل ،أو حتى يكون واعيا ،بالتحولات ،وبين شاعر معاصر "يعيش العصر متأثرا به ،منتميا إلى حركته المتجاوزة [3] فالحداثة فعل يقوم على الاختيار الواعي المتجاوز،على عكس المعاصرة التي هي مجرد

[1] جابر عصفور معنى الحداثة في الشعر المعاصر ،مجلة فصول ع 4 ،1984 ، ص 36
[2] جابر عصفور ص 36
[3] جابر عصفور،ص 36

وجود في الزمن لا ينطوي على هذا النوع من الاختيار بالضرورة "ومعنى كون الشاعر معاصرا أنه يعيش في زماننا ،يعاصرنا ،وقد تكون المعاصرة حجابا بيننا وبينه ،وقد تكون معاصرته بوجوده الجسدي فحسب ،أو بترداد شعارات العصر ،أو محاكاة ما يقع فيه "[1] ولكي يوصف الشاعر المعاصر بالحداثي يجب "أن يختار ..موقفا جذريا في العصر ،ومن العصر ،وضد العصر ..يحدث حدثا فيه ومنه وضده على نحو يكون إحداثه فعلا من أفعال اختيار حداثته "[2].

والتمايز بين الحداثة والمعاصرة لا يحصره شكل الكتابة الفنية ،كأن يعد الشاعر الذي يكتب بنظام السطر شاعرا معاصرا ،أو المضامين التي تجعل من موضوعات القصيدة تبريرا للمعاصرة،أو أن نتوهم أن الحداثة شكل جديد من أشكال محاكاة الواقع ،إن التمايز ،بتعبير جابر عصفور ، يلخصه ستيفن سبندر في توصيفه للشعراء الحديثين والمعاصرين بأن الحديثين يمثلون "الأنا الحديثة "التي تعيش العصر الصناعي دون أن تذعن إلى محتواه ،وتمارس اختيارها فيه ..على نحو يجعل من إبداعها عمليات لا واعية وممارسة لحس نقدي في الوقت نفسه " [3]إن الشاعر الحديث لا يسلّم ولا يدعي صحة عقيدته ولا يملك يقينا ،إنه دائم الشك ودائم السؤال ،أما الشاعر المعاصر فيمثل "الأنا الفولتيرية " تلك التي تنطوي على الأقانيم الأساسية لمفهوم الكاتب المصلح المبشر ،وما يقترن بهذا المفهوم من إيمان الشاعر بنوع من النبوءة ،تجعل منه مبشرا بعقيدة ليست من صنعه "[4]،فقد يساهم الشاعر المعاصر في الصراع الدائر في زمنه لكن إسهامه يظل مرتبطا بقواعد العصر .

تجليات الحداثة :

يرى كما أبو ديب أن الحداثة هي اندفاع متسارع يبتعد عن الحاضر ،بقدر ابتعاده عن الماضي وانقطاعه عنه ،فالحداثة في الأدب " هي تحرير للنص..من أخطبوط السلطة في كل مظاهر فاعليتها "[5] والمقصود بالسلطة السلطة السياسية أو الاجتماعية ،وسلطة النموذج

[1] جابر عصفور ص 37
[2] جابر عصفور ص 37
[3] جابر عصفور ص 38
[4] جابر عصفور ،ص 38
[5] كمال أبو ديب الحداثة السلطة ،مجلة فصول ،ع 3،يونيو 1984 ،ص 38

في الأدب ،وسلطة اللغة ،والحداثة كذلك تمثل افتاحا على العالمين الخارجي(العالم) والداخلي (الذات)

أ/ الحداثة تحدّ للسلطة : لقد كان الأدب تعبيرا عن إيديولوجيا الطبقة الحاكمة ،مما جعل الأدب الذي يعارض السلطة أدبا هامشيا لا يعبأ به،والخطورة في تسخير الأدب للحاكم تكمن في تشويه صورة الأدب، والمصادرة على حرية التعبير عند الشعراء ،أما الشعر الحداثي فهو شعر اللاسلطة ،شعر الرفض .

ب/ الحداثة تحدٍّ للنموذج : تختلف الحداثة في الأدب المعاصر عن الحداثة التي كان زعيمها أبو نواس وأبو تمام والصوفية في العصور القديمة للأدب العربي ،ذلك أن حداثة أبي نواس وغيره كانت "غيمانا بالحاضر في مواجهة الماضي ،لكن الحاضر كان مطلقا ،ولم يكن (أمام الشاعر) شكل للمستقبل ،لذلك كانت حداثته إغراقا في اللحظة الراهنة "[1]،أما الحداثة في القرن العشرين فقد صاحبتها اكتشافات كثيرة كاللاشعور ،ومركزية الإنسان ،ولا مشروعية السلطة السياسية المطلقة ،وبكل هذا "أصبحت الحداثة الجديدة مغامرة أغنى ،وخيبة أعظم ،اكتشافا أسمى وانحسارا أشد ..أصبحت بؤرة للتناقضات أكثر احتدامية وغزارة فيض " [2].

ج/ الحداثة تفجير للغة : إذا كانت الحداثة الغربية رأت في لغة الماضي معينا لا ينضب في مقابل أزمة لغة الحاضر ،فإن الحداثة العربية كانت حداثة يجاوزٍ،فلم ترَ في لغة الماضي شيئا يستحق أن يعاد إحياؤه ،ذلك أن لغة الماضي تبدو "أرضا خرابا ،لغة مكدسة محشوة بالسلطة ،لغة يثقلها تاريخ الإيديولوجيات ..قوة ضخمة من قوى التفكير المتخلف"[3]،ومن هنا انطلقت من اللغة الحاضرة بحثا عن لغة المستقبل ، ومن لغة الهامش المقصي من الماضي .

د/ الحداثة انفتاح : إن الحداثة انفتاح على الداخل والخارج ،فهي تقبل الآخر الحضاري (الغرب)بكل تياراته وفلسفاته ،وتنفتح على الذات الفردية في تشابك نزوعاتها وخيباتها

[1] كمال أبو ديب ،ص 42
[2] كمال أبو ديب ،ص 43
[3] كمال أبو ديب ،ص 43

بعيدا عن الرؤية المتكدسة المغلقة للعالم الخارجي ،وهكذا تصير الحداثة "حركة نحو العمق ،وتعميقا للوعي ،وتوسيعا لجال معرفة الإنسان بالعالم وبنفسه "[1]

خاتمة :

إن مسألة الحداثة في الأدب كانت واقعا لابد من الإذعان له في كل العصور وفي كل الآداب، هذا إذا أريد بالحداثة معناها العام الذي يشير إلى المحطات التي ينتقل فيها الأدباء إلى ابتكار طرائق جديدة نتاهض النمط السائد أو تعدله ،ثم تقيم هي كذلك نمطا يورَث ، غير أن إلحاح الحداثة منذ مطلع القرن التاسع عشر لم يقتصر على الآداب أو الحياة الفكرية ،بل رأيناه نتاجا لفلسفات دفعت أوروبا ـ خاصة ـ إلى خوض واقع جديد طالما كان مكبوتا ،بشرت فيه تلك الفلسفات بالعيش الكريم والمساواة وسيادة العقل ،وعودة الإنسان الذي أقصته الأساطير ،غير أن ما حصل لم يكن ما بُشّر به الإنسان الأوروبي فكانت الحداثة في تجليها الأدبي "موقفا هروبيا يكشف عن عجز الأديب في مواجهة الواقع وإحساسه بالاغتراب والوحدة والمعاناة الداخلية .ولم تلبث موجة الحداثة أن عمت أرجاء العالم ،وكان لكل ثقافة نصيب منها ،وبالطبع فإن الأدب العربي وقف موقفا من هذه الموجة ،واختار الأدباء لأنفسهم حداثة وسموها بروح عربية اختلفت عن الحداثة الغربية مثلما اتفقت معها .

: الالتزام :

لم يكن الأدب بمنأى عن الحياة الاجتماعية وما يعتلج فيها من أحوال،والأديبُ واحد من أفراد المجتمع،له عبقرية تميّزه عن غيره ،عبقريةٌ في الكشف والتعبير،وقد سجلت الكتب القديمة تلك المواقف التي وقفها الفلاسفة من الشعراء في المجتمع الإغريقي ،فدعا تأثيرُ الشعراء على النفوس الفيلسوفَ **أفلاطون** إلى إخراج الشعراء من جمهوريته ،لأنهم في رأيه يزيّفون الحقائقَ ويحملون النفوسَ على المشاعر الضّارّة ،أما **أرسطو** فقد حاول إنصافهم ونظر إلى الجانب الإيجابي في التخييل ،ورأى أن المحاكاة غايتها التطهير ،"وفي القرون الوسطى سيطرت فكرة الفن الصالح على عصر التدين ..وسادت نظرية التوحيد بين الجمال

[1] كمال أبو ديب ،ص 45

والصلاح ،فقُيّد الفن لخدمة الدين والفضيلة ..ولم يكن عصر النهضة مختلفا كثيرا إذ احتفظ الفن الديني بسيادته "[1] .

إن الدعوة إلى الالتزام في الأدب كانت دعوة مضادة لأنصار "الفن للفن "من أمثال **بودلير وموباسان وأوسكار وايلد** ،فقد أنكروا أن يكون للأدب والفن أية رسالة أخلاقية أو دينية ،والحقّ أن جان بول سارتر ،ممثل الفلسفة الوجودية ،تعمق في قضية الالتزام ،وبسط أسسها،ورأى أن الأدب ،كلّ أدب ،غايته الالتزام،وقد كان سارتر يهدف إلى يكون الأدب صورة حية للمجتمع ،وعلى الأديب أن يتحمل التبعة إذا أراد أن يكون ملتزما على طريقة الوجوديين ،وكما دعا سارتر إلى أن يصهر الكاتب كل عواطفه في بوتقة مشاعر الناس من حوله ،دعت الشيوعية إلى مثل هذا الأدب ،غير أن الفرق ،إذا فحصت التفاصيل ،يبدو شاسعا بين الأدب الملتزم في نظر الوجوديين والأدب الاشتراكي عند الشيوعيين ،ذلك أن الالتزام الذي يعنيه سارتر ليس التزاما بمبادئ الحزب الشيوعي،بل هو أدب يعطي الأديب حرية فيما يكتب ويعطي القارئ حرية اختيار ما يقرأ .

1 ــ الالتزام :

يعني الالتزام "مشاركة الفنان في شؤون عصره ومجتمعه ،ولا بد أن تكون هذه المشاركة فعالة ونابعة من وعي تام [2]،فالأديب لا يعيش في برج عاجي بعيدا عن المجتمع،ولا هو يعيش متفرجا يعرض مسرح الواقع كما يشاهده ،وإنما عليه أن يتفاعل مع هذا الواقع ،والالتزام يقابل المصطلحين **Engagement** الذي من معانيه التعهد والارتباط ،ويكون الفعل **Engager** بمعنى رَهَنَ ،ويظهر أن كلمة التزام تعود إلى نوع من التعاقد بين أطراف مختلفة ،وأن الأمر يتعلق بشكل تبادل..وعندما يتعلق الأمر بالأدب نتبين أن موضوع الالتزام هو علائق الأدبي بالاجتماعي ،أي الوظيفة التي يوليها المجتمع للأدب ودوره ،وبالمعنى الدقيق فإن الكاتب الملتزم هو الذي اضطلع ،علانية ،بسلسلة من الالتزامات تجاه الجماعة وارتبط بها من خلال وعد وغامرَ في هذه المباراة بمصداقيته وسمعته "[3] أي أن الأديب الملتزم قد دخل في عقد بينه وبين مجتمعه بأن يتناول قضاياه وأن

---

[1] صالح هويدي ،المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات ،ص 66

[2] نوتروب فراي وماكس أديريت في النقد والأدب ،الأدب والأسطورة،أدب الالتزام ،تر عبد الحميد شيحة ،مطابع الدجوى القاهرة ،1989، ص 109

[3] الأدب والالتزام ص 35 .

يقف أدبه لمعالجة تلك القضايا مع تحمل تبعات آرائه ومواقفه .ويترجم المصطلح كذلك ب Commitment الذي يعني اعتناق الفيلسوف وجهة نظر في الحياة يدافع عنها ويدلل عليها بكل الوسائل الفكرية والجدلية[1].

ولم يكن سارتر أول من نبه إلى ضرورة الأدب الملتزم ،فقد سبقه الفيلسوف جابرييل مارسيل ،الذي رأى أن الالتزام "فعل طوعي يحدد به الشخص ذاته واختياره وفق مسعى ينطوي على قسط من الخطر والمجهول "[2]،وجاء اهتمام جابرييل بالالتزام في فترة ما بين الحربين العالميتين ،في تأكيد على أن الهدف الجمالي لفعل الكتابة لا يكفي لوحده ،بل يجب أن يقترن بمشروع أخلاقي يدعمه ويبرره،وهذا ما يشير إليه سارتر بقوله "رغم أن الأدب شيء والأخلاق شيء آخر ،فإننا نميز في عمق المقتضى الجمالي العمق الأخلاقي "

2 ــ الالتزام بين الاشتراكيين والوجوديين :

أ / الوجوديون :

يفرق سارتر بين العمل الأدبي الشعري والعمل الأدبي النثري ،ويجعل الالتزام خاصة الأدب النثري ،فالشاعر من خلال فنه ،وإن كان يهتم بالحقائق الكونية أو الاجتماعية "فإنما يهتم بها من حيث صداها في النفس ،ويعبر عنها منى خلال ذاته ،..على حين لا بد لمؤلف القصة أو المسرحية من أن يخرج من حدود ذاته ،ليصور الحقائق والأحداث من خلال الشخصيات الأدبية ..مبينا دواعي التجارب الإنسانية وطبيعتها ونتائجها على نحو خارج عن نطاق ذاته[3]"،فثمة ،إذن ، فروق بين الشاعر والناثر ،الأول منهما يستعمل لغة موسيقية تغدو بها التجربة شيئا من الأشياء لا يصح أن يفكك أو أن ينظر إلى ما وراءه من حقائق ،أضف إلى ذلك أنه لا يستعمل اللغة بقدر ما يخدمها ،والكلمات عند الشاعر أبية على التحكم بها ،تنفلت من كل تحديد لدلالاتها ،إن كل كلمة في القصيدة هي عالم صغير ،والموقف الذي يقفه الشاعر لا يعدو أن يكون وسيلة لرسم الصورة ،أما الناثر فاستعماله للغة هو استعمال أداة لبيان موقف يؤمن به ،والكلمات لها دلالات مقصودة تجتمع لتبرز

[1] ماكس أديريت أدب الإلتزام ،ص 109

[2] بونوا دوني الأدب و الالتزام من باسكال إلى سارتر،تر محمد برادة المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة مصر ط 1 ،2005 ، ص 37

[3] غنيمي هلال قضايا معاصرة في الأدب والنقد ،ص 149

القصد ،والشخصيات التي تحرك الأحداث في المسرح أو القصة أو الرواية هي شخصيات لها منابع من الواقع ،ولها مواقف محاكية لمواقف الناس .

ب / الاشتراكيون : لا تفرق الاشتراكية في مسألة الالتزام بين الشاعر والكاتب،"فالشعر هو الحقيقة في صورة من صور التأمل ،والشاعر يفكر،وإن يكن تفكيره في شكل صور،وهو ل ا يبرهن على الحقيقة ولكنه يجلوها" [1]،ولا تقبل نظرة الاشتراكيين من الشعر إلا ما كان داخل نطاق المحسوس ،ويجب أن يتضافر الشكل والمضمون ليعبرا عن الفكرة ،إن الشعر لا يجب أن يكون محايدا ،كما يؤمن يذلك أنصار الفن للفن ، لأنه سيكون منسلخا عن الحياة وما يدور فيها من صراع ،ولا يجب أن يكون نابعا من ذات الشاعر ينشد به اللذة الجمالية خالصةً ،"ولكن الشعر الحق هو الذي يرتبط بالكفاح لتحرير الشعوب ،..يجب أن يخدم قضايا الإنسان ..أنبل ما تكون ،وأشمل ما توجد"[2]إن مضمون الشعر المصلحة العامة.

3 ــ اعتراضات على قضية الالتزام في الأدب :

أولى الاعتراضات التي تواجه أنصار الأدب الملتزم ،تلك العقيدة التي تربط قضية الالتزام في الأدب بالسياسة ،وكثيرا ما يربط الناس أدب الالتزام بالأدب الحزبي ،أو الأدب المناضل ،بحيث تغدو كل الأعمال الأدبية كتابات سياسية ،ويردّ أنصار الأدب الملتزم على هذا الرأي بأن "الأزمة السياسة هي أكثر التعبيرات حدّة عن الأزمة العامة في عصرنا ،وكل صراعاتنا الأخلاقية والعقائدية لها خلفية سياسية "[3] لكن ذلك لا يعني أن السياسة هي الموضوع الوحيد أو حتى الأهم في الأدب الملتزم ،فكثير من الأعمال الأدبية الملتزمة جاءت خلوا من الإشارات السياسية ،كما أن المغزى السياسي ،الذي يستخلص من بعض الأعمال الأدبية ،يبقى خلفية ومن النادر أن تجده عائما طاغيا على تلك الأعمال،والأديب الملتزم في أدبه هو أنسان اجتماعي يعيش حياته في المجتمع "وهناك تبادل مثمر بين نشاطه الإبداعي فنانا ،وحياته رجلا له مواقفه ..وحين يختلط الفنان بالناس فإنه يشاركهم

[1] غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ،ص 456
[2] غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص 457
[3] أدب الالتزام ،ص 115

صعوباتهم ويتعرف على مشاعرهم،و..يمكن أن يساعدهم فنّه على أن يفهموا أنفسهم حقَّ الفهم [1]"

والاعتراض الثاني هو أن المجتمع الحالي تجاوز قضية الالتزام ،والحياة في منتصف القرن العشرين تختلف عن الحياة الحاضرة،وقد رُد على هذا الاعتراض بأن التعقيد المتزايد للحياة الحاضرة قد فرض على الفرد أن يتخذ مبادرة شخصية ،كما أن التكنولوجيا وخطرها المتزايد كفيل بأن يثير في الأديب رد فعل،أما أكذوبة أن الوضع الاقتصادي اليوم هو في أحسن أحواله ،فإنها أكذوبة يرددها الساسة ولا يخفى على الأديب زيفها .

4 ــ الالتزام في الأدب العربي :

إن فكرة الالتزام إذا نظر إليها على أنها ارتباط الأديب بالحياة وما يدور فيها ليس بدعة ابتدعها الغربيون ،الاشتراكيون أو الوجوديون ،ففي كل عصر كان من الأدباء الملتزمُ بقضايا مجتمعه ،ونحن إذا تصفحنا الأدب العربي لم يصعب علينا أن نصف كثيرا منه بالشعر الملتزم ،فقد كان الشاعر الجاهلي لسان القبيلة ،تغضب فيعبر عن غضبها ..وتتقاعس إذ يعتدى عليها فيثير الحماس في نفوس أبنائها ،وربما ألفينا شاعرا كزهير بن أبي سلمى يحذر من ويلات الحرب التي كانت رحاها تدور بين عبس وذبيان ،وفي صدر الإسلام وقف شعراء المسلمين إبداعهم لنصرة الدين .

والحق أن الأديب الملتزم "لا يمكن أن يعيش بضميرين ،ضمير مع نفسه وضمير مع الناس،وإنما يواجه ..نفسه ومجتمعه بضمير واحد،لأنه يحس أن مشكلاته لا تنفصل عن مشكلات الناس ،بل ربما كانت مشكلات الناس بالنسبة إليه هي محور مشكلاته"[2]،والإلتزام لا يعني كل حديث عن قضايا الناس ،بل لا بد أن يقدم الأديب أعمالا إيجابية في تأثيرها ،تحمل في طياتها حلولا لمشكلات الناس ،على أن لا يهبط بالفن إلى الابتذال فالالتزام إقرار بحرية الكاتب وبمسؤوليته معاً، "فبدون الحرية يفقد الأديب أصالته ،لأن أدبه سيكون مسخَّرا لجهة غير ذاته ،فيتحول أداة للدعاية "وبدون المسؤولية تفقد الحرية وجهها الآخر الاجتماعي ،وهو الذي تمثل به الضمير الحرّ لمجتمع منتج "[3]

---

[1] أدب الالتزام ،ص 117

[2] عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر ،ص 375

[3] غنيمي هلال قضايا معاصرة ،ص 147

،ولعل دعوة سارتر إلى الأدب الملتزم وجدت صدى في العالم العربي فكثر الحديث عن فلسطين وثورة الجزائر في القصة،مثلما نجد في قصة سميرة عزام ...وقصص أخرى،و روايات نجيب محفوظ تعد من الأدب الملتزم ،ويبرز الالتزام جليا في الشعر العربي المعاصر خاصة مع محمود درويش ومفدي زكريا وبدر شاكر السياب وغيرهم .

الصورة الشعرية :

تمهيد

إن الشعر بما هو فن جميل يرتبط بالأحاسيس ،وهو تعبير عن التجربة الشعورية ،مادته اللغة بمفرداتها وتراكيبها التي يدركها المتلقي في شكلها الساحر ليستشف من خلالها المضامين ،والشاعر إنسان يفوق غيره في الشعور ،ويملك قدرة على ترجمة ما يحسه من خلال ابتكار صور قوامها الخيال ،وقديما عرف النقاد العرب الشعر على أنه صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير ،وقد اجتهدوا في بيان خصائصه والكشف عن تقنياته ،فتتبعوا أساليبه وطرقه في النظم ،وكان أكثر اعتنائهم ببيانه .

وفي المدونة النقدية القديمة يتردد مصطلح الصورة مقرونا بصناعة الشعر ،فالجاحظ يعده من جنس التصوير ،ويجعل قدامة بن جعفر المعاني مادة الشعر،والشعر هو الصورة التي تتشكل على هيئتها تلك المواد ،أما القاضي الجرجاني فيربط الصورة بالشعور "فقد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ،وتستوفي أوصاف الجمال ...ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن ...ثم لا تعلم ..لهذه المزية سببا "[1]،ويشير عبد القاهر الجرجاني إلى عراقة مصطلح الصورة عند النقاد إذ يقول "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا..وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيء نحن ابتدأناه ..بل هو مستعمل مشهور "[2]،على أن المراد بالصورة عند الجرجاني نظم الألفاظ .

وللصورة أهمية عند أبي هلال العسكري عند حديثه عن البلاغة ،قال"والبلاغة ما تبلغ به المعنى قلبَ السامع فتمكنه في نفسه لتمكُّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[3]

---

[1] القاضي الجرجاني الوساطة بين المتنبي وخصومه،تح محمد علي البجاويومحمد أبو الفضل إبراهيم،المكتبة العصرية بيروت د ت ،ص 412

[2] عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز تح محمود شاكر مطبعة المدني جدة المملكة العربية السعودية ،ط 3 ،1992 ،ص 508

[3] أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين ،تح علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،مطبعة الحلبي د ت ص 19،ص

وفي النقد الحديث والمعاصر زاد الاهتمام بالصورة باعتبارها أحد الخصائص المميزة للعمل الأدبي ،وعمل النقاد على النفاذ إلى عمق نسيج الأدب لكشف تفاعل عناصره ،ومن هنا كانت الصورة وسيلة الناقد التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع ،ومدى قدرة الشاعر على التشكيل اللغوي الذي يحقق المتعة والخبرة للمتلقين .

1 ــ في مفهوم الصورة :

الصورة في المعنى اللغوي "هي حقيقة الشيء وهيئته ،وصورة الأمر صفته،وتصوّرت الشيء توهمت صورته فتصور لي والتصاوير التماثيل [1] ،وقال الكفوي الصورة ما تنتق شبها الأعيان وتميزها عن غيرها ،وقد تطلق على تركيب الأشكال ،وقد تطلق على تركيب المعاني التي ليست محسوسة فإن للمعاني أيضا ترتيبا وتركيبا وتناسبا "[2]، وعرفها التهانوي على أنها ما يتميز بها الشيء مطلقا سواء في الخارج ،ويسمى صورة خارجية أو في الذهن ويسمى صورة ذهنية "[3]،والصورة الشعرية (الأدبية،الفنية)اعتنى بها النقد الحديث ،وكانت عند العرب القدامى متعلقة بأساليب البيان ،كالاستعارة والمجاز والتشبيه ،وقد عدّ الشعر ضربا من التصوير،وقد ربط الجرجاني التصوير بالتأثير على السامعين لارتباطها بالتخييل ،وإخراج الأمور المعلومة بوجه غريب "فيتوهم بها الجماد في صورة الحي الناطق ،والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز"[4]،وقد ارتبطت الصورة عند الجرجاني بالسرقة الشعرية ،من حيث إن المعاني قد تكون مألوفة ،فيعمد الشاعر إلى إخراجها بصياغة عن طريق التصوير ،فيوصف المعنى بأن له صورة في نظم غير صورته في نظم آخر. أما القرطاجني فقد تحدث عن التخييل والمحاكاة ،وربط ـ هو كذلك ـ إدراك المعاني بالصور التي تتشكل على هيئتها في صياغة الكلام ،والأقاويل الشعرية هي "تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود ،وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقةً ،أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما"[5].

---

[1] ابن منظور ،لسان العرب ،دت دار صادر بيروت د ط ،ج4 ،ص 473 مادة صور .
[2] الكفوي الكليات. ص 559
[3] التهانوي كشاف اصطلاحات الفنون ج1 ص 911
[4] عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ،ص 317
[5] حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ص 130

والصورة الشعرية أو الفنية أو الأدبية ، يختلف تعريفها عند النقاد المحدثين وعند الأدباء ، ولا تعني الصورةُ التشبيهَ أو الاستعارةَ أو المجاز فقط ،بل إن مفهوم الصورة في النقد الحديث والمعاصر لم يعد يرتبط بالصورة البيانية كما كان عند البلاغيين القدماء،ولم تعد وظيفتها تتوقف عند التزيين،بل أصبحت الوسيلة الجوهرية لنقل التجربة،والصورةُ عند الرومانسيين "تمثّل المشاعر والأفكار الذاتية للمبدع" ،وهي عند البرناسيين "تعرض الموضوعية" ،وعند الرمزيين"تنقل الصورةُ المحسوسَ إلى عالم الوعي الباطني"، والصورةُ عند السرياليين "شكل وعلى وجه خاص رؤيا ،وهي تعبير عن شيء ذي استجابة حسية تستخدم عادة تعبيرا ما أكثر دقة "[1].إن الصورة كما يرى بعض النقاد "رسمٌ قوامه الكلمات [2]"و هي إعادة إنتاجٍ عقلية ،لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة ليست بالضرورة بصريةً"[3]،والصورة عند بعض العرب المعاصرين تعني الوسائل التي يلجأ ‘ليها المبدع تمكنه من وصف المرئيات والوجوديات وصفا يجعل القارئ في مواجهة المناظر أو في حالة مناجاة ،إي أن الصورة مجموع وسائل تنقل فكرة الأديب وعاطفته معا إلى قارئيه ، والصورة في تعريف جامع لها تعني "تركيبا لغويا يصور معنى عقليا أو عاطفيا متخيلا لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة،إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجديد أو التراسل"[4].

2 ـ مقومات الصورة الشعرية :

تعتمد الصورة الشعرية في تكوينها على عنصرين أحدهما من خارج ذات المبدع والثاني من ذات المبدع ،وهما :

أ / المحاكاة :

يرتبط الإبداع منذ القديم بفكرة المحاكاة ،أي تصويرَ المبدع للعالم الخارجي ،قد سيطرت هذه الفكرة على النقد الأدبي قرونا عديدة ،وعُرفت أولَ الأمر عند فلاسفة اليونان ،فكان الشعر في نظر أفلاطون ،كذبا وتزييفا لعالم المُثل من حيث إنه محاكاة لعالم الطبيعة ،وعالم الطبيعة محاكاة لعالم المثل ،أما أرسطو فقد خفف من حدة هذه النظرة المعادية للشعر ،لأنه

[1] أحمد مطلوب الصورة الشعرية ،مجلة المجمع العلمي العراقي،ع 1 ،فبراير 1999،ص 27
[2] سيسل دي لويس الصورة الشعرية ت أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري،وزارة الثقافة العراق 1982،ص 21
[3] أحمد مطلوب ،نفسه ،ص 27
[4] أحمد مطلوب ،ص 28

يرى أن الشعراء يحاكون لأن في الشعر نظرتهم وانفعالاتهم ،والإنسان ميال إلى المحاكاة لما يجد في تأمل الأعمال المحاكية من لذة ،والشعر ليس تقليدا أعمى وإنما هو انعكاس لروح الشاعر ،ثم انتقلت أكار أرسطو إلى فلاسفة العرب ونقادهم ،فتحدثوا عنها ،وقسموها أقساما كثيرة ،فهي ـ عند القرطاجني ـ إما تحسين أو تقبيح أو مطابقة ،ومحاكاة الشيء تكون محاكاة للشيء بنفسه أو بغيره ،والمحاكاة تؤثر في النفوس فتنبسط إلى أمور أو تنقبض عن أمور،وللفظ النصيب الأكبر في عمل المحاكاة على التأثير في النفوس "فكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة ..وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها ،وإن كان تخطيطها صحيحا "[1].

ب / الخيال :

الخيال عنصر مهم في تشكيل الصورة الشعرية ،بل إن تعريف الصورة في المعاجم العربية يشير إلى عمل الخيال ،فقولهم تصورت الشيء بمعنى توهمته ،والتوهم بعض من الخيال ،كما أن التشبيه والاستعارة والمجاز ،كلها أساليب بيانية تعتمد على الخيال ،فاستعارة اليد للريح عمل يحثه الخيال ويبدعه ،والأقاويل الشعرية هي كما يردد ذلك فلاسفة المسلمين وبعض النقاد هي أقاويل تخييلية ،وزاد بعض في تعريف الشعر أنه كلام موزون مقفى مخيّل ،أما دراسة الخيال في العصر الحديث فقدعرفت ازدهارا مع الرومانسيين ،وكولوريدج خاصة ،الذي فرق بين الخيال الأولي والخيال الثانوي "فالأوليّ هو الطاقة الحية والعامل الرئيس في كل إدراك ،والثانوي صدى للأول يوجد مع الإرادة الوجدانية ..إنه يحلل ويجزئ لكي يَخلُق من جديد "[2]،ولم يتقبل الكلاسيكيون هذه الإشادة بالخيال وعمله في الأدب ،وعدوه ملكة فوضوية ،لكن الذي يعنينا أن الخيال هو الملكة التي تخلق الصور الشعرية ،وتخلص الشعر من أن يكون تقليدا للواقع ،وليس من مهام الشعر أن يقدم معرفة علمية عن الوقائع ،وليس الشعر كذلك حجاجا عقليا يراد به الإقناع ،وإن كان في بعض الأحيان ينزع إلى الحجاج ،غير أنه ،حتى في هذه الحال ، يمكن للخيال أن يمارس وظيفته .

3 ــ أنواع الصورة الشعرية :

---

[1] القرطاجني ،نفسه ص 129

[2] أحمد مطلوب نفسه ص 44

للصورة الشعرية تصنيفات كثيرة يصعب حصرها ،وهي تصنيفات تكاد تكون اجتهادات من لدن بعض النقاد ،ونلخص القول في أنواع الصورة الشعرية ،بأنها إما : مفردة أو مركبة أو كلية ،فالمفردة ما اكتفى الشاعر فيها بتصوير التشابه الظاهر والحقيقي بين الأشياء ،من غير أن يكون هذا التوصيف نفسيا وجدانيا ،وأما المركبة فهي التي تجمع بين المرئي المدرَك والوجداني النفسي ،وأما الصورة الكلية فتكتمل فيها المعاني التجسيدية والنفسية والتعبيرية،ويقسم غنيمي هلال الصورة الشعرية قسمين ،فيرى أنها إما جزئية وهي جزئيات العمل الأدبية التي تؤلف وحدته "أي الصورة الكلية "وهذه الصورة الكلية جديدة كل الجدة في الفن ،لأنها لا وجود لها في مجموعها في الطبيعة "[1] وقوام الصورتين في الأدب هو الخيال .

ومن الدراسات العربية للصورة دراسة مصطفى ناصف "الصورة الأدبية " وهو أول كتاب يؤلَّف في الصورة ،وكتاب الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي لجابر عصفور ،وكتاب نظرة عبد القاهر الجرجاني في الصورة الفنية لكمال أبو ديب ،وكتاب الصورة الفنية لعبد القادر الرباعي ،وكتاب الصورة في الشعر العربي لعلي البطل ،وكتاب تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث لنعيم اليافي ،وكتاب الصورة الشعرية الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي لمحمد الولي

: الغموض :

تمهيد

تتكون العلامة اللغوية من عنصرين هما اللفظ والمعنى ،أو الدال والمدلول باصطلاح اللسانيات الحديثة ، وتُستخدم العلامات اللغوية في الأصل للتواصل ،لذلك كان الشرط أن يكون هناك ارتباط قارّ بين الألفاظ ومعانيها ،غير أن الاستعمال اللغوي قد يوسّع من دلالات الألفاظ على المعاني ،فلا تتبين هذه الدلالات إلا بقرائن في السياق النصي أو قرائن خارج النص (المقام)،واللغةُ في مجال الإبداع الأدبي لا تقف عند الدلالات المعجمية المتفق عليها ،بل نرى الأدباء يوسعون الهوة بين الدال والمدلول بطرائق فنية أولها المجاز ،فاللغة عند المبدعين ليست للتواصل فحسب ،والأدب ليس من مهماته أن يوصل الأفكار واضحةً

[1] غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ،ص416

،ولا أن ينقل المعارف العلمية ،إن الأدب لغة الانفعالات والتجارب والأحاسيس،وهو فن مادته الكلمات يتصرف فيها الأدباء فيركبونها أنى شاءوا بشرط ألا يخرجوا عن القواعد التي تضمن مقبولية القراءة ،وفي غمرة الإبداع يسلك المبدع بالمفردات مسالك قد يصعب على المتلقي إدراك مراميها أول وهلة ،وقد لا يفلح إلا قليل من الحذاق في فك شفراتها ،بسبب ما يواجهون من غموض .

1 ـ الغموض

لغة: هو ما كان خلاف الوضوح ،ويقال للأمر الخفيّ والمعتاص غامض ،وكل ما لم يتجه لك من الأمور فقد غمض ،وغمّضت واغمضت واغتمضت إذا أغضيت وتغافلت ،وغمض الكلامَ أبهمه ،ومعنى هذا أن الكلام إذا لم يبينه صاحبه فقد مال به إلى الغموض وعدم الإيضاح ،وقد يغمض الكلام بسبب ما فيه من دقة ولطيف معنى يحتاج نظرا وفحصا من لدن السامع ويكون الإغماض بقصد من المتكلم ،،وقد يدل الغموض على قصور في الكلام من حيث إنه لا يمكن الاستدلال على معناه ،وهذا يوصف بالاعتياص ،وقد يغمض الكلام بسبب غرابته لا بسبب اختلال في التأليف .

اصطلاحا : يرتبط الغموض بالمعاني الشعرية ،حيث تحمل الكلمات من خلال التأليف الإبداعي معاني ودلالات كثيرة ،قد تثير اللبس لدى المتلقي فيصعب عليه الجزم بالمعنى المراد ،والمبدع "في الميدان الأدبي قد يعمد أحيانا إلى نظم كلماته بطريقة لا تخلو من الإبهام والغموض ،بهدف الإيحاء بمعنى معين ،أو إيجاد أبعاد إضافية للصورة التي يقوم برسمها ،والغموض يكون من جهة الألفاظ أو من جهة المعاني

والغموض **Ambiguity** في المعجم الأدبي،هو " قابلية الكلمات والجمل ليكون لها معان ثنائيه ،وتأويلات وتفاسير متعددة أو غير واضحة"[1]،والغموض في تعريف آخر " خلل دلالي أو لغوي ناجم عن غياب مدلول بعض المفردات ،أو عن عدم وضوح الفكرة ،أو عن عدم وجود ترابط بين بداية الجملة وآخرها " [2]،ويربط في العامري في معجم النقد الأدبي الغموضَ بتعدد التأويلات ،وينتج التعدد إما بسبب البنية اللغوية أو بسبب معنى كلمة أو كلمات تشكل المعنى ،وذلك بأن تكون الكلمات نفسا متعددة المعني ،ولا يسمح السياق

[1] نواف نصار المعجم الأدب،دار ورد للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط 1 ،2007 ، ،ص 146

[2] سمير حجازي ،معجم مصطلحات الأنثروبولوجيا والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب النقدية والأدبية ،دار الطلائع ،ص 13

بتحديد إي معنى هو المقصود [1]،ويرى أن اللغات من خاصيتها الغموض لأن العلامات اللغوية ليست أحادية الدلالة، والغموض قد يتداخل مع كثير من المصطلحات الأدبية كالإبهام والتعقيد والمعاظلة .

2 ـ الغموض عند القدماء:

ينظر النقاد القدماء للشعر الجاهلي أنه نموذج للوضوح والكشف ،ذلك أن الشاعر الجاهلي كان لسان القبيلة ،وكان الشعرُ وسيلةَ التواصل الكبرى،ومرجع ذلك أن الجاهلي لم يكن يفرض إرادته الفنية على الأحاسيس والأشياء ،بل كان يحاول نقله إلى لوحات فنية نقلا أمينا "[2]،ولا يمنع هذا أن يكون الشاعر الجاهلي دقيق النظر في الأمور ،ميالا إلى المعاني التي تستخلص بالفكر ،ولعل منشأ فكرة الإبانة والإفصاح التي ارتبطت بتعريفات البلاغة كانت راجعة إلى تصور النقاد لطبيعة الشعر انطلاقا من النموذج الجاهلي .

ولم تتغير أحوال الشعر تغيرا ملحوظا إلا في العصر العباسي ،حين اختلط العرب بغيرهم،واستقروا في المدن ،وقامت الحضارة على اختلاط الأجناس ،وتعقدت الحياة، وخير ما يعكس حالة التغير هو قول أبي تمام المشهور حين سئل "لم لا تقول ما يفهم؟"فأجاب "لم لا تفهم ما يقال ؟"،وفي رد أبي تمام تتلخص الجدلية بين الشعر والمتلقي ،وفي خضم النقاش حول أبي تمام كانت فكرة الغموض تتخذ لها مكانا بين القضايا النقدية التي تناولها النقاد،فالآمدي(ت 370 هـ) ناقش الفكرة تحت مسمى المعاظلة ،وضرب لها أمثلة من شعر أبي تمام ،ورأى أنها تفسد الشعر ،ولأبي إسحاق الصابي رأي في الغموض ،من حيث يجعله سمة الشعر بخلاف النثر الذي يكشف لك عن معانيه في أول سماعه ،والشعر الجيد ما غمض لم يبن عن معانيه إلا بعد مماطلة ،ويورد المرزوقي في شرح ديوان الحماسة مثل هذا الرأي ،أما عبد القاهر الجرجاني(ت 471 هـ) فتناول قضية الوضوح والغموض ،ورأى أن الغموض لا يتعارض مع المعنى اللطيف "فالمركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه كان نيله أحلى وبالمزية أولى ،فكان

[1] ينظر كامل عويد العامري ،معجم النقد الأدبي ،دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد ،العراق،ط2013 ،ص 25

[2] شوقي ضيف العصر الجاهلي،دار المعارف ،القاهرة،مصر،ط8 ،د ت ،ص 219

موقعه في النفس أجل وألطف"[1]،وليس امتداح الجرجاني للغموض على إطلاقه ،بل يقصد الغموض الفني،وهو خلاف الإبهام .

ولعل حازم القرطاجني (ت 684 هـ)أكثر النقاد حديثا عن الغموض في الشعر ، فقد اطلع على ترجمات الفلاسفة لكتابات أرسطو ،ومن آراء النقاد السابقين ،واستفاد منها جميعها ،ويُرجع حازم الغموضَ في الكلام إلى عناصر ثلاثة : المعاني(كأن تكون المعاني احتمالية) ـ الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى (الألفاظ الغريبة ،التقديم والتأخير)ـ الألفاظ والمعاني معا ،والغموض ـ كما يرى ـ ناتج من أننا "نقصد تأدية المعنى في عبارتين :إحداهما واضحة الدلالة عليه ،والأخرى غير واضحة الدلالة ،لضروب من المقاصد "[2]،ويتحدث في المقابل عن الحيل التي بها يتم إزالة الغموض منها تسهيل العبارة المؤدية عن المعنى ،ومنها أن يتجنب الشاعر الألفاظ الغريبة الحوشية .

ولعل الشعر الصوفي في التراث العربي أكثر أنواع الشعر تعاطيا لقضية الغموض ،فالشعراء الصوفيون قد ابتكروا لهم معانيَ للألفاظ يصعب على غير الصوفي فهمها ،ومالوا إلى الرمز إغماضا على من ليس من طريقتهم ،غير أن دراسات الغموض من لدن النقاد القدماء لم تكن محل اهتمام لأسباب عقدية .

3 ـ الغموض في النقد الحديث :

كتب الناقد الإنجليزي ويليام إمبسون رسالته "سبعة أنماط من الغموض " بإشراف الناقد ريتشاردز ،وقد لقيت الرسالة بعد طبعها شهرة واسعة،وأصبحت مرجعا في موضوع الغموض ،وقد أشار المؤلف إلى أنه يجب أن نفهم الغموض "بشكل موسع ليشمل كل فارق لفظي أو حرفي ،مهما كان فارقا دقيقا ،على نحو يفسح مجالا لبروز ردود فعل ممكنة للكلمة نفسها " [3] ،وفي رأيه أن أكثر الجمل التي تبدو واضحة تحتوي على غموض ،خاصة في اللغة الأدبية ،ويردّ إمبسون الغموض إلى مظاهر كثيرة منها المجاز والاستعارة ،ومنها كون العبارات أو الكلمات تحمل أكثر من معنى ،سواء كان بين المعنيين رابك أو لم يكن ،ومنها أن يكون هناك تعارض بين ألفاظ النص ما يحثّ القارئ على محاولة إيجاد روابط

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ،تح محمود شاكر ،مطبعة المدني جدة ،1412،ص 132

[2] القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء تح:محمد الحبيب بن خوجة،دار الغرب الإسلامي ،بيروت لبنان،ط 2،1981،ص172

[3] خالد سليمان ،ظاهرة الغموض في الشعر الحر، مجلة فصول ع 1 ،مارس 1987 ،ص 68

،ومن الغموض كذلك ما سببه أن الشاعر قد لا يكون مدركا لكل أبعاد فكرته في أثناء النظم (التأليف).

وليس الغموض دائما علامة على عمق الفكرة ،أو على حذف الشاعر ،فهو ـ في رأي إمبسون ـ لا يستحق الاحترام إن كان وليد ضعفٍ أو ضحالة في الفكر ،ويبهم الأمر دون داعٍ،أو عندما لا تتوقف قيمة العبارة على ذلك الغموض"[1] ،إذن ،يجب أن يكون الغموض "فنيا " تقتضيه طبيعة الشعر ،وأن يضمن إمكانية فهم القارئ للنص .

وقد ارتبط الغموض في الأدب الحديث بظهور عدة اتجاهات أدبية كالرمزية، وأصبحت القضية حاضرة في كل المناقشات الدائرة حول الأدب ،والشعرِ خاصةً ، أضف إلى ذلك اتجاهَ النقد الأدبي إلى قضية النص المفتوح ،أو النص متعدد التأويلات ،فالبنيوية مثلا ترى أن العلاقات بين الكلمات في النص تؤدي دورها في اختلافاتها ،وليس شرطا أن يكون هناك رابط بين الكلمة وما تدل عليه في الواقع خارج النص ،أما التفكيكية فترى أن النص لا بد أن يهدم نفسه ،فلا يصبح له أي معنى ،أو في أحسن الأحوال فإن المعنى مؤجل إلى حين .

وتيارات الحداثة في الأدب المعاصر ترى أن من دواعي الغموض " ما تتسم به القصيدة من بعد معرفي ،حيث تنصهر الثقافات في صميم التكوين البنائي للشعر ، ومن دوافع الغموض أنهم يدخلون عنصر الكتابة فيها "[2] أي علامات الترقيم والفراغات ،والمساحات التي يشغلها النص الشعري على الصفحة وغيرها .

وقد تحدث الشعراء أنفسهم عن ظاهرة الغموض في أشعارها ،فأدونيس مثلا يرى أن الغموض ليس مُتَعمَّدا ولا مُتكَلَّفا في الشعر ،وإذا كان القارئ لا يفهم كثيرا مما يقول الشاعر المعاصر ،فقد يكون ذلك راجعا لجهله بعالمها "فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء ،وهي ليست شيئا مسطّحا وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة ،إنها عالم ذو أبعاد ..تقودك في سدديم من المشاعر والأحاسيس ..سديم يستقل بنظامه الخاص"[3]،وأدونيس برغم دفاعه عن الغموض إلا أنه يرى فرقا بين الغموض والتعمية

---

[1] فايز الداية ،جماليات الأسلوب ،دار الفكر المعاصر،ط1411،2 ه ،ص 235

[2] مسعد بن عيد العطوي،الغموض في الشعر،مكتبة الملك فهد ،تبوك ،ط1420،2، ،ص 166

[3] أدونيس أحمد سعيد ،زمن الشعر ،دار العودة بيروت لبنان،ط3 ،1983،ص 158 - 159

والإلغاز ،فالشعر عنده "نقيض الوضوح ،وهو كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا.

أما محمد مهدي الجواري ،فيرى أن استخدام الرمز ،وهو أحد مظاهر الغموض في الشعر العربي المعاصر ، ليس هروبا من الواقع إلى الغيب كما هو عند الشاعر الغربي "فرمزُ الهروب يمكن أن يقال عنه إنه خلاص فرديّ يحقق به الشاعر راحته النفسية "[1]،في حين أن الرمز عند الشاعر العربي المعاصر هو نتيجة الثورة على الواقع الفاسد ،والطموح إلى واقع أفضل لذلك فالرمز في الشعر العربي يحمل الرفض والبشرى معا .

ومن النقاد الذين درسوا الرمز في الشعر المعاصر ،عز الدين إسماعيل ،ومحمد الهادي الطرابلسي ،وإبراهيم رماني ،وخالد سليمان ،أما عز الدين إسماعيل فيرى لغة الشعر الحرّ تتميز عن لغة الشعر الكلاسيكي،كما أن لكل قصيدة حرة ميزة تفرّدٍ ويرجع ذلك إلى أن الالتحام بين اللغة والتجربة يجعل لكل جزئية من الوجود لغتها الخاصة ،والغموض مرتبط بطبيعة الشعر "وعند ذاك يكون شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد دليلا على أن هذا الشعر قد حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية " [2]،ويغدو الغموض ـ في تعريفه ـ"خاصية في طبيعة التفكير الشعري وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري ،وهي لذلك أشد ارتباطا بجوهر الشعر وأصوله التي نبت منها " [3]

ويفرّق عز الدين إسماعيل بين الغموض والإبهام،ويرى أن الغموض الذي كان يعالجه القدماء لم يكن غموضا بالمعنى الإيجابي الفني ،بل هو من قبيل الإبهام "على أن ..الإبهام لا يمثل ..ضرورة فنية ،..بل هو ـ على العكس ـ لا يمثل أي صفة فنية على الإطلاق ،ومن السهل أن بعدّه صفة سلبية في الشعر "[4]،فلم يكن مرتبطا بصورة أو بخيال بل بالتركيب اللغوي ،وبمجرد أن نفك عقدة هذا التركيب يكون المعنى قد اتضح .

وأما الهادي الطرابلسي فيرى أن الغموض من صميم الشعر ،وهو من مقوماته وليس حدثا عارضا فيه ،والفرق بين الشعر الحر والتقليدي أن الأول لا يخضع لترتيب الموضوعات كما عُهد في الشعر ،"أو منطق خارجي تتسلسل حسبه ،فضلا عن أن الشعر الحر يقوم على

[1] خالد سليمان ،الغموض في الشعر الحر،ص 71
[2] عز الدين إسماعيل ،الغموض في الشعر الجديد ،مجلة الثقافة ،ع 14،أكتوبر 1963 ،ص 19
[3] عز الدين إسماعيل ،ص 20
[4] عز الدين إسماعيل ،ص 20

..التفعيلة والسطر ..وكل كلمة من كلماته فريدة في سياقها ..وإذ ذاك لا معول للناظر في النص إلا على جس النبض والتحسس والتقريب والتأويل ،دون التأكد والتحقيق والجزم "[1].

وأما خالد سليمان فيرى أن الغموض في الشعر المعاصر أنماط :أولها توظيف الرمز بأنواعه (الأسطوري،الديني،التاريخي،الشعبي)،والثاني الغموض اللفظي (اللفظي الدلالي ـ اللفظي التركيبي)وثالثها تعددية المراجع (عود الضمير على مجهول لم يحدد ، مدلول اسم ال العهدية) والرابع استحالة الصورة .

وفي دراسته الشعر الغموض الحداثة يعود إبراهيم رماني بمسألة الغموض إلى الشعر العربي القديم،فيخلص إلى أن الشعر كان يميل إلى الوضوح لأسباب كثيرة ،وهذا لا يعدم ظاهرة الغموض ،غير أنه كلما اتجهنا صوب العصور المتأخرة تزداد كثافة الغموض،ففي العصر العباسي كان الشعراء يعبرون عن هموم حضارية جديدة "وقد تألق الغموض في فضاء القصيدة العباسية ليحدث بعدا ذا طابع نسبي في مفهوم الشعر عن الوعي الجمالي العام ،ويفتح جدلا شديدا حول غرابة هذا الشعر"[2]،والغموض في رأيه حقيقة واجبة الوجود في النص الشعري،وهو يختلف عن الإبهام .

وفي الشعر الحديث اختلفت الأوضاع ،وتعقدت الظروف أكثر،وعبّر الشعر عن رغبة في التغيير ،وبلغ مداه في عام 1967 "ذلك المؤشر التاريخي الذي كان ذا دلالة بينة على نهاية حقبة الوضوح وبداية مرحلة غامضة ..مليئة بالهزائم والآلام والأحزان والتفكك الشامل [3]" لقد أصبح الغموض ظاهرة جوهرية في الشعر العربي،خصوصا وأن هذه الفترة تزامنت مع موجة الحداثة التي كانت تسير إلى تحطيم النموذج التقليدي ،وأصبح الشعر يتملص من كل تحديد ،لقد أصبح حركة مستمرة من التحولات التي يصعب معاينتها ..يفتح مجاله الخيالي الرحب في ساحة الاحتمال ..المشبع بطاقة لا تتهيأ في لغة مفهومة ورمز قريب أو صورة معقولة "[4].

خاتمة :

[1] محمد الهادي الطرابلسي ،من مظاهر الحداصة في الأدب ،الغموض في الشعر ،مجلة فصول ع 4 ،سبتمبر 1984،ص 30
[2] إبراهيم رماني،الشعر الغموض الحداثة ،مجلة فصول ،ع 4/3 ،سبتمبر 1987،ص 85
[3] إبراهيم رماني ،ص 87
[4] إبراهيم رماني ،ص 89

إن قضية الغموض في الشعر ليست قضية مستحدثة في النقد المعاصر ،فقد رأينا أن النقاد العرب القدماء تناولوا الغموض الشعري ،وانقسموا بين مؤيد ومعارض ،مما يدل دلالة واضحة أن لغة الشعر تطرح إشكالات عديدة قد لا نجدها في لغة النثر ،وهذا طبيعي بالنظر إلى طبيعة الشعر ومهمته ،فهو كلام تخييلي لا يقدم المعارف ولا يخضع لمنطق ،غير أن النقاد يفرقون بين الغموض الباني الذي هو من صميم الشعر ،والغموض الهدام الذي يدل على الضعف والتكلف ،ويذهب بماء الشعر ،وينفّر المتلقين ويبعدهم عن تذوق القصيدة .

المصادر والمراجع

بيير جيرو،الأسلوبية ،تر :منذر عياشي ،مركز النماء الحضاري،ط2 ،1994ص 09[1]
جان كوهن ،بنية اللغة الشعرية ،تر:محمد الوالي ومحمد العمري،دار توبقال،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1986،ص 15[1]
حسن ناظم،البنى الأسلوبية،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1 ،2002 ،ص15[1]
ابن منظور ،لسان العرب ،دار احياء التراث العربي ،بيروت لبنان ،ط3،د.ت ،
أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين ،تح علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،مطبعة الحلبي د ت
أحمد درويش،الأسلوب والأسلوبية،مجلة فصول في النقد الأدبي،مج5 ،ع1 ،اكتوبر نوفمبر ديسمبر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984 ،
أحمد مطلوب الصورة الشعرية ،مجلة المجمع العلمي العراقي،ع 1 ،فبراير 1999،
الأدب والالتزام ص 35 .
أزاده منتظري،النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره ،مجلة إضاءات نقدية ،ع 6 ،أبريل 2012
بونوا دوني الأدب و الالتزام من باسكال إلى سارتر،تر محمد برادة المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة مصر ط 1 ،2005 ،
[1]تيري ايجلتون ،الماركسية والنقد الأدبي،تر جابر عصفور ،،فصول ع 3 يوليو 1985

جابر عصفور معنى الحداثة في الشعر المعاصر ،مجلة فصول ع 4 ،1984 ،
جان إيف تاديه النقد الأدبي في القرن العشرين،تر قاسم المقداد،وزارة الثقافة دمشق سوريا ط 1993
جواد الطعمة الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة ،مجلة فصول ع 4 ،1984
جواد الطعمة ص 12
دروب الإبداع ،تر وجيه أسعد وزارة الثقافة دمشق سوريا ،ط 1996
الزمخشري ،أساس البلاغة ، دار احياء التراث العربي ،بيروت لبنان ،ط3،1992 ،
سمير حجازي ،معجم مصطلحات الأنثروبولوجيا والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب النقدية والأدبية ،دار الطلائع ،
سيسل دي لويس الصورة الشعرية ت أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري،وزارة الثقافة العراق 1982،
شكري عياد الأدب في عالم متغير ،الهيئة المصرية العامة للتأليف ،القاهرة ،1971،
شوقي ضيف العصر الجاهلي،دار المعارف ،القاهرة،مصر،ط8 ،د ت ،
صبري حافظ أفق الخطاب النقدي ،دار شرقيات ،القاهرة /مصر ، ط1 ، 1996
عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز تح محمود شاكر مطبعة المدني جدة المملكة العربية السعودية ،ط 3 ،1992 ،
عبد المنعم خفاجي وآخرون،الاسلوبية والبيان العربي،الدار المصرية اللبنانية،مصر،ط 1 ،1992 ،
عبد النبي أصطيف النقد الثقافي إلى أين ،مجلة فصول م 3/25 ع 99 ،2017،
القاضي الجرجاني الوساطة بين المتنبي وخصومه،تح محمد علي البجاويومحمد أبو الفضل إبراهيم،المكتبة العصرية بيروت د ت
كارل غ يونغ ،علم النفس التحليلي تر نهاد خياطة ،دار الحوار،اللاذقية سوريا ،ط2 ،1997 ،

كارل غوستاف يونغ جدلية الأنا واللاوعي تر نبيل محسن ،دار الحوار،اللاذقية ،سوريا ،ط 1 ،1997 ،

كامل عويد العامري ،معجم النقد الأدبي ،دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد ،العراق،ط2013 ،

كمال أبو ديب الحداثة السلطة ،مجلة فصول ،ع 3،يونيو 1984

محمد برادة ،اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ،مجلة فصول ع 4 م 3 ،1984

موسى سامح ربايعية،الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ،دار الكندي للنشر والتوزيع،الأردن،ط1 ،2003،ص

نبيل راغب موسوعة النظرية الأدبية ،الشركة المصرية العالمية للنشر،القاهرة ،مصر ،ط 1 ،2003

نواف نصار المعجم الأدب،دار ورد للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط 1 ،2007 ،

نوتروب فراي وماكس أديريت في النقد والأدب ،الأدب والأسطورة،أدب الالتزام ،تر عبد الحميد شيحة ،مطابع الدجوى القاهرة ،1989،

نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،د.ط،1997،ج1 ،

عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ،تح محمود شاكر ،مطبعة المدني جدة ،1412،

القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء تح:محمد الحبيب بن خوجة،دار الغرب الإسلامي ،بيروت لبنان،ط 1981،2

خالد سليمان ،ظاهرة الغموض في الشعر الحر، مجلة فصول ع 1 ،مارس 1987 ،

فايز الداية ،جماليات الأسلوب ،دار الفكر المعاصر،ط1411،2 ه ،ص 235

مسعد بن عيد العطوي،الغموض في الشعر،مكتبة الملك فهد ،تبوك ،ط1420،2، ،

أدونيس أحمد سعيد ،زمن الشعر ،دار العودة بيروت لبنان،ط3 ،1983،ص 158 - 159

عز الدين إسماعيل ،الغموض في الشعر الجديد ،مجلة الثقافة ،ع 14،أكتوبر 1963

محمد الهادي الطرابلسي ،من مظاهر الحداصة في الأدب ،الغموض في الشعر ،مجلة فصول ع 4 ،سبتمبر 1984

إبراهيم رماني،الشعر الغموض الحداثة ،مجلة فصول ،ع 4/3 ،سبتمبر 1987،

فهرس المحتوي

Contenu

مقدمة 3

إرهاصات النقد العربي المعاصر 4

: النقد الجديد 5

النقد الأسلوبي 11

: النقد البنيوي: 18

: النقد السيميائي : 25

: النقد الاجتماعي : 31

: النقد الثقافي 36

النقد النفسي 44

: النقد الإيديولوجي : 49

: الحداثة والمعاصرة : 55

: الالتزام : 63

: الصورة الشعرية 67

: الغموض : 72