محاضرات في النقد الادبي الحديث (د. ايسر الدبو)

ما النقد :

النقد هو دراسة الأعمال الأدبية والفنون وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابه لها والكشف عما فيها

من جوانب القوة والضعف والجمال والقبح ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها . وفيه يعطى التقدير الصحيح لأي اثر فني وبيان قيمته في ذاته ودرجته بالنسبة إلى سواه. وبالنقد يزدهر الأدب إذ إن الناقد هو مرآة ساطعة تعكس ما في النص من جمال أو نقص دون تزوير ولا تزييف ولا تشويه.

والنقد غير الانتقاد بل هو نقيضه ولذا وجب أن ينتبه الناقد إلى هذه النقطة ولا يجعل جل مأربه أن يتتبع الهنات ويتحرى الهفوات ويبرز الجمال إذ إنه بهذا يسيء لنفسه أكثر من غيره وإنما المرء يعكس دواخله فإن كان جمالاً فجمال وإلا فسواه.

النقد بتعريفه اللغوي هو تفحص الشيء والحكم عليه و تمييز الجيد من الرديء و يعرف بأنه التعبير المكتوب أو المنطوق من متخصص يسمى (الناقد) عن سلبيات وإيجابيات أفعال أو إبداعات أو قرارات يتخذها الإنسان أو مجموعة من البشر في مختلف المجالات من وجهة نظر الناقد. كما يذكر مكامن القوة ومكامن الضعف فيها، وقد يقترح أحيانا الحلول المناسبة لها،وقد يكون النقد في مجال الأدب، والسياسة، والسينما، والمسرح وفي مختلف المجالات الأخرى. قد يكون النقد مكتوبا في وثائق داخلية أو منشوراً في الصحف أو ضمن خطب سياسية أو لقاءات تلفزيونية وإذاعية. و النقد أيضا ،النظر في قيمة الشيء، والتقييم، فالنقد المعرفي مثلاً هو النظر في إمكانية وشروط المعرفة وحدودها، وهو عمومًا عدم قبول القول أو الرأي قبل التمحيص، وينقسم إلى نوعين عامّين: نقد خارجي وهو النظر في أصل الرأي، ونقد داخلي وهو النظر في الرأي ذاته من حيث التركيب والمحتوَى. تعريف النقد الأدبي هو الكشف عن مواطن الجمال أو القبح في الأعمال الأدبية و يعتبر النقد دراسة

للأعمال الأدبية والفنون وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها والكشف عن القوة والضعف والجمال والقبح وبيان قيمتها ودرجتها. تعريف النقد الثقافي و هو سلبيات وإيجابيات أفعال أو قرارات يتخذها الإنسان أو مجموعة من البشر في مختلف المجالات من وجهة نظر الناقد. تعريف النقد البناء النقد البناء يكون حول فكرة موضوعية يمكن قياسها وملاحظتها، ويسعى الناقد من خلاله إلى تحسين أو بناء الفكرة.

ـفهـوم المنهـج النقدي:

إذا تصفحنا المعاجم والقواميس اللغوية للبحث عن مدلول المنهج فإننا نجد شبكة من الدلالات اللغوية التي تحيل على الخطة والطريقة والهدف والسير الواضح والصراط المستقيم. ويعني هذا أن المنهج عبارة عن خطة واضحة المدخلات والمخرجات، وهو أيضا عبارة عن خطة واضحة الخطوات والمراقي تنطلق من البداية نحو النهاية. ويعني هذا أن المنهج ينطلق من مجموعة من الفرضيات والأهداف والغايات ويمر عبر سيرورة من الخطوات العملية والإجرائية قصد الوصول إلى نتائج ملموسة ومحددة بدقة مضبوطة.

ويقصد بالمنهج النقدي في مجال الأدب تلك الطريقة التي يتبعها الناقد في قراءة العمل الإبداعي والفني قصد استكناه دلالاته وبنياته الجمالية والشكلية. ويعتمد المنهج النقدي على التصور النظري والتحليل النصي التطبيقي. ويعني هذا أن الناقد يحدد مجموعة من النظريات النقدية والأدبية ومنطلقاتها الفلسفية والإبستمولوجية ويختزلها في فرضيات ومعطيات أو مسلمات، ثم ينتقل بعد ذلك إلى التأكد من تلك التصورات النظرية عن طريق التحليل النصي والتطبيق الإجرائي ليستخلص مجموعة من النتائج والخلاصات التركيبية. والأمر الطبيعي في مجال النقد أن يكون النص الأدبي هو الذي يستدعي المنهج النقدي ، والأمر الشاذ وغير المقبول حينما يفرض المنهج النقدي قسرا على النص الأدبي على غرار دلالات قصة سرير بروكوست التي تبين لنا أن الناقد يقيس النص على مقاس

المنهج. إذ نجد كثيرا من النقاد يتسلحون بمناهج أكثر حداثة وعمقا للتعامل مع نص سطحي مباشر لايحتاج إلى سبر وتحليل دقيق، وهناك من يتسلح بمناهج تقليدية وقاصرة للتعامل مع نصوص أكثر تعقيدا وغموضا. ومن هنا نحدد أربعة أنماط من القراءة وأربعة أنواع من النصوص الأدبية على الشكل التالي:

- قراءة مفتوحة ونص مفتوح؛
- قراءة مفتوحة ونص مغلق؛
- قراءة مغلقة ونص مفتوح؛
- قراءة مغلقة ونص مغلق.

وتتعدد المناهج بتعدد جوانب النص (المؤلف والنص والقارئ والمرجع والأسلوب والبيان والعتبات والذوق....)، ولكن يبقى المنهج الأفضل هو المنهج التكاملي الذي يحيط بكل مكونات النص الأدبي.

اتجاهات النقد الحديث

يمتاز النقد الأدبي الحديث عن القديم بسعة مجاله وتعدد قضاياه وتنوعها

اتجاهات النقد الحديث:

١- الاتجاه الفني:

وهذا الاتجاه يسعى إلى دراسة التركيبة الفنية والعناصر الفنية للنص ويجعل من العناصر الأخرى كالعناصر التاريخية والنفسية مجرد وسائل يستعين بها.

والاتجاه الفني اتجاه لا يمكن للاتجاهات الأخرى في النص أن تستغني عنه . ولا يمكن أن يدرس الأدب بدون الاتجاه الفني وعندما يغفل الناقد عن الاتجاه الفني فانه يتحول على يديه إلى مجرد وثيقة اجتماعية أو نفسية أو لغوية أو فكرية عن الأدب والمجتمع
فالاتجاه الفني مهم لإعطاء الأسس الفنية للنص والأدب.
ومن سلبيات تطبيقه الإكثار من الاعتداد بالشكل الفني والانشغال عن المضمون.
لذلك نرى بعض النقاد يعظمون من شأن بعض النصوص ويكون هذا النص فيه كثير من التجني والاعتداء على بعض القيم والمبادئ. وحجة الناقد أنه لا يهتم إلا بالجانب الفني.
فيكون سببا في نشر أمور سلبية ومن النقاد الذي أخذوا في هذا الاتجاه: عباس محمود العقاد ، ويحيى حقي ، وزكي مبارك.

٢- الاتجاه التاريخي:
هو الاتجاه الذي يدرس فيه الناقد المؤثرات التي أثرت في النص ومن هذه المؤثرات دراسة صاحب النص وبيئته والظروف الاجتماعية والثقافية التي عاشها الأديب وتأثيرها على أدبه.
ويؤخذ على هذا الاتجاه الاستقراء الناقص ومن المآخذ عليه أيضاً الحكم بالأسبقية لشاعر ما في أمر من الأمور فتؤكد بعدها البحوث عكس هذا.

٣- الاتجاه النفسي :
ويهتم بدراسة الجانب النفسي في الأدب والنص المنقود ، ويبرز تأثر العمل الأدبي أو النص بنفسية الأديب وإبراز مراحل العمل الفني وإيصاله من نفسية الأديب إلى نفسية القارئ وهناك دراسات في هذا الجانب ومنها دراسة مصطفى سويف (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة) حيث استخدم المنهج التجريبي الموجه وقام بعمل استبيان على عدد من الشعراء تتضمن أسئلة عن وصف تجاربهم النفسية أثناء إبداعهم الشعري.
ومما يؤخذ على هذا الاتجاه التركيز على الجانب النفسي مما يترتب عليه تلاشي القيم الفنية.
كما أنه عند المبالغة في هذا الاتجاه يتساوى النص الجيد والنص الرديء لأن النقد تحول حينئذ إلى دراسة تحليلية نفسية.

٤- الاتجاه التكاملي:

وهذا الاتجاه يجمع بين جميع الاتجاهات السابقة وينظر إلى النص نظرة شمولية لا تغلب فيها جانب على الجانب الآخر.
ويمتاز هذا الاتجاه بتوازنه الفني بين المحتوى والشكل ويحكم على النص أو العمل الأدبي بمقدار ما فيه من مضمونه من فن وفي هذا الاتجاه يتم تفسير العمل الأدبي في ضوء عصره وظروفه الحضارية والتاريخية والاجتماعية وفي ضوء ظروف صاحب النص والعمل الأدبي.
ومن أبرز المآخذ على هذا الاتجاه التكاملي:
خضوع كل ناقد للجانب الذي يجيده ويبرز فيه ولهذا يصعب عليه التعامل بنفس الكفاءة مع الجوانب الأخرى التي قد لا يكون يجيدها أو لا يعرفها.

وهناك مظاهر كثيرة في النقد الأدبي العربي فهناك:
نقد لفظي
وآخر معنوي
وثالث موضوعي ..

ومن النقد اللفظي ما هو لغوي أو نحوي أو عروضي أو بلاغي
ومن المعنوي ما يتصل بابتكار المعاني أو تعميقها أو توليدها أو أخذها ثم ما يتصل بالخيال وطرق تصويره للعاطفة ثم العاطفة الصادقة والمصطنعة.
ومن النقد الموضوعي ما يليق بكل مقام من المقال أو الفن الأدبي.

شروط الناقد

هناك أسس علمية مباشرة لفن النقد الأدبي وهي شروط يجب أن تتوفر في الناقد:

١- الذكاء أو الخبرة :

وذلك أن يكون الناقد ذا معرفة واسعة بالفن الأدبي الذي ينقده ثم بما يلابسه من فنون وموضوعات أخرى . لان النقد الأدبي لا تتضح قضاياه ولا تستقيم أحكامه حتى يعتمد على مقاييسه الخاصة ثم يستعين –

بالموازنة – بمقاييس الفنون الأخرى .

ومن نواحي الخبرة أن يكون الناقد مطلعاً على عصر الأديب ومكانته وسيرته .

٢- المشاركة العاطفية وتسمى بالتعاطف :

وهي الخطوة الثانية والمراد بها أن يكون الناقد ذا قدرة على النفاذ إلى عقول الأدباء والكتاب ومشاعرهم يحل محلهم ويأخذ مواقفهم أمام التجارب التي يرسمونها والفنون التي يعالجونها ليرى بأعينهم ويسمع بآذانهم لعله يدرك الأشياء كما يرونها.

وهو بذلك يحاول نسيان نفسه ليحيا فترة في ظل شخصية الكاتب وفي نفسيته وبيئته بشكل اندماجي معهم .

وتتطلب المشاركة العاطفية أيضاً أن ينسى الناقد ميوله الخاصة وذوقه. وينسى صلاته الأخرى – إن وجدت– بالشعراء أو الكتاب سلبية كانت أو ايجابيه.

وينسى ما في نفسه من قيم وأفكار عن هؤلاء الكتاب لئلا تسبقه فتؤثر على نقدهم وتدوين آثارهم.

ومن الإنصاف أيضاً أن ينسى الكاتب أمر التعاطف مع جنسيته وقوميته وحزبيته وغيرها من العوامل والأهواء التي قد تؤثر أو تشوه حقائق النصوص أمامه.

٣- الذاتية أو الفردية:

وهي الشرط الأخير . وهي العودة إلى النفس والخروج من دنيا الأدباء إلى دنيا الناقد نفسه بعد هذه النقلة أو الرحلة السالفة. ونريد بالذاتية أن يضيف الناقد إلى مشاركته العاطفية مقياسه الدقيق الخاص به الذي

لا يصرفه عن سلامة الحكم والإنصاف في التقدير.

وهذا المقياس الخاص مزيج من الذوق السليم والمعرفة الشاملة أو هو هذه المواهب النفسية التي تتلقى آثار الأدب مجتمعة فتتذوقها وتحكم عليها.

وفائدة الذاتية أنها تعطي للناقد الابتكار والجد والطرافة وقوه اليقين.

لأن النقد ثمرة شيئين :

١- دراسة موضوعية للأدب بمشاركة منشئه.

٢- أو تقدير شخصي يصور من الناقد عقله وشعوره وذوقه.

ولابد من وضع القارئ نفسه في الظروف التي أحاطت بالكاتب وقت كتابته هذه الطريقة تمكن القارئ والناقد من فهم روح الكتابة.

فالناقد مرآة صافية واضحة جلية كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء وهذه المرآة تعكس صورة الأديب والكاتب نفسه كما تعكس صورة القارئ وكما تعكس صورة الناقد فالصفحة في النقد الخليق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث:

١- نفسية المنشئ المؤثر.

٢- نفسية القارئ المتأثر.

٣- ونفسية الناقد الذي يصل يقضي بينهما بالصورة المطلوبة.

وظيفة الناقد :

<حين يسألني سائل عن وظيفة الناقد الأدبي لا أجد جواباً مقنعاً شافياً لمثل هذا السؤال بسبب تغير معنى النقد على مدار التاريخ، ومن ثم تغير بؤرة اهتمام الناقد تبعاً لفهم عصره، وفهمه هو كناقد، لما آلت اليه علوم النقد ومعارفه. فقد كان النقد على مدار التاريخ جزءاً من علوم ومعارف أخرى تتغير معها وظيفة النقد تبعاً لدوره ضمن نظام تلك المعارف والعلوم. كانت وظيفة النقد في ثقافات كثيرة، من ضمنها الثقافة العربية، تنحصر في تأويل النصوص الدينية وبيان بلاغتها أو في التركيز على الذائقة والتعرف على مواطن الجمال في النصوص. كما ان النقد لم يستقل بنفسه في الثقافات الغربية، على وجه الخصوص، إلا في نهايات القرن التاسع عشر حيث تساءل الناقد الانكليزي ماثيو أرنولد في مقالة كتبها عام ١٨٦٥ عن "وظيفة النقد الأدبي."

لقد استدار النقد في العالم، خلال أقل من قرن، لينتقل من علوم الذائقة الى تداخل المعارف والاختصاصات ليصبح جزءاً مما يسمى "النظرية الأدبية" التي هي مزيج من علوم ومعارف متباعدة. والنقد في زماننا الحاضر يقترض من الفلسفة وعلوم اللغة والنفس والاجتماع والانثروبولوجيا، وتحليل الخطاب جزءاً من مادته التي يطوعها لأغراضه في التحليل والتركيب والسياحة في عالم النصوص. كما ان موضوعه لم يعد يقتصر على النصوص الأدبية بل تعداها الى كل ما يمكن أن نطلق عليه صفة "النص" بالمعنى الواسع لكلمة "نص"، فالنقد يتخذ الآن من خطب السياسيين، والأفلام السينمائية والاغاني والسلع الثقافية وغير الثقافية والاعلانات، موضوعاً له. وبهذا المعنى تحول النقد عن موضوعه القديم، أي تحليل النصوص الأدبية والتعرف على عوالمها، موسعاً دائرته

ومتدخلاً في حقول من البحث كانت حكراً، في ما مضى، على الفلسفة وعلوم الانسان وغيرها من المعارف العتيقة والجديدة.

لكن وبغض النظر عن تحولات هذه الوظيفة في التاريخ فإن صفة القارئ النموذجي هي الألصق بالناقد والأقرب الى طبيعة عمله. إنه قارئ يتفحص الأعمال الأدبية ويبحث فيها عن سمة انتظامها الداخلي وطبيعة بنائها وكيفية إخفائها مقاصدها ونياتها محاولاً أن يقرأ فيها كيف يعمل الشكل الأدبي على إبراز المعنى وتظهيره، أو كيف يعيد الأدب تشكيل معارف انسانية متباعدة في نص يجمع المتعة الى المعرفة.

أظن ان على الناقد الأدبي في الوقت الراهن أن يحقق بعضاً من هذه المهمات، سواء في ما يكتبه من مقالات سجالية أو دراسات أو كتب نقدية، أن يحاول، ما أمكنه ذلك، أن يضطلع بوظيفة القارئ النموذجي، بما في رأسه من تصورات نظرية ومعرفة بطرق تشكل الأعمال الأدبية، لكي يعثر على ما ينتظم النصوص التي يقرأها، وعلى المعاني الثاوية في هذه النصوص. انني أفضل للناقد الأدبي أن لا يحصر عمله في التنظير والتجريد، على رغم أن الرؤى النظرية ستطلع بالتأكيد من التحليل الذي يقوم به. ومن هنا فإن صفة "الناقد الممارس"، بالمعنى الذي قصد اليه الناقد الانكليزي الشهير آي. أي. ريتشاردز في كتابه "نقد الممارسة" أو "النقد التطبيقي"، تصلح لأن تطلق على نوع الناقد الأدبي الذي أفضله. واذا كان الأمر يتعلق بي شخصياً فقد صعدت خلال السنوات العشرين الماضية من الكتابة النقدية الانطباعية الى النقد "الواقعي"، الذي يمزج بين القراءة الانطباعية والبحث عن الرؤية الاجتماعية في النصوص، الى التأثر بالتيارات البنيوية والبنيوية التكوينية وأفكار ما بعد الماركسية، لأنتهي الى نوع من القراءة النقدية التي تقنع بقراءة النص من داخله من دون أن تقحم عليه أفكاراً من خارجه تسلبه حريته في توليد المعنى. لكن ذلك لا يعني انني ضد النظريات أو التصورات النظرية فهي خلاصة اختبارات على النصوص وتجريب في حقل النقد، بل يعني انني ضد عمليات الاسقاط والاقحام ولوي أعناق النصوص وإجبارها على قول

ما لا تريد قوله، كما يحصل في كثير من الكتابات النقدية التي نصادفها في الصحف والمجلات العربية هذه الأيام. انني أؤمن ان على النظرية ان تظل قابعة في الأعماق، في اشكال التحليل والقراءة والتأويل والعمليات الاجرائية وكيفيات التوصل الى النتائج، لا أن تكون بارزة هكذا معروضة على السطح لمن يريد التعرف على مرجعيات الناقد النظرية.

المناهج النقدية

١/ مقدمة:

أ- تعريف النقد الأدبي:

النقد فن التمييز بين الأساليب ، وتبيان مميزات العمل الأدبي وعيوبه ، أو هو الحكم لصالح العمل او ضده.
وكلمة (نقد) في اللغة العربية ، تعني تمييز الدراهم ، وإخراج الزائف منها ، ثم تطورت اللفظة بعد ذلك الى الكشف عن محاسن العمل الأدبي ومساوئه ، وقد نشأ النقد مع نشوء الأدب او بعده بقليل ، فاذا اعتبرناه يسير مع الأدب ، فنعني ان الأديب حين ينتهي من كتابته للنص ، يعيد قراءته ، كاشفا أخطاءه ، مقوما عيوبه ،فيحذف كلمة واضعا مكانها كلمة أخرى يجدها أكثر جمالا ،او يشطب على جملة مغيرا إياها ، إلى جملة اشد ابهارا وبهاء ، وأكثر وقعا في نفس المتلقي من تأثير الجملة الأولى ،،، وحين نقول ان النقد الأدبي باتي بعد النص ، نعني بكلامنا ان الكاتب حين ينتهي من كتابته نصه ، يطبعه لينشره بين الناس ليمكنهم من الإطلاع عليه ، ويأتي الناقد ويقرا الكتاب المنشور ، فيحلله مبينا مميزاته وعيوبه ، وحين يطلع القاريء على النصوص الأدبية ، وتثير به الإعجاب او قد لا تتمكن من إثارة ذلك الإعجاب ، فالإعجاب او عدمه لانطلق عليه لفظة النقد ، بل لابد من المضي الى أكثر من إظهار الإعجاب ، بخطوات أخرى ، يبين بها القاريء أسباب إعجابه بنص معين ، وتبيان مناطق القوة والضعف

يبدأ (النقد) بانطباع يتركه النص في نفس القاريء المتلقي ، وينتهي بحكم ، وهذا الحكم لابد ان يبنى على أسس متعارف عليها ، من الذوق المرهف المصقول ، والثقافة المتنوعة ، ودراية واسعة بأمور السياسة وعلم الاجتماع ومعرفة بالتاريخ والجغرافية والأديان.

ب- مراحل تطور النقد الأدبي:

وقد تطور (النقد) في العصر الحديث ، وتعددت مناهجه ، ولكن يبقى المعنى العام له واحدا ، منذ أرسطو وحتى اليوم ، وهو لا يعدو ان يكون أسئلة عقلية يطرحها الشخص الذي يتصدى للعملية النقدية ، عن مضمون النص ، والطريقة التي سلكها الأديب ،، للتعبير عن أفكاره ، وعواطفه ، وليس الأدب مضمونا فقط ، انما هو

شكل جميل أيضا ، كما ان المضمون ليس فكرا خالصا ، بل تصحبه العواطف والمشاعر ، فمهمة الناقد هي الكشف عن مضامين النص الأدبي الفكرية والعاطفية ، والكيفية التي لجأ إليها الكاتب للتعبير عن تلك المضامين ،، تأتي بعد ذلك عملية التقويم ، بمعنى الحكم لصالح العمل الأدبي او ضده ، وهذا الرأي الذي تراه جمهرة النقاد ، تختلف فيه معهم مجموعة من النقاد ترى ان مهمة النقد تقتصر على الكشف عن مضامين النص الأدبي ، وأسلوبه ، اما مسالة الحكم فتترك للقاريء.

العملية النقدية تمر بثلاث مراحل ، تسمى المرحلة الأولى منها مرحلة (التفسير) وتعني تبيان المعنى العام الذي أراد الأديب ان يعبر عنه ،، المرحلة الثانية تسمى مرحلة (التحليل) هو شرح الطريقة التي سلكها الأديب للتعبير عن أفكاره وعواطفه ، أي الشكل الذي ارتضاه الأديب وعاء ليحمل مضامينه من أفكار وعواطف ورؤى ، ويريد بها ان تصل الى القاريء بشكل جميل ،،، المرحلة الثالثة هي (التقويم) وتعني إظهار مدى نجاح الأديب او فشله في التعبير عن المضمون بالشكل المناسب.

الناقد لا يستطيع الحكم على النص الأدبي بيسر وسهولة ، اذ لابد ان تدعمه الثقافة الواسعة بعلم الكلمة ومدلولاتها وجمالها والاستعمال الحقيقي لها و المجازي ،والنقاد يختلفون بالطريقة التي ينظرون بها للنص الأدبي ، فيهتم الواحد منهم بجانب معين ومحدد ، البعض يهتم بالمضمون ، وآخر يعنى بالشكل ، بعضهم يرى ان العمل الأدبي صورة لمنشئه ونسميه المنهج النفسي في النقد ، وفئة ثانية من النقاد تعتقد ان العمل الأدبي صورة للواقع الاجتماعي وهو ما نطلق عليه المنهج الاجتماعي ،، ومجموعة ثالثة من النقاد ، ترى ان النص الأدبي موجود بصورة مستقلة عن الأديب الذي أنشأه ، وعن المجتمع الذي عاش بين أبنائه ، ويسمى هذا المنهج الفني ان العمل الأدبي نوع من الفنون الجميلة ، التي تعتمد على اللغة وتراكيبها ، للتعبير عن المضامين ، والإشكال بأسلوب فني جميل ، قادر على التاثير في المتلقي والسمو بعواطفه ومشاعره.

١ – القراءة التاريخية (مدخل نظري):

القراءة التاريخية في الخطاب النقدي الأدبي، إحدى القراءات القديمة التي واكبت الظواهر الأدبية، وحاولت مدارستها، وتفسيرها وتدوين أخبارها ومعطياتها وأسسها، وهي تسعى إلى تفسير نشأة الأثر الأدبي، وربطه بزمانه ومكانه وشخصياته، حرصاً منها على البعد التاريخي للظاهرة الأدبية، ولذلك نجدها في كثير من طرائقها تشبه الدراسات التي تهتم بتاريخ الأدب، إن لم نقل إن تاريخ الأدب مرحلة أولى من مراحل تجسيد القراءة التاريخية في الخطاب النقدي الحديث ، عدتها المادة التي تنحصر في الرواية والأخبار، ووسيلتها التاريخ الذي يعبر في جوهره عن الذاكرة الإنسانية بمختلف نشاطاتها المادية والفكرية، ويدرس الإنسان بوصفه كائناً لـه ماضٍ، وهذا ما يجعلنا ندرك أن التاريخ يطلعنا على أفكار الإنسان الذي ينتسب لمجتمع ما، أو حضارة ما، وأفعاله وهذا ما عبر عنه "ابن خلدون" "بحقيقة التاريخ".

تحولت هذه الصلة في العصر الحديث وفي القرن التاسع عشر تحديداً إلى حضور مكثف للتاريخي الذي اتخذ طابعاً منهجياً مؤسساً، وذلك بفضل جهود : " سانت باف"، و" تين "، و" فيلمار"، " وبرنتيار" ، و" هنيكان " و"لانسون"، متأثرين بدورها بالتاريخ الطبيعي الذي تمخض عن فلسفة العلوم الطبيعية بعامة وعلوم الأحياء بخاصة.

ركزت القراءة التاريخية على تحقيق النصوص وتوثيقها باستحضار حياة المؤلف وجيله وبيئته، كما اهتمت بشرح الظواهر الإبداعية، فعمدت إلى إبراز العوامل الجغرافية والدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية،كما سعت إلى دراسة الأطوار التي مر بها أي جنس من الأجناس الأدبية، ورصد الأقوال التي قيلت في عمل ما أو مبدعه للترجيح بينها ، ومن ثم تعمد على المرجّح من الأقوال لمعرفة العصر والملابسات التاريخية المساهمة في إنتاج ذلك العمل.

إن استناد القراءة التاريخية إلى الملاحظة والاستدلال، وكذا إلى الحس والتجربة مثلما فعلت بعض المدارس الأدبية كالبرناسية والواقعية والطبيعية النقدية، يوحي إلى الباحث أنها قد تأثرت بالفلسفة الوضعية التي أقامها " أغوست كنت A.Conte"، حيث تلح على أن المعرفة المثمرة التي تضيف إلى مسار الفكر الإنساني هي معرفة الحقائق وحدها، وأن العلوم التجريبية هي التي تزودنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يحمي نفسه من الزيغ في الفلسفة والعلوم، إلا إذا اتخذ التجربة منهجاً لـه ، ومن ثم يتخلى عن النزعات الذاتية التي تحتكم إلى منطق الذات، وأ ن الحقائق في ذاتها لا يمكن إدراكها ،لأن الفكر لا يستطيع إدراك ذلك وإنما لا يدرك منها سوى العلاقات ثم القوانين وذلك منهج العلوم التجريبية.

فالقراءة التاريخية لا شك أنها نبهت بقوة إلى أهمية ما هو خارج النص واستيعاب سياقاته،و بذلك تمكن أصحابه كيف يخرجون ((وينتقلون من الوقائع إلى القيم ، ومن الأبحاث المتخصصة إلى التأويلات والتركيبات))(١)، إلا أنها في الوقت ذاته أسرفت في المطابقة بين الأدب والبيئة ، وجعلته بمنزلة الظل ينساق وراءها؛ ذلك أن هذا الربط لن يخفي بعض الوجوه في المقاربات النقدية فقط، ولكنه سيلقي عليها ظلالاً في التاريخ تلازمها ،وما أكثر ما تفسد هذه الظلال بعض حقائق الإبداعات الأدبية الأصيلة ، وما أكثر ما تخفيها أو تظهر على غير ما يجب أن تظهر عليه. وهكذا حاولت القراءة التاريخية أن تتخلص من المفاهيم الميتافيزيقية التي تسيطر على التاريخ قبل ظهور الفكر الوضعي الذي أعاد النظر في هذه التصورات الميتافيزيقية للتاريخ. إن فلسفة التاريخ التي تعمل من أجل تحديد العوامل الأساسية المؤثرة في سير الوقائع التاريخية، والقوانين العامة المسيطرة على المجتمعات الإنسانية وتطورها عبر العصور، هي الأسس نفسها التي تعتمد عليها القراءة التاريخية في التعامل مع الظواهر الأدبية، بوصفها جوهر التعبير عن روح التاريخ، لأن الإبداع الأدبي عمل حضاري يرقى إلى مستويات سامية في التعبير عن روح أي أمة، لذلك نجد الكثير من الدارسين يهتمون أيما اهتمام بالأعمال الأدبية، لدراسة تاريخ الأمم وإبراز قيمها الحضارية.

تتخذ القراءة التاريخية من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب، وتعليل ظواهره وخصائصه. وهذا المنهج لا يستقل بنفسه، فلا بد أن يكون فيه قسط من "المنهج الفني" لأن التذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كلِّ مرحلة من مراحل المنهج التاريخي، ينضاف إلى ذلك عملها من أجل التحقق من صحة الروايات والأخبار التي تؤسس للظاهرة الأدبية، أو إحاطتها بمظاهر الشك والنحل والانتحال، خاصة إذا تعلق الأمر بدراسة ظاهرة أدبية يعتمد في بنائها على الرواية الشفهية.

فالتراث القديم في مجمله يعتمد على الرواية الشفهية التي تتباين مضامينها، ووقائعها وأحداثها. فإذا كان ما سبق محاولة للاقتراب من ماهية القراءة التاريخية وبعض سماتها وحدودها وطريقة تعاملها مع الظواهر الأدبية، فماذا عن فعاليتها وممارساتها في النقد العربي؟

تعد الدراسات التاريخية في النقد العربي من أقدم الدراسات وأعرقها نشأة وتداخلاً مع النقد الفني في كثير من القضايا ،إذ نلفي كثيراً من الأحكام النقدية تعتمد في أسسها على التصورات التاريخية. وبخاصة ما لاحظه النقاد الجاهليون والإسلاميون من تشابه بين الشعراء على المستوى العام الشعري أو في بعض المعاني الخاصة ومن ذلك نظرتهم إلى الشعراء الأربعة

الجاهليين: "امرئ القيس" و"النابغة الذبياني" و"زهير بن أبي سلمى" " و"الأعشى" على أنهم يمثلون طبقة لما يوجد في أشعارهم من قدر مشترك من السمات والخصائص.(٢)

أما إذا انتقلنا إلى عصر التدوين فإننا نجد مترجمين ونقاداً كثيرين من أمثال "ابن سلاّم الجمحي" (– ٢٣١ هـ) و"الجاحظ" (– ٢٥٥ هـ) و"ابن قتيبة" (– ٢٧٦ هـ) و"أبي الفرج الأصفهاني" (– ٣٥٦ هـ) يجمعون بين التدوين والتأريخ في التعامل مع الشخصيات الأدبية والقضايا النقدية، حيث دوّنوا الظواهر الأدبية ونسبوها إلى أصحابها وذكروا المناسبات التي قيلت فيها، وكلها قضايا تمت بصلة قوية إلى القراءة التاريخية.

وقلّما خلا كتاب من كتب التراجم والنقد القديم من الملمح التاريخي الممزوج بالنقد الفني، حتى صار من الصعب على الدارس في كثير من الأحيان التمييز بين القراءتين، بل قد نجد في بعض المصادر أن الرؤية التاريخية مهيمنة على كتابات القدامى من مثل كتاب " الأغاني" الذي يثبت فيه أبو "الفرج الأصفهاني" النصوص ويرويها مسلسلة عن الرواة ويصحح بعض الروايات ويُضعِفُ بعضها، ويذكر مناسبات النصوص وما دار حولها من حوادث وروايات، ويُعرف بالشاعر وطبقته ومزاجه"؛ وقد نحا نحوه الكثير من المترجمين الذين جاءوا من بعده من أمثال "أبي علي القالي"(– ٩٦٧ م) في الأمالي و"الثعالبي" (– ١٠٣٨ م) في يتيمة الدهر.

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

عصر الجاهلية – عصر صدر الإسلام – العصر الأموي – عصر الدولة العباسية والأندلس – عصر الدول المتتابعة إلى العهد الحديث.

لقد اعتمد "حسين توفيق العدل " على التقسيم التاريخي ، وهي قراءة لم تتعود عليها الدراسات النقدية العربية من قبل ، وبذلك أسس لقراءة جديدة فتحت الباب أمام الدراسات الأدبية، وتلاه نقاد آخرون تبنوا الطريقة المنهجية نفسها في الدراسات النقدية مع إضافات بسيطة ومنهم "الإسكندري" في كتابه الوسيط و"أحمد حسن الزيات " في مؤلفه تاريخ الأدب العربي و" حسن توفيق العدل " و"محمد حسن نائل المرصفي" وغيرهم من دارسي تاريخ الأدب العربي في بداية النهضة العربية الحديثة .

ظهر جيلٌ ثان حمل لواء النقد التاريخي ، حاول تطوير آليات هذه القراءة وإعطائها المرونة الكافية للتعامل مع أمهات القضايا النقدية في تلك الحقبة التاريخية،ومن بينهم "جرجي زيدان" في مؤلفه "تاريخ آداب اللغة العربية" و" طه حسين" في مؤلفيه " في ذكرى أبي العلاء المعري" و" في الأدب الجاهلي " و" أحمد أمين" في سلسلته " فجر الإسلام ، ضحى الإسلام، ظهر الإسلام" ومصطفى صادق الرافعي في " تاريخ آداب العرب " وغيرهم من مؤرخي الأدب في العصر الحديث؛ حيث انكبت الدراسات على رسم المعالم التاريخية للمتون الأدبية حتى يتسنى دراستها دراسة منهجية.

تعاملت القراءة التاريخية مع النص الأدبي على أنه وثيقة تاريخية، كان ينبغي بيان صدقها التاريخي أو كذبها، ولهذا لم تلتفت إلى القيم الفنية الجمالية،و لم تقف على الإضافات النوعية التي أسدتها الظواهر الأدبية لحركة الإبداع ، فلم تبحث في النص من حيث شكله الفني، ومعماريته الجمالية ، وتشكيله الإيقاعي، فاهتمت اهتماماً بالغاً بتاريخية الظواهر الإبداعية، ومرد ذلك إلى التأثير الكبير للتفكير الوضعي والنزعة التجريبية في الدراسات الأدبية، التي تجلى تأثيرها في النقد العربي الحديث "بتين" و"سانت بيف" و"برونتير" ثم تلاه "غوستاف لانسون".

لا يعني هذا أن النقاد التاريخيين العرب كانت لهم تصورات علمية لفلسفة التاريخ ، كما أنهم لم يرتبطوا بمفاهيم صارمة لتاريخ الأدب المرتكز على الأسس المعرفية للبحث العلمي الخالص ، لهذا ألفينا " طه حسين " حريصاً على إبراز دور الذوق بوصفه عاملاً من العوامل التي يعتمد عليها المؤرخ للأدب في دراسة ظاهرة من الظواهر. حيث يقع تاريخ الأدب وسطاً بين موضوعية العلم وذاتية الأدب؛ ((لأن تاريخ الأدب لا يستطيع أن يعتمد على مناهج البحث العلمي الخالص وحده ، وإنما هو مضطر معها إلى الذوق ، هو مضطر معها إلى هذه الملكات الشخصية الفردية التي يجتهد العالم في أن يحلل منها ، فتاريخ الأدب إذن أدب في نفسه من جهة لأنه يتأثر بما يتأثر به مأثور الكلام من الذوق وهذه المؤثرات الفنية المختلفة .و تاريخ الأدب علم من جهة أخرى ، ولكنه لا يستطيع أن يكون بحثاً" موضوعياً" " OBJECTIF " كما يقول أصحاب العلم ، وإنما هو بحث " ذاتي " " SUBJECTIF " من وجوه كثيرة. هو إذن شيء وسط بين العلم الخالص والأدب الخالص ، فيه موضوعية العلم، وفيه ذاتية الأدب))(٣). وهذا ما يدل على وعي القراءة التاريخية بقصور إجراءاتها في

مقاربة النص الأدبي، وعلى الرغم من أن "طه حسين" يؤكد دور الذوق ، إلا أننا لم نلمس عنايته بالقيم الفنية في جل دراساته للتراث الأدبي العربي. وإنما اهتم بالظواهر الإبداعية من حيث هي ظواهر تاريخية خالصة.

كان للقراءة التاريخية أهمية علمية في التوثيق للظواهر الإبداعية من حيث نشأتها ومواصفاتها، ومن حيث أخبار مبدعيها وما أضاف لها الرواة من خيالهم المتمثل في تلك القصص القريبة من إبداع الخيال أكثر من أن تكون حقائق تاريخية، بالإضافة إلى انكبابها على جمع التراث الإبداعي وبخاصة الشعري، وتحقيقه تحقيقاً علمياً وفر المجال العلمي الخصب للقراءات اللاحقة وبخاصة القراءة النفسية والاجتماعية لتطبيق الكثير من مقولاتها على هذا التراث؛ وبذلك فهي مدينة بالشيء الكثير لهذه الرؤية التاريخية.

إن تطوَّر المعرفة بحكم ما استجد في البحث العلمي، وتطعيم النقد الأدبي بمعطيات العلوم الإنسانية في التعامل مع الكثير من الظواهر الإبداعية وبخاصة التراثية منها كالشعر الجاهلي، وعلى وجه الخصوص علم النفس، وعلم الاجتماع، أدى إلى تجاوز القراءة التاريخية إلى مناهج سياقية أخرى، وبخاصة النفسية منها، نظراً لما توافر لها من تراكمات معرفية، وأدوات إجرائية، حوَّلت الكثير من المفاهيم النظرية التي تفرعت عن مدارس علم النفس، وعلم الاجتماع المختلفة إلى أدوات نقدية، وجدت فيها القراءات السياقية ميداناً رحباً في مجال التفسير.

كان الشعر الجاهلي من الموضوعات التراثية التي وجدت فيها القراءة العربية ذات المنحى التاريخي الميدان الخصب لتطبيق الكثير من رؤاها ومقولاتها، وأدواتها الإجرائية، نظراً لخصوصية طابعه من حيث البيئة التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي نشأ فيها، بوصفه أحد المنابع التي نهلت منها الثقافة العربية عبر عصورها المختلفة، وبشتى اتجاهاتها.

يتميَّز الشعر الجاهلي بهذه الخصوصية التي جعلت منه حقلاً رحباً لكثير من المقاربات ذات المنحى السياقي أو النسقي، والقراءة التاريخية إحدى المقاربات التي انكبت على رسم المعالم الوثائقية للشعر الجاهلي، فانبرت إما مدافعة عنه بمدارستها لجملة الظواهر والإشكالات التي أثيرت من حوله، ساعية بكلِّ ما أوتيت من جهدٍ من أجل الإحاطة بها وفق منهج علميٍّ مؤسس، أو مشككة في جوانب كثيرة من أسباب وجوده، والمحيط الذي أنتجه، والطرق التي اعتمد عليها في نقله، والرجال الذين عملوا من أجل توثيقه ونقله من الطابع الشفهي إلى طابع كتابي موثق.

ومن جملة القضايا التي ناقشتها القراءة التاريخية الحديثة وهي تتعامل مع الشعر الجاهلي قضية " أولية الشعر الجاهلي" و" مصادر الشعر الجاهلي" و" التحليل الفيلولوجي للشعر الجاهلي"، التي سنحاول في هذا الفصل معالجة الأطروحات التي

تبنتها هذه القراءة في مدارستها لهذه القضايا الثلاث، والأدوات الإجرائية التي اعتمدت عليها في الطرح والمناقشة، مركزين على عيِّنات منها، نظراً لكثرة الأسماء والمؤلفات التي تناولت هذه القضايا، ومنها:

مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، وجرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، وناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، وإحسان سركيس: مدخل إلى الأدب الجاهلي، وبدوي طبانة: معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي، والأمير شكيب أرسلان: الشعر الجاهلي أمنحول أم صحيح النسبة، ونجيب محمد البهبيتي: المعلقات سيرة وتاريخا،و سيد حنفي حسنين: الشعر الجاهلي دراسة مراحله واتجاهاته الفنية "دراسة نصية"، وصلاح مصيلحي عبد الله: العبث والانتحال في الشعر العباسي، وعلي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، ومحمد أحمد الغمراوي: النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي، وعفت الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، وحسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، وسعد ظلام: من الظواهر الفنية في الشعر الجاهلي، وفتحي أحمد عامر: في مرآة الشعر الجاهلي دراسة فنية تحليلية مقارنة، ومحمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب الجاهلي والإسلامي، ومحمود محمد شاكر: المتنبي "رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، وغيرها كثير من الدراسات، وقد وقع الكثير منها في التكرار والترديد لنفس المادة التاريخية حتى لتجد نفسك تدور من حول نفس المادة العلمية وأنت تقرأ أكثر من مؤلف، وهذا ما جعلنا ننتهج في التعامل مع القضايا التاريخية التي أثارتها هذه الدراسات آلية الوصف كآلية من آليات البحث، مع التحليل والمقاربة عندما نرى في ذلك ضرورة علمية، حتى نقف على خصوصية بعض النتائج التي توصل إليها هذا البحث أو ذاك.

المنهج التاريخي – مدخل نظري–

هو الصرح النقدي الراسخ الذي واجه أعتى المناهج النقدية الحديثة المتلاحقة التي "انبثقت خصما على المنهج التاريخي ، وكلها قد استمدت بصيغة من الصيغ قانونها الأساسي من الاعتراض عليه أو مناقضته جذريا". وهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما ، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون(١).

فهو – إذن – يفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ما ، ويعين على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع ، انطلاقا من قاعدة (الإنسان ابن بيئته).

ويتكئ النقد التاريخي "على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية : فالنص ثمرة صاحبه ، والأديب صورة لثقافته ، والثقافة

إفراز للبيئة ، والبيئة جزء من التاريخ ، فإذا النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته" ، وعلى هذا فهو "مفيد في دراسة تطور أدبي ما ، لكن لا في الكشف عن نتائج هذه الدراسة ، فالمنهج التاريخي – شأنه شأن الخطوط الأولية في الرسم – يمحى عندما تكتمل الصورة"؛ إنه بتعبير آخر "تمهيد للنقد الأدبي ، تمهيد لازم ، ولكنه لا يجوز أن نقف عنده ، وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لا يقيم البناء". ومع القصور الواضح الذي يطبع (المنهج التاريخي) فإنه يظل "واحدا من أكثر المناهج اعتمادا في ميدان البحث الأدبي لأنه أكثر صلاحية لتتبع الظواهر الكبرى في الأدب ودراسة تطوراتها"؛ إذ هو "المنهج الوحيد الذي يمكننا من دراسة المسار الأدبي لأي أمة من الأمم ، ويمكننا من التعرف على ما يتميز به أدبها من خصائص".

يعد "النقد العلمي" (Critique Scientifique) ، الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر ، شكلا مبكرا للنقد التاريخي ، من أبرز ممثليه(٣) :

*** هيبوليت تين / ١٨٢٨–١٨٩٣)H.Taine) ، الفيلسوف والمؤرخ والناقد الفرنسي الشهير الذي درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثيته الشهيرة :**

١– العرق أو الجنس (Race)؛ بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين.

٢ – البيئة ، أو المكان أو الوسط ، (Milieu)؛ بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي.

٣ – الزمان أو العصر(Temps)؛ أي مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيرا على النص.

***فرديناند برونتيار / ١٨٤٩–١٩٠٦)F. Brunetière) ، الناقد الفرنسي الذي آمن بنظرية (التطور) لدى داروين (١٨٠٩–١٩٠٦) ، وأنفق جهودا معتبرة في تطبيقها على الأدب ، متمثلا الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطورة ، فكما تطور القرد إلى إنسان ، تطور الأدب كذلك من فن إلى آخر وقد ألف كتابه (تطور الأنواع الأدبية) سنة ١٨٩٠ ، على غرار كتاب (أصل الأنواع) لداروين؛ حيث رأى أن الآداب تنقسم إلى فصائل أدبية مثلها مثل الكائنات الحية ، وأنها تنمو وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب في أزمنة متعاقبة حتى تصل إلى مرتبة من النضج قد تنتهي عندها وتتلاشى وتنقرض كما انقرضت بعض الفصائل الحيوانية.**

ومن الأمثلة التي يسوقها برونتيار لتأكيد تطور الفنون بعضها عن بعض أن الخطابة الدينية (في القرن ١٧م) قد تحولت بموضوعاتها البارزة (كعظمة الإنسان وحقارته ، وزوال الحياة وفنائها ، والثقة بالطبيعة...) واستحالت إلى الشعر الرومنسي

(في القرن ١٩م) الذي تغنى بالموضوعات ذاتها (التغني بالمشاعر الروحية والشكوى من الحياة واللجوء إلى الطبيعة)؛ فوحدة الموضوعات مع اختلاف الصياغة بين الوعظ والشعر دليل ، في نظر برونتيار وفقا لنظرية داروين ولا مارك ، على أن هذا منحدر من ذاك!.. إلى جانب رموز النقد العلمي ، فإن هناك أعلاما آخرين أرسوا أوليات النقد التاريخي في أوربا ، نذكر منهم (١):

***ش.أ. سانت بيف / ١٨٠٤-١٨٦٩) Charle Augustin Sainte-Beuve) ، الناقد الفرنسي (أستاذ هـ. تين) الذي ركز على شخصية الأديب تركيزا مطلقا ، إيمانا منه بأنه "كما تكون الشجرة يكون ثمرها" ، وأن النص "تعبير عن مزاج فردي" ، لذلك كان ولوعا بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية ، ومعرفة أصدقائه وأعدائه ، وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية ، وعاداته وأذواقه وآرائه الشخصية ، وكل ما يصب فيما كان يسميه "وعاء الكاتب" الذي هو أساس مسبق لفهم ما يكتبه ونقده. وقد عده محمد مندور عميدا للنقد التفسيري "الذي يحرص على الشرح والإيضاح ، والمساعدة على الفهم ، أكثر من حرصه على الحكم وتحديد القيم"[٧] ، حتى وإن "كان نقده قد سمي بالنقد التاريخي فمن الواجب أن نفهمه على أنه هو النقد التفسيري"(٢).**

*** غستاف لانسون / ١٨٥٧-١٩٣٤) Gustave Lonson) ، ويعد هذا الأكاديمي الفرنسي الكبير الرائد الأكبر للمنهج التاريخي الذي أصبح يعرف كذلك بالانتساب إليه (اللانسونية : Lonsonnisme) ، وقد أعلن لانسون عن هويته المنهجية سنة ١٩٠٩ ، في محاضرة بجامعة بروكسل حول (الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب) ، ثم أتبعها سنة ١٩١٠ بمقالته الشهيرة (منهج تاريخ الأدب) التي نشرها في مجلة الشهر (Revue du moi) ، وقد حدد فيها خطوات المنهج التاريخي، حتى غدت تلك المقالة "قانون اللانسونية ودستورها المتبع" على حد تعبير أحد الدارسين(٣).**

ثم واصل هذا النشاط "الانسوني" أكاديمي فرنسي آخر هو ريمون بيكار (Rymond Picard) الذي دخل في معارك نقدية ضارية مع عميد النقد الفرنسي الجديد رولان بارت / ١٩١٥-١٩٨٠) R. Barthes)، انتهت بالإطاحة بالمنهج التاريخي.

أما في النقد العربي ، فيمكن أن تكون نهايات الربع الأول من القرن العشرين تاريخا لبدايات الممارسة النقدية التاريخية ، على يد نقاد تتلمذوا – بشكل أو بآخر – على رموز المدرسة الفرنسية ، يتزعمهم الدكتور أحمد ضيف (١٨٨٠-١٩٤٥) الذي يمكن عده أول متخرج عربي في مدرسة لانسون الفرنسية؛ فهو أول أستاذ للأدب العربي أوفدته الجامعة المصرية الأهلية للحصول على الدكتوراه من جامعة باريس ، وقد حصل عليها برسالة عن بلاغة العرب في الأندلس (١).

بالإضافة إلى : طه حسين (١٨٩٠-١٩٦٥) ، وزكي مبارك (١٨٩٣-١٩٥٢) ، وأحمد أمين (١٨٨٦-١٩٥٤)،...

على أن محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥) يمكن عده الجسر "التاريخي" المباشر بين النقدين الفرنسي والعربي؛ فهو أول من أرسى معالم "اللانسونية" في نقدنا العربي ، حين أصدر كتابه (النقد المنهجي عند العرب) مذيلا بترجمته لمقالة لانسون الشهيرة (منهج البحث في الأدب) ، وكان ذلك في حدود سنة ١٩٤٦ ، ثم أعاد طبع هذه الترجمة (مرفقة بترجمته لمقالة مايبه "منهج البحث في اللغة") سنة ١٩٦٤.

ومنذ الستينيات ، أخذ النقد التاريخي يزدهر في كثير من الجامعات العربية على أيدي أشهر الأكاديميين العرب الذين تحولت أطروحاتهم الجامعية إلى معالم نقدية يقتفي آثارها المنهجية (التاريخية) طلبتهم ، ويتوارثونها طالبا عن أستاذ ، حتى ترسخ المنهج التاريخي ورسم ترسيما أكاديميا (يوشك أن يبدو مطلقا !) ، وأصبح من المجازفة الأكاديمية أن يفكر الباحث الجامعي في بديل لهذا المنهج.

ومن رموز هذا المنهج : شوقي ضيف وسهير القلماوي وعمر الدسوقي في مصر ، وشكري فيصل في سوريا ، ومحمد الصالح الجابري في تونس ، وعباس الجراري في المغرب ، أما في الجزائر فيمكن أن نذكر : بلقاسم سعد الله وصالح خرفي وعبد الله ركيبي ومحمد ناصر وعبد الملك مرتاض (في مرحلة أولى من تجربته النقدية) ، ... .

تفسير نشأة الأثر الأدبي، وربطه ب:

بالزمان

المكان

الشخصيات

القراءة التاريخية تقوم على :

تحقيق النصوص وتوثيقها باستحضار حياة المؤلف وجيله وبيئته

الاهتمام بشرح الظواهر الإبداعية فعمدت إلى إبراز العوامل الجغرافية والدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية

دراسة الأطوار التي مر بها أي جنس من الأجناس الأدبية

ورصد الأقوال التي قيلت في عمل ما أو مبدعه للترجيح بينها

تعمد على المرجّح من الأقوال لمعرفة العصر والملابسات التاريخية المساهمة في إنتاج ذلك العمل

ملاحظات القراءة التاريخية

القراءة التاريخية لا شك أنها نبهت بقوة إلى أهمية ما هو خارج النص واستيعاب سياقاته،و بذلك تمكن أصحابه كيف يخرجون ((وينتقلون من الوقائع إلى القيم ، ومن الأبحاث المتخصصة إلى التأويلات والتركيبات))، إلا أنها في الوقت ذاته أسرفت في المطابقة بين الأدب والبيئة ، وجعلته بمنزلة الظل ينساق وراءها؛ ذلك أن هذا الربط لن يخفي بعض الوجوه في المقاربات النقدية فقط، ولكنه سيلقي عليها ظلالاً في التاريخ تلازمها ،وما أكثر ما تفسد هذه الظلال بعض حقائق الإبداعات الأدبية الأصيلة ، وما أكثر ما تخفيها أو تظهر على غير ما يجب أن تظهر عليه. وهكذا حاولت القراءة التاريخية أن تتخلص من المفاهيم الميتافيزيقية التي تسيطر على التاريخ قبل ظهور الفكر الوضعي الذي أعاد النظر في هذه التصورات الميتافيزيقية للتاريخ. إن فلسفة التاريخ التي تعمل من أجل تحديد العوامل الأساسية المؤثرة في سير الوقائع التاريخية، والقوانين العامة المسيطرة على المجتمعات الإنسانية وتطورها عبر العصور، هي الأسس نفسها التي تعتمد عليها القراءة التاريخية في التعامل مع الظواهر الأدبية، بوصفها جوهر التعبير عن روح التاريخ، لأن الإبداع الأدبي عمل حضاري يرقى إلى مستويات سامية في التعبير عن روح أي أمة، لذلك نجد الكثير من الدارسين يهتمون أيما اهتمام بالأعمال الأدبية، لدراسة تاريخ الأمم وإبراز قيمها الحضارية.

ماذا يمثل الادب للناقد التاريخي :

وثيقة تاريخية، كان ينبغي بيان صدقها التاريخي أو كذبها

ولهذا لم تلتفت إلى القيم الفنية الجمالية،و لم تقف على الإضافات النوعية التي أسدتها الظواهر الأدبية لحركة الإبداع ،

فلم تبحث في النص من حيث شكله الفني، ومعماريته الجمالية ، وتشكيله الإيقاعي، فاهتمت اهتماماً بالغاً بتاريخية الظواهر الإبداعية

اهمية القراءة التاريخية :

التوثيق للظواهر الإبداعية من حيث نشأتها ومواصفاتها، ومن حيث أخبار مبدعيها وما أضاف لها الرواة من خيالهم المتمثل في تلك القصص القريبة من إبداع الخيال أكثر من أن تكون حقائق تاريخية، بالإضافة إلى انكبابها على جمع التراث الإبداعي وبخاصة الشعري، وتحقيقه تحقيقاً علمياً وفر المجال العلمي الخصب للقراءات اللاحقة وبخاصة القراءة النفسية والاجتماعية لتطبيق الكثير من مقولاتها على هذا التراث؛ وبذلك فهي مدينة بالشيء الكثير لهذه الرؤية التاريخية.

ماذا نفهم من المنهج التاريخي :

يذهب المنهج التاريخي في النقد، في شكل خاص، إلى التنبيه إلى أهمية ما هو خارج النص ومعرفة سياقاته

المنهج التاريخي، يعول كثيرًا على دور البيئة والتاريخ في الأدب والشعر

لا بدَّ للناقد من التحقق من صحة الرواية الأدبية بالشك فيها، من حيث إن مبدأ الشك مبدأ علمي يجب أن يستعان به من أجل البحث عن الحقيقة وتوثيقها (في المرويات التاريخية والتراثية في شكل خاص)

يتخذ المنهج التاريخي، إذن، من الحوادث التاريخية والاجتماعية والسياسية وسيلةً لتفسير الأدب وتعليل ظواهره وخصائصه

يصار فيه إلى دراسة الأديب وأدبه أو الشاعر وشعره من خلال معرفة سيرته ومعرفة البيئة التي عاش فيها ومدى تأثيرها في نتاجه الأدبي أو الشعري.

محاضرة المنهج الاجتماع في النقد الحديث ..... المرحلة الرابعة .....د. ايسر الدبو .....٥ / ١١ /٢٠١٢

/١المنهج الاجتماعي:

كان للفكر المادي الماركسي أثر في تطور المنهج الاجتماعي، وإكسابه إطاراً منهجياً وشكلاً فكرياً ناضجاً، ومن المتقرر في الفلسفة الماركسية أن المجتمع يتكون من بنيتين: دنيا: يمثلها النتاج المادي المتجلي في البنية الاقتصادية، وعليا: تتمثل في النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البنية الأساسية الأولى، وأن أي تغير في قوى الإنتاج المادية لابد أن يُحدث تغيراً في العلاقات والنظم الفكرية. ( )

واعتماداً على ما سبق؛ ظهرت نظرية "الانعكاس" التي طورتها الواقعية، إلا أن المشكلة التي كانت تواجه هذه النظرية تتمثل في فرضية مؤداها، أنه كلما ازدهر المجتمع في نظمه السياسية والحضارية والاقتصادية؛ ازدهر الأدب، إلا أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات أثبتت أن التلازم ليس صحيحاً، نضرب مثلاً لذلك بالعصر العباسي الثاني الذي كان نموذجاً لتفكك الدولة، وانتقال السلطة من العرب إلى العجم، ونشوء الدويلات، كل هذه الظواهر السلبية اقترنت بنشوء حقبة من الأدب الذي تميز بالإبداع الشعري في الثقافة العربية. ( )

لقد قدَّم الماركسيون تصوراً لتفادي هذه المشكلة، سموه " قانون العصور الطويلة"، مفاده أن نتيجة التطور الاقتصادي والسياسي والثقافي وارتباطه بالتطور الإبداعي الأدبي لا يظهر مباشرة؛ بل يلزم ذلك مرور أجيال وعصور طويلة حتى يتفاعل الأدب مع مظاهر التطور المختلفة ويكتسب القوة منها، فهذا القانون يرفض ارتباط الأدب بالمجتمع في فترات وجيزة. ( )

وقد عملت الماركسية مع الواقعية جنباً إلى جنب في تعميق الاتجاه الذي يدعو إلى التلازم بين التطور الاجتماعي والازدهار الأدبي؛ مما أسهم في ازدهار "علم الاجتماع" بتنوعاته المختلفة، كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه: علم "اجتماع الأدب" أو "سوسيولوجيا الأدب"، وقد تأثر هذا العلم بالتطورات التي حدثت في الأدب من جانب، وما حدث في مناهج علم الاجتماع من جانب آخر ( ) .

كارل ماركس

استطاع ماركس دعم أساسات النظرية الاجتماعية بتصور نظري مثين عندما اعترف دون موارية أن الأدب يرتبط ارتباطا وثيقا بالواقع المجتمعي المحيط بالمبدع.ولتأكيد هذه الفكرة عمل على قلب الدياليكتيك الهيجيلي، فجعله يمشي على رجليه بعدما كان يمشي على رأسه.ومعنى هذا القول أن ماركس اختار لنفسه مسارا يختلف عن ذلك الذي ارتضاه الطرح المثالي والمتعالي لكانط وهيجل، وفيه أقر أن هناك علاقة انعكاس آلي تربط البنية التحتية(الطبقات) بالبنية الفوقية(الإبداع على اختلاف صوره : فن، فلسفة، أدب...)،لهذا راح يبحث عن المجتمع في الأدب.وقد انتُقِدِ ماركس لهذا الموقف، ورُدَّ عليه بأن هناك آثارا وروائع مازالت مؤثرة إلى حد الآن في التاريخ البشري رغم انصرام الزمن الذي أنتجها.هذا الانتقاد أقر به ماركس، مما جعله يبحث عن تفسير للأمر،وقد وجد ضالته في نظرية " العصور الطويلة " وهي نظرية لا تلغي مبدأ تأثير المجتمع في الأدب غير أنها تجعله ممتدا على زمن بعيد وليس آنيا .

لوكاتش

من الروافد الأخرى للمنهج الإجتماعي يمكن أن نستحضرالناقد المجري جورج لوكاش، الذي عمل – انطلاقا من اتجاهه الماركسي– على ربط أشكال الوعي كافة بالبنية الاقتصادية المحددة لها. ففي كتاباته عن بلزاك وأميل زولا كشف عن العلاقة الجدلية بين دلالات الأعمال الإبداعية الكبرى ودلالات البنيات الاجتماعي، فنظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها انعكاسات لمنظومة ظاهرة، والانعكاس عنده يعني تكوين بنية ذهنية يتم التعبير عنها بالكلمات(ولا ينفي هذا القول استمرار النزعة المثالية في تصورات لوكاتش، خصوصا ما ورثه عه أستاذه هيجل على نحو ما يظهر في انتقاده للنين وتأييده لستالين في دعوة الأخير إلى ثورة ديمقراطية.)

إن هذا التحول سواء لدى ماركس أو لوكاتش يعد قفزة نوعية كبرى. فبعد أن كانت المقولات عند «كانط» أشكالا سابقة للذهن، مستقلة عن كل بعد تاريخي، أصبحت تاريخية عند «هيغل»، ولكنها ترتبط بتطور الذهن الموضوعي، لتصير البنيات الذهنية مع الناقدين الألماني ماركس والمجري لوكاتش حقائق تجريبية ينتجها التطور التاريخي لمجموعة اجتماعية وطبقات اجتماعية على الخصوص .

السلبيات :

ولئن كان المنهج الاجتماعي قد أولى اهتماما كبيرا بالمضامين ـ ما دام المجتمع يشهد صراعاً طبقياً، وعلى المبدع أن يحدد موقفه منه ـ فإن ذلك كان سببا في إغفال الجانب الجمالي وعلاقته بالدلالة الاجتماعية والأيديولوجية، واكتفى بالمقارنة بين ما موجود في الرواية من أماكن وشخصيات وبين ما يقابلها في الواقع الخارجي ، ومن ثم لم يناقش النقد الاجتماعي علاقة الأدب بالمجتمع بعيدا عن مفهوم الانعكاس، كما أنه لم يميز بين الأدب باعتباره إبداعا وبين الإيديولوجيا باعتبارها مقولة فكرية وسياسية واقتصادية تؤثر فيه بطريقة غير مباشرة .مما جعل بعض النقاد مثل جولدمان ولينهارت ولوتمان يعقدون العزم على تجاوز عثرات المحاولات النقدية السابقة.

اتجاهات المنهج الاجتماعي.

المطلب الأول: الاتجاه الأول: الكمي.

يطلق عليه علم اجتماع الظواهر الأدبية، وهو تيار تجريبي يستفيد من التقنيات التحليلية في مناهج الدراسات الاجتماعية، مثل الإحصائيات والبيانات وتفسير الظواهر انطلاقاً من قاعدة يبنيها الدارس طبقاً لمناهج دقيقة ثم يستخلص منها المعلومات التي تهمه. ( )

ويرى هذا الاتجاه أن الأدب جزء من الحركة الثقافية، وأن تحليل الأدب يقتضي تجميع أكبر عدد البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، فعندما نعمد إلى دراسة رواية ما؛ فإننا ندرس الإنتاج الروائي في فترة محددة، وبما أن الرواية جزء من الإنتاج السردي من قصة وقصة قصيرة وغيرها، فإننا نأخذ في التوصيف الكمي لهذا الإنتاج عدد

القصص والروايات التي ظهرت في تلك البيئة، وعدد الطبعات التي صدرت منها، ودرجة انتشارها، والعوائق التي واجهتها، ولو أمكن أن نصل إلى عدد القراء، واستجاباتهم، وغيرها من الإحصائيات الكمية؛ حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الإنتاج والتسويق والتوزيع، وكل ذلك نستخدمه لاستخلاص نتائج مهمة تكشف لنا عن حركة الأدب في المجتمع ( ) .

الاتجاه الثاني: المدرسة الجدلية.

نسبة إلى "هيجل" ثم ماركس من بعده ورأيهما في العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية. ( )

وقد برز "جورج لوكاش" كمنظِّر لهذا الاتجاه عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتباره انعكاساً وتمثيلاً للحياة، وقدَّم دراسات ربط فيها بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما تسمى بـ"سوسيولوجيا الأجناس الأدبية"، تناول فيها طبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية وصعود البرجوازية الغربية. ( )

ثم جاء بعده "لوسيان جولدمان" الذي ارتكز على مبادئ لوكاش وطوّرها حتى تبنى اتجاهاً يطلق عليه "علم اجتماع الإبداع الأدبي"، حاول فيه الاقتراب من الجانب الكيفي على عكس اتجاه "سكاربيه" الكمي ( ) .

المنهج الاجتماعي في النقد العربي.

نجد في تراثنا النقدي القديم نقداً للمجتمع وسلوكياته ككتاب "البخلاء" للجاحظ، والحرص على الربط بين المعنى الشريف واللفظ الشريف الذي نجده عند بشر بن المعتمر، وبعض الملاحظات المنتشرة في كتب النقد القديم التي تحث على الربط بين المستوى التعبيري ومستوى المتلقين. ( )

أما في النقد الحديث، فلم يكن لهذا المنهج رواد بارزون مقتنعون به، يربطون بين الإنتاج المادي والإنتاج الأدبي كما يوجد في روسيا، ولكننا نجد بعض الدعوات إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي عند شبلي شميل، وسلامة موسى، وعمر الفاخوري، وقد اقترب هذا المنهج من المدرسة الجدلية عند محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنبس، ولوبس عوض، حتى كان تجليه في النقد الأيدلوجي عند محمد مندور ( ) .

نقد المنهج الاجتماعي.

للمنهج الاجتماعي جوانب تقصير عديدة نحاول إيجازها في التالي:

١. إصرار أصحاب المنهج الاجتماعي على رؤية الأدب على أنه انعكاس للظروف الاجتماعية للأديب ( ) ، ونجد أن هذا الرأي صحيح إلى حدٍّ ما، فليس الأديب شيئاً منعزلاً عن مجتمعه، لكنه أيضاً يحتاج لأن يعبر عن أشياء أخرى مختلفة غير هموم مجتمعه.

٢. سيطرت التوجهات المادية على كل شيء في هذا المنهج، فالبنية الدنيا المادية . في نظر الاتجاه الماركسي . تتحكم في البنية العليا التي يعتبر الأدب جزء منها، فتزول حرية الأديب لأنها مبنية على سيطرة المادة، ومن جانب آخر يغفل هذا المنهج جانب الغيبيات وأثرها الفاعل في توجيه الأدباء من خلال الخلوص لله سبحانه واستحضار خشيته في القول والفعل، وهو يتصل بالمرجعية الدينية كجزء من الحكم النقدي. ( )

٣. يهتم هذا المنهج بالأعمال النثرية كالقصص والمسرحيات، ويركز النقاد على شخصية البطل، وإظهار تفوقها على الواقع مما يؤدي إلى التزييف نتيجة الإفراط في التفاؤل، فتصوير البطل يجب أن يكون من خلال الواقع وتمثل الجوهر الحقيقي لواقع الحياة.

٤. يغلب على أصحاب هذا الاتجاه إفراطهم في الاهتمام بمضمون العمل الأدبي على حساب الشكل، فجاء "علم اجتماع النص" كتعويض لهذا النقص حيث يهتم باللغة باعتبارها الوسيط بين الحياة والأدب، وهي أداة فهم المبدع وإبداعه. ( )

تحليل نص على ضوء المنهج الاجتماعي.

يقول عبد الوهاب البيَّاتي في قصيدته "سوق القرية" من ديوان: "أباريق مهشمة: ( ) "

الشّمسُ والحُمرُ الهزيلةُ والذّباب

و حذاءُ جنديّ قديم

يتداولُ لأيدي، وفلاحٌ يحدّقُ في الفراغ:

"في مطلعِ العامِ الجديد

يدايَ تمتلئانِ حتماً بِالنقود

وسأشتري هذا الحذاء"

...

والحاصدونَ المتعبون:

"زرعوا ولم نأكل

ونزرعُ، صاغرينَ، فيأكلون"

...

وبائعاتُ الكرمِ يجمعنَ السّلال:

"عينا حبيبي كوكبانِ

وصدرهُ وردُ الرّبيع"

الخاتمة

تعددت مناهج النقد الحديث، ودار حولها نقاش وخلاف، من هذه المناهج: المنهج الاجتماعي الذي نشأ في حضن المنهج التاريخي، وهو منهج يدعو إلى ربط الأدب بالمجتمع، وتقاس جودة الشاعر بمدى تصويره لهموم مجتمعه وطبقته تصويراً صادقاً.

وقد كان للماركسيون إسهام في تطور هذا المنهج من خلال رؤيتهم للمجتمع أنه بنيتان: بنية دنيا، وبنية تقوم على سابقتها وتعتمد عليها هي بنية عليا، والأدب جزء منها، فربطوا بين النتاج المادي والنتاج الأدبي بعلاقة طردية.

وللمنهج الاجتماعي اتجاهان متوازيان متباعدان في الوقت عينه، أولهما: الاتجاه الكمي الذي يعتمد على الإحصائيات والتحليلات في تقييم الأدب، وثانيهما: المدرسة الجدلية التي ابتعدت عن الكم في التقييم واقتربت من الكيف، وقدّم منظِّرها "لوكاش" مصطلح "رؤية العالم" التي هي نقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الاجتماعي.

وقد ظهر في نقدنا بعض النقاد الذين دعوا لهذا المنهج دون أن يكون له نقاد ورواد متفننون فيه، منهم سلامة موسى، وعمر الفاخوري، ومحمد مندور.

وللمنهج الاجتماعي عيوب أبرزها إصرار أصحابه على صدور فن الأديب عن رؤى مجتمعه، وقصرهم جودة عمله الأدبي على مدى تصويره لمشاكل طبقته، وفي هذا سلب صريح لحرية الأدب والأديب التي يجب ألا تخرج عن شرع الله.

مدرسة التحليل والنقد النفسي

التحليل النفسي :هي مجموعة نظريات ومنهج أسلوب علاجي طورها سيغموند فرويد واتباعه لدراسة النفس البشرية بطريقة تقسيمية افتراضية حيث قسموا النفس وفهموا العمليات النفسية افتراضيا ولها ثلاث تطبيقات :

طريقة لاستكشاف العقل

طريقة نظامية لفهم السلوك

طريقة للعلاج النفسي للمعتلين نفسيا

تحت مظلة التحليل النفسي يوجد 20 اتجاه يحاولون فهم الإنسان عقليا و سلوكيا ،التحليل النفسي الفرويد يرجع لطريقة خاصة في العلاج حيث يبوح المريض بافكاره عبر التداعي الحر أو الاوهام أو الأحلام حيث يكتشف المحلل صراعات اللاشعور والتي تسبب اعراض المريض واضطراب الشخصية ويفسرها للمريض ليفهم المريض وييسر العلاج. والتحليل النفسي : منهج تحليل العمليات العقلية اللاشعورية وتبين العلاقة بين الشعور واللاشعور وطريقة العلاج النفسي. طورها سيغموند فرويد واعتبرت ناجحة على المستوى العلمي والعملي والعالمي والفكري. وهواسم يطبق على أسلوب خاص في كشف العمليات العقلية لا واعية وعلى طريقة العلاج النفسي. المصطلح يرجع أيضا إلى البناء النظامي لنظرية التحليل النفسي والمبنية على العلاقة بين العمليات النفسية الشعورية واللاشعورية.تقنية التحليل النفسي والتحليل العلاجي اعتمدت في تطبيقها وتطويرها على سيغموند فرويد. عمله اهتم بتالبناء والوظيفة للعقل البشري وكان له تأثير بالغ الأهمية من ناحية عملية وعلمية واستمرت في التأثير على الفكر المعاصر.

كتب فرويد في " محاولات في التحليل النفسي" :

> **إن تقسيم الحياة النفسية إلى حياة نفسية واعية وحياة نفسية لا واعية يشكل المقدمة الكبرى والأساسية في التحليل النفسي**

مبادئ المنهج النفسي

يقوم المنهج النفسي على مجموعة من المبادئ أهمها :

– النص الأدبي مرتبط بلاشعور صاحبه

–وجود بنية نفسية متجذرة في لاوعي المبدع تتجلى بشكل رمزي على سطح النص ، وأثناء تحليل لابد من استحضار هذه البنية.

–يعتبر رواد المنهج النفسي الشخصيات الموجودة في الأعمال الأدبية شخصيات حقيقية لأنها تعبر عن رغبات ووقائع حقيقية مكبوتة في لاشعور المبدع.

–الأديب شخص عصابي يحاول أن يعرض رغباته في شكل رمزي مقبول اجتماعيا

-1الاساس النظري :

يستمد النقد النفسي معالمه من النظريات النفسية التي يعتمد عليها ، وهذه النظريات هي طروحات سيغموند فرويد ، وغوستاف يونغ ، ومدرسة الجشطالت النفسية .

أ– طروحات فرويد : تهدف الى تحديد شخصية الفرد ودراستها من خلال التحليل النفسي

-النظرة التجزيئية Analatic View وفيها يقوم فرويد بتجزئة عملية الادراك الى مراحل ، وتتولى مسؤولية كل مرحلة طبقة من طبقات العقل والتي هي

الوعي Conscious

ما دون الوعي Subconscious

ما قبل الوعي Preconscious

اللاوعي Unconscious

كما قام بتشريح الشخصية الفكرية الى مستويات ثلاثة يقوم على اساسها تفسير العمل

الادبي او الفني و هي

□□الأنا : (Ego)تساهم في تحديد العملية الشكلية.

□□الأنا العليا: (Superego) مسؤولة عن التطلعات الروحية التي تطرح ايديولوجيات او الاساس الفكري للعمل .

- **فرويد واوليات افكاره**

وهذا ما قام به "فرويد" مستفيداً من تجارب سابقية، فكان زعيم مدرسة التّحليل النّفسيّ والرّائد في هذا المجال –وإن كانت الرّيادة لا تخلو أحياناً من مزالق ونقائص– إذا استطاع أن يرسم للجهاز النفسي الباطني خريطةً أشبه ما تكون بالخرائط "الطوبوغرافية"( )؛ فقسّمه إلى ثلاثة مستويات، تمثّل الثّالوث الدّينامي للحياة الباطنية الإنسانية :

-المستوى الشّعوري."conscient"

-ما قبل الشّعور."preconscient"

-اللاّشعور.( )"i,inconscience"

وهذا المستوى الأخير، هو الفرضيّة الأساسية التي تقوم عليها نظريّة التّحليل النّفسيّ، وينقسم بدوره إلى ثلاث قوى متصارعة، هي :

-الهُو :"le ca" ويمثّله الجانب البيولوجي.

-الأنا :"le moi" ويمثّله الجانب السيكولوجي أو الشعوري .

-الأنا الأعلى :"le sur moi" :ويمثّله الجانب الاجتماعي أو الأخلاقي...

وقد توصّل "فرويد" إلى غريزتين أساسيتين توجّهان هذا الجهاز النفسي أو السلوك الإنساني عموماً، هما :

-غريزة الحبّ أو الحياة "الإيروس :eros "وتمثّل الحاجات النّفسيّة البيولوجيّة التي تُتيح للفرد الاستمرار في حياته والمحافظة على بقاء نوعه.( )

-غريزة الموت أو الفناء "التّاناتوس :tanatos " وتمثّل مختلف الرّغبات التي تدفع الفرد إلى العدوان والتّدمير.( )

وقد انتهى "فرويد" إلى هاتين الفرضيّتين بعد أن عدّل من نظرّيته، إذ كان يعتقد أنّ الغرائر الجنسية "libido" هي الطّاقة التي توجّه سلوك الإنسان. ولكنّه اكتشف أن "اللّبيبدو" قد لا يتّجه دوماً نحو الآخرين بل قد يرتدّ إلى الذّات فيغرق الفرد في حبّ نفسه، وهذا ما يُسمّى "بالنّرجسيّة "narcissisme أو يُوقع الأذى والألم بنفسه للحصول على الإشباع الجنسي، وهذا ما يُسمّى بالمازوخيّة "masochismeوقد يحصل على هذا الإشباع بإيذاء النّاس وإيلامهم، وهذا ما يسمى "بالسّادية.( )"sadisme

ولعلّ الغُلوّ البادي في نظرية "فرويد"، هو اعتباره الغريزة الجنسية الباعث الأول على الفنّ وليس المحاكاة كما كان يرى فلاسفة الإغريق ومن تبعهم من فلاسفة ونقاد القرن 17و 18م. وعلى أساس هذه الغريزة وغيرها، ذهب يُحلّل شخصيتي "ليوناردو دافنتشي" و"دوستويفسكي" وأعمالهما الفنية، فبحث الإبداع الفنيّ عند الأول وحلّل حُلمه في طفولته، أي ذلك النّسر الذي حطّ عليه وهو في المهد،

وفتح له منقاريه وأخذ يضربه على شفتيه مرات عدّة. فسّر "فرويد" هذا الحلم بالبطء الذي عُرف به هذا الرسام الإيطالي في إنجاز أعماله العظيمة، كما حلّل انحرافه الجنسي على مستوى اللاّشعور وعدم إكماله الكثير من أعماله الفنيّة والأعمال المكتملة كالموناليزا، ورؤوس النساء الضاحكات والقديسة آن( ).

اما القصور الفرويدي في التفسير النقد الفني والادبي فانه يتمثل في اصراره على ارجاع العمل الى القوى المكبوته ، وتفسير الحقائق المرئية على انها تمثل حقائق اخرى (أي دراسة الدور الدلالي دون الاهتمام به كظاهرة جمالية مستقلة) ، اضافة الى الطابع الفردي لطروحاته التي تتعامل مع الفرد بشكل اساسي دون ارتباطه بالمجموع .

ب- طروحات يونغ : ان يونغ هو احد تلامذة فرويد ، الا انه خالفه حول مبدأه في الطاقة الجنسية التي ترجمها الى " دفقة حيوية " وليس " طاقة جنسية "،كما تعلمل يونغ مع اللاشعور الجمعي واستنبط منه فكرة النماذج العليا التي حلّت محل الرموز الفرويدية في تفسير اللاوعي الفردي.

●النظرة الشاملة : يقارن يونغ عملية التحليل النفسي بالتشكيل الشعري بارجاع الاثنين الى رواسب نفسية لا شعورية وجماعية ، أي رواسب تكمن في ذاكرة الجماعة وليس الفرد .

●الطابع الجمعي للرموز (النماذج العليا) : هي صورة ابتدائية، لا شعورية ، لا تحصى ، شارك فيها الاسلاف في عصور بدائية ، ولذا فانه يعتبرها نماذج اساسية قديمة لتجربة انسانية مركزة ، وهي تقع في جذور كل شعر او اثر فني ذي ميزة طابعية خاصة .

●ملاحظة :ان المبادئ التي تبتها طروحات يونغ تتضمن اخطارا لما فيها من ميل الى اعلاء شأن اللاعقلانية والتصوف وذاكرة العِرق raceوهذا ما جعلها مرغوبة في اوساط المفكريين النازيين والفاشيين .

جـ – مدرية الجشطالت Gestalt النفسية : اعتمدت البُنية النفسية بنظرة شاملة تقوم على ادراك صفة الكليات . Entities وتُعارض التوجه التجزيئي الذي يبدأ من دراسة الاجزاء الاولية على اعتبار ان تجميعها الآلي يؤدي الى فهم الكل (كما في مدرسة فرويد) بينما في هذه المدرسة تطورت رؤية بنيوية تبدأ من شموليه البنية النفسية حيث لا تلعب الاحاسيس دورا يتعدى كونها مجرد مفردات لهذه البنية . ان من اهم شروط البنية الجشطالتية هي

●ان لايتناقض أي جزء مع الصفة العامة للمجموع ، كي لا يتشوه النظام العام الذي يشتمل على تنويعات متعددة ضمن صفة عامة واحدة.

●مبدأ الصفة او العلاقة ؛ القانون العام الذي ينظِّم الشكل ويربط اجزاءه سوية ، قد يكون نظاما شكليا او تعبيرا تشترك اجزاء العمل في ايحائه .

-2تأثر النقد الادبي بالنظريات النفسية :

●النقد الفرويدي : اعتبرت نظريات فرويد الاكثر تأثيرا بين نظيراتها على عملية الخلق الادبي وكذلك النقد الادبي . وقد برز الناقد الفرنسي شارل مورون في هذا المجال واعتمد النهج التالي :

-1كشف اسرار اللاشعور للكاتب ومن ثم تفسير آثاره.

-2تسليط الضوء على تداعي الافكار اللاارادية تحت بُنى النص الارادية.

-3القيام بعملية تنضيد النصوص، وهي عملية تشبه عملية التحليل النفسي ، أي تحليل المحتويات الشعورية بغرض كشف علاقات خفية تزداد او تخف درجة لا شعورها.

-4اظهار شبكة التداعيات ومجموعات من الصور الملحة (ربما اللاارادية) ، وهو استيهام دائم يضغط بصورة مستمرة على شعور الكاتب.

-5ايضاح العوامل الاجتماعية التي تلعب دورها في تكوين الشخصية الاسطورية للكاتب ، وخاصة مرحلة الطفولة.

•تأثير النقد النفسي الجماعي (يونغ) : طرح يونغ فكرته بصدد عملية الخلق الفني في مقال له " في العلاقة بين التتحليل النفسي والفن الشعري " ، فالناقد يبحث هنا عن النماذج العليا في الادب او الفن على حد سواء ويقارن بينها وبين العمل الذي بين يديه لاي اديب او فنان وبينت نماذج عليا لديه من الاعمال لعة كُتّاب محاولا ايجاد " القاسم المشترك الاعظم" الذي يرى فيه هؤلاء النقاد النفسيون الرمزية الثابتة.

•تأثر النقد الادبي بنظرية الجشطالت :كان لهذه النظرية اثر كبير في النقد الادبي اذ قدمت منهجية في الادراك البصري على اساس فهم السمة العامة للكليات الادبية او الفنية مما يعتبر في صلب عملية التذوق الفني للعمل , وتتلخص الفكرة في هذه النظرية بما يلي

-1تجريد الشكل الى معالمه الاساسية ، ضمن الصورة العامة.

-2الخروج بصفة عامة مميزة كقانون شكلي .

-3استنتاج التعبير المتضمن والذي يعتبر بمثابة الصفة المميزة للصورة الشمولية .

كارل يونج من أوائل طلاب فرويد أسس مدرسة اسمها علم النفس التحليلي وقد استخدم مصطلح اللبيدو ولم يقصد بها فقط الطاقة الجنسية بل طاقة الدوافع الكلية النفسية. بناء على نظريته تألف اللاشعور من قسمين : اللاشعور الفردي نتجة لخبرة الفرد الكلية والكبت، واللاشعور الجمعي وهو مخزن لخبرة البشر العرقي، في اللاشعور الجمعي يوجد صور بدائية شائعة والصور البدائية هي انماط اولية للفكر تميل لتشخيص العمليات الطبيعية بلغة أسطورية ميتافزيقية المفاهيم كالخير والشر والارواح الشريرة، والوالدين مصدر للنموذج الاصلي. مفهوم مهم في نظرية يونج وجود نوعين مهمين مختلفين وأساسيين من الشخصية والاتجاهات الشخصية والوظيفة. عندما تتجه اللبيدو واهتمامات الفرد العامة إلى الخارج نحو الناس وموضوعات العالم الخارجي يسمى انبساطي وعندما يتمركز اللبيدو والاهتمام نحو الذات نسميه انطوائي.يونج رفض تمييز فرويد بين الانا والانا الأعلى وعرف الجزئان على انهما في الشخصية مشابه للانا للأعلى وسماها القناع حيث يتألف القناع مما يظهر الشخص للاخرين على عكس حقيقة ما هي وهو دور الفرد الذي يختار وهو الانطباع الذي يريد الفرد تأثيره في العالم.

الفرد ادلر من طلاب فرويد اختلف مع فرويد ويونج بالتأكيد أن القوة الدافعة في حياة الإنسان هي الشعور بالنقص والتي تبدأ حالما يبدأ الطفل بفهم وجود الناس الآخرين والذين عندهم قدرة أحسن منه للعناية بأنفسهم والتكيف مع بيئتهم.من اللحظة التي ينشأ الشعور بالنقص فيها الطفل يكافح للتغلب عليها، ولأن النقص لا يحتمل الآليات التعويضية تنشأ من النفس وتؤدي لظهور أتجاهات عصابية انانية وإفراط تعويض وانسحاب من العالم الواقعي ومشاكله.أدلر ألقى الضغط الخاص على الشعور بالنقص ويظهر من اعتبارع على ثلاث علاقات مهمة : القائمة بين الفرد والعمل الاصدقاء والمحبوبين، تفادي مشاعر النقص في هذه العلاقات تقود الفرد لتبني هدف الحياة الغير واقعي ويتكرر التعبير عنه بإرادة غير عاقلة للقوة والسيطرة، وتقود إلى كل نوع من السلوك الضد اجتماعي من الاستبداد والتفاخر إلى الطغيان السياسي، أدلر آمن بأن التحليل النفسي والشعور بالجماعة يرعى السليم عقليا

تلميذ آخر لفرويد هو اوتو رانك قدم نظرية جديد في العصاب ونسب كل الاضطرابات العصابية إلى الصدمة الأساسية للميلاد في كتاباته الأخير وصف اللنمو الفردي، كتقدم من التبعية الكاملة للام والعائلة إلى الاستقلال المادي مصاحب بالاستقلال الفكري من المجتمع وأخيرا التحير الكمل فكريا ونفسيا، رانك بين الأهمية الكبرى للارادة وعرفها كمرشد ايجابي يمنع ويتحكم في الدوافع.

مدارس تحليلية أخرى تعديلات تحليلية نفسية لا حقة جائت من المحللين الأمريكيين اريك فروم وكارين هورني وهاري سوليفان.

نظريات فروم أكد خصوصا على مفهوم المجتمع والفرد انهما ليسا منفصلين وانهما قوى متعارضة، وطبيعة المجتمع تتحدد من خلال الخلفية التاريخية، وحاجات ورغبات الافراد كثيرا ما تتشكل من قبل المجتمع. كنتيجة فروم اعتقد ان المشكلة الأساسية في التحليل النفسي وعلم النفس ليس ان تحل الصراع بين الدوافع الغريزية الثابتة في الفرد وقوانين المجتمع، ولكن ان تحضر الانسجام والفهم في العلاقة بين الفرد والمجتمع. ويؤكد فروم على أهمية الفرد في تطوير القدرة التامة لا ستخدام القوى العقلية والانفعالية والحسية.

هورني عملت أساسا في حقل العلاج وطبيعة العصاب والتي عرفتها في نوعين عصاب الموقف وعصاب الشخص. عصاب الموقف يبرز من القلق لصراع منفرد مثل ان يواجه بقرار صعب وهي ممكن ان تشل الفرد مؤقتا في التفكير والتصرف بفعالية وهي ليست عميقة. عصاب الشخص مميزة بقلق أساسي وعدوانية أساسية نتيجة نقص الحب والعاطفة في الصغر.

سوليفان اعتقدت كل النمو يمكن ان توصف خصوصا بطريقة العلاقة بين الافراد ونوعيات الشخصية الممائلة للاعراض العصابية يمكن تفسيرها كنتيجة كصراع ضد القلق تظهر من العلاقات الفردية مع الاخرين، والنظام الأمني محافظ عليه لهدف ومهدئ للقلق

ميلاني كلاين مدرسة مهمة في الفكر معتمدة على تعليم المحلل النفسي ميلاني كلاين. لان معظم اتباع كلاين عملوا معها في بريطانيا لذلك عرفت بالمدرسة الإنجليزية. تأثيرها مع ذلك شمل أوروبا وجنوب أمريكا. نظرياتها الرئيسة اشتقت من ملاحظاتها المتعلقة بالتحليل النفسي للاطفال. افترضت كلاين وجود أوهام لاشعورية معقدة في الاطفال تحت سن ست شهور ومصدر القلق هو غريزة الموت ويظهر لذلك نوعين من الاتجاهات العقلية موقف اكتئابي وموقف شكي أو جنون عظمة. في موقف جنون العظمة دفاعات الانا تتألف من تخيل وإسقاط موضوعات داخلية خطرة إلى بعض الاشياء الخارجية والتي تعالج كتهديدات حقيقية من العالم الخارجي. في الموقف الاكتئابي الموضوعات المهددة تغرس وتعالج في الاوهام كحاجز نفسي قوي الاعراض الاكتئابية والوسواسية كنتيجة. مع ان الشك معتبر موجود مثل عقدة لاشعورية وهمية تعمل في نفس الطفل، هذه الملاحظات لها أهمية للنفس.

وتحددت أسس المنهج النفسي في النقد الأدبي فيما يلي:

-1أول أساس هو وعي التحليل النفسي لدى الناقد، واتصاله بالأصول الثقافية وباللغة، لأن التحليل النفسي كعلاج يستند إلى الاستشفاء بالكلام، ويقوم الأمر على ما يسمى بالهستيريا.

-2وضع «فرويد» قاعدة يسميها «بين الأريكة والمقعد»، لأنك بين الأريكة والمقعد تنظر في حال الهوس والهستيريا، ولأنّ التمكن من المرض أو العقدة النفسية مما يكشفها الاستشفاء بالكلام.

-3قاعدة التداعي الحر للأفكار، وهذا ما حلله «فرويد» في كتابه «الحلم وتأويله»، فمن خلال البناء على عملية الاستشفاء بالكلام تُستحضر صور ومشاعر وذكريات لم تكن متوقعة، لإضاءة العلاقة بالذات وبالآخر.

-4قاعدة الانتباه العائم: وصاغها فرويد في كتابه «تقنية التحليل النفسي»، بمعنى أن يكون المحلل شديد الانتباه للحظة وشكل تأويلاته، ويفيد معنى العائم الحرّ في فضائه الخاص.

-5التحليل النفسي تجربة مسرحها اللغة حصراً. يقول «لاكان»: «التكلم والتكلم فقط»، وليس لهذه القاعدة سوى وسيط هو كلام المريض، وفي التحليل يكون الكلام وليد حدث أو وليد حلم أو وليد هاجس، ويُنظرفي هذا الكلام من خلال دفق الصور أو التصورات والأحاسيس والعواطف والذكريات والأفكار. والعنصر الرئيس في هذه الأسس هو مقاربة اللاوعي الذي يقوم على ثلاثة أنظمة: اللاوعي، وما قبل الوعي، ثم الوعي)

لعلّ اوضح مثال على ذلك تفسير المنهج النفسي لمضامين روايات كافكا مثل (المحاكمة) و (القلعة) . في الاولى يلقى القبض على بطلها ذات صباح ولا يعرف الاتهام الموجة اليه . وهو لا يسجن ولا يقدم للمحاكمة . لكنه هو نفسه يبذل كل جهد لمقابلة من يتهمونه ومواجهتهم . غير انه لا يتمكن من ذلك ابدا . وفي النهاية يأتي جلادوه لأخذه فيسير معهم طائعاً مختاراً ويطعن في مقتل ويموت ـ كما يقول . كالكب . وفي الرواية الثانية يعتقد البطل بان السلطات في (القلعة) طلبت اليه ان يقبل وظيفة مشرف فيها . فيرحل الى المدينة التي تقع فيها القلعة ويحاول الاتصال بهذه السلطات . لكنه لا يستطيع الوصول اليها لان القلعة اعلى من المدينة . وتنتهي محاولاته لمقابلة من هم اعلى منه بالاخفاق . لكنه لا يستسلم . بل يثابر من اجل الوصول الى من في القلعة . غير ان اخفاقه يستمر . واخيراً يموت دون ان ينجح في تحقيق هدفه .

إن هذا المضمون الرمزي لكلتا الروايتين يمكن ان يفهم في ضوء رسالة كتبها كافكا الى ابيه . شخص فيها بامانة مؤلمة ودقة شديدة علاقاته بابيه منذ الطفولة . اذ وصفه فيها بانه صريح وقوي . كما رسم صورة لنفسه قال فيها . انه منطوٍ على نفسه ولا جدوى منه . ولمّا كان الاب على ماهو عليه . فانه كان يطلب الى ابنه مطالب لا يستطيع كافكا ان يحققها . لهذا يخاطبه في رسالته بقوله انك بوصفك ابا « كنت اقوى من اللازم بالنسبة اليّ » . ومن هنا كان ذلك الرعب الهائل الذي بثه ابوه فيه . ولمّا كان كافكا يعترف بالتزاماته نحو ابيه . فان اخفاقه خلق لديه احساسا بذنب لاحدُ له . ويشير كافكا في رسالة الى حادثة وقعت له في السنوات الاولى انطبقت في ذاكرته انطباقاً مباشراً « ظللت في احدى الليالي انادي طالبا ماء . وانا واثق ان ذلك لم يكن راجعا الى انني كنت عطشان . بل ربما كنت من جهة اريد ان اضايق الناس وكنت من جهة اخرى اريد ان اتسلى . وبعد ان اخفقت عدة تهديدات قوية وجهتها اليّ . انتزعتني من السرير وحملتني الى الشرفة وتركتني هناك بعض الوقت في جلباب نومي خارج الباب المغلق ... واستطيع ان اقول انني اصبحت مطيعاً تماماً فيما بعد .. ولكن ذلك اضرّ بي داخليا . ذلك لان الامر الذي

أولا: الأسس التي انطلقت منها الدراسة النفسية عند العقاد

ثانيا: ملامح شخصيّة أبي نواس عند العقّاد

ثالثا: آراء النقّاد والباحثين في دراسة العقّاد لأبي نواس

سأعرض في هذا الفصل النقد النفسي الذي طبّقه عبّاس محمود العقّاد على الشاعر العبّاسي (أبو نواس)، وذلك بعد الاطلاع على كتابه "أبو نواس: الحسن بن هانئ"، وما كتبه النقّاد في تحليل شخصيّة هذا الشاعر ونفسيّته، وما كتبوه عن دراسة العقّاد له، من أجلّ تحديد مدى استخدام العقاد لهذا المنهج في النقد بفاعليّة مظهراً (العقد النرجسية) لديه، وفي ضوئها فسّر مجونه، معتمداً على (فرويد) و(إدلر)، و(يونغ)، و(فروم).

أولا: الأساس الذي ارتكز عليه العقّاد في دراسته النفسيّة

بدأ العقّاد كتابهُ بالحديث عن شهرة أبي نواس، ولكنّ من المفارقات هنا، أنّه تحدّث عن شهرته بين الناس، لا بين النقّاد أو الشعراء في عصره، أو الذين جاؤوا في عصور لاحقة، وأعتقد أنّ مرادَ العقّاد من هذا الطرح أنّ يبيّن الاختلاف الجوهري بين شخصية أبي نواس في الواقع، وشخصيّته في مخيلة الناس وقصصهم ونوادرهم وأساطيرهم؛ فعقدَ في بداية كتابه مبحثاً وافياً عن الكثير من نوادر وحكايات أبي نواس التي جرت على ألسنة الناس، ممحّصاً لها في المصادر التي أوردتها، مثبتاً عدم صحّتها، مؤكدّاً في الوقت ذاته على ضعف المستوى الثقافي للفئة التي تناولت هذه الحكايات والقصص، وأطلق عليها وصف "الأميين" و"أشباه الأميّين"، حين يقول: "وأمثال هذه الحكايات كثير، حدّ الحذاقة فيها هو حدّها عند أشباه الأميّين، وهو شرطهم في أرباب الفن إلى هذه الأيام".

ولم تقف محاولات العقاد إلى هذا الحدّ، بل بيّن الخلل في نقل الرواة والمؤلفين القدامى عن أخباره، وميولهم نحو إلصاق الأحداث به حتى وإن لم تكن له، ومن الأمثلة على ذلك ما فعله ابن عبد ربه صاحب (العقد الفريد) حين نسب قصّة إلى أبي نواس وهي في الأصل لذي الرمّة مع ميّة.

ويعزو العقّاد هذا الكمّ الهائل من النوادر والحكايات والأساطير المنسوبة إلى أبي نواس دون غيره من الأدباء والشعراء فيما أطلق عليه اسم "الشخصية النموذجية"، ويقصد بها العقاد أنّ أبا نواس "شخصية تمثّل نموذجاً اجتماعياً يعيش في كل زمن". شأنه شأن الكثيرين من أصحاب السمعة في الكرم والشجاعة والقوّة كحاتم الطائي، ولقمان الحكيم، وعنترة الشجاع. وقد استدلّ العقّاد على صحّة رأيه من قوله أنّ أبا نواس لم يكن آية من آيات عصره في سرعة الجواب والخروج من المآزق، وأطلق عليه لفظة "اللخمة"؛ فلم يكن يحسن الدفاع عن نفسه، وكان ألثغاً نحيف الصوت، سيّء السّمعة.

من هنا ينطلق العقّاد في دراسته لنفسيّة أبي نواس، يكشف عن حقيقة شخصيته التي كان عليها، بعيداً عن ما وضعه المؤلفون والرواة

وعامة الناس، ثمّ ينطلق من ملامح هذه الشخصيّة نحو تحديد العقد والاضطرابات النفسيّة التي يعاني منها الشاعر عن طريق دراسة النرجسية، وعلاقته بالجنس، وشخصيته، والشيطان، والخمر، والفن، والحبّ والغزل، وعقيدة أبي نواس، فتشكّل هذه المحاور لدى العقّاد ركائزَ يتّكئ عليها في الوصول إلى فهم نفسيّة أبي نواس وشخصيّته على النحو الذي يراه صحيحاً في إطار المنهج النفسي.

ثانيا: ملامح شخصيّة أبي نواس عند العقّاد

خلصَ العقّاد في دراسته لشخصيّة أبي نواس بأنّ الشاعر يعاني من النرجسيّة، وهو "إباحي متهتّك" "شخصية منحرفة"، وتوصّل إلى ذلك بدراسة شعره، ولم تقف دراسته عند هذا الحدّ، بل توسّع في البحث عن مظاهر النرجسيّة، وهي لازمة التلبيس والتشخيص، ولازمة العرض، ولازمة الارتداد، فقرّر العقّاد أنّ "هذه اللوازم تطبق على أبي نواس في خلائقه الأوليّة وخلائقه التبعيّة، وتفسّر جميع أحواله حيث لا يفسّرها ضرب آخر من ضروب الشذوذ الجنسيّ". وأرى أنّ العقّاد قد جنحَ كثيراً في نظرته نحو شخصيّة أبي نواس، والطريقة التي عالجَ بها شعره، فإنّ دراسة نفسيّة الأديب لا تعني إهمال عوامل المجتمع والظروف التي يقال الشعر فيها، فمن المعروف أنّ الشعراء في تلك الفترة يتبارون في قول الشعر في ميادين مختلفة، ومنها شرب الخمر، ووصف القيان والغلمان، وقد يكون هذا في حلقات تجمعهم داخل حانة أو في مكان ما، وبالتالي يمكن للشعر أن يكون تقليداً لمضمون معيّن أو فكرة تبارى هؤلاء الشعراء في التعبير عنها.

وجاءت مظاهر النرجسيّة – بحسب العقّاد– في شخصيّة أبي نواس، على النحو الآتي:

– لازمة التلبيس والتشخيص:

وتبدو في شعر أبي نواس في غزله لغلام ألثغ، يشابهه في هذه العلّة النطقيّة، رغم اختلاف الحرف، فأبو نواس ألثغ بالراء، والغلام بالسين، فيقول:

وبأبي ألثـــغ لاجـــجـتـــهُ فقال في غنجٍ و إخـــناثِ

لما رأى مني خلافي لـــــه: كم لقى الناثُ مـن الـــناثِ

نازعتُهُ صهـبـــاءَ كرخـيّـــة قد حلبت من كـرمِ حراثِ

ومن ذلك قوله في غلام لا يحسن النطق بالراء تكسيراً لها، فيقول:

يكسّر الراءَ وتكسيرها يدعو مع السقمِ إلى الحتفِ

ومنه أيضا قوله في ظبي يعجبه منه ما يصنعه فوه بالراء:

يا ذوب قلبي من ظبي كلفتُ به ما تصنعُ الراءُ في فيه إذا نطقا

ويطلق العقّاد عليه حكماً نهائيّاً فيرى من السهل عليه أن "يلبس ذاته لكلا الجنسين؛ فيكون شاذاً في حالة ومساوقاً للفطرة في

حالة..."، ولكن بما أنّ أبا نواس قادرٌ على أن يكون طبيعياً في حالات، وشاذاً في حالات أخرى، فهذا يضعنا أمام الشكّ بأنّ ما ورد في الأبيات السابقة قد لا يكون ضمن لازمة التلبيس والتشخيص في ظلّ اختلاف نظرة العقاد إلى النرجسيّة عمّا هي عليه عند فرويد، وفروم وغيرهما من علماء النفس، ويجب أن نتذكّر أنّ من أهم صفات المصاب بالنرجسيّة ما يطلق عليه العلماء "صناعة الصور" أي "اختراع الأحداث الخياليّة والصور غير الواقعيّة والاقتناع بها والتعبير عنها". وهذا ما سأناقشه بتوسّع أكثر في الفصل الثاني من البحث.

– لازمة العرض

وضع العقاد جميع شعر أبي نواس في الغزل والخمريات والمجون في باب لازمة العرض بداعي أنّ الشاعر قد عمد إلى الإظهار والجهر بالمحرمات والتمتّع بها، ودعوته إلى اقترافها، وذلك في مثل قوله:

وإن قالوا حرام. قل حرامٌ ولكنّ اللذاذةَ في الحرامِ

وقوله:

واركب الآثامَ حتّــى يبعث الله الأنـــاما

فلَـكَم نلنـــا بدينـــا ر قمرناهُ غُـــلاما

ومن تغلغل هذه اللازمة في خليقته أنه جعل الصلاح تهديداً لإبليس في قصيدته التي يقول منها:

لما جفاني الحبيب و امتنعت عني الرسالات منه والخبرُ

اشتـد شـوقـي فـــكاد يقتلني ذكر حبيبي ، الهم و الفِكَرُ

دعوت إبليس ثـم قـلت له في خلوة والدمــوع تنحدرُ

وجزم العقاد بهذا الحكم قائلاً: "ومن اللغو أن يبحث الباحث عن مذهب أبي نواس في الزندقة، فليس له في الزندقة مذهب غير العرض والإظهار". فإنّ ما يقوم به أبو نواس من الجهر بالمحرّمات ما هو إلا لفت للانتباه يسدّ به حاجة نفسيّة في داخله، كما يقول المثل "خالِف تُعرَف". ولكن لا يجب أن نغفل أن طبيعة المجتمع التي عاش فيها أبو نواس في تلك الحقبة كانت مليئة بالبذخ والترف والمجون والحياة التي تعجّ بالمحرّمات، وإن التفاخر بكلّ هذا ليس بالضرورة أن يكون جنسيّ الدّافع بقدر ما هو شعور بالنقص الذي يبحث عن الاهتمام من أجل تعويضه.

– لازمة الارتداد

يقول العقّاد: "... كلّ ما وصف به أكفاء المنادمة والظرف وجعلهم من أقرانه لا يخلو من هذا الارتداد"، ومن أقوى الشواهد على الارتداد لدى أبي نواس ما نظمها في محمد الأمين، ففي نظمه ترتدّ صفات هذا الصديق الذي ينهاه عن شرب الخمر لينفي عن سمعته السوء،

وقد بلغ شغفه به حدّ العشق والفتنة في جسده، ومن شعره فيه قوله:

أصبحت صبّا ولا أقول بمن من خوف من لا يخاف من أحدِ

إن أنا فكرت في هوايَ له أحسستُ رأسي قد طارَ عن جسدي

يخلص العقّاد بعد هذا كلّه إلى أنّ أبا نواس كان من الشواذ في تكوينه الجنسي ودوافعه الجنسية، ولكن شذوذه غير الشذوذ الذي اشتهر به، وهو إيثاره الذكران على الإناث، ولا بدّ من التفرقة بين الشذوذين لأن النرجسية تفسر أطوار أبي نواس جميعا، وقد ردّ إلى النرجسيّة كلّ شيء، مثل المجاهرة بالإباحية، والميول إلى الجنسين، وغيرها من التصرّفات.

ثالثا: آراء النقّاد والباحثين في دراسة العقّاد لشخصيّة أبي نواس

جاء نقّاد كثيرون بعد العقّاد واقتحموا ميدان النقد الأدبي، وخصوصاً النفسيّ، وارتكزوا إلى ما قام به العقاد ليبنوا جهودهم الخاصة، فمنهم من سار على نهجه، ومنهم الآخر مَن حاد أو غيّر في مساره بما يراه مناسباً، ولم يفُتهم الحديث عن جهود العقّاد في هذا الصدد، أسواء بالثناء أو النقد أو الاستفادة من ما ورد من جهوده في ثنايا الكتب.

فهذا طه حسين في مقاله بعنوان "بؤس أبي نواس"، يثني على جهد العقّاد في أنّه أضاف إلينا شخصية جديدة من أبي نواس بعد تطبيق النقد النفسي عليه، لكنّه في الوقت نفسه حذّر من سوء استخدام العلوم في النقد الأدبي، ورفض لازمتي العرض والارتداد، ولم يعترف بشذوذه، وقال: "وأنت لا تستطيع أن تقرأ شعر أبي نواس ما صح له وما اخترع فلن تجد فيه ما يشير إلى هاتين الآفتين من قريب أو من بعيد."

كما رأى أنّه ينبغي أن يرد الشذوذ إلى الإسراف في الترف وما ينتج عنه من ضعف الأخلاق فيرى بأن الشعراء الذين اشتهروا باللهو والمجون وجهروا بالمحرمات كانوا جميعا من غير العرب.

أما حسين مروة في كتابه "دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي"، يؤكد على أنّ العقّاد "يذهب في التحليل النفسيّ مذهب فرويد في فهم الشخصية الإنسانية ويغرق في التحليل إلى حدّ نرى عنده شخصية الشاعر قد فرغت من علاقاتها الاجتماعية في عصره، وفرغت مباهج الشاعرية والحب السوي، وأصبح الرجل كأنه عالم مستقل بذاته، منعزل عن مجتمعه وزمانه إلا من حيث يرى في المكان والزمان والناس والأشياء وما يشبه ذاته أو ما يرى فيه ذاته راجعة إليه بشهوة الجنس أو شهوة الظهور"، ويمكن ملاحظة ذلك حين يقوم العقّاد بتفسير كتاباته في المجون واللهو والخمر والمجاهرة بالإثم في مجال حبّ الظهور ولازمة العرض غافلاً خصائص المجتمع الذي عاش فيه أبو نواس في تلك الفترة، وهذا ما تمّت الإشارة إليه عند طه حسين سابقاً.

أما مصطفى ناصف في كتابه "دراسة في الأدب العربي" فقد عاب على العقاد سوء استخدامه للمنهج النفسي حين طبق لازمة العرض على أبي نواس، حين جعلها الباعث الوحيد لأشعاره، مما دفعه للقول أن النقاد القدماء قد جاؤوا بما هو أشمل منه، وخالف العقّاد في

نظرته إلى رغبة أبي نواس في تجديد مطالع الشعر، فيرى أنّ ذلك لم يكن ضرباً من التفاخر أو الرغبة في الظهور، بل هو ذكيّ وصاحب ريادة وفضل.

كما أشار مصطفى ناصف إلى أنّه يمكن لنا دراسة شعر أبي نواس دون التطرق إلى شذوذه، لأنّ هذا الأسلوب النفسيّ في دراسة الشاعر أدّى بالعقّاد وغيره ممّن طبّقوا هذا النهج إلى إهمال الشعر وحياته أو تاريخه.

ولقد انطلق العقاد من العقد النفسية، وما يتفرع عنها كما جاء في نظريات علم النفس، وحاول أن يبحث عن انعكاساتها في شخصية أبي نواس، مع العلم أن النفس البشرية تستعصي على الدراسة المباشرة.

فبالأحرى أن يكون ذلك من خلال الآثار الأدبية والأخبار، لذا يصعب تعميم هذه النظريات على جميع البشر، وذلك كما يقول الدكتور أحمد كمال زكي "والواقع أن كلا من العقد والطبائع وما يتفرع عنهما من اقتراح نماذج نظرية يخطط لها السيكولوجيون، كانت كلها هم العقاد الدارس الناقد، وإن لم يكن من المسلم به رفض النماذج المقترحة –في الغالب– لأن البشر لا يتطابقون ومن ثم، لا ينبغي استيراد مجموعة من العقد والظواهر النفسية التي "أُثْبِتَتْ" لبعض الشخصيات، ومحاولة إلباسها لشخصيات أخرى، ولو لم تكن بمقاسها".

وقد أدت الانتقائية بالعقاد إلى أخطاء منهجية كثيرة جعلته يعجز عن فهم عميق لأبي نواس، لأن الدراسة النفسية للأدباء لا تتقدم أساساً إلا بالتزام منهج واحد، والانضواء تحت مدرسة محددة، ومحاولة تطويرها. أما العقاد فيظهر في بعض الصفحات محللاً نفسانياً، يرد على النفسانيين جميعاً، ويحاول أن يخرج برأي توفيقي بين آرائهم حتى وإن أدى إلى تعارض منهجي.

"ومن المآخذ الأخرى على العقاد أنّه "شكّك في روايات الإخباريين وقال أنه سيعتمد على المنهج النفسي في الكشف عن شخصية أبي نواس، لكنه اعتمد على روايات الإخباريين (ابن منظور المصري وابن هفان) وطرائفهم في بعض المواقف، وأصدر حكمه على أبي نواس من خلالها. بل إن الثلثين الأخيرين من كتابه روايات إخبارية. وكذلك إطلاقه للأحكام المسبقة في عناوينه مثل: "أبو نواس الإباحي، أو "أبو نواس شخصية منحرفة" بحيث لا يترك مجالا للقارئ كي يستنتج ما يصبو إليه".

تحولات المنهج من السياقي الى النصي

المناهج النقدية واحدة من القضايا التي أثير حولها الجدل في نقدنا العربي، على الرغم من أننا لسنا بدعا من الأمم في هذا المجال. وإذا كنا لا نرضى بالنقد العاطفي الانطباعي الذي ساد لفترة طويلة في تراثنا النقدي، فإننا بالمقابل لا نرى أن كل ما تأتي به المناهج النقدية الغربية صالح لأدبنا بالضرورة ، هذا إن آمنا بالاختلافات الطبيعية بين الآداب والثقافات والفلسفات.

وعندما نذكر المناهج السياقية في النقد، نذكر معها دفء الإبحار في جوانب النص الفسيحة، أما النص في ذاته فلا يمثل إلا نواة في هذا الخضم الشاسع، فننساق إلى كل ما له علاقة به، من ذات الشاعر وتقلباتها، إلى ظروف المجتمع واضطراباته، إلى أغوار النفس وروحانياتها ، دون أن ننظر في جوهره هو وبنيته الداخلية. فنكون كالمبحر الذي ذهب ليصطاد شيئا فألهته عجائب الكون عن مهمته، ومع ذلك يعود أدراجه راضيا لأنه أصاب شيئا من رحلته وإن لم يحقق غايته الحقيقية.

لكن، يبدو أن الزمن، وحركة التاريخ، وتسارع نبض الحضارة جعلت المتتبع للحركة النقدية الحديثة يلاحظ تلك السرعة الكبيرة في الانتقال من منهج نقدي إلى آخر، مند أن سئم النقاد من اللجوء إلى المناهج القديمة، التي استهلكت طاقتها، وفقدت بريقها، وعجزت عن تقديم فهم جديد للإبداع، يراعي ما للغة من الخصائص والطاقات التي تؤهلها لأن تصنع نصا يخاطب العمق، ويلامس آفاقا رحبة يصبو الأديب إلى الوصول إليها وإيصال القارئ لها.

ومنذ النقلة النوعية التي أحدثها الشكلانيون الروس في العقد الثاني من القرن العشرين، بتركيزهم على الاهتمام بالتنظيم اللغوي المميز للنصوص، بحيث ينفصل المعنى الأدبي عن التصورات العقلية المنطقية، أقول منذ تلك النقلة، والنقد لا يهدأ له بال في البحث عن الجديد النقدي . وهكذا رأينا البنيوية وما بعد البنيوية من سيميائية وتأويلية وتفكيكية ونظريات التلقي والقراءة، وكلها تحاول أن تؤسس لعلم دراسة الأدب.

إن مشكلة التعامل مع المناهج النقدية المعاصرة ينطلق من مجموعة أمور أهمها :
الأول هو أنها من صنع المنظر الغربي أو الأجنبي، وهي تنطلق من فلسفات وتراث فكري ونقدي يختلف بشكل أو بآخر عما هو متاح في الثقافة العربية،كما تنطلق من نص غربي وإن كانت تجمعه بالنص العربي قواسم عدة إلا أنه يتميز عنه في طبيعة اللغة والبناء الفني وأساليب التعبير. ففي التفكيكية مثلا كان " من الصعب تماما أن نفهم أفكار أحد مؤسسي هذه المدرسة أو الفلسفة أو المنظور مثل جاك دريدا". (1)

والثاني هو وصولها متأخرة إلى الساحة النقدية العربية، بسبب بطء تعاملنا مع المستجدات الفكرية، وانتظارنا للنتائج المحققة في الغرب قبل أي اقتحام للميادين الجديدة، وربما أيضا لتوجسنا مما يأتينا من الغرب عموما، والذي نضعه غالبا في خانة الغزو الثقافي لمجتمعاتنا وتراثنا، وبالتالي لشخصيتنا المتميزة. لهذا نجد القارئ العربي" لم يكتمل أمامه المشهد النقدي المعاصر الخاص بالنظريات النقدية." (2)

والثالث هو تلاحقها بسرعة خلال فترة وجيزة، فمنذ أن انطلقت النظريات اللسانية على يد العالم السويسري دي سوسير، لم تهدأ الساحة النقدية في أوربا والعالم، وذهب النقاد في رحلة بحث محمومة لإنتاج النظرية التي من شأنها أن تكشف أغوار النص الأدبي وتأبى أن تكتفي بالقشور المغلفة له، وهي الرحلة التي بدأها الشكلانيون الروس في العقد الثاني من القرن العشرين، وهي الآن تحت لواء التداولية وما شاكلها؛ الأمر الذي ساهم في عسر مفاهيمها،

وتداخل بعضها في بعض، إلى درجة أن بعضا ممن يرددون أسسها ونظرياتها، ويسارعون إلى تبنيها، لم يهضمها بالقدر الذي ينبغي له. بل إن " ممثلي ما بعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم على نحو مفاجئ." (3) وهذا يعني في آخر المطاف أننا حيال حركية تثبت أن المتوصل إليه غير مستقر، وسرعان ما يكتشف بديله أو نقيضه، مما حدا ببعض الدارسين إلى التأكيد على" أن ما بعد الحداثة– مثل التفكيك- إلى زوال، ونحن نتحرك داخل منطقة ما بعد– بعد الحداثة . " (4)

والرابع هو الترجمة التي اعتمدها العرب وسيلة أساسية في تفهم حقيقية هذه المناهج الجديدة، ومحاولة تكييفها مع الأدب العربي، سواء على مستوى وضوح المصطلح أو على مستوى توضيح دقة الإجراء النقدي المستند إلى هذه النظرية أو تلك. ولا شك أن للترجمة دورا خطيرا في مدى التحكم في زمام المناهج المعاصرة، وفي غياب توحد في لغة وأسس الترجمة في البلاد العربية، بإمكاننا أن نتوقع حدوث اختلافات في إيصال الأفكار إلى القارئ العربي.

وهكذا دخلنا في ما عرف بـ" أزمة المصطلح النقدي" التي تعكس بدورها أزمة في التفكير النقدي، يعيدها عبد السلام المسدي إلى افتقارنا للبعدين النقدي والأصولي، " فأما البعد النقدي فيفسره غلبة المناحي المذهبية في التيارات النقدية الحديثة، وهي ظاهرة يخصب بها الإفراز العقائدي وتشل بها الرؤية الفردية الواضحة ... أما انعدام البعد الأصولي فلا مرد له إلا الحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب ولا سيما المحدثون منهم، وأكبر حاجز آثم كاد يطغى على تاريخ الفكر العربي هو ذاك الذي قام بين الفلسفة والنقد الأدبي."(5)

ويمكن أن نلخص هذه المناهج في الجدول التالي:

المناهج السياقية	المناهج النصية(المناهج النسقية)
1- المنهج التاريخي.	**1- المنهج البنوي(البنيوي، البنائي).**
2- المنهج النفسي.	**2- المنهج الأسلوبي.**
3- المنهج الاجتماعي.	**3- المنهج السيميائي.**
4- المنهج الأسطوري	**4- المنهج التداولي.**
5- المنهج الجمالي.	**5- نظرية التلقي.**
6- المنهج المثيو ديني.	**6- النقد الثقافي**
	7- المنهج الظاهري(الموضوعاتي).
	8- النظرية الشعرية

أصحاب التوجّه الخارج نصي أنّ "النّص متحرك مفتوح يؤثر ويتأثر، وله تفاعلاته الذاتية والموضوعية وهو أداة فنية طبقية، والإنسان كائن تاريخي زمني لا تزامني، وهو بهذا المعنى يسهم (من خلال الأدب وغيره) في تشكيل العالم وتفسيره وفق الشرط التاريخي والقوانين الاجتماعية التاريخية التي تتحكّم بصيرورة العالم، فالنص متغيّر وكذا الإنسان والعالم2. ومن واجب المبدع أن يرصد هذا الواقع رصدا آليا، ذلك على أساس أنّ الكتابة الأدبية ليست حقيقتها إلاّ امتداداً للمجتمع الّذي تَكْتُب عنه، وتُكْتَب فيه معا. كما أنها ليست، نتيجة لذلك، إلاّ عكسا أمينا لكلّ الآمال والآلام التي تصطرع لدى النّاس في ذلك المجتمع3. هذا الموقف يجعل العلاقة بين النصّ والواقع علاقة تناظر أو علاقة انعكاس وبذلك تلغى إبداعية النصّ وتحيله من إنتاج فنّي متميّز إلى ظاهرة اجتماعية تخضع لقوانين المجتمع مثل كلّ الظواهر الاجتماعية التي لها طابع مادّي أو نفعي آني بظهر هذا معارضة هؤلاء للواقعية الرومانسية في تمجيدها للذّات المبدعة وحشرهم للنّص في إطاره ألمضموني وإغفالهم لإطاره اللّغوي في حين أن الفنّ "ليس انعكاسا سلبيا بل هو إسهام في التعرّف على الواقع وأداة شحنة وسلاح لتغييره... إنّ الواقع يبدو في الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة لأنّ الفنّ لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية المباشرة إنّما يتخّطى هذه المعطيات إلى

إدراك جديدها فيبدو الواقع في صورة جديدة له صورته الفنيّة وهذه الصورة الفنيّة أكثر اكتمالا من أصلها لأنّها تلمّ ما بدا مبعثرا من عناصره وتوضّح ما بدا غامضا من مغزاه.

أصحاب الاتجاه الدّاخل نصّي فيخلصون إلى أنّ النّص الأدبي "شكل مستقل، بل هو عالم قائم بذاته، ليست له علاقة مع ماهو خارج عنه وعن النسق الذي يدخل فيه، ومن أنّ دلالة الأشكال هي من النوع الوظيفي فقط. معنى هذا أنّ الأعمال الأدبية في نظر هؤلاء تكتسب دلالاتها من أشكالها في حدّ ذاتها ومن أنظمتها الداخلية"5 ومثل هذا الكلام يحيلنا إلى ما آثاره النقاد القدامى حول مسألة "اللّفظ والمعنى" وذهبوا إلى أنّ "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي... وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطّبع وجودة السبك"6 ولهذا فهم (أصحاب الداخل نصّي) ينظرون إلى النصّ الأدبي على أنه ظاهرة لغوية بالدرجة الأولى ويرفضون بذلك كل المناهج النقدية السياقية كالمنهج النفسي والتاريخي والاجتماعي والرأي عندهم أنه لا يمكن تفسير النص الأدبي اعتمادا على نفسية الكاتب وسيرته أو سيرة عصره. فمهمّة الناقد هي ولوج النّص والتركيز على قوانينه الداخلية وبنيته العميقة فالنصّ ليس "أكثر من مجموعة إمكانات لغوية تركّزت بطريقة خاصة في الاعتماد على مجموعة من الأحكام اللغوية البنيوية الرفيعة"7.

مباديء الشكلية الروسية في الأدب.

وكان للمدرسة الشكلية الروسية مبدءان في دراسة الأدب هما:

-1الأدب نفسه. أوالسمات الأدبية التي تميز الأدب عما سواه من الأنشطة البشرية، والتي يجب أن تشكل الأساس التي تتوجه لدارسته النظرية الأدبية,

-2أما المبدأ الثاني فهو "الحقائق الأدبية" والتي يجب أن تعطى الأولوية فوق المسلمات الميتافيزيقية في النقد الأدبي سواء كانت فلسفية أو جمالية أو نفسية .

وتم تطوير العديد من النماذج لتحقيق هذه الأهداف. وقد كان هنالك توافق بين الشكليين على الطبيعة المستقلة للغة الشعر وخصوصيتها كموضوع يخضع للدارسة في النقد الأدبي .

لقد سعى الشكليون بشكل خاص إلى تحديد السمات الخاصة باللغة الشعرية، سواء كان ذلك في الشعر أو في النثر، من خلال تحديد البعد الفني فيها والعمل على تحليلها.

وكان هنالك اتفاق على رفض الصورة النمطية التي تقول بأن الشعر فكرة مصورة مجازياً .

وانتقل الشكليون إلى دراسة أدبية الأدب بدل دراسة الأدب، والتركيز على الأدب من ناحية أنه أدب بدل من اعتباره وسيطاً ينتقل من خلاله أمر آخر.

خصائص المدرسة الشكلانية:

-1اهمال شخصية الكاتب والقارئ عند جاكوبسون و ليف جاكوبينسكي. والاهتمام باللغة الشعرية كأساس لدراستهم وبحثهم .

-2رفض جاكوبسون العاطفة كأساس للأدب، واعتبرها ثانوية في وجهة نظره واعتمد بشكل أساسي على الحقائق اللغوية الصرفة .

-3فرق الشكلانيين بين اللغة الشعرية ، واللغة العملية .فاللغة العملية تستعمل في التواصل اليومي بين الناس لإيصال

المعلومات. أما اللغة الشعرية فتكون للارتباطات اللغوية في الخطاب قيمة ذاتية فيها.

-4العمل الأدبي عند الشكلانيين يتجاوز نفسية الكاتب والقارئ ويصبح له وجوداً مستقلاً بمجرد وضعه وإنشاءه.

-5لا يمكن للقارئ أن يقرأ الأدب قراءة تصفحية سريعة لأن اللغة الشعرية لم تكتب ليتم تصفحها والمرور عليها مروراً عابراً .

-6الأدب عند الشكليين يساعد على إحياء الوعي اللغوي لدى القارئ لأن الخطاب اليومي العملي يجعل تفاعلنا مع اللغة مع مرور الوقت خاملاً متبلداً.

-7الأدب عند الشكلانيين يساعد على بعث الوعي من جديد وينشيط الاستجابات العفوية ويجعل الأمور أكثر وضوحاً.

-8ساعدت المدرسة الشكلانية الروسية على ظهور مدرسة براغ البنيوية في منتصف العشرينيات ,

وكانت مدرسة براغ أنموذجاً للجناح الأدبي في المدرسة البنيوية الفرنسية في الستينيات والسبعينيات في القرن العشرين.

خصائص الشكلانية الاساسية :

1- Literariness : الأدبية: وهي ما يفرق بين اللغة الأدبية المستخدمة في الشعر والنثر عن غيرها من أنواع الحديث discourse.

)لعل من الممكن تعريف الأدب ليس تبعاً لما إذا كان تخييلياً أو تخيّلياً، وإنما لأنه يستخدم اللغة بطرائق غير مألوفة. فالأدب، في هذه النظرية ، هو نوع من الكتابة التي تمثل "عنفاً منظماً يُرْتكب بحق الكلام الاعتيادي"، كما يقول الناقد الروسي رومان جاكوبسون. ذلك أن الأدب يحول اللغة الاعتيادية ويشددها، وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي. .. وهذا هو تعرف "الأدبي" الذي قدمه الشكلانيون الروس، الذين ضمّوا في صفوفهم فيكتور شكلوفسكي، ورومان جاكوبسون، وأوسيب بريك، ويوري تينيانوف، وبوريس إيخنباوم وبوريس توماشيفسكي. ولقد ظهر الشكلانيون في روسيا في السنوات السابقة على الثورة البولشفية عام 1917، وازدهروا في العشرينات، إلى أن تم إسكاتهم فعلياً من قبل الستالينية. وهذه المجموعة المقاتلة المتمرسة في فن الجدل والمناظرة، نبذت المذاهب الرمزية شبه الصوفية التي كانت قد مارست نفوذها على النقد الأدبي من قبل، وركزت الاهتمام، بروح علمية وعملية، على الواقع المادي للنصّ الأدبي ذاته (.

) **Defamiliarisation:** -2نزع الألفة) أو estrangement التغريب: يرى الشكلانيون أن الفن يقدم الأشياء المألوفة

والمعتادة بطريقة جديدة وغير مألوفة ، بمعنى نزع الألفة عن الأشياء المعتادة للفت النظر إليها وكأننا نقرأها للمرة الأولى وهذا يساعدنا على رؤية الأشياء بطريقة جديدة .

)إن ما هو نوعي في اللغة الأدبية، وما يميزها عن أشكال الخطاب discourse الأخرى، هو أنها تشوّه اللغة الاعتيادية بطرائق شتى. فتحت ضغط الصنعات الأدبية، تتشدد اللغة الاعتيادية وتتكثف وتتلوى وتتداخل وتتطاول وتنقلب وتقف على رأسها. إنها لغة "جعِلتْ غريبة" وبسبب من هذا التغريب estrangement ، فإن العالم اليومي أيضاً يصبح فجأة غير مألوف. ففي رتابة الكلام اليومي، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له بائخة، كليلة، أو مُؤَثْمتَة، كما يقول الشكلانيون. أما الأدب، ومن خلال دفعنا إلى إدراك درامي للغة، فينعش هذه الاستجابات المعتادة ويجعل الموضوعات أكثر قابلية للإدراك (.

: **Organic unity** -3ترى الشكلانية أن النص الأدبي وحدة مستقلة وقائمة بحد ذاتها وجميع عناصرها تتكامل فيما بينها لتشكل وحدة متكاملة منسجمة لتوحي لنا بالمضمون .

-4تحديد خصائص الشكل وعناصره من رمز ومجاز وتشبيه واستعارة وكناية .. الخ

ولكن حتى الشكلانية التي كانت في ذلك الوقت تعتبر حديثة أصبحت فيما بعد قديمة بعد أن ظهرت مدارس أخرى كالبنيوية وما بعد البنيوية والسيميائية وغيرها. ولأن الشكلانية اهتمت بالشكل حتى وإن كان على حساب المضمون فلم تعد مقبولة بعد الثورة الروسية ولا سيما أنها ترفض الاعتراف بتأثير العوامل الاجتماعية التي ينشأ فيها الكاتب على أدبه وتصر على أن النص مستقل ومنعزل تماماً عن الخارج .

نستطيع الاتفاق على كتاب واحد فحسب، بل سوف نختلف حتى على وجود هذا الكتاب..» [١].

ويُنظر إلى النقد الحديث اليوم على أنه نقد إيجابي من حيث إنه يسهم في العملية الإبداعية، ويزيدها ثراء وعمقاً، بما يقدم لها من احتمالات ودلالات، وبما نجح في أن يفجر فيها من رؤى وتصورات عميقة، ومهما تكن أحياناً متعسّفة متكلّفة فإن فيها الكثير من الجدة والطرافة.

ويبدو النقد القديم -بالمقارنة بالنقد الحديث - موجهاً ورقيباً بما يصدره من أحكام بناء على قواعد مقررة، وهو أقل إسهاماً في العملية الإبداعية من النقد الحديث، الذي ينظر إليه - بسبب من هذا - على أنه عمل إبداعي كذلك، إذ هو -في بعض المناهج - يفكك العمل الأدبيّ ويعيد إنتاجه من جديد.

لم يعد النقد «ميتالغة» أي لغة حول اللغة «كلغة المعاجم، بل هو نشاط إبداعي مثل الأدب ،وإذا ما جاز القول: إن الأدب إبداع تركيبي، فالنقد إبداع تحليلي..»[٢].

(١) انظر «القارئ العادي» لفرجينيا وولف، ترجمة د. عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة، القاهرة: ص٢٤٠

(٢) انظر «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي» سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

الفصل الأول

الشكلية (الشكلانية)[١]

Formalisme

تعريف

الشكلانية أو الشكلية (Formalisme) مذهب أدبي ونقدّي، يذهب إ أن قيمة كل عمل فني تتمثل في عناصر صياغته وأصالة أسلوبه.

وهي تضم مجموعة من المناهج النقدية التي تتعامل مع النص الأدبيّ عـ أنه كيان لغوي مستقل، ومن ثم فإن الأسلوب يعد الأساس في العمـ الأدبيّ.

والواقع أن الاهتمام بالشكل هو شيء قديم في النقد الأدبيّ، وقد كانـ قضية الشكل والمضمون في جميع العصور من أبرز القضايا الأدبيّة الـ اختلف حولها النقاد ؛ فقوم يرون أن مهارة الأديب تكمن في أسلوبه، حسن اختيار الألفاظ والعبارات، ونظمها على نسق معين باهر مخالف لأسلوب الكلام العادي. والأدب -والشعر خاصة - هو «ضرب من النسـ

(١) يسمى النقد الشكلاني - بجميع اتجاهاته - عند بعض النقاد بـ(النقد النصي). انظر «الـ النصي» لجيزيل فالانسي، ضمن كتاب «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي» ترجمة رضوان ظا (سلسلة عالم المعرفة - الكويت» ص ٢٠٩.

وجنس من التصوير» وأما المعاني فلا أهمية لها فهي «مطروحة في الطريق» يعرفها الجميع كما يقول الجاحظ.[١]

وقوم آخرون يرون أن الأدب وعاء الفكر، ومستودع الثقافة والخبرة، وهو غني بالتجارب الإنسانية، من سياسية، واجتماعية، ونفسية، وتاريخية، وغير ذلك.. ومن هنا تأتي أهميته، تأتي من عظم الأفكار والمضامين التي يحملها. إن الأدب -عند هؤلاء القوم - ليس تشكيلاً لغوياً باهراً فحسب، والناس لا يقرؤونه لهذا الجانب الشكلي وحده. بل يقرؤونه على أنه يقدّم تجربة إنسانية شعورية وفكرية ذات شأن. والشكل - عندئذٍ - وسيلة لإبراز هذه التجربة والتعبير عنها، وليس غاية في حدّ ذاته كما يقول هؤلاء الشكليون.

وقد مثلت على مدار التاريخ مدارس ومذاهب أدبية ونقدية مختلفة هذين الاتجاهين معاً.

فالكلاسيكية مثلاً اهتمت بالشكل، وعنيت به عناية فائقة تصل أحياناً حدّ التكلف، ولكن الرومانسية والواقعية اهتمتا بالمضامين والمواقف والأفكار، وقس على ذلك بقية المدارس والمذاهب.

كان هناك باستمرار - إذن - نقد فني جمالي شكلي، ونقد مضموني موضوعي.

وقد برز تيار النقد الشكلي بقوة منذ أوائل القرن العشرين، وراح يتجه إلى التأصّل و«العلمنة» والتعقيد. وهو في الحقيقة وجه آخر من وجوه النقد الفنيّ القديم، أو نظرية «الفنّ للفنّ».

وقد مثلت هذا النقد الشكلي في العصر الحديث مناهج نقدية متعدّدة، حداثية وما بعد حداثية، منها:

(١) الحيوان: ٣/ ١٣١-١٣٢

-مدرسة الشكليين الروس.
-مدرسة النقد الجديد في الغرب

-النقد الألسني: ومثلته الأسلوبية، والبنيوية، والتفكيكية، ونظرية التلقي، ونظرية النص.

ويتجه هذا النقد الذي ينطلق جميعه من الألسنية الحديثة، إلى جعل دراسة الأدب أكثر علمية ومنهجية، وأبعد عن الإيديولوجيا والانطباعات الذاتية الذوقية، والعوامل الخارجة عن الأدب.

وقد جمع هذه الاتجاهات النقدية - على ما بينها من فروق واختلافات، أو زيادة ونقصان - اهتمامُها - كما ذكرنا - بلغة النص الأدبيّ، ومحاولةُ دراسته دراسة شكلية تنأى عن جميع الملابسات الخارجية التي تتعلق به: كالتاريخ، والدين، والفلسفة، والسياسة.. وغيرها.

ولكن الشكلانية تطورت مع مرور الزمن وتراكم الدراسات، كانت بدايات الشكلانية محصورة في الشكل فقط، ولكنها تطورت إلى دراسة بنيته، وبدأت بالتعامل مع الظواهر الأسلوبية، ثم تعدتها إلى التعامل مع كلية النص، ثم تجاوزت التعامل مع النص المستقل إلى دراسة علاقته بمنظومات أخرى: اجتماعية، وتاريخية، وإيديولوجية وغيرها.

ويمكن بشيء من التبسيط والإيجاز رصدُ الملامح المشتركة الكبرى لهذه الاتجاهات النقدية الشكلية، قبل التوقف بالتفصيل عند كلٍّ منها على حدة:

الملامح العامة للاتجاهات الشكلانية

١- تغليب القيم الجمالية والشكل على ما في العمل الأدبيّ من فكرة أو خيال أو شعور[١]، أي حصر قيمة العمل الأدبيّ - كما هو ظاهر - في

(١) معجم المصطلحات الأدبية، لمجدي وهبة: ص١٧٨ (بيروت: ١٩٧٤م).

الشكل الفنيّ وحده، بحيث إن هذا العمل يستمد قيمته الجمالية من الأسلوب، ولا تتدخل العناصر الأخرى في صياغة هذه «الجمالية».

٢- النظر إلى النص الأدبيّ على أنه بنية لغوية جمالية، أو تشكيل أسلوبي متميّز، أكثر مما هو تمثيل للواقع، أو انعكاس للحياة، أو محاكاة للطبيعة، أو تعبير عن شخصية قائله، أو ما شاكل ذلك من أفكار قديمة.

ومن ثمّ عدّت الشكلية كلّ اشتغال بالنص خارج هذه البنية نقداً خارجياً، لا يقارب جوهر العمل الأدبيّ، ولا ينفذ إلى بواطنه، ولا يمسّ حقيقته، بل يتعلّق بأطرافه فقط، وهو عندئذٍ درس سطحي عقيم.

٣ - الأدب عالم مستقل، له «قوانينه وبناه وصنعاته النوعية الخاصة التي ينبغي دراستها في ذاتها، وليس ردها إلى شيء آخر، والعمل الأدبيّ ليس حمّالة أفكار، أو انعكاساً للواقع المادي، ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية، إنه واقعة مادية.. وهو مؤلف من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ رؤيته تعبيراً عن رأي المؤلف..»[١].

وهكذا تميل الشكلية إلى تجريد الأدب من ارتباطه بأية ملابسات خارجية: كالتاريخ والاجتماع، وعلم النفس، وغير ذلك مما عُنيت به المناهج النقدية التقليدية التي سبق أن توقفنا عندها.

وهي في هذه النظرة تحاول أن تقارب الأدب في استقلاليته عن هذه الملابسات، وتتغاضى - من ثمّ - عن تحليل المحتوى الأدبيّ «حيث يمكن للمرء دوماً أن يتعرّض لغواية علم النفس أو علم الاجتماع..»[٢].

٤ - لا تعدو الأفكار أن تكون مجرد تحفيز للشكل، أو مناسبة، أو فرصة لنوعٍ من التمرين الشكلي[٣].

(١) نظرية الأدب ، ، ليتري إيغلتون: ص١٣

(٢) السابق: ص ١٣

(٣) السابق نفسه

وهي - من ثمَّ - ليست هدفاً عند دراسة النص، وليست كذلك هدفاً عند إبداعه..

فكأن أصحاب هذا الاتجاه يريدون أن يقولوا لنا: إن الأدب لا يُصنع من الأفكار، ولكنه يصنع من الألفاظ.

ولعل ما كتبه أودن ذات مرة يعبّر عن ذلك. «كتب أدون يقول: إنه إذا حضر إليه شاب يطمع في أن يكتب شعراً، وقال له: «لديّ أمر جليل أودُّ أن أكتب عنه» فهو ليس بشاعر. ولكنه إذا اعترف وقال: «أريد أن أقف طويلاً مع الألفاظ أستمع لحديثها» فهو عندئذٍ قد يصبح شاعراً».[١]

وكان ت.س. إليوت-وهو من مدرسة النقد الجديد - يقول: «إن ولاء الشاعر يجب أن يكون للغة التي يرثها من الماضي، والتي يجب عليه أن يحافظ عليها وينمّيها..»[٢].

ومن الواضح أن أصحاب هذا الاتجاه الشكلي الذين لا يلقون للأفكار بالاً يذكرون باتجاه النقد الجمالي القديم، ويتتبعون خطا أولئك القوم من أمثال أوسكار وايلد وغيره، ممن دعوا إلى ما أسموه «الشعر الخالص» أو الشعر بعد أن تطرح منه كلّ الأفكار..[٣]

وكان ريتشاردز - وهو من أقطاب مدرسة النقد الجديد الشكلانية - يرى أن كثيراً من سوء فهمنا للشعر يأتي من الغلواء في تقدير قيمة الفكر فيه، إذ الأفكار ليست عاملاً أساسياً من عوامل التجربة الشعرية..

إن الأفكار عند الشكلانيين غير مهمة وغير يقينية، وهي تقود إلى

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو: ص٢٣، وانظر مناهج النقد الأدبي، لديتش: ٢٤٤

(٢) السابق: ٢٤

(٣) السابق: ٣٥

الاختلاف، على حين أن الشكل - الذي هو محايد في الغالب - يمكن أن يقضي على الاختلاف، ويقود إلى شيء من التوحد والموضوعية في الأحكام.

٥ - غاية الأدب عند الشكلانيين هي الأدب ذاته، وهي غاية جمالية، لانفعية ؛ فالأدب لا يخدم غرضاً تعليمياً، ولا خلقياً، ولا سياسياً، وإنما غايته «إستيطيقية» أي جمالية، تقوم على الإدهاش والإغراب.

إن الأدب عند الشكلانيين - كما يقول تيري إيغلتون - «هو خطاب غير «ذرائعيّ» فهو - بخلاف كتب ومحاضرات علم الأحياء بالنسبة إلى الطلاّب - لا يخدم أي غرض عملي مباشر..»[١].

ولذلك نفر الشكلانيون -بشكل عام - من الموضوعات ذات الطبيعة النفعية، كالموضوعات السياسية وغيرها «ونظروا إلى السياسة باعتبار أنها ليست ذات طبيعة أدبية حقيقية..»[٢].

٦ - ومثلما أن المؤلف لا ينبغي أن يتغيا أي غرض نفعي عند الكتابة، ينبغي على المتلقي كذلك أن يجتنب مثل هذا المزلق.

إن قراءة الأدب -أي عمل الناقد - ينبغي كذلك أن تكون «غير ذرائعية» أي إن عليه أن يجتنب قراءة الأدب للبحث عما فيه من قيم أو أفكار، أو ليسأل نفسه: ماذا يقوله هذا النص أو ذاك؟ بل عليه أن يقرأه بوصفه أدباً فحسب، أي بوصفه نشاطاً جمالياً إبداعياً، ليس له من غرض إلا جعل الدهشة والإغراب، وتقديم الأشياء بشكل باهر غير مألوف ..[٣].

ويضرب إيغلتون مثالاً توضيحياً على هذه القراءة غير «الذرائعية»

(١) نظرية الأدب: ص٢١
(٢) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: ص ١٠٢
(٣) نظرية الأدب لإيغلتون: ص ٢٧

المطلوبة، فيقول: «حين أحدّق في جدول مواعيد القطارات لا لأعرف موعد وصول القطار، وإنما لأثير في نفسي أفكاراً عامة عن سرعة وتعقيد الوجود الحديث قد يقال عندها إنني أقرؤه بوصفه أدباً..»[١].

وإن النظر إلى الأدب على أنه ذو مضمون رفيع، أو أنه يحمل قيماً ذات شأن، انتقاص من قدره، أو زعزعة في كيانه الراسخ.

يقول إيغلتون: «إن تعريف الأدب ككتابة ذات قيمة عالية يعني أنه ليس كياناً راسخاً، لأن أحكام القيمة متغيرة على نحو هائل..»[٢]

وبناء على ما تقدم، فإن اشتغال الناقد ينبغي أن يكون على الأدوات الشكلية وحدها، وعليها ينبغي أن ينهض درسه وتحليله وتقويمه.

إن الناقد يقارب الأدب من خلال بنيته اللغوية التي تميّزه من الكلام غير الأدبيّ، أي إن الناقد معني بالسؤال عن: «كيف يقول النص الأدبيّ؟» لا عن: «ماذا قال هذا النص؟».

٨ - يرفض الناقد الشكلانيّ الفكرة القائلة: إن الفن محاكاة للواقع، أو انعكاس له، ويذهب إلى أن الأدب لا يعكس الواقع، ولكنه يحوّله إلى شيء غريب أو شيء غير مألوف، إنه يصور لنا عالماً جديداً يزعزع إدراكنا المعتاد للواقع الذي نعرفه.

موقف الشكلانية من المضمون

وعلى أن النقد الشكلانيّ الذي يميّزه الاهتمام بالشكل -كما ذكرنا - ليس متساوياً في نظرته إلى المضمون، وليس شأن هذا المضمون شأناً واحداً عند تيارات هذا الاتجاه الشكلاني جميعها.

(١) السابق
(٢) السابق: ص٢٧

ويمكن - على وجه الإجمال - رصد ثلاثة آراء تتعلق بقضية الشكل والمضمون عند أصحاب الاتجاه الشكلاني والجمالي في النقد الأدبيّ.

١- رأي يهتم بالشكل وحده، ويرى أن فنية العمل الأدبيّ تتحدّد به وحده، ولا يعطي للمضمون أي قيمة في تحديد منزلة الأدب أو الأديب، فللأديب أن يقول ما يشاء من المعاني والأفكار، وهي لا عبرة لها في سمو الأدب أو ضعفه، بل المعوّل على الشكل وحده.

٢- رأي يهتم بالشكل، ويرى أن الأدب لا يتحقق إلا به، وهو وحده الذي يدخل نصاً ما في حيّز الأدب، ولكن هذا الرأي يذهب إلى أن عظمة الأدب وخلوده تتحدان بالأفكار.

كان إليوت يقول: «لا يمكن تحديد عظمة الأدب على أساس المقاييس الأدبيّة وحدها، وذلك على الرغم من أننا لابدّ أن نتذكر أن معرفة ما إذا كان الأدب الذي أمامنا أدباً أو لا، يمكن أن يحدد بالمقاييس الأدبيّة فحسب..»[١].

وتقول إليزابيث درو: «إن المبنى -في ذاته - لا قيمة له دون المعنى، وإن الاثنين لا ينفصلان. الشعر استعمال خاص للغة، ولكن قيمة أي استعمال للغة هي أن تقول شيئاً، لأن اللغة وسيلة الاتصال بين الناس..»[٢].

٣ - رأي يذهب إلى أن الشكل هو كلُّ شيء، والأدب هدفٌ في حدّ ذاته، ولا ينبغي أن يحمل أية أفكار ذات معنى، وأن يُستبعد منه أي مغزى خلقي.

كان أوسكار وايلد مثلاً يقول: «إن كل الفنون لا منفعة فيها إطلاقاً»

(١) حاضر النقد الأدبي، ترجمة د. محمود الربيعي: ص٧١ «دار غريب، القاهرة: ١٩٩٨م».
(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش: ١٢٥، وانظر ص٣٣، وص٣٣٥

ويقول: «إن الفنانين هم الضعفة التي لا ترى في الأشياء الجميلة إلا معنى الجمال المجزء»[١].

وقد يشتطّ هذا الرأي فيدعو صراحة إلى معاداة النفعية في الفن، وإلى حرب المضامين الجادة لأنها تفسده.

يقول تيودور جوتييه: «إن الأشياء تبدو جميلة بنسبة عكسية للمنفعة»[٢]

والذين هم أقل غلواً من هؤلاء نظروا إلى الموضوعات الجادة، كالموضوعات الدينية، أو السياسية، وما شاكلها، على أنها موضوعات غير أدبية، أو أنها موضوعات ليست ذات طبيعة أدبية حقيقية..»[٣].

انتشار الشكلانية

يتسم النقد الحداثي وما بعد الحداثي -كما ذكرنا - بأنه نقد شكلاني، منطلقه اللسانيات بمستوياتها كافة.

ويبدو أن وراء انتشار الشكلية في العصر الحالي عوامل فكرية واجتماعية وثقافية وغيرها.

ويمكن - بشيء من التبسيط - إبراز أهم هذه العوامل فيما يأتي:

١- تزعزع إيمان الإنسان الغربي بالإيديولوجيات والأفكار والقيم، بل الأديان. وبذلك لم يعد للفكر قيمة ولا مصداقية.

٢- انعدام إيمان الإنسان الغربي بوجود أفكار أو قيم يقينية ثابتة، يمكن أن يفيء إليها، أو تشكل على الأقل ثقافة مركزية عميقة لا تُتجاوَز ولا تُتخطى أو تُحتقر.

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ص٣٥
(٢) المذاهب النقدية، ماهر حسن فهمي: ١٨
(٣) نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر: ص١٠٢

الاسلوبية

يذهب الأسلوبين، والنقاد الألسنين إلى أن (الأسلوب) ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها، أو المكتوبة، وأنها، بنتيجة تجذّرها في التعبير الإنساني، تتكشف بدءاً من مستوى (الجملة)، وتراكيبها المختلفة، كما في أحوال الاستفهام، والتعجب، والتهكم، والسخرية وغيرها، والتي تترك طابعها على القول.. إلا أن مجالها الحقيقي، هو (النص)، والذي يتسع لمقاصد البث اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن (فرادة) صاحبها، الأمر الذي رجح عند المنظرين كون (الأسلوب) طريقة خاصة للباث للخطاب اللغوي، وخاصة الكاتب، والأديب، في التعبير عن نفسه(١)...

الاسلوبية هي منهج نقدي لساني تقوم على دراسة النص الادبي دراسة لغوية , لاستخلاص اهم العناصر المكونة لادبية الأدب إذ تجعل منطلقها الاساس النص الادبي اي أن الاسلوبية تنطلق من النص لتصب في النص أو كما يقال : قراءة النص بالنص ذاته وتنقسم الاسلوبية الى أنواع تبعاً للمدارس النقدية منها الاسلوبية التعبيرية والاسلوبية الادبية والاسلوبية الاجتماعية النفسية والاسلوبية البنائية وغيرها من الاسلوبيات النظرية , أما أبرز رواد الاسلوبية الادبية عربيا فهو الدكتور محمد الهادي الطرابلسي والدكتور محمد عبد المطلب والدكتور صلاح فضل والدكتور شكري عياد والدكتور عبد السلام المسدي, ولعل أهم كتاب نظري تناول الأسلوبية بدقة هو كتاب الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي .

ويرجع الفضل الأول في ظهور الأسلوبية إلى العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (١٩١٣-١٨٥٧) Ferdinand De Saussureالذي أظهر علم اللسانيات حيث يعزى إليه التفريق بين اللغة والكلام من خلال معادلته الشهيرة:"اللسان في نظرنا هو اللغة ناقص الكلام" (٦)، حيث أوضح أن اللسان:"نتاج اجتماعي لملكة اللغة، فهو مجموعة من الأعراف الضرورية التي يستخدمها المجتمع لمزاولة هذه الملكة عند الأفراد"(٧)، وأن اللسان:"ما هو إلا راسب من عمليات عديدة للكلام عبر الزمن، أما الكلام فانه تطبيق أو استعمال للوسائل والأدوات الصوتية، والتركيبية والمعجمية، التي يوفرها اللسان"(٨). لكن الفضل الأكبر ناله تلميذه شارل بالّي (١٩٤٧-١٨٦٥) Charles Ballyوهو:"باحث لساني كان مختصا في السنسكريتية واليونانية، ولما استوعب المفاهيم التي جاء بها دي سوسير وتمثلها عكف على دراسة الأسلوب فأرسى قواعد الأسلوبية المعاصرة ابتداء من سنة ١٩٠٢

(لُغَةً)، تعني كلمة استيلوس في اللاتينية (الازميل)، أو (المنقاش) للحفر، والكتابة، وقد كان اللاتين يستعملونها مجازاً للدلالة على شكلية الحفر، أو شكلية الكتابة، ثم مع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية، البلاغية، والأسلوبية، وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير..

وجاء في (لسان العرب): الأسلوب يقال للشطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، و(الأسلوب) الطريق، والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، و.. (الأسلوب) الفن، يقال أخذ فلان في أساليب القول، أي في أفانين من القول(٢)..

***

وقد قدمت (تعاريف) متنوعة(٣) في مشاربها، مختلفة في اتجاهات أصحابها في تمثل الأسلوب(٤)، ويمكن، من وجهة نظر ألسنية، عرض أبرزها فيما يلي:

١- (من زاوية المتكلم)، أي - الباث- للخطاب اللغوي، (الأسلوب) هو الكاشف عن فكر صاحبه، ونفسيته، يقول (افلاطون): - كما تكون طبايعُ الشخص يكون أسلوبه- ويقول (بوفون): - الأسلوب هو الإنسان نفسه- ويقول (جوته): الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط، والرفيع، الذي يتكمن به الكاتبُ النفاد إلى الشكل الداخلي للغته، والكشف عنه- ..

٢- (من زاوية المخاطب)، أي - المتلقي- للخطاب اللغوي (الأسلوب) ضغط مسلّط على المتخاطبين، وأن التأثير الناجم عنه يعبر إلى الإقناع، أو الامتاع، وبقول (فاليري)، وأيضاً جيد أن (الأسلوب) هو سلطان العبارة: ويقول (ستاندال): (الأسلوب) هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه، ويقول (ريفاتير): - (الأسلوب) هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ، فاللغة تعبر، والأسلوب يبرز-

٣- و(من زاوية الخطاب)، أو لنقل النص نفسه، (الأسلوب) هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية.. وقد حصر (شارل بالي) مدلول الأسلوب في تفجرّ طاقات التعبير الكامنة في اللغة، ويعرّف (ماروزو) الأسلوب بأنه: - اختيار

الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز بنفسه ويعرفه (بييرغيرو) بأنه – مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم، أو الكاتب، ومقاصده..

الأسلوب ثمرة عمل

وفي كتابه: مقال في فلسفة للأسلوب– ، ١٩٦٨ يعمل (غرانجه) على تأسيس (أسلوبية خاصة) تشمل كافة نشاطات الإنسان، وعلومه، ولذلك اعتبر (الأسلوب) ثمرة للعمل، وإن المرور من اللاشكلي إلى المبني ليس مجرد توضع صورة جاهزة، وقادمة من الخارج، وإنما هو، مثل كل انبنائية، ينتج عن (عمل) يضع الشكل والمضمون في علاقة بعضهما مع بعض، في الحقل المستكشف، أو لنقل بعبارة أخرى، إن (الأسلوب) هو الحل الشخصي الذي يقدمه الفرد للصعوبات التي في عمل بنائي ما..

كل ممارسة عملية تعكس، في نظر غرانجه، (أسلوباً)، والأسلوب لا ينفصل عن الممارسة العملية، كما أنه في الأساس يخص مجال (الدلالات)..

و(الدلالة) هي ما يتحدر من وضع واقعة في، (أو داخل) مجموعة؛ والممارسة العملية هي (الفعالية) منظوراً إليها في سياقها الحركي، وعلى الخصوص في الظروف الاجتماعية التي تعطيها (دلالتها) في عالم معاش فعلاً...

وفي نظر غرانجه أن (كيفية) تكامل الشخص مع العمليات المادية التي للعمل هي: – الأسلوب– ؛ وهي ملازمة للممارسة العملية.. وفي المجال الأدبي إن بنائية اللغة الأدبية هي نفسها (عمل)؛ و(الأسلوب) ينشأ عن فك اللحمة التي بين البنيات، وبين الدلالات، وخاصة الحافة منها..

تعددية الشيفرة، السَنَن

إن (العلامات) في نظر غرانجه نوعان:

١– بعضها أحادي الدلالة، محدّد المعنى، مثل إشارات مورس البرقية، أو إشارات الاختزال؛ فهذا النوعُ لا يدخل في باب الأسلوب..

٢– والبعض الآخر متعدّد الدلالة، وغير محدّد المعنى، تتكشف له (شيفرات) مختلفة، نحوية ولغوية ودلالية، تشكل أسلوباً يصلح أن يكون موضوعاً للدراسة الأسلوبية..

و (الشيفرة)، أيْ السنن كود، هي مجموعة من الضوابط يلتزم بها كل من الباث للغة، والمتلقي لها.. وإن انتقال الرسالة يتم عبر الشيفرة، السَنَن؛ وإن (الأسلوب) بالتالي خاصة من خواص الرسالة؛ لأنه (مرمّز)، أي يخضع لرمزية العلامات اللغوية، نظامها، وشيفرتها، سننها..

وهذا يعني أن العلاقة بين الأسلوب وبين الشيفرة السَنَن علاقة ضرورية... ناهيك بأن شرط قيام (الأسلوب) في نظر غرانجه، هو: – تعددية الشيفرة– ، بحيث أن الدلالة غير الاصطلاحية، وخاصة الدلالة الحافة هي التي تولد الأثر الأسلوبي؛ وهي سمة من سمات الفرد، وفرادته، وبها تتجلى قدرة المبدعين في إبداعهم، ص١٨٩..

الأسلوب وتنظيمه للخطاب

وذهب (جاكبسون) إلى أننا لا يمكننا تعريف (الأسلوب) خارج الخطاب اللغوي كرسالة، أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم.. فالرسالة تخلق (الأسلوب)، إلا أن الخطاب الأدبي خطاب متميز بفعل أن (الوظيفة الشعرية) هي التي تغلبت فيه؛ فهو خطاب مركب في ذاته، ولذاته..

إن البنية اللغوية للرسالة تتوقف على الوظيفة السائدة؛ وإن (الوظيفة الشعرية) هي الأكثر سيطرة في النص الأدبي من غيرها.. ومع ذلك، إلى جانب الوظيفة الشعرية تظهر في (الملحمة): – (الوظيفة المرجعية– ؛ وفي (الشعر الغنائي): – الوظيفة الانفعالية– ؛ وفي (الشعر الحماسي، والاجتماعي): – الوظيفة الإفهامية– ، وهكذا دواليك..

وعلى هذه الشاكلة، يكون (الأسلوب) هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب، وهو يتولد من ترافق عمليتين متواليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة، هما: (اختيار) المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي الذي للغة؛ ثم (تركيبها) تركيباً تقتضي بعضه قواعد النحو، كما يسمح ببعضه الآخر التصرف في الاستعمال..

إن التطابق بين (جدول التوزيع) الذي للرصف، و (جدول الاختيار) الذي للكلام، يقرر الانسجام بين مفردات النص الأدبي، باعتبارها علامات استبدالية، أي وحدات لغوية، معجمية، تستخدم في عملية الإبداع الأدبي..

وإن (الأسلوب)، كمجتلى للشعرية، هو بالتالي تعادل، أي توافق في البناء، وعلى الخصوص تكافؤ فيه، يرتكز إلى المزج بين مقومات الجدولين، جدول التوزيع، وجدول الاختيار..

مزايا الأسلوب، وأنواعه

وقد ذهب (أرسطاليس) في كتابه: – الخطابة– ، ص١٩٦ إلى أن(الوضوح) أهم مزايا الأسلوب.. لأن الكلام إذا لم يكن واضحاً، لم يكن أدّى وظيفته اللغوية؛ ومن الضروري أن يظل بالتالي (مناسباً) للموضوع الذي ينقله..

وعلى ذلك، إذا وضعت (الكلمة الأنيقة) على لسان عبد، أو صبي، أو في موضوعات تافهة لا تكون (مناسبة)؛ وذلك في نظر أرسطاليس هو ما يميّز (الشعر) عن النثر، فيمايز بينهما، إذ أن الشعر يتحمل (الغرابة) في القول، والخروج عن المألوف، لأن موضوعاته، وأيضاً أشخاصه، هي عادة خارجة عن المألوف..

والغربيون، منذ اليونان إلى اليوم يميّزون عادة بين ثلاثة أنواع من (الأساليب)؛ وهي: ١– الأسلوب البسيط، أو السهل؛ ٢– الأسلوب المعتدل، أو الوسيط؛ ٣– الأسلوب الجزل، أو السامي.. وهو التقسيم الذي يربط هذه الأساليب بالموضوعات التي يعالجها الخطاب اللغوي، وخاصة الخطاب الأدبي..

ولذلك هم يقولون في الأسلوب الأول، البسيط أو السهل، أنه يصلح للرسائل، والحوار؛ وفي الثاني، المعتدل أو الوسيط أنه يصلح للتاريخ، والملهاة؛ في حين أن الأسلوب الثالث، الجزل أو السامي يصلح للمأساة.. إلا أن هذا الرأي خلافي، بدليل أن الأنواع الأدبية الحديثة، كالرواية، والمسرحية الاجتماعية تستهلك عدة أساليب تظل فيها ناجحة..

والأسلوبية في مجملها العام تهتم على نحو خاص بمفهوم (النص) الأدبي وغيره ، وذلك بتحليله لغوياً بهد الكشف عن الأبعاد النفسية و القيم الجمالية ، والوصول إلى أعماق مبدعه من خلال تحليل نصه ( ). ويرتبط بالأسلوبية مجموعة من المفاهيم التي اتُّخِذَت) أسساً) تقوم عليها نظرية الأسلوبية أو علم الأسلوب وهي : (الاختيار ، والانحراف ، والمتلقي ، والسياق) . ونعرض لكل مفهوم منها ، ونبين دوره في أداء المنوط به في هيكلة علم الأسلوب كما يلي:

المفهوم الأول : الاختيار = (Choice) الانتقاء ( ) (Selection)

ارتبط مفهوم (الاختيار) بالأسلوبية واعتبر حداً فاصلاً بين) الجمالي = اللغة الفنية) و (غير الجمالي = اللغة العادية) ، ذلك أن الكلام لا يمكن أن يكتسب صفة الأسلوبية إلا إذا تحققت فيه جملة من الظواهر التعبيرية التي) يؤثرها = يختارها) الشاعر أو الأديب دون غيرها ، لأنها في نظره هي (وحدها) التي يمكن أن تعبر عما يدور في خلده . ومن ثم كان الأسلوب في جوهره(اختياراً) ، ومن شأنه أن ينقل اللغة من حيادها إلى خطاب يتميز بنفسه . أو أن الأسلوب (انتقاء (لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين . إن (الاختيار = الانتقاء (الأسلوبي الذي يقوم به المبدع يكون شاملاً لمختلف النواحي المتعلقة باللغة ؛) الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية) ، لأن هذا الاختيار سيكون أصدق ما يمكن إذا حقق قَصْد (المبدع) من توظيفه.

ويرى د . سعد مصلوح أنه يمكننا التمييز بين نوعين مختلفين من الاختيار هما:( )

الأول : اختيار محكوم بسياق المقام (Context of Situation) ويراد به استعمال اللغة لتحقيق هدف عملي محدد ، ولذا يوصف هذا الاختيار بأنه (نفعي (Pragmaticمحكوم بسياق المقام.( )

والثاني : اختيار نحوي (Grammatical Selection) ويراد به المفاضلة بين أساليب التراكيب المختلفة ،وانتخاب بعضها لأداء ما يريده المبدع . ولا يقتصر الأمر على (النحو) فقط ، بل يراد بكلمة (النحو) هنا كل مستويات اللغة المختلفة.( ) فالاختيار بهذا المفهوم أمر يفترض أن يقوم به المنشئ على كافة مستويات التواصل بدرجات متفاوتة ، ومن ثم فهو ليس محض اختيار لغوي فحسب ، بل هو محكوم من جهة بإمكانات المُقَال ، ومن جهة أخرى بمقتضيات (المقام) . وعندئذ تصبح هذه الاختيارات بأنواعها (متغيرات أسلوبية ( )(Stylistic Variables أي مجموعة من السمات اللغوية التي يعمل فيها) المنشئ) بالاختيار أو الاستبعاد أو الحذف ، وبالكيفية التي يراها . فإذا تحققت هذه) المتغيرات) في النص بالفعل انتقلت إلى مرحلة تصبح فيها (خصيصة أسلوبية) للمبدع يطلق عليها حينئذ (الخصائص الأسلوبية. ( ) (Stylistic Features

المفهوم الثاني : (الانحراف( ) (Deviation

يمكن القول بأن (الانحراف) يمثل مع مفهوم) الاختيار) العماد الرئيسي للسياق الكلي للنظرية الأسلوبية ، كما أنه يمثل السمة المميزة للغة الأدبية . و(الانحراف) يُعدّ مؤشراً نصياً على أدبية النص ، ذلك أن الخروج على النسيج اللغوي العادي في أي مستوى من مستوياته (الصوتية والتركيبية والأسلوبية والبلاغية) يمثل في حد ذاته حدثاً أسلوبياً . ( ) ويرتبط) الانحراف) بالنص الذي هو أيضاً انحراف عن قاعدة ما ، أو عن نموذج (معياري . (وعلى هذا فإنه يجدر بنا التنبه

إلى كون اللغة في مستواها المعياري هي الأصل ، وما جاء (انحرافاً) عن هذا الأصل هو المستوى الفني ، أي (النص المنحرف) وهذا هو جوهر الإبداع عامة .

هذا وقد عُرِفَ الانحراف في تراثنا العربي تحت مسميات أُخَر منها (العدول) و(الصرف) و (الانصراف) و (مخالفة مقتضى الظاهر (، وتعددت تعريفات أهل التراث له بما يخدم المصطلح في تكويناته الحديثة الآن.( )

المفهوم الثالث : المتلقي = القارئ Reader

يستند تحليل النصوص إلى فعل) القراءة) الذي يقوم به (قارئ) خاص . فالقراءة هي الخطوة الأولى في العملية النقدية التي تحيل النص إلى معنى . ولذلك فإن مهمة القارئ (المتلقي) لا تُحَدَّد فقط في التلقي الآلي للنص الأدبي ، بل في تمثله نقدياً ، وإخضاعه لمعايير التحليل المختلفة وصولاً إلى مكنوناته الثرية ( ). وقد تزايد الاهتمام بالمتلقي خاصة في ظل المدارس النقدية الحديثة مثل : (السيميائية ، والتفكيكية ، و نظرية التلقي ، ونظرية استجابة القارئ ، والأسلوبية.( )(

أنواع القرَّاء:

هناك نوعان من القراء يختلفان حسب موقعهما من تقبل (النص) هما: ( )

الأول : القارئ الحقيقي ؛ وهو ذلك القارئ الذي يكتفي بتلقي النص على ما هو عليه دون أن يستثير النص ، أو يثوِّره.

والنوع الثاني : القارئ الخاص ؛ وهو ذلك القارئ الذي يخلق النص من جديد عبر إقامة الحوار المستمر معه ، ومعاودة النظر فيه مرة بعد أخرى ، وهو ما يمكن تسميته بالقارئ النصي . ويمكن للقارئ الحقيقي أن يتحول إلى قارئ نصي بتفعيل تقبله السلبي وتحويله إلى انفعال حقيقي بمستوى التلقي التفاعلي بين (القارئ) و (النص (ومن ثم (المبدع.( ) (

المفهوم الرابع : السياق( ) Context

السياق هو القاعدة الداخلية التي ينحرف عنها الأسلوب ، إذ تحدد أي ظاهرة أسلوبية بكونها خروجاً أو تحولاً عن النمط السائد في السياق . ويمكن تحديد هذه الظاهرة الأسلوبية في نص ما بموضوعية عن طرق رصد نقاط التحول في مسار السياق فيه) .(

والسياق الأسلوبي نموذج لغوي يساعد على كشف ظواهر النص ، وذلك لأنه لا يمكن أن نعول على استجابة القارئ للنص وحدها في مسألة الكشف النصي .

وتأتي أهمية السياق من خلال الدور الذي يؤديه في فهم المعنى ، ذلك أن الكلمة تكتسب مدلولها من السياق ، وتتغير هذه الدلالة بتغيره ، وإذن كان هذا لا ينفي وجود دلالات للكلمة المفردة لو خلت منها لبطلت وظيفتها في السياق ، ومن ثم يأتي السياق ليحدد احد تلك الوظائف الدلالية للكلمة.( ) .

اتجاهات الأسلوبية ومقولاتها ومستويات التحليل فيها، وبالتالي الاستعانة بذلك في تحليلنا للنصوص الأدبية، وهي كما يلي:

١- الاتجاهات: وهي على تعددها فإنه يمكن حصرها في اتجاهين اثنين هما:

أ- أسلوبية التعبير:

أسلوبية التعبير أو الأسلوبية الوصفية تعنى بمعالجة تعبير اللغة بوصفه ترجمان أفكارنا. ويعد شارل بالّي رائدها بدون منازع ولا مدافع. وهو يحدد الأسلوبية بأنها: "دراسة أحداث التعبير اللغوي المنظم لمحتواه العاطفي، أي دراسة تعبير اللغة عن أحداث الحساسية، وفعل أحداث اللغة على الحساسية"(٥٤). فهذه الأسلوبية – كما يؤكد بيير غيرو P.Guiraud –: "تعبيرية بحتة، ولا تعني إلا الإيصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي"(٥٥). ومن أشياع هذا الاتجاه المتأثرين بمنهاج بالي ومفهومه للأسلوبية نلفي جول ماروزو (J. Marouzeau)، ومارسيل كروسو (M. Cressot).

ب- أسلوبية الفرد:

أسلوبية الفرد أو الأسلوبية التكوينية ظهرت على يد النمساوي ليو سبيتزر Spitzer Léo، كرد فعل على أسلوبية بالي، وبتأثير مباشر من أستاذه الألماني كارل فوسلير (١٨٧٢-١٩٤٩). ويرى سبيتزر أن الفرد مستعمِلَ اللغة غير ملزم بالتقيد بقواعد اللغة المتعارف عليها، بل بإمكانه أن يتملص منها، ويبدع تركيبا لغويا جديدا يميزه عن غيره، ويكون بمثابة أسلوب خاص به وحده. وتكمن مهمة الناقد الأسلوبي في دراسة تلك الخواص اللغوية المتفردة الدالة على شخصية الكاتب. ويبدو أن سبيتزر قد تأثر في رأيه هذا بآخرين سبقوه إلى توكيد صلة الأسلوب بصاحبه. بحيث يروى أن (أفلاطون) قال: "كما تكون طباع الشخص يكون أسلوبه". واعتبر (سينيك) الأسلوب صورة الروح. وكان الكونت بوفون(١٧٠٧-١٧٨٨) Buffon قد ألقى في المجمع العلمي الفرنسي عام ١٧٥٣ محاضرة نفيسة بعنوان "مقالات في الأسلوب"، مما جاء فيها: "الأسلوب هو الرجل عينه"؛ بمعنى أنه صورة لصاحبه، تبرز مزاجه وطريقته في التفكير ورؤيته إلى العالم. وبعبارة المسدي، فهو "فلسفة الذات في

الوجود"(٥٦). وقد أثَّر بوفون بنظريته هذه في كل الذين جاؤوا من بعده من نقاد الأدب ومنظّري الأسلوب (بول كلودال، شوبنهاور، فلوبير، ماكس جاكوب...). إن الأسلوب الفردي – كما يقول فريديريك دولوفر F. Deloffre – "حقيقة بما أنه يتسنى لمن كان له بعض الخبرة أن يميز عشرين بيتا من الشعر إن كانت لـ:راسين (Racine) أم لـ: كورناي (Corneille)، وأن يميز صفحة من النثر إن كانت لـ:بلزاك (Balzac) أم لـ:ستاندال (٥٧)"(Stendhal). ويجرنا الإقرار بحقيقة الأسلوب الفردي إلى القول باختلاف الأساليب من كاتب إلى آخر. وقيل كذلك:" إن هنالك إلى جانب الأساليب الخاصة بواحد من أئمة الفن أسلوبا عاما مطلقا يصلح لكل زمان ومكان، وهذا الأسلوب العام هو الطريقة الكلية التي تعبر عن كيفية تأثير العقل في الطبيعة"(٥٨). وإلى جانب هاتين الأسلوبيتين يتحدث بعضهم عن أسلوبيات أخر، كالأسلوبية البنيوية التي وضع أسسها فرديناند دي سوسير. ومن أعلامها ريفاتير الذي يؤمن بوجود بنية في النص، وبوجوب البحث فيها. ويضيف إلى ذلك أهمية "المتلقي" في تحديد الأسلوب والأسلوبية. فهو يزعم أن هذه الأخيرة " تدرس في الملفوظ اللساني تلك العناصر التي تستعمل لإلزام المرسل إليه أو متلقي الشفرة ومفسرها بطريقة تفكير مرسل هذه الشفرة. بمعنى أنها تدرس فعل التواصل لا كإنتاج صرف لمتسلسلة لفظية، بل كأثر شخصية المتحاور وكانتباه المرسل إليه. باختصار، فهي تدرس الإيراد اللساني عندما يتعلق الأمر بنقل شحنة قوية من المعلومة"(٥٩). ويرى أيضا أن كل بنية نصية تثير رد فعل لدى القارئ تشكل موضوعا للأسلوب. وكلما كان هذا الرد واعيا، كان الإحساس أقوى بميزة هذا الموضوع(٦٠). واهتم ريفاتير كثيرا "بالسياق الأسلوبي"، وعرّفه على أنه نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع (٦١)، أي مضاد للسياق، وغير متنبأ به، بحيث عقد له فصلا خاصا في كتابه الشهير(محاولات في الأسلوبية البنيوية)، وقسمه إلى "سياق أصغر" و"سياق أكبر". ونجد في هذا التيار كذلك ياكبسون، وإن كان جيرو يصنفه ضمن أسلوبية أخرى مستقلة، سماها" الأسلوبية الوظيفية".

ما هي البنيوية معناها ومتى برزت؟

تحديد مصطلح البنية .

أولاً : الدلالة اللُغوية لكلمة بنية .

تشتقُّ كلمةُ (بنية) من الفعلِ الثلاثيّ (بنى) وتُعني البناءَ أو الطريقةَ، وكذلك تدلُّ على معنى التشييدِ والعمارةِ والكيفيةِ التي يكون عليها البناءُ، أو الكيفيةُ التي شُيّد عليها وفي النحو العربي تتأسسُ ثنائيةُ المعنى والمبنى على الطريقةِ التي تُبنى بها وحدات اللغةِ العربيةِ، والتحولات التي تحدثُ فيها .

ولذلك فالزيادةُ في المبنى زيادةٌ في المعنى، فكلُّ تحولٍ في البنيةِ يؤدي إلى تحول في الدلالةِ، والبنيةُ موضوعٌ منتظم، له صورتهُ الخاصةُ ووحدتهُ الذاتيةُ؛ لأنَّ كلمةَ (بنية) في أصلها تحملُ معنى المجموعِ والكلِّ المؤلّفِ من ظواهرَ متماسكةٍ، يتوقفُ كلٌّ منها على ما عداه، ويتحددُ من خلالِ علاقته بما عداه .

ثانيًا : الدلالة الاصطلاحية .

لقد واجه تحديدَ مصطلحِ البنيةِ مجموعةٌ من الاختلافاتِ ناجمةً عن تمظهرِها وتجليها في أشكالٍ متنوعةٍ لا تسمح بتقديمِ قاسمٍ مشتركٍ؛ لذا فإن جان بياجه ارتأى في كتابه (البنيوية) أن إعطاء تعريف موحد للبنية رهينٌ بالتمييز "بين الفكرة المثالية الإيجابية التي تُغطي مفهوم البنية في الصراعات أو في آفاقٍ مختلفةِ أنواعِ البنياتِ، والنوايا النقديةِ التي رافقتْ نشوءَ وتطورَ كلِّ واحدةٍ منها مقابلَ التياراتِ القائمةِ في مختلفِ التعاليم" .

فجان بياجه يقدم لنا تعريفًا للبينةباعتبارها نسقًا من التحولات :" يحتوي على قوانينهِ الخاصةِ، علمًا بأنَّ من شأنِ هذا النسقِ أن يظلَّ قائمًا ويزدادَ ثراءً بفضلِ الدور الذي تقومُ به هذه التحولاتُ نفسُها، دون أن يكونَ من شأنِ هذه التحولات أن تخرجَ عن حدودِ ذلك النسقِ أو أن تستعينَ بعناصرَ خارجية، وبإيجاز فالبنيةُ تتألفُ من ثلاثِ خصائصَ: هي الكليةُ والتحولاتُ والضبط الذاتي".

إذن نلاحظ مما سبق أن جان بياجه لا يُعرِّف البنيويةَ بالسلبِ، أي بما تنتقده البنيويةُ؛ لأنه يختلف من فرعٍ إلى فرعٍ في العلومِ الحقةِ والانسانيةِ، فهو يُفرّقُ في تعريفهِ للبنيةِ بين ما تنتقده وما تهدف إليه .

ولذلك نلحظ أنه يركز في تعريفهِ للبنيةِ على الهدفِ الأمثلِ الذي يوحدُ مختلفَ فروعِ المعرفةِ في تحديد البنيةِ باعتبارها سعيًا وراءَ تحقيقِ معقوليةٍ كامنةٍ، عن طريقِ تكوينِ بناءاتٍ مكتفيةٍ بنفسِها، لا تحتاج من أجلِ بلوغِها إلى العناصر الخارجيةِ .

كما نلحظ أنَّ التعريفَ السابقَ يتضمنُ جملةً من السّماتِ المميزةِف البنيةُ أولاً نسقٌ من التحولاتِ الخارجيةِ، وثانيًا لا يحتاجُ هذا النسقُ لأي عنصرٍ خارجيّ، فهو يتطورُ ويتوسعُ من الداخلِ، مما يضمنُ للبنيةِ استقلالاً ويسمحُ للباحثِ بتعقلِ هذه البنيةِ .

أما عن خصائصِ البنيةِ التي أشارَ إليها جان بياجه في تعريفهِ فهي ثلاثُ خصائصَ كالتالي:

(١) . الكلية أو الشمول :

وتُعني هذه السمةُ خضوعَ العناصرِ التي تُشكِّل البنيةَ لقوانينَ تُميّزُ المجموعةَ كمجموعةٍ، أو الكلَّ ككلٍّ واحد .

ومن هذه الخاصيةِ تنطلقُ البنيويةُ في نقدِها للأدبِ من المسلَّمةِ القائلةِ بأنَّ البنيةَ تكتفي بذاتها، فالنصُّ الأدبيُّ مثلاً هو بنيةٌ تتكونُ من عناصرَ، وهذه العناصرُ تخضعُ لقوانين تركيبيةٍ تتعدى دورَها من حيثُ هي روابطُ تراكميةٌ تشدُّ أجزاءَ الكيانِ الأدبيّ بعضَه إلى بعضٍ، فهي تُضفي على الكلِّ خصائصَ مغايرةً لخصائصِ العناصرِ التي يتألف منها البعض .

كما إن هذه الخاصية تُبرزُ لنا أنَّ البنيةَ لا تتألفُ من عناصرَ خارجيةٍ تراكميةٍ مستقلةٍ عن الكلِّ، بل هي تتكونُ من عناصرَ خارجيةٍ خاضعةٍ للقوانينِ المميزةِ للنسقِ، وليس المهمُّ في النسق العنصرُ أو الكلُّ، بل العلاقاتُ القائمةُ بين هذه العناصرِ .

(٢) . التحولات :

أما عن خاصيةِ التحولاتِ، فإنها توضحُ القانونَ الداخليَّ للتغيراتِ داخلَ البنيةِ التي لا يمكنُ أن تظلَ في حالةِ ثباتٍ؛ لأنها دائمةُ التحولِ .

وتأكيدًا لذلك ترى البنيويةُ أنَّ كلَّ نصٍّ يحتوي ضمنيًا على نشاطٍ داخلي، يجعل من كلِّ عنصرٍ فيه عُنصرًا بانيًا لغيرهِ ومبنيًّاً في الوقت ذاته، ولهذا فقد أخذت البنيويةُ هذه السمةَ بعينِ الاعتبارِ لتُحاصرَ تحوّلَ البنيةِ وما قد يعتريها من بعض التغيير .

كما إن هذه السمةَ تُعبّرُ عن حقيقةٍ هامةٍ في البنيويةِ، وهي أنَّ البنيةَ لا يمكن أن تظلَّ في حالةِ سكونٍ مطلق، بل هي دائمًا تقبلُ من التغيّراتِ ما يتضمنُ مع الحاجاتِ المحددةِ من قِبل علاقاتِ النسقِ أو تعارضاته، فالأفكارُ التي يحتويها النصُ الأدبيُ مثلاً تُصبح بموجبِ هذا التحولِ سببًا لبزوغِ أفكارٍ جديدة.

(٣) . التنظيم الذاتي :

أما عن خاصيةِ التنظيمِ الذاتي، فإنها تمكّنُ البنيةَ من تنظيمِ نفسِها كي تُحافظَ على وَحدتِها واستمراريتِها؛ وذلك بخضوعِها لقوانينِ الكلِّ .

وبهذا فيحقق لها نوعًا من " الانقلاب الذاتي " ونُعني به أن تحولاتِها الداخليةَ لا تقودُ إلى أبعدَ من حدودها، وإنّما تُولّدُ دائمًا عناصرَ تنتمي إلى البنيةِ نفسِها، وعلى الرغم من انغلاقها هذا لا يُعني أن تندرج ضمن بنيةٍ أخرى أوسعَ منها، دون أن تفقد خواصها الذاتية.

ونريد أن نضرِبَ مثالاً على ما سبق من خصائصِ البنية، مثلاً نقابة المهندسين بما أنها تجمّعٌ خاص لأشخاصٍ بأعينهم فهي تمثل بنية، هذه البنية تسمح بتنوعِ الأفرادِ داخلَها بين ذكورٍ وإناثٍ، بين شبابٍ وشيوخٍ، بين متزوجينَ وغيرِ متزوجين، تنوعٌ لا يعرفُ الفوارقَ الطبقية أو الاختلافاتِ العقائديةَ، ولكنها في الوقتِ نفسهِ لا تسمح بدخول من لم يحمل مؤهلاً معينًا من الدخول فيها .

كما يوجد داخلَ هذه البنيةِ أي النقابة قوانينُ تُطبقُّ على عناصرِها، ويوجدُ بين هذه العناصرِ صفاتٌ وعلاقاتٌ مشتركةٌ، يركزُ عيها الناقدُ أو الدارسُ البنيويُّ .

ويرى (ليفي شتراوس) أن "البنيةَ مجردُ طريقةٍ أو منهجٍ يمكن تطبيقُها في أي نوعٍ من الدراسات تمامًا كما هي بالنسبةِ للتحليلِ البنيويّ المستخدمِ في الدراساتِ والعلومِ الأخرى".

<u>نشأة البنيوية :</u>

نشأت البنيوية في فرنسا، في منتصف الستينيات من القرن العشرين عندما ترجم **(تودوروف)** أعمال الشكليين الروس إلى الفرنسية. فأصبحت أحد مصادر البنيوية.

ومن المعلوم أن مدرسة (الشكليين الروس) ظهرت في روسيا بين عامي ١٩١٥ و١٩٣٠، ودعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاماً ألسنياً ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاساً للواقع. واستبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع. وقد طورت البنيوية بعض الفروض التي جاء بها الشكليون الروس.

المصدر الثاني الذي استمدت منه البنيوية هو (النقد الجديد) الذي ظهر في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين في أمريكا، فقد رأى أعلامه "أن الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية" (عزرا باوند)، وأنه لا حاجة فيه للمضمون، وإنما المهم هو القالب الشعري (هيوم)، وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته (جون كرو رانسوم).

والألسنية هي **المصدر الثالث** الذي استمدت منه البنيوية، ولعلها أهم هذه المصادر، وعلى الخصوص ألسنية فرديناند

دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) الذي يُعد أبا الألسنية البنيوية، لمحاضراته (دروس في الألسنية العامة) التي نشرها تلامذته عام ١٩١٦ بعد وفاته. وعلى الرغم من أنه لم يستعمل كلمة (بنية) فإن الاتجاهات البنيوية كلها قد خرجت من ألسنيته، فقد مهد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً. وفرق بين اللغة والكلام: (فاللغة) عنده هي نتاج المجتمع للملكة الكلامية، أما (الكلام) فهو حدث فردي متصل بالأداء وبالقدرة الذاتية للمتكلم.

و كما أسلفنا ؛ ففي نهاية العقد الثاني من القرن العشرين التقت آراء العالم السويسري (فردنياند سوسور) بالتيارات النقدية السائدة في اوربا ليبرز تيار الفكر البنيوي في الدرس النقدي المعاصر والحديث . والحقيقة ان "الجذور البنيوية تضرب بعيداً في القدم منذ ارسطو والجاحظ والعسكري والجرجاني وقدامة وابن طباطبا وهيغل وماركس ، حتى اشتهر قال بعضهم :"لنقل صريحاً: البينوية ليفي شتراوس" علماً عليها ليفي شتراوس وعرف بها فوكوهو ولاكان والتوسير وجان بياجيه وغيرهم.

ففي القرن التاسع عشر نادى الباحث الاجتماعي اليهودي دوركايم بالنظرية المسماة "العقل الجمعي"، ودعا إلى دراسة الظواهر الاجتماعية باعتبارها "أشياء مستقلة"، وتبعاً لذلك ظهر الباحث اللغوي السويسري "فرديناد دي سوسيور " بنظريته في "ظاهرة اللغة"، حيث جرد اللغة من دلالاتها الإشارية المألوفة وعدها نظاماً من الرموز يقوم على علاقات ثنائية، ومن هنا ظهرت فكرة "البنية".

و حول نظرية (موت المؤلف) التي تعوّل عليها البنيوية كثيرا ذلك في أن المنهج البنيوي يرفض النظرة التي ترى أن المؤلف هو منبع المعنى في النص ، وصاحب النفوذ فيه ، يرفض ذلك ويؤكد أن الكاتب لا دور له يذكر ؛ فلم يقم بعمل يستحق الثناء والمدح ، وكل ما قام به هو استخدام اللغة التي هي حق مشاع ، وأنه عندما أنشأ النص أنشأه على طريقة من سبقه ، فلم يأت بجديد بل قلد من سبقه في هذا الفن فهو اتجاه يركز على اللغة وكيفية عملها ودلالاتها ، وبذلك يخرج المؤلف خاوي الوفاض ، لا هو مبدع ولا هو عبقري ، وإنما هو مستخدم للغة لم يبتدعها ، وإنما ورثها مثلما ورثها غيره .

فمع انتشار الاتجاهات النقدية الجديدة مثل " البنيوية وما بعدها " لم يعد ينظر إلى المؤلف بوصفه منشئ النص ومصدره ، كما لم يعد هو الصوت المتفرد الذي يعطي النص مميزاته ، فالذي تتحدث وتنطق هي اللغة وليس المؤلف أو صوته .

ما الذي قدمه سوسير للبنيوية اللغوية؟

-١جرد اللغة من دلالاتها الإشارية المألوفة.

-٢شخص اللغة بأنها نظاماً من الرموز يقوم على علاقات ثنائية.

-٣أظهرت فكرة "البنية ."

-٤ومن أبرز ما قرره سوسير بقوة مبدأ "اعتباطية الرمز اللغوي" أي أن أشكال التواصل الإنساني ما هي إلا أنظمة تتكون من مجموعة من العلاقات ترتبط ارتباطاً طبيعياً أو منطقياً أو وظيفياً بمدلولات العالم الطبيعي."

ماهي الفونولوجيا؟

الفونولوجيا علم يبحث عن الاختلافات الصوتية التي ترتبط في لغة ما باختلاف الدلالات، وعن توظيف عناصرالا ختلاف والقواعد التي تحكم هذه العناصروتمكنها من ان تاتلف فيما بينها لتشكيل كلمات او جمل.

ما رأي علماء اللغة بالفونولوجيا؟ ومن أشهر المهتمين فيها؟

-١ياكبسون قال بعدم الاكتفاء بدراسة التغيرات الصوتية الطارئة بمعزل عن البيئة اللغوية.

-٢تروبتسكوي– قام بتاسيس علمين للاصوات اللغوية على أن يكون لكل منهما موضوعا منفصلا عن الآخر وهما.

الاول: علم اصوات الكلام phonetique وهو ينصب على تحليل الظواهر الفيزيائيةويستعمل العلوم الطبيعية.

والثاني:علم اصوات اللغة phonologie .وهو يستعمل مناهج بحث لغوية صرفة. بان تجيب الصوتيات عن سؤال..كيف ينطق هذا الصوت او ذاك؟

•ما الأمور الواجب على الفونولوجيا أن تدرسها؟

-١عليها ان تدرس الخصائص الفزيولوجية والفيزيائية للصوت

-٢تتميز باقصائهاللعلاقةالقائمة بين المتوالية الصوتية ودلالتها اللغوية لذلك فهي تدرس فقط الوجه المادي للاصوات..

ما المقصود بالعلامة اللغوية في اللغة؟

-٣العلامة هي الدليل والرمز و ايضا الايقون . فاللغة لا تضم الرموز و الايقونات فقط وانما تضم العلامات و الدلائل اللغوية .

مم تتكون العلامة؟

تتكون العلامات من اصوات , و الاصوات تتركب من وحدات دلالية) , كالكلمات و الجمل و كل ذلك يشكل مجموعة من النظم داخل اللغة ...

إيجابيات المنهج البنيوي وسلبياته

ايجابياته فتتلخص في المتطلبات الصارمة التي يفرضها على قارئ الأدب، إذ إنه من الصعب على القارئ أن يكون مجرد هاوٍ للمتعة أو التسلية، أو أن يكون غير ملم بقواعد اللغة، وفنون القول المختلفة، لكن هذا المطلب في الوقت نفسه يحد من انتشار الأدب؛ بسبب صعوبة العثور على عدد كبير من القرّاء يتحلى بهذا المستوى الممتاز الذي يخلق نوعًا من الارستقراطية الأدبية .

ومن ايجابياتهِ أيضًا تلك الروح النقدية العالية التي يتطلبها من القارئ، بحيث يشارك مشاركة إيجابية وفعّالة في تصور إمكانيات النص، وتوقع الحلول المختلفة للقضايا الفنية أو الشكلية المعروضة.

السلبيات:

أولاً: البنيوية كما يُفهم من لفظها تعتمد على بنية النص، وبيان العلاقات التي تربط بين كيانه اللفظي والمادي؛ لتصل إلى حكم أدبي فهي وإن كانت لا تُهمل الدراسة العلائقية للألفاظ، فإنها تُهمل الوحدة الموضوعية ودوافع إبداعه وأثر المبدع فيه، ومن هنا تقع في خطر ميكانيكية التحليل .

ثانيًا: من الأخطار التي تواجهها البنيوية (المغالطة الشكلانية)، وتعني تلك إلى عدم الاهتمام بالمعنى أو المحتوى، ورفض الاعتراف بحضور العالم الثقافي خارج العمل الأدبي، وتلك ناتجة من عدم الاعتراف بأن مظاهر البنية المدروسة ليست هي المظاهر الوحيدة، ولا هي وحدها التي تعمل في نظام مغلق دون أن تتأثر بالعالم الخارجي .

ثالثًا: إن البنيوية ليست علمًا وإنما هي شبه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسومًا بيانية وجداول متشابكة، ومن هذا المنطلق تجاهلت البنيوية التاريخ، فهي وإن كانت إجرائية فاعلة جيدة في توصيفها، إلا أنها تفشل في معالجتها للظاهرة الزمانية، ولهذا فقد يكون هذا مقبولاً مع الظواهر المؤقتة .

رابعًا: إن البنيوية في إهمالها للمعنى فهي تناهض وتعادي النظرية التأويلية، وإن كانت تسلّم بأن النص متعدد المعاني.

خامسًا: أن على الصعيد الأدبي تُعرِّف البنيوية الأدب بأنه جسد لغوي أو مجموعة من الجمل وهذا تعريف رولان بارت وهو تعريف يُثير كثير من التساؤلات، ومنها إلى أن كون اللفة مادة الأدب لا يعني بحال أن الأدب هو اللغة، فالحجر مادة التمثال لكن التمثال ليس مجرد حجر.

سادسًا. ولعل من أهم المخاطر للبنيوية، أنها تُلغي التطور وتهتم بالنظام فإنها تنظر إلى التاريخ نظرة سكونية، إذ ترى أن التاريخ مسير بمجموعة من الأنظمة التي تعجز الإرادة الإنسانية عن إحداث أي خدش في تشكيلها أو مسارها .

سابعًا. إن التحليل البنيوي يقف عاجز أمام التفريق بين الأعمال الأدبية الجيدة والرديئة، القديمة والجديدة، والسبب في ذلك أنه تحليل وصفي صوري لا يهتم بالقيمة، وهذا بدوره يؤدي إلى تشويه الأعمال الأدبية وإلغاء خصوصيتها .

ثامنًا. ليست البنيوية سوى صورة محرفة للنقد الجديد الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص، كما لو أنه مقطوع عن موضوعهِ، مستقل عن موضوع القراءة .

فيما يخص طريقة التحليل فهو ليس تحليل وانما دراسة بهذا المنهج لانه منهج نصاني .لأنه مع ظهور مثل هذه الأنواع من المناهج الحداثية أستبعد مصطلح التحليل وصار يتداول مصطلح القراءة أو الدراسة وبطبيعة الحال تقوم الدراسة وفق هذا المنهج وفق أربعة مستويات :

أ-المستوى الصوتي :وتدرس فيه الأصوات من جوانب عدة مثلا الجهر الهمس ....

ب-المستوى الصرفي : دراسة الاشتقاق وحالة الجمود .....حالة بنية الكلمات .

ج–المستوى التركيبي:دراسة مثلا الزمن والعلاقات النحوية .....

د–المستوى الدلالي : دراسة الحقول الدلالية ....ودلالات الكلمات ...

أنواع البنيوية:

إذا تأملنا البنيوية جيدا وبتعمق دقيق باعتبارها مقاربة ومنهجا وتصورا فإننا سنجدها بنيويات عدة وليس بنيوية واحدة: فهناك البنيوية اللسانية مع دوسوسور ومارتنيه وهلمسليف وجاكبسون وتروبوتسكوي وهاريس وهوكيت وبلومفيلد...،وبنيوية السرديةNarratologie مع رولان بارت وكلود بريمون وجيرار جنيت...، وبنيوية أسلوبية stylistique مع ريفاتير وليو سبيتزر وماروزو وبيير غيرو، وبنيوية الشعر مع جان كوهن ومولينو وجوليا كريستيفا ولوتمان...، وبنيوية دراماتورجية أو مسرحية Dramaturgie مع هيلبو... أو بنيوية سينمائية مع كريستيان ميتز....، وبنيوية سيميوطيقية مع غريماس وفيليب هامون وجوزيف كورتيس...، وبنيوية نفسية مع جاك لاكان وشارل مورون ، وبنيوية أنتروبولوجية خاصة مع زعيمها كلود ليڤي شتراوس الفرنسي وفلاديمير بروب الروسي، وبنيوية فلسفية مع جان بياجيه وميشيل فوكو وجاك دريدا ولوي ألتوسير...

التناص

الاساسيات

- فالتناص كمصطلح نقدي ظهر في النّقد الغربيّ الحديث، ويرجع النّقّاد الغربيون بذوره الأولى إلى النّاقد الرّوسي باختين عندما لاحظ تعدد الأصوات في روايات دوستوفسكي وهيمنة الصوت الداخلي في روايات تولستوي، وقد يكون شكلوفسكي أشار أيضا إلى المصطلح، وقد يكون زميله تشيتشرن، ولربّما ساهم دوسوسير بحظّه فيه كما أشارت إلى هذا جوليا كريستيفا عندما قالت بأن دوسوسير أشار إلى ما يعرف بالكلمات تحت الكلمات، وسيحاول كلّ واحد الانتصار لمذهبه أو لأستاذه، لإعطاء قصب السّبق له، ولا ننكر أنّ من الباحثين من يتحرى الحقيقة بعيدا عن التّعصب، وبكلّ موضوعية، ونجد الكثير من النّقّاد العرب، والدّارسين المهتمين بأمر التّناصّ خصوصا، والنّقد عموما، ولربّما حتّى غير المهتمين يقولون بأنّ التّناصّ يتقاطع في كثير من النّقاط مع مفاهيم ومصطلحات نقدية عربية قديمة من حيث التّعريف، والمنهج والآلية، ومن هؤلاء الدّارسين العرب من يرفض هذه الفكرة لاختلافهما تعريفا ومنهجا ومنهم من يتوسط الأمور، ويمسك العصا من وسطها فيجلّ هذا، ويثمّن ذاك، فأردنا أن نستقصي الأمور، ونورد الأقوال، والآراء علنا نخرج بأفكار تزيل عنّا هذا الإشكال.

تعريف التناص

- **فضلنا أن ندخل مباشرة في تعريف التناص دون الخوض في تاريخ المصطلح، فما يهمنا هنا هو مقارباته من حيث المصطلح والمفاهيم في النقد العربي القديم، وللتناص عدة تعاريف متعددة لتعدد المناهج والمفاهيم، ويعرف ميشال ريفاتير التّناصّ بقوله: "التّناصّ هو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة، وهو الآلية الخالصة للقراءة الأدبيّة الّتي وحدها في الواقع تنتج الدّلالة أمّا القراءة السّطرية المشتركة بين النّصوص الأدبيّة، وغير الأدبيّة فإنّها لا تنتج غير المعنى" ويعرفه جيرار جينيت فيقول: "أمّا أنا أعرفه بطريقة لاشكّ مكثفة بعلاقة حضور متزامن بين نصّين أو عدّة نصوص، بمعنى عن طريق الاستحضار Eidétiquement، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنصّ داخل آخر بشكلها الأكثر جلاء وحرفية، وهي الطّريقة المتبعة قديما في الاستشهاد Citation [...]، وفي حال السّرقة الأدبيّة Plagiat [...]، وفي حال التّلميح L’allusion"**

مفهوم ريفارتير للتناص

- أشار الباحث ميشال ريفاتير إلى مفهوم التّناص، واستعمله كمرتبة من مراتب التّأويل، وهذا الاستعمال مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية الأسلوبية، والمقروئية الأدبيّة على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون، فإنّ مرجعيات النّصوص حسب ريفاتير هي نصوص أخرى، والنّصّيّة مرتكزها التّناصّ" .
والتناص بمفهومه الدقيق لا يعني ضم النصوص أو الشواهد بعضها البعض ولكنه يعمل على إدخالها في شبكة من العلاقات الحية التي تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معينة أو ثقافات متباينة، وهكذا يصير التناص في مفهومه الواسع صيغة من صيغ التحول .
يعرف التناص "هو عملية تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى" . ولوران جيني L.Jenny ، بقوله: "كلّ نصّ يقع في مفترق طرق عدّة نصوص فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا" . التناص هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى ويعرّفه فيليب سولرس F. Sollers

أمّا الدّكتور عبد الملك مرتاض

- فيعرّف مصطلح التّناصّية "بأنّها تبادل التّأثير، والعلاقات بين نصّ أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى" . فالتناص إذن هو [...]عملية تفاعل معقدة غالبا وغير ظاهرة إلا بإنعام النظر أما النص فهو في طبيعته اللغوية تاريخي لا يتحقق إلا عبر نصوص أخرى كثيرة ، ويعرفه الدكتور محمد عناني بقوله : "التناص هو تلك العلاقة بين نصين أو أكثر التي تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص، أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها " ، وعرّفه عمر أوكان بقوله: "يمثل التّناص تبادلا حوارا، رباطا، اتّحادا، وتفاعلا بين نصّين أو عدّة نصوص تلتقي في النّصّ، عدّة نصوص تتصارع يبطل أحدهما مفعول الآخر، تتساكن تلتحم تتعانق، إذ ينجح النّصّ في استيعابه للنّصوص الأخرى، وتدميرها في ذات الوقت إنّه إثبات ونفي وتركيب" .

ومحمد مفتاح الناقد المغربي

- بعد أن قرأ عدة تعاريف للتّناصّ من قبل باحثين مثل "كريستيفا وأورفي ولورانت وريفاتير..." يقول عن هذه التّعاريف وأصحابها بأنّهم: "لم يقدموا تعريفا جامعا مانعا للتّناصّ" ، ويقول: "فإنّنا سنلجأ أيضا لاستخلاص مقوّماته من مختلف التّعاريف المذكورة، [ومن هنا يمكن للنّصّ أن يكون]
1) فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
2) ممتصّ لها يجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بناءه، ومع مقاصده.
3) محوّل لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها، ودلالتها أو بهدف تعضيدها.
ومعنى هذا أنّ التّعالق هو تعالق (الدّخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدثت بكيفيات مختلفة" . التناص هو إحياء أو استدعاء نص أو عدة نصوص سابقة في نص لاحق وتختلف الآليات والكيفيات، من استدعاء كلي أو جزئي، ويكون إما بنفي كلي أو جزئي أو بتقابل أو توازي وتتباين الكيفيات بين اجترار أو امتصاص أو بشكل حواري، والنصوص ليس شرطا أن تكون من جنس العمل الأدبي فقد تكون تاريخية، اجتماعية، سياسية، رموز دينية، فلسفية، ثقافية ...، فالتناص يجعلنا ننظر إلى النّصّ بأنه عبارة عن نصوص أخرى تداخلت فيما بينها بطرق مختلفة وما التّناصّ إلاّ تلك التّقاطعات والتّداخلات ما بين النّصوص في النّصّ الواحد، أو أنّه استدعاء نصوص للمشاركة في بناء نصّ جديد وفق تقنيات خاصّة ومتعدّدة، وطرق وآليات مختلفة.

أنماط التّناصّ:

- قصدنا بأنماط التّناصّ المتعاليات النّصيّة الّتي تكلم عنها جيرار جنيت في كتابه أطراس، ويقول: "ويبدو لي اليوم (13 أكتوبر 1981) أنّني عرفت خمسة أنواع من العلاقات الخاصّة بالمتعاليات النّصيّة سأرتبها وفق نظام تصاعدي يتبع التّجريد Abstration، والتّضمين Implication، والإجمال Globalité" .

النّوع الأوّل: "التّناصّ Intertexte" وضعته منذ بضع سنوات جوليا كريستيفا [Julia Kristevaفي كتابها [Sémiotique تحت اسم التّناص Intertextualité، وهذه التّسميّة طبعا تعزز نموذجنا الاصطلاحي، [فيقول جيرار جينيت]: أمّا أنا أعرّفه بطريقة لا شكّ مكثفة بعلاقة حضور متزامن بين عدّة نصوص بمعنى عن طريق الاستحضار Eidétiquement، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنصّ داخل آخر بشكلها الأكثر جلاء، وحرفية وهي الطّريقة المتّبعة قديما في الاستشهاد [...] Citation، أو بشكل أقل وضوحا، وأقل شرعية Moins canoniqueفي حالة السّرقة الأدبيّة [...] Plagiat، أو في حالة التّلميح .L'allusions"

- **النّوع الثّاني: المناصّ Paratexteأو النّصّيّة المتوازية Paratextualité، "مكون من العلاقة الأقل وضوحا بصفة عامة، والأكثر اتساعا عن المجموع الّذي يشكّله العمل الأدبيّ [...]، ويتمثله (العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الدّاخلي، الدّيباجات، التّذييلات، التّنبيهات، التّصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السّفلية، الهوامش المذيّلة للعمل، أو في النهاية والمقتبسات" .**

النّوع الثّالث: الميتانصّ Metatexteأو النّصّيّة الواصفة metatextualité، "وهو بكلّ بساطة علاقة التّفسير والتّعليق الّتي تربط نصّا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه بل يمكن الأمر إلى حدّ عدم ذكره" .

النّوع الرّابع: النّصّ اللاحق

- hypertexteأو النّصّيّة المتفرّعة hypertextualité، يقول جيرار جينيت: "أرجأت عمدا الإشارة إليه، إلى النّوع الرّابع من النّصّيّة المتعالية لأنّه هو وحده فحسب الذي سيشغلنا هنا مباشرة، وهو الّذي سأنعته من الآن فصاعدا بالنّصّيّة المتفرّعة hypertextualité، وأقصد بهذا كلّ علاقة تجمع نصّا (ب) الّذي سأسمّيه نصّا متفرّعا [hypertexteبنصّ سابق (أ) سأسمّيه نصّا أصليا (hypertexteيلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التّفسير"

النّوع الخامس: معمارية النّصّ architexteأوالنّصّيّة الجامعة l'architextualité،"وهو الأكثر غموضا، وخفاء [...] ،ويتعلق الأمر بعلاقة بكماء بحيث يتقاطع –على الأكثر- إلاّ مع إشارة واحدة من إشارات النّصّ الموازي الّتي لها طابع صنافي خالص مثل العنوان البارز كما في الأشعار، الدراسات [...]، فالرّواية لا تتحدّد ذاتها بوضوح على أنّها رواية، ولا القصيدة على أنّها قصيدة، بل ولربّما وبطريقة أكثر حصرا (لأنّ النّوع ليس سوى مظهر جامع للنّصّ)"

التناص والسرقة

- ويرى الدّكتور خليل موسى في سعيه للمقارنة بين مفهومي التّناصّ والسّرقة وإقامة الفوارق بينهما فوقف على ثلاث فوارق هي :
1) "على مستوى المنهج: فالسّرقة تعتمد على المنهج التّاريخي التّأثري، والسّبق الزّمني، فاللاحق هو السّارق، والأصل الأوّل هو المبدع، والنّموذج الأجود، بينما يعتمد التّناصّ على المنهج الوظيفي، ولا يهتم كثيرا بالنّصّ الغائب.
2) على مستوى القيمة: فناقد السّرقة الأدبيّة إنّما يسعى لاستنكار عمل السّارق وإدانته في حين أنّ ناقد التّناصّ يقصد إظهار البعد الإبداعي في الإنتاج.
3) على مستوى القصدية: ففي السّرقة العملية قصدية واعية، بينما التّناصّ تكون لا واعية" .
ويردّ عبد السّتار جبر الأسدي على رأي الدّكتور خليل موسى بقوله: "ونحن لا نشاطر د. خليل موسى الرّأي [...]، لأنّه ليس التّناصّ لا واعيا فقط، بل هناك قسما منه ذو طبيعة قصدية واعية وهو لا يرى وجها للتّشابه بين مفهوم السّرقة العربيّ، ومفهوم التّناصّ الغربي حيث يرى مفهوم التّأثر والتّأثير الّذي بنيت وفق مبدئه مدرسة الأدب المقارن الفرنسية هو الأقرب إلى مقولة السّرقات الأدبيّة في نقدنا العربيّ القديم اعتمادا على المبدأ التّاريخي الّذي يعطي أولويّة الفضل للسّابق قبل اللاحق" ، وممّا نضيفه نحن هاهنا أنّ د. خليل موسى ذهب لإعطاء فرق بين السّرقة والتّناصّ عند النّاقد ووجه استعمالاته ووظائفه، ولكن كان عليه أن يقارن الأصل فإنّ الكثير من الأشياء لها أوجه استعمالها، وكيفياتها مختلفة، لكنّ أصلها واحد فنحن بصدد مقارنة السّرقة مع التّناصّ، وليس بكيفية الاستعمال في النّقد

التّناصّ بشتمل على بعض المصطلحات والتّقسيمات

- لا نجد لها ما يشاكلها أو ما يقاربها من مصطلحات النّقد العربي القديم، وهذه المصطلحات هي:

01-النّصّيّة المتوازية""paratextualitéوالمتمثلة في تناص العناوين الرّئيسية والفرعية والدّاخلية،والدّيباجات،والحواشي ،والهوامش.

02-النّصّيّة الواصفة " "metatextualitéشرح أو تعليق على نصّ سابق في نصّ لاحق دون الاستشهاد به أو حتّى ذكره أصلا.

03- النّصّيّة الجامعة " " l architextualité اوهي تعني الخصائص والمميّزات الجامعة بين الأصناف الأدبيّة،أو المعايير والسّمات الّتي وفقها تصنف الأعمال الأدبيّة ، أو مميزاتها أو ما يميزها عن غيرها.

وعندما نقول بأنّ هذه المصطلحات لا يوجد ما يقاربها في النّقد العربيّ القديم فهو ليس بالأمر الجازم،ويحتفظ بحقّ بالمراجعة،فيمكن أن يكون على عكس هذا ،ونقيض ذاك ،فما قاله وما كتبه النّقّاد العرب المتقدّمين أكبر من يحتويه إنسان،ولو عاش دهرا من الزّمان. فقد تكون هذه المصطلحات في ثنايا هذا الكتاب أو ذاك.

السيميائية:

مسميات معرّبة ثلاثة لعلم واحد، هو علم عن الخصائص العامة لمنظومات العلامات) جاء من اليونانية، Semeiotikonمن Semeion = علامة.(

وهو علم يدرس العلامة ومنظوماتها (أي اللغات الطبيعية والاصطناعية)، ويدرس أيضاً الخصائص التي تمتاز بها علاقة العلامة بمدلولها. وهذا يعني أن السيميائية . وهو الاصطلاح الذي سنعتمده من بين التسميات الثلاث السالفة . تدرس علاقات العلامات والقواعد التي تربطها أيضاً (ويمكن أن يندرج تحت هذا الفهم علم الجبر والمنطق والعروض..). وكان لايبنتز يرى أن لكل العلوم أصولاً جوهرية مشتركة، وعندما يتمكن الإنسان من تشكيل علامات تدل على هذه الأصول يكون بذلك قد أتم موسوعة العلوم. وقد استعان لايبنتز بالرياضيات والجبر اللذين كشفا له عن دور العلامات في المنهج العلمي. وكان الفيلسوف الفرنسي إيتيان ده كوندياك (1715 . 1780) ينظر إلى الجبر ولغته الرمزية بوصفه النموذج الأعظم، ولكن كوندياك لم يخضع كل العلوم للغة واحدة كمافعل لايبنتز، وإنما كان يعتقد أن لكل علم لغته، وإن كان لجميعها منهج واحد في التحليل. وقام تشارلز سوندرز بيرس (1839 . 1914) بنقل الاهتمام بالمنهج الكلي ودور الجبر المميز في تشكيله إلى مجال المعاني، فقد كان بيرس موسوعياً، إذ كان رياضياً وفلكياً وكيميائياً ومولعاً باللغة والأدب. وتتكون الدلالة في فلسفة بيرس عبر معلومات أمبريقية (تجريبية) وقواعد تشكيلية .

ثم جاء بعدخ فرديناد ده سوسير 1857) . 1914)، وكان متخصصاً في علم اللغات المقارن، واهتم بالعلامة من منطلق لغوي، ودعا إلى ما سماه بعلم السيميولوجيا، أو علم منظومات العلامات.

العلامة هي الاصطلاح المركزي في السيميائية. وتُعنى السيميائية بالعلامة على مستويين. المستوى الأول أنطولوجي، أي يعني بماهية العلامة، أي بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التي تشبهها والتي تختلف عنها. أما المستوى الثاني فهو مستوى تداولي (براغماتي)، يعنى بفاعلية العلامة وبتوظيفها في الحياة العملية. ومن منطلق هذا التقسيم نجد أن السيميائية اتجهت اتجاهين لا يناقض أحدهما الآخر، الاتجاه الأول يحاول تحديد ماهية العلامة ودرس مقوماتها، وقد مهد لهذا المنحى تشارلز بيرس، أما الاتجاه الثاني فيركز على توظيف العلامة في عملية التواصل ونقل المعلومات، وقد اعتمد هذا الاتجاه على مقولات فرديناند ده سوسير .

يقسم بيرس العلامة إلى ثلاث ثلاثيات:

تدرس السيميائية . وفقاً لـ (بيرس) العلامة ومنظومة العلامات (أي مجموعة العلامات التي انتظمت انتظاماً محدداً) وفقاً لأبعاد ثلاثة :

1. بعد نظمي سياقي تركيبي يدرس الخصائص الداخلية في منظومة العلامات من دون أن ينظر في تفسيرها، أي ينظر في بنية العلامات داخل المنظومة.

2. بعد دلالي يدرس علاقة العلامات بمدلولاتها (أي يدرس محتوى العلامات) والعلاقة القائمة بين العلامة وتفسيرها وتأويلها من دون النظر إلى من يتداولها .

3. بعد تداولي (براغماتي) يدرس الصلة بين العلامة ومن يتداولها ويحدد قيمة هذه العلامة من خلال مصلحة من يتداولها .

العلامة خاصتان أساسيتان. أولاهما اعتباطية العلامة، وتعني أن الدال والمدلول لا تربط بينهما علة من العلل سواء كانت منطقية أم طبيعية. وثانيتهما قيمة العلامة، وهي قيمة تنشأ من سببين: الأول وظيفة العلامة (الكامنة في تداوليتها) والثانية أشكال التشابه والاختلاف بينها وبين العلامات الأخرى (وهي قيمة مرتبطة بماهيتها).

إن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اصطلاحية، علاقة تواضع هي حاصل اتفاق بين المستعملين، وبضمن ذلك العلامات المعللة، أو

العلامات الطبيعية. ويمكن للتواضع أن يكون ضمنياً أو ظاهرياً، ويبقى التواضع مفهوماً نسبياً خصوصاً عندما يتعلق بالتواضع الضمني . وللتواضع درجات، إذ يمكنه أن يكون قوياً، وجماعياً، ومُرغِماً، ومطلقاً كما في إشارات المرور، وفي الترقيم الكيميائي والجبري، وقوياً كما في قواعد الآداب العامة .

الرمز اللغوي (العلامة اللغوية): عرفها **دي سوسير**في ضوء علاقة ذهنية ثنائية كما رأينا أعلاه، وليس ربط اسم بشيء؛ إنما هي اتحاد صورة صوتية (Image acoustique) بصورة مفهومية (Concept)، تشتغلان على المستوى السيكولوجي (التصور)، وعلى المستوى الفيزيولوجي (القناة الصوتية)، شريطة أن يكون هذا النشاط ميزة كل من ينتمي إلى اللغة نفسها. وعلى هذا الأساس تُفَسَّر اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية، أي إنها علاقة مُتَبادَلة بين النطق والسمع.

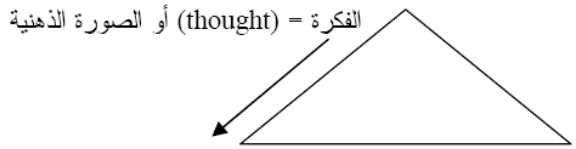
دي سوسير:

إن العلامة اللغوية هي صورة سمعية (صوتية) أو قابلة لأن تتحول إلى أصوات إذا كانت مكتوبة، وصورة ذهنية أو مفهوم للموجود الذي يشار إليه. أي إن الشيء الموجود الخارجي، تقابله في الذهن صورة وموجات صوتية، وبالتالي فإن العلامة اللغوية أصوات تثير انطباعا في الذهن، مما يجعلها ترتبط بالجانب السيكولوجي للفرد. وهذا ما يوضح المفهوم العام للغة الذي وضعه **دي سوسير**؛ حيث عرف اللغة بأنها نظام من العلامات يعبر عن أفكار... ويرى بأنه أصبح من الممكن الحديث عن علم يدرس حياة الدلائل في الوسط الاجتماعي، وبالتالي فإن هذا العلم جزء من علم النفس الاجتماعي. تنبأ **دي سوسير** بعلم العلامات، الذي دعاه السيميولوجية (Sémiologie)، الذي تطور بعده وأصبح من أهم العلوم التي تدرس الأنظمة الدالة بدءا بالعلامة ووصولا إلى الأشكال الدلالية الأكثر تعقيدا.

إن الذي يهمنا هنا هو العلامة اللغوية: طبيعتها، شكلها، تمظهراتها، تمفصلها، علاقاتها؛ على الرغم من أن السيميائيات يمكن أن تتجاوزها، وتستغل أنساقا دلالية غير لغوية، كما رأينا. وعلى هذا الأساس سينصب حديثنا الآن على بنية الدليل اللغوي في ضوء علاقاته بعلوم اللغة، على أن تكون مكونات بنية المعنى هي الغاية المنهجية، بوصفها موضوع التحليل السيميائي. ويجب أن نشير هنا إلى أن النتائج التي حققها البحث في مجالي علم الدلالة والبنيوية، أسهمت كثيرا في تطوير أدوات التحليل السيميائي، ومن ثم لا يجب أن ننفر من الاستخدام المشترك لمعظم المفاهيم والمقولات التي تنتمي في الأصل إلى علم الدلالة؛ وقد استخدم غريماص نفسه مفهوم علم الدلالة البنيوي (La sémantique structurale) للتعبير عن التصور السيميائي للأشكال الدالة.

ومن هنا نلخص مفهوم العلامة عند الرجلين بالاتي :

- **الرمز:** هو الدال، ويأتي كلمة مكتوبة أو منطوقة، تتألف من مجموعة وحدات صوتية. وهو يقابل اللفظ في التراث، ويقابل الدال عند دوسوسير. والعلاقة بين الرمز والمرجع علاقة غير معللة وغير مباشرة، ولا تتم إلا من خلال جانبي المثلث أي: المرجع–الفكرة–الرمز.
- **الفكرة (المفهوم):** وهي الصورة الذهنية التي تتراءى من خلال الدال، والفكرة تقابل المعنى أو المدلول عند دوسوسير. والعلاقة بين الرمز والفكرة هي علاقة سببية، أي أن الفكرة هي العلة في وجود الرمز.
- **المرجع:** وهو الواقع الخارجي (المشار إليه) الموجود في الأعيان. وهذا لا وجود له عند دوسوسير. ويقابل المشار إليه في تعريف أوجدن وريتشاردز.



المرجع (référent) ← الرمز (symbol) أو اللفظ (الدال) أو الكلمة المكتوبة أو المنطوقة.

الإشارات (العلامات)

علم العلامات: Semiotics مشتق من الكلمة اليونانية > semeion sema وتعني "علامة" وهو علم يعنى بدراسة وتصنيف جميع أنواع العلامات والإشارات بما فيها العلامات اللغوية. يقول الفيلسوف الأمريكي Pierce : ليس باستطاعتنا أن ندرس أي شيء في هذا الكون – كالرياضيات والأخلاق والعادات والفلك والجاذبية والكيمياء والكلام إلا على أنها أنظمة سيميولوجية (إشارية).

وقد ميّز بيرس Pierce ثلاثة أنواع من العلامات، هي العلامة الأيقونية، والعلامة الإشارية، والرمز. وفيما يلي سنوضح هذه الأنواع الثلاثة:

العلامة الأيقونية Iconic Sign : العلامة التي تبين مدلولها عن طريق المحاكاة، مثل صور الأشياء، والرسوم البيانية، والخرائط، والنماذج، والمجسمات.

العلامة الإشارية Indexical Sign : العلامة التي تشير إلى مدلول لعلاقة تلازمية، مثل الدخان في دلالته على وجود النار، وآثار الأرانب والحباري في دلالته على وجود هذه الحيوانات، وآثار المجرم في دلالتها على تورطه في جريمته، الحبوب التي تظهر على الجسم عند المصاب بالحصبة أو الجدري.

الرمز: Symol : العلامة التي تفيد مدلولها بناء على اصطلاح بين جماعة من الناس، مثل: إشارات المرور الضوئية، وعلامة صح √ وعلامة خطأ X وعلامات الموسيقى ♫ ومفردات اللغة مثل: شجرة، حصان، كتاب، صدق، قتل. وأصوات الأبواق والأجراس.

أصناف العلامات

العلامات كثيرة ومتعددة الأشكال والألوان والأغراض والصفات، ويمكن تصنيفها حسب منظورات متعددة، وأشهر هذه التصنيفات ما يلي:

إرادية/لاإرادية

العلامات الإرادية: هي التي تصدر عن الإنسان قصدا وعنوة. وهي نوعان:

(أ) اتصالية بحتة، وهي التي يراد منها نقل المعلومات فقط، مثل: إشارات المرور، وإشارات الرتب العسكرية، وأجراس الحريق والكوارث، وأبواق السيارات، وصفارات العسس وحكام الرياضة، وإشارات مقاييس الضغط والحرارة والسرعة، وفي مجال اللغة تتمثل في لغة العلوم والإرشادات والتوجيهات والأخبار والشهادات.

(ب) اتصالية جمالية: تستخدم لنقل الأفكار في أشكال جمالية، كالصور الفنية، والتماثيل، والتمثيل الصامت، والمقطوعات الموسيقية. وفي مجال اللغة يدخل فيها الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من الفنون اللغوية الجمالية.

العلامات اللاإرادية: وهي التي تصدر عن الإنسان بغير قصده، ولا يتحكم فيها. وهي أنواع منها:

(أ) صوتية:كالسُعال والبكاء والشخير، والعطاس.

(ب)حركية:كجريان الدم في العروق وحركة المعدة والقلب، وحركة كريات الدم وغيرها.

(ج) شكلية:كحمرة الخجل، وتجهم الوجه، وأسارير البشر علىالوجه، وتغير لون الشعر لتقدم السن.

طبيعية/صناعية

العلامات الطبيعية: هي الإشارات التي تنتجها الطبيعية، وهي أنواع:

(أ) صوتية: هزيز الريح وهزيم الرعد وحفيف الشجر وخرير الماء وزقزقة العصافير ونقيق الضفادع ودوي النحل.

(ب)حركية: كحركة الأشجار الدالة عل اتجاه الرياح، وحركة الموج الدالة على حالة البحر، وحركة السحاب الدالة على اتجاه الأمطار، وحركة الظل والشمس الدالة على الوقت.

(ج) شكلية:كتشكيلات النجوم الدالة على الأنواء والوقت، وأشكال القمر الدالة على التقويم الزمني، وخضرة الأشجار الدالة على الفصول، وألوان الفاكهة الخضار الدالة على النضج.

(د) شمية: كرائحة الزهور والنبات وروائح الحيوانات والحشرات وروائح المخلفات والجيف وغيرها.

(هـ) ذوقية: كطعوم الموجودات الطبيعية، كطعم الفواكه مثل التفاح والبطيخ؛ وكطعم الحمضيات، مثل الليمون والبرتقال؛ وكطعم الملح الطبيعي والعسل غيره.

(و) حسية (لمسية) كمعرفة الفواكه، وجذوع الشجر، والصخور، والبذور وغير ذلك من الأشياء الطبيعية عن طريق لمسها في الظلام أو في حالة عدم القدرة على الرؤية.

العلامات الصناعية: هي التي من صنع الإنسان.

(أ) صوتية: مثل أصوات أجراس الحريق، أجراس الساعات، صفارات العسس والمرور، أبواق السيارات والقطارات.

(ب) حركية: مثل حركة عقارب الساعة، وحركات مؤشرات المقاييس والأوزان، وحركة مقياس سرعة الرياح.

(ج) شكلية:كالألوان الضوئية التي تصدرها الأجهزة والتي تدل على عملها أو حالاتها، وسرعاتها.

(د) شمية: كروائح العطور، والمبيدات والسموم، والأدخنة الصناعية والغازات.

(هـ) ذوقية: كطعوم الطعام المطهي والحلوى البوظة، المرطبات الغازية.

(و) لمسية: كمعرفة الأشياء المصنوعة كالأدوات من أقلام ومقصات ومفاتيح وقوارير وغيرها عن طريق اللمس.

أيقونية/ اصطلاحية:

العلامات الأيقونية: هي الإشارات التي تحاكي ما تشير إليه، وأنواعها هي:

(أ) عالية الأيقونية:كالصور التليفزيونية الحية، والصور الفوتوغرافية، وبعض اللوحات الفنية، والنماذج ومجسمات المباني والمشاريع.

(ب) منخفضة الأيقونية: هي التي تكون المحاكاة فيها ضعيفة كبعض الرقصات الشعبية واللوحات الفنية كالسريالية والتكعيبية والأحلام، وبعض الشعائر الدينية كرمي الجمرات، والسعي، وبعض مفردات اللغة التي تحاكي معانيها، مثل أسماء الحيوانات المشتقة من أصواتها: هدهد، بوم، غاق، وبعض الأفعال، نحو: شهق، صرخ، لهث، خبط، ضرب، حكّ، طنّ، حنّ، رنّ.

العلامات الاصطلاحية: هي الإشارات التي ليس بينها وبين ما يشير إليه محاكاة، كإشارات المرور الضوئية، وإشارة ممنوع الوقوف، وعلامة صح √ وخطأ ×، وحروف الهجاء: أ، ب، ت...إلخ، وشارات الرتب العسكرية. ويوجد عدد كبير من العلامات اللغوية من هذا الصنف، مثل: فرس، حصان، ثعلب، جبل، شمس، قمر، كتب، عمِل، سار، وقَف.

بسيطة/ مركبة

العلامات البسيطة: مثل إشارات المرور، والإيماءات الدالة على التحية أو الإيجاب أو الرفض أو الوداع.

العلامات المركبة: وخير ما يمثلها اللغة الإنسانية المركبة من خلال ثلاثة مستويات: المستوى الصوتي: ب، ت، ر، ط، ع .... إلخ، والمستوى الكلمي: بعث، رسالة، محمد، أم، هـ، والمستوى النحوي: بعث محمد رسالة إلى أمه.

مدخل الى المناهج النصية

تحولات المنهج من السياقي الى النصي

المناهج النقدية واحدة من القضايا التي أثير حولها الجدل في نقدنا العربي، على الرغم من أننا لسنا بدعا من الأمم في هذا المجال. وإذا كنا لا نرضى بالنقد العاطفي الانطباعي الذي ساد لفترة طويلة في تراثنا النقدي، فإننا بالمقابل لا نرى أن كل ما تأتي به المناهج النقدية الغربية صالح لأدبنا بالضرورة ، هذا إن آمنا بالاختلافات الطبيعية بين الآداب والثقافات والفلسفات.

وعندما نذكر المناهج السياقية في النقد، نذكر معها دفء الإبحار في جوانب النص الفسيحة، أما النص في ذاته فلا يمثل إلا نواة في هذا الخضم الشاسع، فننساق إلى كل ما له علاقة به، من ذات الشاعر وتقلباتها، إلى ظروف المجتمع واضطراباته، إلى أغوار النفس وروحانياتها ، دون أن ننظر في جوهره هو وبنيته الداخلية. فنكون كالمبحر الذي ذهب ليصطاد شيئا فألهته عجائب الكون عن مهمته، ومع ذلك يعود أدراجه راضيا لأنه أصاب شيئا من رحلته وإن لم يحقق غايته الحقيقية.

لكن، يبدو أن الزمن، وحركة التاريخ، وتسارع نبض الحضارة جعلت المتتبع للحركة النقدية الحديثة يلاحظ تلك السرعة الكبيرة في الانتقال من منهج نقدي إلى آخر، مند أن سئم النقاد من اللجوء إلى المناهج القديمة، التي استهلكت طاقتها، وفقدت بريقها، وعجزت عن تقديم فهم جديد للإبداع، يراعي ما للغة من الخصائص والطاقات التي تؤهلها لأن تصنع نصا يخاطب العمق، ويلامس آفاقا رحبة يصبو الأديب إلى الوصول إليها وإيصال القارئ لها.

ومنذ النقلة النوعية التي أحدثها الشكلانيون الروس في العقد الثاني من القرن العشرين، بتركيزهم على الاهتمام بالتنظيم اللغوي المميز للنصوص، بحيث ينفصل المعنى الأدبي عن التصورات العقلية المنطقية، أقول منذ تلك النقلة، والنقد لا يهدأ له بال في البحث عن الجديد النقدي . وهكذا رأينا البنيوية وما بعد البنيوية من سيميائية وتأويلية وتفكيكية ونظريات التلقي والقراءة، وكلها تحاول أن تؤسس لعلم دراسة الأدب.

إن مشكلة التعامل مع المناهج النقدية المعاصرة ينطلق من مجموعة أمور أهمها :
الأول هو أنها من صنع المنظر الغربي أو الأجنبي، وهي تنطلق من فلسفات وتراث فكري ونقدي يختلف بشكل أو بآخر عما هو متاح في الثقافة العربية،كما تنطلق من نص غربي وإن كانت تجمعه بالنص العربي قواسم عدة إلا أنه يتميز عنه في طبيعة اللغة والبناء الفني وأساليب التعبير. ففي التفكيكية مثلا كان " من الصعب تماما أن نفهم أفكار أحد مؤسسي هذه المدرسة أو الفلسفة أو المنظور مثل جاك دريدا". (١)

والثاني هو وصولها متأخرة إلى الساحة النقدية العربية، بسبب بطء تعاملنا مع المستجدات الفكرية، وانتظارنا للنتائج المحققة في الغرب قبل أي اقتحام للميادين الجديدة، وربما أيضا لتوجسنا مما يأتينا من الغرب عموما، والذي نضعه غالبا في خانة الغزو الثقافي لمجتمعاتنا وتراثنا، وبالتالي لشخصيتنا المتميزة. لهذا نجد القارئ العربي" لم يكتمل أمامه المشهد النقدي المعاصر الخاص بالنظريات النقدية." (٢)

والثالث هو تلاحقها بسرعة خلال فترة وجيزة، فمنذ أن انطلقت النظريات اللسانية على يد العالم السويسري دي

سوسير، لم تهدأ الساحة النقدية في أوربا والعالم، وذهب النقاد في رحلة بحث محمومة لإنتاج النظرية التي من شأنها أن تكشف أغوار النص الأدبي وتأبى أن تكتفي بالقشور المغلفة له، وهي الرحلة التي بدأها الشكلانيون الروس في العقد الثاني من القرن العشرين، وهي الآن تحت لواء التداولية وما شاكلها؛ الأمر الذي ساهم في عسر مفاهيمها، وتداخل بعضها في بعض، إلى درجة أن بعضا ممن يرددون أسسها ونظرياتها، ويسارعون إلى تبنيها، لم يهضمها بالقدر الذي ينبغي له. بل إن " ممثلي ما بعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم على نحو مفاجئ." (٣) وهذا يعني في آخر المطاف أننا حيال حركية تثبت أن المتوصل إليه غير مستقر، وسرعان ما يكتشف بديله أو نقيضه، مما حدا ببعض الدارسين إلى التأكيد على" أن ما بعد الحداثة– مثل التفكيك- إلى زوال، ونحن نتحرك داخل منطقة ما بعد– بعد الحداثة . " (٤)

والرابع هو الترجمة التي اعتمدها العرب وسيلة أساسية في تفهم حقيقية هذه المناهج الجديدة، ومحاولة تكييفها مع الأدب العربي، سواء على مستوى وضوح المصطلح أو على مستوى توضيح دقة الإجراء النقدي المستند إلى هذه النظرية أو تلك. ولا شك أن للترجمة دورا خطيرا في مدى التحكم في زمام المناهج المعاصرة، وفي غياب توحد في لغة وأسس الترجمة في البلاد العربية، بإمكاننا أن نتوقع حدوث اختلافات في إيصال الأفكار إلى القارئ العربي.

وهكذا دخلنا في ما عرف بـ" أزمة المصطلح النقدي" التي تعكس بدورها أزمة في التفكير النقدي، يعيدها عبد السلام المسدي إلى افتقارنا للبعدين النقدي والأصولي، " فأما البعد النقدي فيفسره غلبة المناحي المذهبية في التيارات النقدية الحديثة، وهي ظاهرة يخصب بها الإفراز العقائدي وتشل بها الرؤية الفردية الواضحة ... أما انعدام البعد الأصولي فلا مرد له إلا الحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب ولا سيما المحدثون منهم، وأكبر حاجز آثم كاد يطغى على تاريخ الفكر العربي هو ذاك الذي قام بين الفلسفة والنقد الأدبي."(٥)

ويمكن أن نلخص هذه المناهج في الجدول التالي:

المناهج السياقية	المناهج النصية(المناهج النسقية)
١- المنهج التاريخي.	١- المنهج البنوي(البنيوي، البنائي).
٢- المنهج النفسي.	٢- المنهج الأسلوبي.
٣- المنهج الاجتماعي.	٣- المنهج السيميائي.
٤- المنهج الأسطوري	٤- المنهج التداولي.
٥- المنهج الجمالي.	٥- نظرية التلقي.
٦- المنهج المثيو ديني.	٦- النقد الثقافي
	٧- المنهج الظاهري(الموضوعاتي).
	٨- النظرية الشعرية

اذن يمكن القول ان :

أصحاب التوجّه الخارج نصي أنّ "النّص متحرك مفتوح يؤثر ويتأثر، وله تفاعلاته الذاتية والموضوعية وهو أداة فنية طبقية، والإنسان كائن تاريخي زمني لا تزامني، وهو بهذا المعنى يسهم (من خلال الأدب وغيره) في تشكيل العالم وتفسيره وفق الشرط التاريخي والقوانين الاجتماعية التاريخية التي تتحكّم بصيرورة العالم، فالنص متغيّر وكذا الإنسان والعالم٢. ومن واجب المبدع أن يرصد هذا الواقع رصدا آليا، ذلك على أساس أنّ الكتابة الأدبية ليست حقيقتها إلاّ امتداداً للمجتمع الّذي تَكْتُب عنه، وتُكْتَب فيه معا. كما أنها ليست، نتيجة لذلك، إلاّ عكسا أمينا لكلّ الآمال والآلام التي تصطرع لدى النّاس في ذلك المجتمع٣. هذا الموقف يجعل العلاقة بين النصّ والواقع علاقة تناظر أو علاقة انعكاس وبذلك تلغى إبداعية النصّ وتحيله من إنتاج فنّي متميّز إلى ظاهرة اجتماعية تخضع لقوانين المجتمع مثل كلّ الظواهر الاجتماعية التي لها طابع مادّي أو نفعي آني بظهر هذا معارضة هؤلاء للواقعية الرومانسية

في تمجيدها للذّات المبدعة وحشرهم للنّص في إطاره ألمضموني وإغفالهم لإطاره اللّغوي في حين أن الفنّ "ليس انعكاسا سلبيا بل هو إسهام في التعرّف على الواقع وأداة شحنة وسلاح لتغييره... إنّ الواقع يبدو في الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة لأنّ الفنّ لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية المباشرة إنّما يتخّطى هذه المعطيات إلى إدراك جديدها فيبدو الواقع في صورة جديدة له صورته الفنيّة وهذه الصورة الفنيّة أكثر اكتمالا من أصلها لأنّها تلمّ ما بدا مبعثرا من عناصره وتوضّح ما بدا غامضا من مغزاه.

أصحاب الاتجاه الدّاخل نصّي فيخلصون إلى أنّ النّص الأدبي "شكل مستقل، بل هو عالم قائم بذاته، ليست له علاقة مع ماهو خارج عنه وعن النسق الذي يدخل فيه، ومن أنّ دلالة الأشكال هي من النوع الوظيفي فقط. معنى هذا أنّ الأعمال الأدبية في نظر هؤلاء تكتسب دلالاتها من أشكالها في حدّ ذاتها ومن أنظمتها الداخلية"٥ ومثل هذا الكلام يحيلنا إلى ما آثاره النقاد القدامى حول مسألة "اللّفظ والمعنى" وذهبوا إلى أنّ "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي... وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطّبع وجودة السبك"٦ ولهذا فهم (أصحاب الداخل نصّي) ينظرون إلى النصّ الأدبي على أنه ظاهرة لغوية بالدرجة الأولى ويرفضون بذلك كل المناهج النقدية السياقية كالمنهج النفسي والتاريخي والاجتماعي والرأي عندهم أنه لا يمكن تفسير النص الأدبي اعتمادا على نفسية الكاتب وسيرته أو سيرة عصره. فمهمّة الناقد هي ولوج النّص والتركيز على قوانينه الداخلية وبنيته العميقة فالنصّ ليس "أكثر من مجموعة إمكانات لغوية تركّزت بطريقة خاصة في الاعتماد على مجموعة من الأحكام اللغوية البنيوية الرفيعة"٧.

مباديء الشكلية الروسية في الأدب.

وكان للمدرسة الشكلية الروسية مبدءان في دراسة الأدب هما:

-١الأدب نفسه. أوالسمات الأدبية التي تميز الأدب عما سواه من الأنشطة البشرية, والتي يجب أن تشكل الأساس التي تتوجه لدارسته النظرية الأدبية,

-٢أما المبدأ الثاني فهو "الحقائق الأدبية" والتي يجب أن تعطى الأولوية فوق المسلمات الميتافيزيقية في النقد الأدبي سواء كانت فلسفية أو جمالية أو نفسية .

وتم تطوير العديد من النماذج لتحقيق هذه الأهداف. وقد كان هنالك توافق بين الشكليين على الطبيعة المستقلة للغة الشعر وخصوصيتها كموضوع يخضع للدارسة في النقد الأدبي .

لقد سعى الشكليون بشكل خاص إلى تحديد السمات الخاصة باللغة الشعرية, سواء كان ذلك في الشعر أو في النثر, من خلال تحديد البعد الفني فيها والعمل على تحليلها.

وكان هنالك اتفاق على رفض الصورة النمطية التي تقول بأن الشعر فكرة مصورة مجازياً .

وانتقل الشكليون إلى دراسة أدبية الأدب بدل دراسة الأدب, والتركيز على الأدب من ناحية أنه أدب بدل من اعتباره وسيطاً ينتقل من خلاله أمر آخر.

خصائص المدرسة الشكلانية:

-١اهمال شخصية الكاتب والقارئ عند جاكوبسون و ليف جاكوبينسكي. والاهتمام باللغة الشعرية كأساس لدراستهم وبحثهم .

-٢رفض جاكوبسون العاطفة كأساس للأدب, واعتبرها ثانوية في وجهة نظره واعتمد بشكل أساسي على الحقائق

اللغوية الصرفة .

-٣فرق الشكلانيين بين اللغة الشعرية ، واللغة العملية .فاللغة العملية تستعمل في التواصل اليومي بين الناس لإيصال المعلومات. أما اللغة الشعرية فتكون للارتباطات اللغوية في الخطاب قيمة ذاتية فيها.

-٤العمل الأدبي عند الشكلانيين يتجاوز نفسية الكاتب والقارئ ويصبح له وجوداً مستقلاً بمجرد وضعه وإنشاءه.

-٥لا يمكن للقارئ أن يقرأ الأدب قراءة تصفحية سريعة لأن اللغة الشعرية لم تكتب ليتم تصفحها والمرور عليها مروراً عابراً .

-١٦الأدب عند الشكليين يساعد على إحياء الوعي اللغوي لدى القارئ لأن الخطاب اليومي العملي يجعل تفاعلنا مع اللغة مع مرور الوقت خاملاً متبلداً.

-١٧الأدب عند الشكلانيين يساعد على بعث الوعي من جديد وينشيط الاستجابات العفوية ويجعل الأمور أكثر وضوحاً.

-٨ساعدت المدرسة الشكلانية الروسية على ظهور مدرسة براغ البنيوية في منتصف العشرينيات ,

وكانت مدرسة براغ أنموذجاً للجناح الأدبي في المدرسة البنيوية الفرنسية في الستينيات والسبعينيات في القرن العشرين.

خصائص الشكلانية الاساسية :

Literariness : -١١الأدبية: وهي ما يفرق بين اللغة الأدبية المستخدمة في الشعر والنثر عن غيرها من أنواع الحديث discourse.

)لعل من الممكن تعريف الأدب ليس تبعاً لما إذا كان تخييلياً أو تخيّلياً، وإنما لأنه يستخدم اللغة بطرائق غير مألوفة. فالأدب، في هذه النظرية ، هو نوع من الكتابة التي تمثل "عنفاً منظماً يُرْتكب بحق الكلام الاعتيادي"، كما يقول الناقد الروسي رومان جاكوبسون. ذلك أن الأدب يحول اللغة الاعتيادية ويشددها، وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي. .. وهذا هو تعرف "الأدبي" الذي قدمه الشكلانيون الروس، الذين ضمّوا في صفوفهم فيكتور شكلوفسكي، ورومان جاكوبسون، وأوسيب بريك، ويوري تينيانوف، وبوريس إيخنباوم وبوريس توماشيفسكي. ولقد ظهر الشكلانيون في روسيا في السنوات السابقة على الثورة البولشفية عام ١٩١٧ ، وازدهروا في العشرينات، إلى أن تم إسكاتهم فعلياً من قبل الستالينية. وهذه المجموعة المقاتلة المتمرسة في فن الجدل والمناظرة، نبذت المذاهب الرمزية شبه الصوفية التي كانت قد مارست نفوذها على النقد الأدبي من قبل، وركزت الاهتمام، بروح علمية وعملية، على الواقع المادي للنصّ الأدبي ذاته (.

) **Defamiliarisation:** -٢نزع الألفة) أو estrangement التغريب: يرى الشكلانيون أن الفن يقدم الأشياء المألوفة والمعتادة بطريقة جديدة وغير مألوفة ، بمعنى نزع الألفة عن الأشياء المعتادة للفت النظر إليها وكأننا نقرأها للمرة الأولى وهذا يساعدنا على رؤية الأشياء بطريقة جديدة .

)إن ما هو نوعي في اللغة الأدبية، وما يميزها عن أشكال الخطاب discourse الأخرى، هو أنها تشوّه اللغة الاعتيادية بطرائق شتى. فتحت ضغط الصنعات الأدبية، تتشدد اللغة الاعتيادية وتتكثف وتتلوى وتتداخل وتتطاول وتنقلب وتقف على رأسها. إنها لغة "جعِلتْ غريبة" وبسبب من هذا التغريب estrangement ، فإن العالم اليومي أيضاً يصبح فجأة غير مألوف. ففي رتابة الكلام اليومي، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له بائخة، كليلة، أو مُؤَتْمتَة، كما يقول الشكلانيون. أما الأدب، ومن خلال دفعنا إلى إدراك درامي للغة، فينعش هذه الاستجابات المعتادة ويجعل الموضوعات أكثر قابلية للإدراك (.

: **Organic unity** -٣ترى الشكلانية أن النص الأدبي وحدة مستقلة وقائمة بحد ذاتها وجميع عناصرها تتكامل فيما بينها لتشكل وحدة متكاملة منسجمة لتوحي لنا بالمضمون .

-٤تحديد خصائص الشكل وعناصره من رمز ومجاز وتشبيه واستعارة وكناية .. الخ

ولكن حتى الشكلانية التي كانت في ذلك الوقت تعتبر حديثة أصبحت فيما بعد قديمة بعد أن ظهرت مدارس أخرى كالبنيوية وما بعد البنيوية والسيميائية وغيرها. ولأن الشكلانية اهتمت بالشكل حتى وإن كان على حساب المضمون فلم تعد مقبولة بعد الثورة الروسية ولا سيما أنها ترفض الاعتراف بتأثير العوامل الاجتماعية التي ينشأ فيها الكاتب على أدبه وتصر على أن النص مستقل ومنعزل تماماً عن الخارج .

نستطيع الاتفاق على كتاب واحد فحسب، بل سوف نختلف حتى على وجود هذا الكتاب..» [١].

ويُنظر إلى النقد الحديث اليوم على أنه نقد إيجابي من حيث إنه يسهم في العملية الإبداعية، ويزيدها ثراء وعمقاً، بما يقدم لها من احتمالات ودلالات، وبما نجح في أن يفجر فيها من رؤى وتصورات عميقة، ومهما تكن أحياناً متعسّفة متكلّفة فإن فيها الكثير من الجدة والطرافة.

ويبدو النقد القديم -بالمقارنة بالنقد الحديث - موجهاً ورقيباً بما يصدره من أحكام بناء على قواعد مقررة، وهو أقل إسهاماً في العملية الإبداعية من النقد الحديث، الذي ينظر إليه - بسبب من هذا - على أنه عمل إبداعي كذلك، إذ هو -في بعض المناهج - يفكك العمل الأدبيّ ويعيد إنتاجه من جديد.

لم يعد النقد «ميتالغة» أي لغة حول اللغة «كلغة المعاجم، بل هو نشاط إبداعي مثل الأدب ،وإذا ما جاز القول: إن الأدب إبداع تركيبي، فالنقد إبداع تحليلي..»[٢].

(١) انظر «القارئ العادي» لفرجينيا وولف، ترجمة د. عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة، القاهرة: ص٢٤٠

(٢) انظر «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي» سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

الفصل الأول

الشكلية (الشكلانية)[١]

Formalisme

تعريف

الشكلانية أو الشكلية (Formalisme) مذهب أدبي ونقدّي، يذهب إ أن قيمة كل عمل فني تتمثل في عناصر صياغته وأصالة أسلوبه.

وهي تضم مجموعة من المناهج النقدية التي تتعامل مع النص الأدبيّ عـ أنه كيان لغوي مستقل، ومن ثم فإن الأسلوب يعد الأساس في العمـ الأدبيّ.

والواقع أن الاهتمام بالشكل هو شيء قديم في النقد الأدبيّ، وقد كانـ قضية الشكل والمضمون في جميع العصور من أبرز القضايا الأدبيّة الـ اختلف حولها النقاد ؛ فقوم يرون أن مهارة الأديب تكمن في أسلوبه، حسن اختيار الألفاظ والعبارات، ونظمها على نسق معين باهر مخالف لأسلوب الكلام العادي. والأدب -والشعر خاصة - هو «ضرب من النسـ

(١) يسمى النقد الشكلاني - بجميع اتجاهاته - عند بعض النقاد بـ(النقد النصي). انظر «الـ النصي» لجيزيل فالانسي، ضمن كتاب «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي» ترجمة رضوان ظا (سلسلة عالم المعرفة - الكويت» ص ٢٠٩.

وجنس من التصوير» وأما المعاني فلا أهمية لها فهي «مطروحة في الطريق» يعرفها الجميع كما يقول الجاحظ.[١]

وقوم آخرون يرون أن الأدب وعاء الفكر، ومستودع الثقافة والخبرة، وهو غني بالتجارب الإنسانية، من سياسية، واجتماعية، ونفسية، وتاريخية، وغير ذلك.. ومن هنا تأتي أهميته، تأتي من عظم الأفكار والمضامين التي يحملها. إن الأدب -عند هؤلاء القوم - ليس تشكيلاً لغوياً باهراً فحسب، والناس لا يقرؤونه لهذا الجانب الشكلي وحده. بل يقرؤونه على أنه يقدّم تجربة إنسانية شعورية وفكرية ذات شأن. والشكل - عندئذٍ - وسيلة لإبراز هذه التجربة والتعبير عنها، وليس غاية في حدّ ذاته كما يقول هؤلاء الشكليون.

وقد مثلت على مدار التاريخ مدارس ومذاهب أدبية ونقدية مختلفة هذين الاتجاهين معاً.

فالكلاسيكية مثلاً اهتمت بالشكل، وعنيت به عناية فائقة تصل أحياناً حدّ التكلف، ولكن الرومانسية والواقعية اهتمتا بالمضامين والمواقف والأفكار، وقس على ذلك بقية المدارس والمذاهب.

كان هناك باستمرار - إذن - نقد فني جمالي شكلي، ونقد مضموني موضوعي.

وقد برز تيار النقد الشكلي بقوة منذ أوائل القرن العشرين، وراح يتجه إلى التأصّل و«العلمنة» والتعقيد. وهو في الحقيقة وجه آخر من وجوه النقد الفنيّ القديم، أو نظرية «الفنّ للفنّ».

وقد مثلت هذا النقد الشكلي في العصر الحديث مناهج نقدية متعدّدة، حداثية وما بعد حداثية، منها:

(١) الحيوان: ٣/ ١٣١-١٣٢

-مدرسة الشكليين الروس.
-مدرسة النقد الجديد في الغرب

-النقد الألسني: ومثلته الأسلوبية، والبنيوية، والتفكيكية، ونظرية التلقي، ونظرية النص.

ويتجه هذا النقد الذي ينطلق جميعه من الألسنية الحديثة، إلى جعل دراسة الأدب أكثر علمية ومنهجية، وأبعد عن الإيديولوجيا والانطباعات الذاتية الذوقية، والعوامل الخارجة عن الأدب.

وقد جمع هذه الاتجاهات النقدية - على ما بينها من فروق واختلافات، أو زيادة ونقصان - اهتمامُها - كما ذكرنا - بلغة النص الأدبيّ، ومحاولةُ دراسته دراسة شكلية تنأى عن جميع الملابسات الخارجية التي تتعلق به: كالتاريخ، والدين، والفلسفة، والسياسة.. وغيرها.

ولكن الشكلانية تطورت مع مرور الزمن وتراكم الدراسات، كانت بدايات الشكلانية محصورة في الشكل فقط، ولكنها تطورت إلى دراسة بنيته، وبدأت بالتعامل مع الظواهر الأسلوبية، ثم تعدتها إلى التعامل مع كلية النص، ثم تجاوزت التعامل مع النص المستقل إلى دراسة علاقته بمنظومات أخرى: اجتماعية، وتاريخية، وإيديولوجية وغيرها.

ويمكن بشيء من التبسيط والإيجاز رصدُ الملامح المشتركة الكبرى لهذه الاتجاهات النقدية الشكلية، قبل التوقف بالتفصيل عند كلٍّ منها على حدة:

الملامح العامة للاتجاهات الشكلانية

١- تغليب القيم الجمالية والشكل على ما في العمل الأدبيّ من فكرة أو خيال أو شعور [١]، أي حصر قيمة العمل الأدبيّ - كما هو ظاهر - في

(١) معجم المصطلحات الأدبية، لمجدي وهبة: ص١٧٨ (بيروت: ١٩٧٤م).

الشكل الفنيّ وحده، بحيث إن هذا العمل يستمد قيمته الجمالية من الأسلوب، ولا تتدخل العناصر الأخرى في صياغة هذه «الجمالية».

٢- النظر إلى النص الأدبيّ على أنه بنية لغوية جمالية، أو تشكيل أسلوبي متميّز، أكثر مما هو تمثيل للواقع، أو انعكاس للحياة، أو محاكاة للطبيعة، أو تعبير عن شخصية قائله، أو ما شاكل ذلك من أفكار قديمة.

ومن ثمّ عدّت الشكلية كلّ اشتغال بالنص خارج هذه البنية نقداً خارجياً، لا يقارب جوهر العمل الأدبيّ، ولا ينفذ إلى بواطنه، ولا يمسّ حقيقته، بل يتعلّق بأطرافه فقط، وهو عندئذٍ درس سطحي عقيم.

٣ - الأدب عالم مستقل، له «قوانينه وبناه وصنعاته النوعية الخاصة التي ينبغي دراستها في ذاتها، وليس ردها إلى شيء آخر، والعمل الأدبيّ ليس حمّالة أفكار، أو انعكاساً للواقع المادي، ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية، إنه واقعة مادية.. وهو مؤلف من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ رؤيته تعبيراً عن رأي المؤلف..» [١].

وهكذا تميل الشكلية إلى تجريد الأدب من ارتباطه بأية ملابسات خارجية: كالتاريخ والاجتماع، وعلم النفس، وغير ذلك مما عُنيت به المناهج النقدية التقليدية التي سبق أن توقفنا عندها.

وهي في هذه النظرة تحاول أن تقارب الأدب في استقلاليته عن هذه الملابسات، وتتغاضى - من ثمّ - عن تحليل المحتوى الأدبيّ «حيث يمكن للمرء دوماً أن يتعرّض لغواية علم النفس أو علم الاجتماع..»[٢].

٤ - لا تعدو الأفكار أن تكون مجرد تحفيز للشكل، أو مناسبة، أو فرصة لنوعٍ من التمرين الشكلي[٣].

(١) نظرية الأدب ،، لتيري إيغلتون: ص١٣

(٢) السابق: ص ١٣

(٣) السابق نفسه

وهي - من ثمّ - ليست هدفاً عند دراسة النص، وليست كذلك هدفاً عند إبداعه..

فكأن أصحاب هذا الاتجاه يريدون أن يقولوا لنا: إن الأدب لا يُصنع من الأفكار، ولكنه يصنع من الألفاظ.

ولعل ما كتبه أودن ذات مرة يعبّر عن ذلك. «كتب أدون يقول: إنه إذا حضر إليه شاب يطمع في أن يكتب شعراً، وقال له: «لديّ أمر جليل أودُّ أن أكتب عنه» فهو ليس بشاعر. ولكنه إذا اعترف وقال: «أريد أن أقف طويلاً مع الألفاظ أستمع لحديثها» فهو عندئذٍ قد يصبح شاعراً».[١]

وكان ت.س. إليوت-وهو من مدرسة النقد الجديد - يقول: «إن ولاء الشاعر يجب أن يكون للغة التي يرثها من الماضي، والتي يجب عليه أن يحافظ عليها وينمّيها..»[٢].

ومن الواضح أن أصحاب هذا الاتجاه الشكلي الذين لا يلقون للأفكار بالاً يذكرون باتجاه النقد الجمالي القديم، ويتتبعون خطا أولئك القوم من أمثال أوسكار وايلد وغيره، ممن دعوا إلى ما أسموه «الشعر الخالص» أو الشعر بعد أن تطرح منه كلّ الأفكار..[٣]

وكان ريتشاردز - وهو من أقطاب مدرسة النقد الجديد الشكلانية - يرى أن كثيراً من سوء فهمنا للشعر يأتي من الغلواء في تقدير قيمة الفكر فيه، إذ الأفكار ليست عاملاً أساسياً من عوامل التجربة الشعرية..

إن الأفكار عند الشكلانيين غير مهمة وغير يقينية، وهي تقود إلى

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو: ص٢٣، وانظر مناهج النقد الأدبي، لديتش: ٢٤٤

(٢) السابق: ٢٤

(٣) السابق: ٣٥

الاختلاف، على حين أن الشكل - الذي هو محايد في الغالب - يمكن أن يقضي على الاختلاف، ويقود إلى شيء من التوحد والموضوعية في الأحكام.

٥ - غاية الأدب عند الشكلانيين هي الأدب ذاته، وهي غاية جمالية، لانفعية ؛ فالأدب لا يخدم غرضاً تعليمياً، ولا خلقياً، ولا سياسياً، وإنما غايته «إستيطيقية» أي جمالية، تقوم على الإدهاش والإغراب.

إن الأدب عند الشكلانيين - كما يقول تيري إيغلتون - «هو خطاب غير «ذرائعيّ» فهو - بخلاف كتب ومحاضرات علم الأحياء بالنسبة إلى الطلاّب - لا يخدم أي غرض عملي مباشر..»[١].

ولذلك نفر الشكلانيون -بشكل عام - من الموضوعات ذات الطبيعة النفعية، كالموضوعات السياسية وغيرها «ونظروا إلى السياسة باعتبار أنها ليست ذات طبيعة أدبية حقيقية..»[٢].

٦ - ومثلما أن المؤلف لا ينبغي أن يتغيا أي غرض نفعي عند الكتابة، ينبغي على المتلقي كذلك أن يجتنب مثل هذا المزلق.

إن قراءة الأدب -أي عمل الناقد - ينبغي كذلك أن تكون «غير ذرائعية» أي إن عليه أن يجتنب قراءة الأدب للبحث عما فيه من قيم أو أفكار، أو ليسأل نفسه: ماذا يقوله هذا النص أو ذاك؟ بل عليه أن يقرأه بوصفه أدباً فحسب، أي بوصفه نشاطاً جمالياً إبداعياً، ليس له من غرض إلا حمل الدهشة والإغراب، وتقديم الأشياء بشكل باهر غير مألوف ..»[٣].

ويضرب إيغلتون مثالاً توضيحياً على هذه القراءة غير «الذرائعية»

(١) نظرية الأدب: ص٢١
(٢) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: ص ١٠٢
(٣) نظرية الأدب لإيغلتون: ص ٢٧

المطلوبة، فيقول: «حين أحدّق في جدول مواعيد القطارات لا لأعرف موعد وصول القطار، وإنما لأثير في نفسي أفكاراً عامة عن سرعة وتعقيد الوجود الحديث قد يقال عندها إنني أقرؤه بوصفه أدباً..»[١].

وإن النظر إلى الأدب على أنه ذو مضمون رفيع، أو أنه يحمل قيماً ذات شأن، انتقاص من قدره، أو زعزعة في كيانه الراسخ.

يقول إيغلتون: «إن تعريف الأدب ككتابة ذات قيمة عالية يعني أنه ليس كياناً راسخاً، لأن أحكام القيمة متغيرة على نحو هائل..»[٢]

وبناء على ما تقدم، فإن اشتغال الناقد ينبغي أن يكون على الأدوات الشكلية وحدها، وعليها ينبغي أن ينهض درسه وتحليله وتقويمه.

إن الناقد يقارب الأدب من خلال بنيته اللغوية التي تميّزه من الكلام غير الأدبيّ، أي إن الناقد معني بالسؤال عن: «كيف يقول النص الأدبيّ؟» لا عن: «ماذا قال هذا النص؟».

٨ - يرفض الناقد الشكلانيّ الفكرة القائلة: إن الفن محاكاة للواقع، أو انعكاس له، ويذهب إلى أن الأدب لا يعكس الواقع، ولكنه يحوّله إلى شيء غريب أو شيء غير مألوف، إنه يصور لنا عالماً جديداً يزعزع إدراكنا المعتاد للواقع الذي نعرفه.

موقف الشكلانية من المضمون

وعلى أن النقد الشكلانيّ الذي يميّزه الاهتمام بالشكل -كما ذكرنا - ليس متساوياً في نظرته إلى المضمون، وليس شأن هذا المضمون شأناً واحداً عند تيارات هذا الاتجاه الشكلانيّ جميعها.

(١) السابق
(٢) السابق: ص٢٧

ويمكن - على وجه الإجمال - رصد ثلاثة آراء تتعلق بقضية الشكل والمضمون عند أصحاب الاتجاه الشكلاني والجمالي في النقد الأدبيّ.

١- رأي يهتم بالشكل وحده، ويرى أن فنية العمل الأدبيّ تتحدّد به وحده، ولا يعطي للمضمون أي قيمة في تحديد منزلة الأدب أو الأديب، فللأديب أن يقول ما يشاء من المعاني والأفكار، وهي لا عبرة لها في سمو الأدب أو ضعفه، بل المعوّل على الشكل وحده.

٢- رأي يهتم بالشكل، ويرى أن الأدب لا يتحقق إلا به، وهو وحده الذي يدخل نصاً ما في حيّز الأدب، ولكن هذا الرأي يذهب إلى أن عظمة الأدب وخلوده تتحدان بالأفكار.

كان إليوت يقول: «لا يمكن تحديد عظمة الأدب على أساس المقاييس الأدبيّة وحدها، وذلك على الرغم من أننا لابدّ أن نتذكر أن معرفة ما إذا كان الأدب الذي أمامنا أدباً أو لا، يمكن أن يحدد بالمقاييس الأدبيّة فحسب..»[١].

وتقول إليزابيث درو: «إن المبنى -في ذاته - لا قيمة له دون المعنى، وإن الاثنين لا ينفصلان. الشعر استعمال خاص للغة، ولكن قيمة أي استعمال للغة هي أن تقول شيئاً، لأن اللغة وسيلة الاتصال بين الناس..»[٢].

٣ - رأي يذهب إلى أن الشكل هو كلُّ شيء، والأدب هدفٌ في حدّ ذاته، ولا ينبغي أن يحمل أية أفكار ذات معنى، وأن يُستبعد منه أي مغزى خلقي.

كان أوسكار وايلد مثلاً يقول: «إن كل الفنون لا منفعة فيها إطلاقاً»

(١) محاضر النقد الأدبي، ترجمة د. محمود الربيعي: ص٧١ «دار غريب، القاهرة: ١٩٩٨م».
(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش: ١٢٥، وانظر ص٣٣، وص٣٣٥

ويقول: «إن الفنانين هم الصفوة التي لا ترى في الأشياء الجميلة إلا معنى الجمال المجرّد»[١].

وقد يشتطّ هذا الرأي فيدعو صراحة إلى معاداة النفعية في الفن، وإلى حرب المضامين الجادة لأنها تفسده.

يقول تيودور جوتييه: «إن الأشياء تبدو جميلة بنسبة عكسية للمنفعة»[٢]

والذين هم أقل غلواً من هؤلاء نظروا إلى الموضوعات الجادة، كالموضوعات الدينية، أو السياسية، وما شاكلها، على أنها موضوعات غير أدبية، أو أنها موضوعات ليست ذات طبيعة أدبية حقيقية..»[٣].

انتشار الشكلانية

يتسم النقد الحداثي وما بعد الحداثي -كما ذكرنا - بأنه نقد شكلاني، منطلقه اللسانيات بمستوياتها كافة.

ويبدو أن وراء انتشار الشكلية في العصر الحالي عوامل فكرية واجتماعية وثقافية وغيرها.

ويمكن - بشيء من التبسيط - إبراز أهم هذه العوامل فيما يأتي:

١- تزعزع إيمان الإنسان الغربي بالإيديولوجيات والأفكار والقيم، بل الأديان. وبذلك لم يعد للفكر قيمة ولا مصداقية.

٢- انعدام إيمان الإنسان الغربي بوجود أفكار أو قيم يقينية ثابتة، يمكن أن يفيء إليها، أو تشكل على الأقل ثقافة مركزية عميقة لا تُتجاوَز ولا تُتخطى أو تُحتقر.

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ص٣٥
(٢) المذاهب النقدية، ماهر حسن فهمي: ١٨
(٣) نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر: ص١٠٢

القراءة والتلقي :

النشاة

نظرية التأثير والتقبل في ألمانيا في أواسط الستينيات (١٩٦٦م) في إطار مدرسة كونسطانس وبرلين الشرقية قبل ظهور التفكيكية ومدارس مابعد الحداثة على يدي كل من فولفغانغ إيزر (١) Wolfgang Iserوهانز روبير ياوس Hans Robert Jauss (٢)ومنظور هذه النظرية أنها تثور على المناهج الخارجية التي ركزت كثيرا على المرجع الواقعي كالنظرية الماركسية أو الواقعية الجدلية أو المناهج البيوغرافية التي اهتمت كثيرا بالمبدع وحياته وظروفه التاريخية، والمناهج النقدية التقليدية التي كان ينصب اهتمامها على المعنى وتصيده من النص باعتباره جزءا من المعرفة والحقيقة المطلقة، والمناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق وأهملت عنصرا فعالا في عملية التواصل الأدبي ألا وهو القارئ الذي ستهتم به نظرية التلقي والتقبل الألمانية أيما اهتمام.

اضاءة

إن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له: تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا. ويعني هذا أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة وإعادة الإنتاج من جديد؛ لأن المؤلف ماهو إلا قارئ للأعمال السابقة وهذا ما يجعل التناص يلغي أبوة النصوص ومالكيها الأصليين. ويرى إيزر أن العمل الأدبي له قطبان: قطب فني وقطب جمالي. فالقطب الفني يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي وتسييجه بالدلالات والتيمات المضمونية قصد تبليغ القارئ بحمولات النص المعرفية والإيديولوجية، أي إن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكليا. أما القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق بصريا وذهنيا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله

لقد أضحى مصطلح التلقي مرتبطا ارتباطا وثيقا بجامعة كونستانس الألمانية ، حتى غدا ذكر إحداهما يستلزم الأخرى ، و الأمر ليس غريبا ، ما دامت نظرية التلقي قد استوت على سوقها هناك ، بعد أن ارتوت بماء الفكر عبر قرون طويلة ، تنبع من الفلسفة اليونانية ، لتصب في النهضة الأوروبية الحديثة ، مرورا بعيون متنوعة من الثقافة الإنسانية لعل أبرزها الثقافة العربية التي تأثرت بالنبع و أثرت في المصب !

لا تروم هذه الورقة التفصيل في تشعبات النظرية المتشابكة ، و لا البحث عن جذورها أو أصولها ، بقدر ما تهدف إلى بيان أهم ركائزها التي يمكن تحديدها في ثلاثة ركائز أساسية ، و هي :

١ – القارئ :

يعتبر القارئ محور نظرية التلقي التي شكلت ثورة في تاريخ الأدب ، حين أعادت الاعتبار لهذا العنصر ، و بوأته المكانة اللائقة على عرش الاهتمام الذي تناوبه المؤلف و النص من قبل ، ذلك أن : (القارئ ضمن الثالوث المتكون من المؤلف و العمل و الجمهور ، ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب ، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ) .
و إذا كان الاهتمام بالقارئ يشترك فيه جميع منظري التلقي فإن الاهتمام انصب حول تحديد سمات هذا القارئ ، حيث خلص الدكتور إدريس بلمليح إلى تحديد أربعة أنماط من القراء :

١ – القارئ النموذجي الذي استعمله المفكر الأسلوبي مكاييل ريفاتير ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية التي تتطلب شخصا متمرسا كل التمرس بنظام لغة الشعر ، و مدركا لطبيعة الاختلاف بين هذه اللغة و بين اللغة اليومية .

٢ – القارئ الخبير ، و يتلخص فعله بالسعي الدائم إلى إخصاب مضامين النصوص التي تعتبر وثائق أفكار و أحاسيس تنقلها اللغة .

٣– القارئ المقصود ، و هو من توجه إليه النص حين ظهوره المبدئي أي الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع " ثم الذات التي تشكل استمرارا مباشرا للنص ، و تقمصا جديدا لفعله ، في إطار نوع من التكامل بينهما .

٤ – القارئ الضمني ، و يرى الدكتور بلمليح أن امبرتو ايكو هو أول باحث حدد هوية هذا القارئ ، إذ يمثل المقصد الذي يوصله نشاطه التعاوني إلى استخراج ما يفترضه النص و يعدنا به لا ما يقوله النص في حد ذاته ، إضافة إلى ملئه الفضاءات الفارغة و ربطه ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه .
و لعل هذا القارئ الأخير شغل مساحة مهمة من فكر منظري التقي ، لا سيما فولنغانغ ايزر الذي فصّل في مفهوم هذا القارئ ، إذ يرى أنه (مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي كي يمارس تأثيره ، و هي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي و تجريبي ، بل من طرف النص ذاته . و بالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم ، له جذور متأصلة في بنية النص ؛ إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي)

٢) فعل القراءة وبناء المعنى عند وولف گانگ إيزر(٥)

أن الإنتاج الأدبي لا يتطابق مع النص الأصلي ولا مع القراءة، وإنما هو الأثر الذي يحدث نتيجة تفاعل القارئ مع ما يقرأه، ومن ثم لا ينبغي البحث في النص عن معنى مخبوء، وإنما ينبغي استطلاع ما يعتمل في نفس القارئ عندما يقرأ. وهو إذ يقرأ فإنما يقرأ على هدى من النص، وبإرشاد الترسيمات التي يوفرها له والتي تتكفل القراءة بتنفيذها. فهو إذن قارئ مُقَدر في بنية النص ذاته. "إنه البنية المحايثة للمتلقي" أو "شروط التلقي" التي يهيئها النص الأدبي لمجموع قرائه المحتملين. ولذلك فالنص عند إيزر"نظام تركيبي توافقي قد خصص فيه مكان للشخص المكلف بتحقيق تلك التوافقات فيه". وبهذا الاعتبار فالنص المصوغ يتضمن دائما نصا آخر ينم عنه، والقارئ وحده هو الكفيل بإظهاره وإخراجه. في هذا الازدواج يوفر الكاتب منبعا للتعددية السيمانطيقية الخاصة بالإنتاج الأدبي. بمعنى أن ما لم يقله النص ويكلف به القارئ هو "بنية إبداعية" عليها تقوم حرية المتلقي في التأويل لكنها حرية محدودة لأنها مراقبة وموجهة. وإذن فهذا القارئ الذي ينتظره النص وقد خصص له مكانة ودورا في بنيته الأصلية، يهدف إلى تحقيق غرضين مزدوجين ومتكاملين هما تحقيق النص وبناء معناه أو أحد معانيه، وتحقيق الذات وبناء كيانها، وهذا النشاط القرائي الذي ينفع فيه القارئ وينتفع به يتم من خلال تشغيل مجموعة من المحفزات التي تحرك عملية التلقي وتطلق ديناميتها المسترسلة.

المعنى عند ياوس وآيزر

إذا كان المعنى الظاهر والقريب للنص ملكا عاما ومشاعا، فان المعنى الخفي يستلزم تأويلا لأنه ثورة وتدميرا للمعنى الأول .وهذا يؤكد أن معنى النص دائما هو بصيغة الجمع،متجدد باستمرار لا يتشابه حتى مع ذاته .أقصد بين القراءة الأولى والثانية تتغير المعاني والاستنتاجات .إذ أن كل قراءة هي خلق جديد للمعنى واستدعاء لإحدى دلالاته الراقدة في أعماق النص.ومادام كل نص مأهولا بما لا نهاية من النصوص الأخرى فانه غير قادر البتة أن يعيش بمعزل عن النصوص الأخرى التي تدخل معه في تحد وصراع دون أن ننسى أنها مصدر ثرائه الدلالي.إن سبب تعدد معاني النص يرجع لفعل القراءة أساسا..فضلا عن كون النص الأدبي عالما متخيلا يخاطب الوجدان والعقل ويمزج بين المحتمل الحدوث والواقع ..و يجمع بين الإمتاع والإفادة ولا يحتكم لمنطق الصدق والكذب بخلاف القول العلمي الذي لا يمكنه أن يكون محط تأويل كالقول التالي :يتمدد الحديد تحت درجة حرارة معلومة.إن قولا مماثلا لا يحتمل إلا معنا واحدا بخلاف البيت التالي:

عيناك غابتا نخيل تحت السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.

فإذا كان التخييل والصوغ الفني هما ما مانحا النص الأدبي تميزه وخلوده. فان القراءة هي مصدر نفخ الحياة فيه كلما تعدد قراؤه كسلطة نصية تقوم على سد فراغاته وبياضه.

ويعد هانس روبير ياوس من أنشط رواده الذين دافعوا عن تجاوز النظرة الأحادية في تقويم الأدب، وطالبوا بفهم القراءة على أنها فعل تحاور وجدل بين النص ومتلقيه أو بين النص وعملية التلقي التي يحركها وتحركه؛ إذ النص الأدبي بنية تقديرية – كما يقول ياوس– ولذلك فهو يحتاج إلى دينامية لاحقة تنقله من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز ومن حالة الكمون إلى حالة التحقق؛ بمعنى أنه لا يجوز القول بوجود المعنى الجاهز أو النهائي في النص، وإنما معناه المرتقب ناتج عن فعل القراءة وفعاليتها التي هي عبارة عما سيتولد بين النص وقارئه، بين البنية الأصلية أو السنن الأول وبين خبرات القارئ أو "أفق انتظاره". وبذلك يكون ياوس قد عمل على نقل الاهتمام من ثنائية الكاتب/النص إلى جدلية النص/القارئ.

وقد كان مفهوم "أفق الانتظار" بمثابة حجر الزاوية في نظرية ياوس التي استهدفت تجديد تاريخ الأدب الذي لم يكن يستند إلى الوقائع الأدبية نفسها بقدر ما كان يستند إلى ما تكون حولها من آراء أو أحكام لدى الأجيال المتعاقبة؛ وهي أحكام قد لا تكون ناتجة عن التلقي المتعاود للعمل الأدبي، ولا عن بنيته الحقيقية، وإنما عما ورثه الخلف عن السلف مما قيل عنها وتشبعت به الأفكار تجاهها، أو تجاه نوعها وثقافتها. ولذلك فتاريخ الأدب هو في الغالب تاريخ لتلك التلقيات أو آفاق الانتظار المتكونة، وليس تاريخا للنصوص الأدبية في حد ذاتها. ومن ثم تكون المهمة الأولى لجمالية التلقي عنده هي إعادة تكوين أفق انتظار الجمهور الأول لاستكشاف سيرورة التلقي ومعرفة كيفية تحاور القراء مع النصوص، وهذا يستدعي عنده تحديد عوامل ثلاثة :

أ – الخبرة السابقة التي يملكها الجمهور القارئ عن النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء.

ب – التشكيلات الموضوعية التي يفترض النص معرفته بها، أو ما يسمى بكفاءة التناص.

ج – مدى المعرفة أوالتمييز بين اللغة الشعرية أو الجمالية واللغة العملية العادية، بين العالم التخييلي والعالم اليومي.

وهذه التحديدات هي التي تسمح بقياس "المسافة الجمالية" في الأعمال الكبيرة بين عالم النص وعالم القراءة، أو بين " أفق الانتظار" الموجود سلفا وبين العمل الجديد الذي قد يؤدي تلقيه إلى تغيير في الأفق. ذلك أن تدميرالمعيار القائم هو عنصر في الفن التجديدي لأن البعد الجمالي الأصيل يخرق أفق الانتظار وهوما يسميه بالجمالية السلبية أو الجمالية الانتفائية esthétique négative. لكن من حق القارئ الذي يُخَيَّب أفق انتظاره أن يرفض دمج التجربة الأدبية الجديدة ضمن أفق تجربته الخاصة؛ وهذا التحاور أو الصراع هو الذي يفرز المسافة الجمالية وهوالذي يفتح المجال لظهور أفق مغاير أو معايير معدلة. ومن ثم فالقراءة الفاعلة عند ياوس هي نوع من التوافق المستمر بين عملية تحطيم أفق كائن وبناء أفق ممكن،

فعل القراءة وبناء المعنى عند وولف گانگ إيزر(٥)

أن الإنتاج الأدبي لا يتطابق مع النص الأصلي ولا مع القراءة، وإنما هو الأثر الذي يحدث نتيجة تفاعل القارئ مع ما يقرأه، ومن ثم لا ينبغي البحث في النص عن معنى مخبوء، وإنما ينبغي استطلاع ما يعتمل في نفس القارئ عندما يقرأ. وهو إذ يقرأ فإنما يقرأ على هدى من النص، وبإرشاد الترسيمات التي يوفرها له والتي تتكفل القراءة بتنفيذها. فهو إذن قارئ مُقَدر في بنية النص ذاته. "إنه البنية المحايثة للمتلقي" أو "شروط التلقي" التي يهيئها النص الأدبي لمجموع قرائه المحتملين. ولذلك فالنص عند إيزر "نظام تركيبي توافقي قد خصص فيه مكان للشخص المكلف بتحقيق تلك التوافقات فيه". وبهذا الاعتبار فالنص المصوغ يتضمن دائما نصا آخر ينم عنه، والقارئ وحده هو الكفيل بإظهاره وإخراجه. في هذا الازدواج يوفر الكاتب منبعا للتعددية السيمانطيقية الخاصة بالإنتاج الأدبي. بمعنى أن ما لم يقله النص ويكلف به القارئ هو "بنية إبداعية" عليها تقوم حرية المتلقي في التأويل لكنها حرية محدودة لأنها مراقبة وموجهة. وإذن فهذا القارئ الذي ينتظره النص وقد خصص له مكانة ودورا في بنيته الأصلية، يهدف إلى تحقيق غرضين مزدوجين ومتكاملين هما تحقيق النص وبناء معناه أو أحد معانيه، وتحقيق الذات وبناء كيانها، وهذا النشاط القرائي الذي ينفع فيه القارئ وينتفع به يتم من خلال تشغيل مجموعة من المحفزات التي تحرك عملية التلقي وتطلق ديناميتها المسترسلة.

المرحلة الرابعة قسم اللغة العربية –د.ايسر الدبو

الفروق بين التفكيك والبنيوية

البنيوية تطمح الى تأسيس مذهب نقدي جديد يعتمد في شرعيته على منهج علمي تجريبي، فقد كان العلم يحتل مكاناً بارزاً وكان منهجه فوق الشك، لهذا فقد تبنت المدرسة الجديدة النموذج اللغوي كمدخل وحيد للمقاربة البنيوية للنصوص الأدبية، وحينما تأكد قصور النموذج اللغوي عن تحقيق المعنى من ناحية، وثبت انه لاينطبق على كل الانواع الأدبية بنفس الكفاءة من ناحية ثانية، سقط المشروع البنيوي بسبب فشله في تقديم نموذج عام للتطبيق على جميع النصوص.

بدأت التفكيكية بالشك، لكنه شك المنهج العلمي وأمكانية تحقيق علمية نقدية والذي تحول الى الشك في كل شيء خاصة القراءة الموثوقة للنص والاثيرة، وأرتد التفكيكيون الى ذاتية الرومانسية بلا قيود او ضوابط وأحتضنوا مقولات الفلسفة المعاصرة في بحماس وخاصة فلسفة التأويل اوالظاهراتية وان النموذج الوحيد الذي قدمه التفكيك للحياة الأدبية هو (اللانموذج)
ومن الناحية التأريخية، لانستطيع دراسة التفكيك في عزلة عن شك العصر لقد ظهرت التفكيكية في بداية دورة جديدة لثنائية اليقين والشك، فالشك في سلطة طرف يعني عودة اليقين الى سلطة الطرف الآخر.
أن ستراتيجية التفكيك تنطلق من موقف فلسفي مبدئي قائم على الشك، وقد ترجم التفكيكيون هذا الشك الفلسفي نقداً الى رفض التقاليد، رفض القراءات المعتمدة، رفض النظام والسلطة من ناحية المبدأ.

بداية التفكيكية كانت في الثمانيات من اقرن العشرين وهي ليس لها تعريف محدد بل يمكن التعرف عليها من خلال عدة تعريفات بانها تعرف بأنها ضد البنائية structuralism والبنائية لها كيان مادي محسوس من الناحية المادية
Construction = structuralism.
أما أذ De –construction فلا يمكن وصفها بالمادية البحتة
وقد بني الفليسوف الفرنسي الجزائري المولد جاك دريدا الأب الروحي للتفكيكية مبادئ وأفكار نتجت عنه من خلال كتاباته عن (علم الوجودية) والذي نتجت عنه التقنية ، أما الحقيقة التي يجب أن ندركها جيداً أن علم التفكيكية وأن كان يبني علي غير المألوف ويبحث عن الغرب فهو علم له قواعد وأسس تحكمه، وهذه الأسس ما هي ألا امتداد للعمارة التقليدية ولكن بنوع من التحرر فهي تركيب مختلف عن التقليدي، اختلاف في ترتيب العناصر المعمارية ونوعياتها وإعادة صياغتها -خيالية.

مسلمات دراسة التفكيك

يتجه التفكيك بشكل أساس إلى نقد الطرح البنيوي ، وإنكار ثبات المعنى في منظومة النص ، واختزال الفرد المُنتج ، وتحويل مسار السلطة الدلالية إلى حركة الدال ، وتحليل الهوامش والفجوات والتوقفات والتناقضات والاستطرادات داخل النصوص ، بوصفها صياغات تسهم في الكشف عن ما ورائيات اللغة والتراكيب (Meta-Language) .

الإيمان بان هناك استحالة دائمة للتحديد الدقيق للتفكيك ولإجراءاته النقدية لأنّها في صيرورة دائمة ، ومتحركة مع الطرح السياسي والاقتصادي والاجتماعي المتحول دائماً ، وبالرغم من أنّ التفكيك لا يفقد شيئاً من خصوصيته إذا قيل باستحالة تحديده ، إلاّ أنّ الدخول إلى حصنه محكومٌ بأنواع من المخاطر ، إذا لم يتسلح الناقد بإجراءات نقدية دقيقة وصارمة .

يُمثل التفكيك نظرية نقدية شاملة تبغي إعادة قراءة النصوص الفلسفية والمعرفية والثقافية والإبداعية المتنوعة ، ويرى أنّ تلك النصوص تخضع لعمليات معقدة ناتجة من علاقات النصوص المتناصة بعضها مع البعض الآخر ، ويُعد تراجع البنيوية ناتجاً عن فشلها في تحديد السمات الكلية لحركة الدوال ، ومراهنتها على تموضع البنى في أنساقٍ تحيل إلى مدلولات متعددة نهائية ، وتُوصف بأنّها محددة ، فضلاً عن عدم إعطائها منزلة فاعلة للمتلقي ، لأنّ النص عندها هو من يقدم المعنى إلى متلقيه ، ويمارس دور الفاعل والمفعول في الوقت نفسه ، فكسب المعنى من جانب المتلقي ، مرهونٌ بما يتيحه النص ببنائه وتعدد أنساقه وحركة بنياته .

نشأة التفكيكية

التفكيكية كمدخل لنظرية هامة قد تطورت بواسطة الفيلسوف الفرنسي "جاك دريدا" في بحثه عن علم الوجودية ، والذي تأثر بأفكار الأب الروحي لها (فريد ريتس) ، كما تأثر بأفكار الباحث اللغوي السويري (فريد نانددي ساشور) الذي أعتبر أن اللغة هي ظاهرة اجتماعية قائمة، وخاصة في الأفكار الغربية.

وقد أثبت أن أي شئ يجب تأكيده بالكتابة وأن الكلام هو عبارة عن نتاج فردي لمتحدث فردي لتثبيت ظاهرة الكلام ، لأن الكلام هو الأكثر طبيعياُ ولأن المتحدث يترك انطباعات واضحة النوايا، كما أنه من خلال الخطاب تكون فكرة الحضور، ولكن دريدا كان معترضا علي النظرية التقليدية بأن الكلام أساس الوجود أو الحضور فقد جادل وناقش أن منطقية العبارة المكتوبة تتم بنفسها عن نفسها. فاعتبر أن فكرة غياب المتكلم يغني عنها حضوره في الكلمات المكتوبة حيث رفض دريدا البنائية التي درست العلاقة بين الكلمات واللغة.

ولكي نفهم كيف أن دريدا تحرك من البنائية إلي اللابنائية لابد أن نفهم بعض الأشياء عن اللغة وتطور فلسفة نظرياتها من ساشور إلي دريدا

مفهوم علوم اللغة

هي عبارة أي متغيرات مفترضة لدراسة اللغة، وعلم اللغة ينم عن نفسه في الاستخدام ، كم يدرس هذا العلم العلاقة بين المعني والبناء للكلمات ، والذي بالتالي له تأثير كبير علي المجالات الأخرى.

السيرة الذاتية لدريدا

ولد في عام 1930 (فترة الحداثة) بالجزائر ومنذ بدايته قرأ لكثير من الفلاسفة مثل فيتشا وهو ذو العشر سنوات ثم بدأت معرفته بالفلسفة، ونتيجة لذلك أكد علي أنه كان منهمراً بالموضوع ثم ذهب إلي المدرسة حيث قضي أصعب فترات حياته في المدرسة ولم يكن قادراً علي العودة للجزائر لأنه سيكون غير قادر علي الكتابة بحرية لأن هناك (يمكن المتحدث في السياسة التي كانت لها علاقة قوية بالفلسفة) وبعد ذلك أصبح فيلسوفاً في اللغة الفرنسية وبالأدب المقارن وأصبح يلقي محاضرات في أمريكا وأوربا وبذلك أصبح الأب الروحي للتفكيكياً ودر يدا بمفهومة هذا يحطم أجزاء الكلمة بمعني أن فلسفته لا تحتوي علي لغة ، وفي الحقيقة أن الجملة يمكن أن نراها وليس أن نسمعها أو تقال عمن جاء فرويد واستطاع أن يجسد أحلام دريدا وجسد الكلمات في عبارات وأوجد لها الخلو من اللاشعور والخطأ ودفع القوي نحو النزاعات والهوامش والأشكال والحروف وفي بلاغات اللغة.

ويمكن الحديث عن أهم المعطيات النقدية التي قدمها دريدا لمشروعه النقدي التفكيكيّ من خلال النقاط الآتية :

1. **الاختلاف : Difference.**
2. **نقد التمركز : Critique of Centricity.**
3. **نظرية اللعب : Theory of play.**
4. **الأثر "TRAC":**
5. **علم الكتابة : Grammatology .**
6. **الحضور والغياب : Presence and Absence .**

تحيل هذه العناصر مجتمعة إلى نتيجة مفادها : أنّ كلّ شيء مؤقت في المشروع التفكيكي ، لأنّ جميع التراكيب والبنى هي في حالة مستمرة لا نهائية ، وقد تأتى ذلك من انحطاط النموذج الإنساني أمام النص ، وإنكار التقاليد الإبداعية لولادة النتاج البشري ، وعدم الثقة بالحقيقة المطلقة ، وترجيع كلّ شيء إلى عدم ثبات ، ... إلخ ، وقد حدّد (كاموف) التفكيك بقوله : " التفكيك هو أن تنتهي إلى عمل لاشيء " (1) ، وحدده (لاينج) بقوله " التفكيك هو هفوة نقدية " (2) ، أما (هابرماس) فقد وصف التفكيك بأنه " عملٌ تعسفيٌ " (3) ، وحدّده (بورديو) بقوله : " التفكيك لعبة " (4) ، وحدده (هاريسون) بقوله : التفكيك يستلزم تبعات عبثية (5) .

إنّ تلمس الحقيقة في التحليلات النصية في المشروع التفكيكي هو محال ، وهناك تفسيرات مختلفة للنصوص لكنها لا تستند إلى حقائق نهائية ، ودور التحليل في هذا المشروع هو تحريك تفسيرات متعددة في قراءة نص معين ، ووفقاً لذلك لا تمثل اللغة انعكاساً طبيعياً للعالم ، لأنّ بنية النص هي التي تنظم ترجمتنا الفورية للعالم ، وهي التي تخلق مجموعة تجاذبات تسهم في فهم الحقيقة التي تتصف في المشروع التفكيكي بأنّها نسبية .

ويرى دريدا أنّ تاريخ الفكر الغربي يستند على مجموعة ثنائيات متعارضة (الرجل . المرأة ، الخير . الشر ، العقل . الجنون ، الخطاب . الكتابة ، ...) ويشكل الطرف الثاني نقداً ، وجانباً سلبياً للطرف الأول ، ولا يستثني دريدا أي نص من احتوائه على ميراث تلك الثنائيات المتعارضة ، وتسهم تلك الثنائيات . حسب دريدا . بإطالة أمد بلوغ المرحلة النهائية للترجمة الفورية للنص ، بهدف كسب المعنى (6) .

يشير المصطلح الأول (الاختلاف) إلى السماح بتعدد التفسيرات انطلاقاً من وصف المعنى بالاستفاضة ، وعدم الخضوع لحالةٍ مستقرةٍ ، ويبين (الاختلاف) منزلة النصية (Textaulity) في إمكانيتها تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات ، وهذا الأمر يدفع القارئ إلى العيش داخل النص ، والقيام بجولات مستمرة لتصيّد موضوعية المعنى الغائبة ، وترويج المعنى . حسب دريدا . يخضع دائماً للاختلاف ، والمعنى من خلال الاختلاف يخلق تعادلات مهمة بين صياغات الدوال والاطمئنان النسبي إلى اقتناص الدلالة (7) .

ويكشف الوقوف على دلالات مصطلح (الاختلاف) الصياغات المستقبلية . فضلاً عن الآنية . للطرح التفكيكي ، وذلك لتشعب الارتباطات الفكرية والمعرفية مع هذا المصطلح ، إذ يشكل . كما يرى البحث . البؤرة الأساس التي تنطلق منها مقاربات الطرح النقدي لجدلية الحضور والغياب ، ومفهوم الانتشار (Dissemination) ، والأثر (Trace) ، واللعب الدلالي ، والمتاهة (Aporia) ، وحركة الدال والمدلول ، وتغييب الدليل ، ... الخ ، ويشير دريدا إلى أنّ الصفة المشتقة من فعل خالف / اختلف وُلّدت مصطلح (Difference) الذي يجمع صفاً من المفاهيم النسقية ، وغير القابلة للاختزال ، يتدخل كلّ واحد منها . بل تتزايد فعاليته . في لحظة حاسمة من العمل الإبداعي ، وتلك المفاهيم يجمعها عنصر المغايرة ، الذي يعدّه دريدا الجذر المشترك لكل المتعارضات المفاهيمية التي تُسهم في شرح اللغة ، واختراق نظامها.

مصطلحات نقدية للتفكيك

1. مفهوم الاختلاف

على سبيل المثال:

كلمة عين

فهي ربما يقصد بها ذلك الجزء من الانسان الموجود في اعلى منصف الوجه

او ربما يقصد بها قطعة من الارض مملوءة بمياه الامطار

المهم اننا نستطيع ان نصدر حكما على كلمة العين ايضا من خلال وضعها في سياق النص(ان كانت عين بشرية او عين الماء)

ولكن الفلسفة التفكيكة (تقوض) هذه الرؤية بسبب ما يقول دريده انه "لا شيء خارج النص"

وبالتالي لا يمكن اصدار حكم على النص(كما حصل معي اثناء محاولاتي الفاشلة في اصدار حكم على الشكل الهندسي اعلاه)

الحل يا دريدا

اريد حلا لهذه المشكلة

كيف اصدر حكما؟

حل دريدا هو في عدم اصدار الحكم!

وذلك بسبب(اختلاف) معاني الكلمة الواحدة (كالعين)

لذلك يجب (إرجاء) الحكم

لذلك ظهرت لدينا عبارة مهمة جدا في الفلسفة التفكيكة وهي (الاختلاف والارجاء)

او كما قام الدكتور المسيري بصقل هتين الكلمتين بكلمة واحدة واسماها "الاخترجلاف"

بإختصار هي فلسفة تتلاعب بالألفاظ وفق نظرية (الاخترجلاف) واصبحت الكلمات كالأشباح تتراقص لا نعرف لها اية معنى، حسبما قال الدكتور المسيري

يصل دريدا بالاختلاف بين الدال والمدلول، والانفصال بين عالميهما، إلى أقصى نقطة ممكنة. من هنا خطورة مقولة الاختلاف فى المنظور التفكيكي، كونها تسمح بقيام اللعب الحر واللامنتاه للدوال، وكونها، أيضا، تعمل على تبديد فكرة الحضور التى تحكم كل محاولة للبحث عن معنى محدد ومدلول نهائي، وهو ما يعنى أنه لا وجود لمعنى يكون نهائيا وحاضرا، بل إن كل معنى هو مختلف وغائب ومؤجل باستمرار، وذلك لغياب مركز مرجعى خارجى ثابت ونهائى يمكن الإحالة إليه، يوقف عملية اللعبة، ويكون ضامنا للحقيقة والدلالة.

يقول دريدا: "...إذا كانت القراءة لا تكتفى بأن تعيد النص وتكرره، فإنها لا تستطيع بصورة مشروعة أن تتعدى النص إلى شيء آخر مختلف عنه، إلى مرجع "واقع ميتافيزيقي، تاريخي، واقع نفسي، بيولوجي.. إلخ".

أو إلى مدلول خارج نص يحدث مضمونه، أو يمكن لمضمونه أن يحدث، خارج اللغة، أى بالمعنى الذى نعطيه هنا لهذه الكلمة، خارج الكتابة بوجه عام. ولهذا السبب فالاعتبارات المنهجية التى نجازف بها هنا من خلال

أحد الأمثلة تعتمد بشكل وثيق على قضايا عامة قد بلورناها فيما سبق، وتتعلق بغياب المرجع أو المدلول المتعالي، لا يوجد ما هو خارج النص".

2. نقد التمركز:

ويجب التفريق بين أهمية المركز بالنسبة للتركيب النصي، وبين نقد التمركز، فالمركز شيء إيجابي لحركة الدلالة والمعنى، أما التمركز فهو شيءٌ مُفتعل يضفي المركزية على من هو ليس بمركز، ويقود ذلك إلى احتكار التكثيف(Decondense) ، واستبداد النموذج (Exemplarity) بمعنى قيام بنية مركزية تدعي لوحداتها النموذج المتعالي الذي يصح تطبيقه على كلّ نص، في زمان غير مقيّد، وتَوجُه دريدا في هذا الإطار كان منصباً على نقد التمركز بوصفه دلالة سلبية، ومدح المركز بوصفه العنصر المشع للدلالة، والنقطة التي ينبثق منها اختلاف المعنى.

إنّ هدم التمركز ، هو إعلان عن تدمير جميع الدلالات التي تجد مصدرها في دلالة اللوجوس ، وتفكيكها ، وتذويب رواسبها المتعاقبة ، انّ جميع التحديدات الميتافيزيقية الحقيقية هي غير قابلة للفصل عن اللوجوس الذي يحط من قيمة الكتابة منظور أنها وساطة لتحقيق القصد ، ويقود من ثمّ إلى السقوط في خارجية المعنى ثم إلى تحطيم ذلك الأصل الثابت للمعنى بوصفه مصدراً ، وتقويضه وتحويل كل شيء إلى خطاب ، وتذويب الدلالة المركزية ، ومن خلال هذه العملية تتحول الكتابة إلى أهمية قصوى ، ويصبح الاهتمام بالكلام مضمحلاً ، ولا شك أنّ التمركز حول العقل في الفلسفة الأوربية قد نهض على الاهتمام بالكلام على حساب الكتابة ، وقد فتح هذا التوجه مركزاً آخر هو التمركز حول الصوت.
وقد شكلت نقطة اللوجوس بحدّ ذاتها تشعباً دلالياً ، وتفرعاً إيحائياً ، نظراً لما تحمله من موروث فلسفي ولغوي ثم راحت تشكل المعادل لمصدر العقلانية في الوجود الإنساني برمته

والحقيقة إنّ سعي دريدا لتقويض التمركز قاده إلى تحطيم كلّ المراكز ، وتفكيك أنظمتها بدءاً من مركز كلّ شيء وهو (الإله) وهو سبب مركزي لكل الأحداث ، مروراً بمركز الحقيقة ، وانتهاءً بمركز العقلانية ، وقصدية دريدا هذه تتجه إلى مبدأ يقتضي عدّ العلامات في حالة حركة مستمرة لانهائية ، ومتحررة عن مراكزها ، وهذا يؤدي إلى تفعيل نشاط الأزواج المتغايرة ، أو الثنائيات المتناقضة ، وقد عدّ (إلين ميجيل) هذه المعطيات بمثابة (نُبوءة) جديدة ، وبِشارة لاهوتية بولادة رسولٍ للقرن العشرين مع إخوانه الأنبياء الجُدد (نيتشه ، وهيدجر ، وفوكو) . على حدّ تعبير إلين في كتابه الذي حمل عنوان : أنبياء ذوو شأن عظيم

وانطلاقاً من ذلك اعتمد دريدا في نقده لمظاهر التمركز على فكرتين اثنتين هما :

1. التوجه نحو البنية والتركيب بشكل مستمر ، وكلّ الأنظمة والبنى تمتلك مركزاً (نقطة للأصل) .

2. كلّ الأنظمة أو التراكيب تتألف من أزواجٍ أو ثنائيات متعارضة ، وهذه الثنائيات هي الأصلُ في مشروع هدم التمركز ، وهناك . بشكلٍ دائمٍ . طرف له أهمية تفُوق أهمية الطرف الثاني في هذه الثنائيات .

3. نظرية اللعب

للحقيقة ، وتأكيد المعطى الثقافي للفكر والإدراك ، وغياب المعرفة السطحية المباشرة ، واستلهام أفق واسع من المرجعيات الفكرية المماثلة ، والفلسفية المعقدة ، والنظم المخبوءة ، وطرائق التحليل الخاصة ، وتتبنى التفكيكية في هذا السياق وبشكل واضح تطبيق استراتيجيات نصية وخطابية للقراءة تقلل من أهمية أيّة إحالة واثقة على منظومات (الابستيمولوجيا ، والأخلاق ، والحكم الجمالي) ليغدو التحليل التفكيكي . بعد ذلك . شعارات ، وكلمات سرٍّ مفرغة . على حدّ تعبير نورس . من أي مضمون معرفي أو أخلاقي أو جمالي (27) . وبالرغم من الصيغة التي يرتضيها التحليل التفكيكي لنظرية اللعب القاضية بإحالة الدال إلى دال آخر مع تغييب متعمّد للمدلول ، إلاّ أنّ تلك الصيغة محكومة بمجموعة آليات . تشبه القوانين . يسطِّرها الناص (الواضع) ، ويستخدمها المتلقي (اللاعب) ، وقد حدّد (بيتر هوجنسون) تلك الآليات بما يأتي (28) : (اللغز The Enigma ، التخطيط Adumbration ، الكناية Allegory ، الوهم Illusion ، الغموض Ambiguity ، المونتاج والكولاج Montage and Collage ، الأسطورة Myth ، الهذيان Nonsense ، والمفارقة Paradox ، والهزل Burlesque ، والتسلية Pastiche ، والأضحوكة Hoax ، والجناس Puns ، والإقتباس Quotation ، والرموز Symbols) وتعمل هذه الآليات على تلّون الدوال ، وتعدد القراءات ، وتشظي الدلالة ، وانتشار المعنى بشكل متواصل ، وهذا ما دفع (ميشال رورتي) إلى القول : إنّ الجانب الجديد في التحليل والطرح والتنظير التفكيكي هو كونه مغامرة كشفية لامعة ، أو مجموعة من الدعايات ، والإحالات النصية ، والفواصل الفانتازية ، والمحاكاة التهكمية الأسلوبية ، والحوارات الفلسفية الزائفة (29) . ولا تكاد المصطلحات والآليات السابقة تخلو من الدلالات السلبية في لحظة تموضعها في النص ، وقد أتاحت هذه الدلالات إمكانية إعادة توظيفها ضمن سياقات القصد التفكيكي القاضي " بحرية الرؤية ، واستخلاص المعاني من النص إمّا جِدّاً وإما هزلاً ، وإما حقيقة وإما تمثيلاً ، وبحرية حركة الذهن مع النص طالما أُستُبعِدت فكرة الإحالة إلى مركزٍ عقلي " Loges"ونظرية اللعب عند دريداً لا تنفصل من نقد التمركز ، لأن حركة الدوال في داخل أي مركز

يسميها دريداً بـ(اللعب Play) ، وعند تفكيك المراكز تتمتع الدوال بحرية أكبر في عملية اللعب ، مخترقة قانون صيانة اللعبة الأساس القاضي بإحالة الدوال إلى المدلول ، وصيانته بشكل جديد يقضي بإحالة الدال إلى دال آخر في متاهة ينتج عنها تغييب المعنى ، والإحالة إلى دلالات مستمرة لا نهائية ، وليس ذلك فحسب ، بل لقد اتسمت العلامات عند دريدا بإساءة الاستخدام (Misuse) ، وتحولت نتيجة العلامات من المصدر النهائي للمعنى .كما كانت عند أصحاب السيميائية . إلى مصدرٍ مستمرٍ للّعب ، وانتقال المعنى بين الأزواج الثنائية المتغايرة والمتناقضة ، وقد عدّ أُمناء (جامعة ستانفورد) هذه النتائج انهياراً حقيقياً للبحوث والجهود التي تُبذل في دراسة اللغة ، ووصفوا سعي التحليل التفكيكي لترسيخ نظرية اللّعب بأنّه شيءٌ استفزازي يعيش على بعض الانقسامات من قبيل : (شرعي . لا شرعي) ، (عقلاني . لا عقلاني) ، (حقيقة . خيال) ، (بناء . تهشيم) ... الخ (31) . ويرتبط بمصطلح (اللعب) عند دريدا ، مصطلح المراوغة (Indeterminacy) الذي يقتضي مراوغة المدلول للدال بحيث تتحول العلامة اللغوية إلى علامة عائمة (Floating) يحاول القارئ تثبيتها للوصول إلى المعنى ، ولم تقتصر مراوغات دريدا على لعبة تفسير النص فحسب ، بل لقد تجاوزت ذلك إلى تفكيك المؤسسات والحكومات ، والتصدي للثقافات المهيمنة والمتعالية

4. الأثر "TRAC":

صب دريدا جام غضبه على ما زعم البنيويون أنه طموح إلى اتباع المنهج العلمي، فالعلم في نظره – مثله في ذلك مثل الدين والفلسفة الميتافيزيقية – يقيم نظامه على ما يسميه 'الحضور' ومعناه التسليم بوجود نظام خارج اللغة يبرر الإحالة إلى الحقائق أو الحقيقة. وهو يبسط حجته على النحو التالي: 'تحاول الفلسفة الغربية منذ أفلاطون تقديم أو افتراض وجود شيء يسمى الحقيقة أو الحقيقة السامية المتميزة' أو ما يسميه هو 'المدلول المتعالي' أي المعنى الذي يتعالى على (أو يتجاوز) نطاق الحواس ونطاق مفردات الحياة المحددة. ويمكن في رأيه إدراك ذلك من خلال مجموعة من الكيانات الميتافيزيقية التي احتلت مركز الصدراة في كل المذاهب الفلسفية مثل: الصورة، المبدأ الأول، الأزل، الغاية، الهيولي، الرب، ويمكن اعتبار اللغة المرشح الأخير للانضمام لهذه القائمة(8).

فمفهوم 'الأثر' في التفكيكية/ التقويضية مرتبط بمفهوم الحضور الذاتي ودريدا يرى في الأثر شيئا يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر وللحضور(9). وهدف دريدا هو تفكيك الفلسفة وتفكيك تطلعاتها إلى إدراك الحضور عن طريق ما حاول إثباته من أن عمل اللغة نفسه يحول دون الوصول إلى تلك الغاية. وفي مقابل التركيز على المقابلة بين الدال والمدلول (اللفظ والمعنى) عند سوسير يرفض دريدا أسبقية المدلول على الدال، لأن تصور سوسير كان يعني وجود مفاهيم 'حاضرة' خارج الألفاظ(10).

5. **علم الكتابة.Grammatogy :** أما المعطى الرابع (علم الكتابة) فيميل إلى منظومة دقيقة بنى عليها التفكيك أغلب مقولاته، ونقدَ من خلالها مسيرة العقلانية النسبية، وتشكل خطابها الفلسفي، واستحداث هذه المنظومة يعبر عن موقف التحليل التفكيكي من عصور اختزال الكتابة، وتهميش الدال، ونزعة التمركز حول العقل والصوت، ومجمل المعطى لعلم الكتابة (Grammatology) يعدّ نقداً لثنائية سوسير (الدال والمدلول)، ورؤيته لدور العلامة وفاعليتها في بناء النص، فالدال عند سوسير هو تشكّل سمعي وبصري، وصورة لحمل الصوت، وقد عدّ دريدا ذلك تمركزاً حول الصوت، وصورة واهمة لحمل المعنى، وقد اقترح دريدا استبدال (العلامة) بمفهوم الأثر (Trace) بوصفه الحامل لسمات الكتابة، ولنشاط الدال، وقد تحولت اللغة وفقاً لذلك من نظام للعلامات .كما هي عند سوسير . إلى نظام للآثار . كما هي عند دريدا . وتعين تلك الآثار على ترسيخ مفهوم الكتابة، وتوسيع اختلافات المعنى المُتحصل من نشاط دوالها، لذلك عدّ دريدا علم الكتابة "بأنّه علم للاختلافات".

6. **الحضور والغياب Presence and Absence** :أما المعطى الأخير (الحضور والغياب) فيشكل تتويجاً نقدياً للمعطيات السابقة، لأنّه يمثل الثمرة المعرفية للتحليل التفكيكي، والهوية المحدِدة له، وهو الأصل في الرصيد النقدي للطرح التفكيكي، لأنّ جميع إجراءات المسيرة النقدية للتفكيك تخضع لحضور الدوال وتغييب المدلول، فضلاً عن أنّ معطيات (الاختلاف، ونقد التمركز، ونظرية اللعب، والكتابة) تبرز فيها بشكل مباشر ثنائية الحضور والغياب، وقد انطلق دريدا من خلال هذه الثنائية. إلى جانب المعطيات السابقة. لنقد توجه الخطاب الفلسفيّ الغربيّ، وتقويض أُسسهِ من خلال كشف تناقضاته واللّعب بأنظمته وممارساته، وتحويل معادلته المعرفية من (ميتافيزيقيا الحضور) . حسب مصطلح دريدا. إلى غياب المعنى واختلافه وتعدده. إنّ المراهنة التفكيكية تتجه صوب (الغياب) انطلاقاً من كون المعنى الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي غير مستقر، وغير محدد، ولذلك أسباب عديدة منها: انحدار النزعة الإنسانية وتلاشيها في أُطر التحليل المعاصر (الفلسفي، والنقدي)، وتعدد التحولات المعرفية القاضية بنشوء المذاهب والتيارات الجديدة المُحمّلة بالفكر والمعطى الثوري، فضلاً عن إثارة بعض النزاعات المعرفية والثقافية القاضية بطرح تظاهرات فكرية، ومعانٍ مختلفة، تقود إلى التحول والتناحر بين النصوص. فاللفظ / الصوت / الحضور يمثل عنده (امتياز الان – الحاضر – mainten ani present امتياز ((يحدد مبدأ الفكر الفلسفي ذاته ..)) ، ان دريدا وفي اطار تفكيره ((قد افصح عن نوعية العلاقة القائمة دوماً بين الحضور او الوعي والصوت ، وهي علاقة لم يغطي لها حتى هوسر لنفسه (آلا يتأسى امتياز الحضور أو الوعي والصوت ، انها بديهية لم تحط ابداً باهتمام الفينومينولوجيا ..)