02 شارع محمد سليماني، حي حيرش إبراهيم، العلمة، سطيف
البريد الالكتروني: elwatan.elyoum@gmail.com
الكتاب: مناهج نقدية (محاضرات ميسّرة)
المؤلف: مخلوف عامر
مصمم الغلاف: حكيم خالد
الصنف: آداب
الحجم: 19/11.5

حقوق الطبع محفوظة

© منشورات الوطن اليوم 2017
ردمك: 978-9931-387-78-7
الإيداع القانوني: السداسي الثاني، 2017

مسؤول النشر: كمال قرور
مديرة السّلسلة: نوّارة لحرش
الإشراف العام: ناصر معماش و الخير شوار
مصلحة التسويق (النقال): 07.70.32.02.08

تقديـــم

في أحد المواسم الجامعية أُسند إليّ تدريس هذا المقياس (مناهج نقدية). وهذا الموضوع قد أُلف فيه كثيرون حتى إنّ المهتمّ لا يجد أية صعوبة في العثور على مراجع كافية فيه. لكن هل بإمكان المرء أنْ يضيف شيئاً؟ من المؤكد أنّه لنْ يضيف جديداً. إنّما هي مجموعة أفكار يلتقطها المرء من هنا وهناك.

لذلك فكّرت في أمرين رأيتهما ضروريْن من الناحية البيداغوجية:

الأوّل: لا بدّ من مراعاة مستوى الطلبة ومدى قابليتهم لتلقّي ما يُقدّم لهم خاصة وأن هناك استقالة شبه تامّة من الدراسة. فقد انغرست في نفوسهم روح الاتّكال والحصول على نتائج بطرق سهلة وملتوية وهي عادة غير مشروعة بفعل السياسة الشعبوية التي تفشّت في المحيط على مرّ السنين. وقد قُنّن لها من خلال تجربة (ليسانس-ماستر-دكتوراه L.M.D).

فالطلبة حين يُكلّفون بما يُسمّى بحوثاً، فإنّ الغاية منها في المحصّلة أنْ يُعفي الأستاذ من التحضير أو يُعفي نفسه على الأصح، ولا يكلّف نفسه مشقّة الاطلاع على ما كتبوا. وهم -بدورهم- يكونون قد نقلوها من الإنترنت أو

أخذوها جاهزة من زملاء لهم سابقين. وكأنّ الجميع متواطئون على تكريس الغش وتعميق الرداءة.

لذلك عمدتُ إلى تبسيط الحديث عن هذه المناهج، لأنّنا إذا أردنا أنْ نفصّل الحديث في خلفياتها الفلسفية والمعرفية، فإنّ الهوّة ستّسع بيننا وبين الطلبة. ومادمنا متيقّنين من أنّهم ليسوا حريصين على المطالعة والاستزادة من المعرفة، فإنّه من الأفيد أنْ نوطّن أنفسنا على ما نقدّمه لهم ولا يمكن لهذا الذي نقدّمه أنْ يصل إلى آذانهم ويستوعبوه إلاّ إذا كان مَسْعانا يرتكز على طريقة بيداغوجية هي مزيج من الشرح والحوار، ويقتصر على أهم المميّزات لكلّ منهج.

الثاني: يُستحسن أنْ تكون دراسة كلّ منهج مصحوبة بنص تطبيقي، بحيث يمكن للأستاذ أنْ يشرح الجانب النظري وقد حدّد أهدافه، ثم يُؤتي بالنص ليلمس الدارسون امتداده بشكل عملي. وقد يعكس الطريقة فينطلق من النص ليتهي إلى استنتاج خصائص المنهج موضوع الدرس. على أن الأستاذ ليس مقيّداً بطريقة محدّدة، فقد يبرع في ابتكار أسلوب نشط يُزاوج فيه بين النظري والتطبيقي من غير أنْ يشعر المتلقّي بتتابعهما أو بأسبقية أحدهما على الآخر. يقول "سعيد بنكراد" وهو بصدد الحديث عن مراقبة المنهج:

«وما نعنيه بالمراقبة هو الكشف عن مردودية المنهج ومحدوديته من خلال وضعه داخل سياق نصي محدد. ذلك أن تقليص المسافة بين الوجه المجرّد للنظرية وبين وجهها

المتحقق عبر مزج النظرية بالنص إلى الحد الذي تذوب فيه الفواصل بينهما، ويصبح إثر ذلك التنظير تطبيقاً ويتحوّل التطبيق إلى تنظير. إنّ تحقيق هذه الغاية معناه رد المنهج إلى منابعه الأولى، أي إلى الأصول التي انبثق عنها. فإذا كان وجود المنهج مشروطاً بوجود الظاهرة (الظاهرة النصيّة أو غيرها من الظواهر)، فإنّ الذاكرة النصيّة المتحققة ليست سوى تخصيص للذاكرة النصية المجردة والعامة (يعتبر أي نص تحققا خاصا ونوعياً لبنية بالغة العمومية). ومرونة وصل العام بالخاص ووصل الخاص بالعام هي الغاية المُثلى لأي تطبيق، وهي منطلق أي تنظير»[1]

وما أكثر النصوص التطبيقية المتناثرة في الكُتب. ولا يمكن التحجُّج أبداً بعدم وجودها، لذلك تعمّدت ألا أدرج النصوص التطبيقية التي اشتغلتُ عليها حتى لا تصبح النماذج وسيلة أخرى للاكتفاء بما هو جاهز، وكيْ يتحرّر الأستاذ في اختيار النصوص التي ينجذب إليها ويرى أنّها تعينه أكثر في أداء مهمّته على الوجْه المطلوب.

قد يعترض بعضهم على طريقة الجمع بين النظري والتطبيقي على أساس أنّ هناك حصصاً مخصصة للتطبيق. وسيكون لهذا الاعتراض ما يبرّره لو أنّنا في مؤسّسة تصدق عليها فعلاً مقاييس جامعية كما في بلدان العالم. لكنّ

(1) بنكراد سعيد السيميائيات السردية مدخل نظري منشورات الزمن، ص8-9، الرابط:
https://drive.google.com/file/d/0B1H4iwOVuNIbVmI0SitXNVdraE/edit

الحاصل أننا مازلنا في الليسانس وفي الماستر نضطرُّ إلى مراجعة المبادئ الأولية في قواعد اللغة.

إنَّ طلبتنا الذين من المفروض أنْ ينبغ منهم شعراء وقصاصون وروائيون هم عاجزون عن التعبير شفاهةً وكتابة. ولا يقلقهم هذا الوضع اليائس أبداً. فقد وطَّنوا أنفسهم منذ الالتحاق بالجامعة على أنْ ينالوا شهادة وكفى، وهم متيقّنون من أنّهم سيحصّلون عليها بلا أدنى شك. فقد صارت الشهادات توزّع فعلاً وبسهولة لا فرق فيها بين الجامعة والوكالة الوطنية لدعم تشغيل الشباب (ANSEJ).

إلاّ أنّ ما يحز في النفس، أنّنا نعدُّ جيلاً من المعوّقين، فالمنظومة التربوية من الطور الابتدائي إلى الجامعي كانت - دوماً- حقلاً للتجارب، تترنّح بين المحاولة والخطأ.

تحمّسنا للتعليم الأساسي مدة وتخلّينا عنه ورُحنا نُهلّل للتدريس بالأهداف، ثم ما هي إلا فترة وجيزة حتى حلّ محلّه خطاب جديد وهو التدريس بالكفاءات. وانتهينا في الجامعة إلى نظام (ل.م.د) بتعقيداته وفوضاه فلم نجنِ منه إلا مصطلحات جديدة تُلصق بنظام قديم ويزداد الوضع ترديّاً.

وفي غياب تقييم موضوعي لأي تجربة فستبقى عرضة للتعثّر المستمر، ولكن الإصلاح أبداً لنْ يتحقّق في غياب مشروع مجتمع محدّد المعالم، نابع من إرادة سياسية تحمل الهمّ الوطني ومنشغلة حقاً بمصير الأجيال القادمة.

فأمام هذه الرداءة المتفشّية، والضعف المخيف الذي يعاني منه الطلبة، لا بدّ أنْ نسعى بقدر ما نستطيع إلى

تيسير هذه المسائل وأن نكتفي بمبادئ أوّلية يمكنها أن تلقي بإشارات ضوء في طريق الدارسين خاصة وأنّنا -في غالب الأحيان- نجهل الجذور الفلسفية والمعرفية لهذه المناهج. فإذالم نتفطّن إلى هذه الضرورة البيداغوجية، فإنّ الوقت يمضي والحوار بين الأستاذ والطلبة لا يعدو أنْ يكون ضرباً من حوار الطرشان. كلٌّ منهم يوهم الآخر بأنّه يستمع إليه ويفهمه، ولكنّهم -في الواقع- كلٌّ في وادٍ يهيمون. والغائب الرئيس هو الموضوع الذي التقوا من أجله. إذْ "كلٌّ يدّعي وصلا بليلى وليلى لا تقر لهم بذاكا".

أخيراً قد ذيّلتُ هذه المحاضرات بكلمة عن آفاق النقد الأدبي في الجزائر. فالذي يهمُّنا من كلّ هذه المناهج أن نستضيء بها في قراءة النصوص وخاصة في بحث الأدب الجزائري ونقده، فهو ميدان خصب وبه كنوز خفية مازالت تنتظر مستكشفيها. وإنّي أرى في الأفق أقلاماً واعدة بإمكانها أنْ تواكب الحركة الأدبية بأدوات أرقى ممّا عهدناه.

1- المنهج التاريخي

كان التاريخ وسيبقى حقيقة ماثلة في حياة الإنسان، ولا يمكن لأي امرئ أن يتخلص من أسره. إنه ها هنا في حاضر الإنسان وهو يجرجر ماضيه ويستشرف مستقبله. فلا الأديب ولا الناقد الأدبي بإمكانه أن يتنصّل من التاريخ. فالتاريخ هو الإنسان وهو الحياة. وكما قال "بول ريكور paul ricoeur": "الكتابة شريحة من الحياة قبل أن تهاجر بها الحياة إلى الكتابة".

إنّ الأدب العربي يزخر بالأحداث التاريخية وليس من باب الصدفة أنْ قيل "الشعر ديوان العرب" لو لم يحملْ تاريخهم، بل إن العصور الأدبية المعروفة سُمّيتْ عجالة لنظُم الحكم المتتابعة فقيل: عصر إسلامي وأموي وعباسي ومملوكي وعصر الدويلات المتتابعة وهكذا. واعتاد دارسو الأدب على أن يذكروا مناسبة النص الأدبي قبل البدء في دراسته وما المناسبة إلا تاريخ. كذلك كان الأمر بالنسبة لمعلقة "زهير بن أبي سلمى" التي ارتبطت بحرب داحس والغبراء وسعي الشاعر للصلح بين قبيلتيْ عبس وذبيان. وما كان الدارسون والنقاد ليقفوا على طبيعة الشعر قبل الإسلام لو لم يعودوا إلى النظام القبلي الذي ساد في شبه الجزيرة العربية عصرئذ، إذ يقول يوسف خليف: "وكان من نتيجة ذلك أن قام بين الشاعر وقبيلته عقد فني يفرض عليه ألا

يتحدث عن نفسه في شعره إلاّ بقدر محدود وفي نطاق ضيق، وإنما يتحدث عن قبيلته، ويجعل من شعره سجلا لحياتها، ومن لسانه لساناً لها، يعبر عن آمالها وآلامها ويرسم الخطوط العامة لسياستها، ويعلن على الملأ أهدافها وغاياتها. وفي مقابل هذا تمنحه القبيلة لقب "شاعرها"»[1]

«والصعاليك جماعات من فقراء القبائل الأشدّاء ضاقت بهم سبل العيش في ظلال قبائلهم لاختلال الأوْضاع الاقتصادية بها فتمردوا عليها وكفروا بها، ورفضوا العقد الاجتماعي، المعقود بينها وبين أبنائها، وانطلقوا إلى الصحراء يشقون طريقهم في الحياة بقوّتهم.....»[2]

وأدركوا الفوارق الطبقية التي حتّمت على مجموعة من الناس أن يرفضوا القبيلة التي خلعتهم واضطروا إلى أن يهجروها ويلتقوا في جماعة متضامنة يدافع بعضهم عن بعض.

ثم توالت المؤلفات الأدبية الشهيرة التي لا تخلو من تاريخ: (الأغاني) "لأبي الفرج الأصفهاني" و(الشعر والشعراء) "لابن قتيبة" و(طبقات فحول الشعراء) "لابن سلام الجمحي" و(العقد الفريد) "لابن عبد ربه" و(العمدة) "لابن رشيق" وغيرها من المؤلفات التي في الوقت الذي تُحدّثنا فيه عن الأدب والأدباء تحدثنا أيضاً عن التاريخ بصرف النظر عما قد يشوبه من روايات يحوم حولها الشك.

---

(1) خليف (يوسف). حركات التجديد في الشعر العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ص24-25.

(2) حركات التجديد في الشعر العربي، ص26-27.

"فمن المؤكد أن التاريخ يكشف عن قرابته للأدب والفن بوجه عام، فالتاريخ القصصي الحديث قد نما جنبا إلى جنب مع الرواية في أوربا القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وكان التاريخ والرواية يُظهران الطموحات نفسها ويعكسان تصورات متشابهة عن المعرفة والمجتمع"(1).

لكن قضية المنهج قصة أخرى، لأنّ البحث وفق منهج ما، يستدعي أن يقوم على قواعد محددة، وهذا مرهون بتراكم التجارب الإنسانية والتطور العلمي. كان لا بدّ أن تخطو الإنسانية خطوات نوعية نحو درجة أرقى من التحضر ساهمت فيها كلّ الأجناس البشرية. ولكن الفضل الأخير يعود إلى الآخر/الغرب الذي شهد نهضة علمية تكنولوجية صار فيها العقل، سيدا فابتكروا مناهج في البحث لم تُسبق خاصة وأنّها اعتمدت البحث الأكاديمي في الجامعات.

أدّى هذا الوضع الجديد بعد النهضة الأوربية وتطور العلوم في شتى المجالات إلى ظهور نخبة من الباحثين استثمروا رصيدهم العلمي والمعرفي لدراسة الأدب فيما أصبح يسمى "النقد العلمي" منذ القرن التاسع عشر، كان من أشهرهم:

هيبوليت تين (1828-1893) (Hippolite.Taine): اهتم بالفن والأدب وأصبح عضوا في الأكاديمية الفرنسية وحدد ثلاث مؤثرات في الإنتاج الأدبي هي:

(1) الكيلاني (طراد): الرواية والتاريخ، مجلة عمان، ص37.

1. العرق: ويعني به الخصائص المشتركة والموروثة لكل جنس بشري معين.
2. البيئة: وهي المحيط الجغرافي والطبيعي الذي تعيش فيه مجموعة بشرية.
3. العصر: وهو مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي تحيط بالفرد والمجموعة وتُنتج الأدب في فضائها.

فإذا ما نظرنا إلى فن الملحمة على سبيل المثال في ضوء هذه القواعد فإنّها نشأت في المجتمع اليوناني حيث تمتزج البطولة بالأساطير والآلهة وأنصاف الآلهة وغيرها من خصوصيات تلك الحقبة التي لا تتكرر في زمن آخر بنفس المواصفات. لذلك، فإنّ العصر الحديث أنتج فنّاً آخر لمواكبة التطورات فكانت الرواية التي وصفها "جورج لوكاتش" بأنّها ملحمة البرجوازية، ولا علاقة لها بملحمة "هوميروس".

فرديناند برونتيار (1849-1906) (Ferdinand. Brunetière): في أواخر القرن التاسع عشر شاعت نظرية التطور بعدما ألف "داروين" (Charles Darwin) (1809-1906)، كتابه (أصل الأنواع). فكان برونتيار من المتأثرين بها. ورأى أنّ الفنون كما الكائنات والنباتات والحيوانات تخضع للتطور والتكاثر فألف على غرار "داروين" كتابه (تطور الأنواع).

فإذا ما أخذنا القصيدة العربية مثالاً، فإنّها نشأت عمودية وظهر بعد ذلك الموشح فقصيدة التفعيلة فقصيدة النثر، كما وجدت المقامة في النثر ثم القصة ثم الرواية. فالأنواع تتطور وتتكاثر، تتعاقب وتتعايش.

ش.أ. سانت بيف (1804-1869) (Charle Augustin Sainte-Beuve): ركز هذا الناقد على شخصية الأديب، بوصفها المصدر الأساسي للإنتاج. وكان الأديب شجرة والنص ثمرتها. لذلك سعى إلى البحث عن تفاصيل حياته، كيف نشأ وتطوّر ومن هم أصدقاؤه وأعداؤه وما هي ميوله وأذواقه. وإنّه، وإن كان يُدرج ضمن المنهج التاريخي إلاّ أنّه في الواقع أقرب إلى المنهج التفسيري والنفسي فهو ينظر إلى النص بوصفه مرآة تعكس حياة صاحبه.

غوستاف لانسون (1857-1934) (Gustave Lonson)، مؤرخ وناقد فرنسي كان له تأثير كبير حتى منتصف القرن العشرين، وهو أحد أبرز الوجوه في إصلاح التعليم الجامعي بفرنسا. عارض "تين" حين ذهب إلى أن للمؤثرات الاجتماعية الدور الأكبر في عملية الإنتاج الأدبي. فاستحق أن يوصف بأنّه رائد النقد الاجتماعي. وأصبح هذا التوجّه يُنسب إليه فقيل اللانسوني واللانسونية، ثم خلفه (Rymond Picard) (1917-1975) من المختصين في مسرح "جون راسين" وقد دخل في معارك نقدية مع دعة النقد الجديد وفي مقدمتهم "رولان بارت" Barthes (1915-1980). واعتبر النقد الجديد تجلا وتضليلاً.

لما انتقل التاريخ بالبلدان العربية إلى ما سُمي عصر النهضة أو اليقظة أو البعث أو الإحياء في القرن التاسع عشر، علماً بأنّ النهضة إنّما هي للجالس واليقظة للنائم والبعث والإحياء للميت،كان قد بدأ الاحتكاك بالغرب.

وكان المصريون سبّاقين إلى الاستفادة سواء عن طريق حملة "نابليون" أو جهود "محمد علي".

ولأنها كانت فترة استعمارية من بين أهدافها طمس التاريخ والهوية للشعوب المستعمرة ليسهل إلحاقها بالدولة المركزية. لأنّ الدولة المركزية أسّست توسعها على أنها مصدر الحضارة الإنسانية وريثة اليونان والرومان ومن واجبها الإنساني والحضاري أن تُخلّص الشعوب المتخلفة من براثن التخلف.

لذلك كانت ردة الفعل تاريخية أيضاً. فاجتهد مؤرخون وكُتاب لإحياء الأبعاد التاريخية لأممهم وإثبات الهوية، ما جعل "جرجي زيدان" يستغل المتعة الأدبية وما توفّره من تشويق لبعث التاريخ العربي الإسلامي.

في عهد "محمد علي" أنشئت في مصر المدارس الابتدائية والثانوية ومدرسة الهندسة الحربية ومؤسسات للطب والصيدلة والزراعة بالإضافة إلى مدرسة الألسن لدراسة اللغات والترجمة. وتوالت البعثات إلى أوربا وفرنسا تحديداً، وقد لعب "الطهطاوي" (1801-1873) دوراً أساسياً في هذه الفترة فكان بحق رائد الحركة التنويرية.

ومنهم "طه حسين" الذي تأثر بالمنهج الديكارتي وبالمستشرق "مرجوليوث" فكتب: (في الشعر الجاهلي الذي أثار ضجة كبيرة، لأنّه تساءل عن صحة الشعر الجاهلي وهل هو من إنتاج العرب قبل الإسلام أم أنّه مجرّد نحل وانتحال، وهي مسألة لا تخلو من تاريخ. و"علي عبد

الرازق" الذي زعزع مسلّمات الأزهريين بكتابه الجريء (الإسلام وأصول الحكم).

ومن أبرز الذين اشتغلوا بالنقد الأدبي، "محمد مندور" ويعود الفضل إلى "طه حسين" الذي رشّحه للسفر إلى الدراسة في جامعة السوربون بباريس بعدما لفت نظره مقال كتبه "مندور" عن الشاعر "ذي الرمة". ونصحه أيضا بأن يحضّر إجازة في الأدب. فضلا عن أنّ "مندور" درس اللغتين الإغريقية واللاتينية ونال إجازة في العلوم القانونية والاقتصادية. وهو يقول عن مرحلته التكوينية: "إنّ هذه السنوات هي التي كوّنتني عقلياً وعاطفياً وإنسانياً. وباريس مدينة بالغة الخطورة فيها الجد والصرامة وفيها المغريات المهلكة وقد أخذتْ من الإثنيْن بطرف (...) ويُخيل إليّ أنّ تغيير لغة التفكير إلى لغة أكثر تحديداً ودقة، وأقل ميوعة، قد غير منهج تفكيري كله بالرغم من أن تفكيري منذ دراستي الجامعية في مصر كان يمتاز بالدقة والوضوح والنفور من الشقشقة اللغوية أو افتعال الغموض»[1].

وقد انتقل "مندور" من مرحلة النقد التاريخي الجمالي إلى الوصف والتحليل ثم ركز في أواخر حياته على البعد الاجتماعي لذلك فهو يُدرج أيضاً ضمن المنهج الواقعي كما يُوصف نقدُه بالنقد الإيديولوجي. ولو أنّ هذه الصفة تبدو مخادعة إذ ارتبطت بفترة الصراع بين

(1) يراجع (-محمد): محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الآداب، ص40.

المعسكريْن الرأسمالي والاشتراكي فألصقت الصفة بالأدباء الاشتراكيين كونهم ملتزمين بالدفاع عن القيم الاشتراكية وجعلوا المضمون يتصدر الأعمال الأدبية، وكأنّ الأدب ذا التوجه الرأسمالي يخلو من أية إيديولوجيا وهذا غير صحيح.

وعندما ألف كتابه: (النقد المنهجي عند العرب)، عرّف المنهج بقوله: "والذي نقصده بعبارة النقد المنهجي هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية وتطبيقات عامة ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يُفصّل القول فيها ويبسط عناصرها ويُبصّر بمواضع الجمال والقبح فيها»[1].

لكن الذي لا ينبغي إغفاله أنّ المنهج التاريخي قد ساعد على دراسة كثير من الفنون الأدبية، تابعها منذ نشأتها إلى تطورها. ولقد استثمره عديد من النقاد العرب في العصر الحديث فألّفوا كتباً هي اليوم مراجع لا يُستغنى عنها:

(تاريخ الأدب العربي) لـ"كارل بروكلمان" و(تاريخ آداب اللغة العربية) لـ"جرجي زيدان" و(تاريخ الأدب) لـ"توفيق حسن العدل" و(تاريخ آداب العرب) لـ"مصطفى صادق الرافعي" و(تاريخ الأدب العربي) لـ"أحمد حسن الزيات" وكتب "أحمد أمين" (فجر الإسلام وضحى الإسلام وظهر الإسلام) ومؤلفات شوقي ضيف.

(1) محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، ص49.

بالإضافة إلى باحثين من بلدان عربية مختلفة. لمصر تونس "محمد الصالح الجابري" ومن المغرب "عباس الجراري"، ومن الجزائر، "بلقاسم سعد الله" و"صالح خرفي" و"عبد الله ركيبي" و"محمد ناصر" و"عبد الملك مرتاض".

ومن النادر جدا اليوم أن نجد نصاً أدبياً يخلو من البعد التاريخي فقد أصبح التراث بُعْداً جمالياً في الكتابة الأدبية عامة والروائية منها على وجه الخصوص، وكثيرة هي الأعمال التي تحيل على التاريخ من عناوينها فلا يمكن أن نقرأ (تغريبة صالح بن عامر الزوفري) لـ"واسيني الأعرج"، أو (تغريبة أحمد الحجري) لـ"محمد براهم" من غير أن نستحضر (تغريبة بني هلال)، ولا رواية (الجازية والدراويش) لـ"عبد الحميد بن هدوقة" دون أن نتذكر جازية السيرة الهلالية "وهي امرأة تتمتع بالذكاء والجمال والقدرة الفائقة على استكناه الأمور، لعبت دوراً كبيراً في قيادة قبيلتها "بني هلال" دون أن يُعترف لها رسمياً بهذه القيادة وانتهى بها الأمر حسب بعض الروايات الجزائرية إلى أن تُلقي بنفسها بين أشواك شجر الصبّار عندما بلغ الخلاف بينها وبين "نايل الهلالي" فارس القبيلة الأول ثروته وافترستها الذئاب التي تحول لونها بعد ذلك من السواد إلى البياض"[1].

كذلك رواية (العلامة) لـ"سالم حميش" وهي عن "ابن خلدون" ورواية (الإمام) لـ"كمال الخملیشي" وهي عن "المهدي بن تومرت"؟.

(1) بورايو (عبد الحميد): عيون الجازية الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1983، ص50.

لكن هذا التوجه في الكتابة الأدبية لا يعني أن يوهمنا بوجود تطابق بين أحداث الرواية والوقائع التي ترويها كتب التاريخ، إنما الكاتب يستدعي التاريخ في عمله بقراءة مغايرة ومن زاوية المتخيّل ليجعل عمله أكثر تشويقاً.

فـ"تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يجد صلة بالحاضر، إلاّ أنّ هذه العلاقة التاريخية في حالة وجود فنّ تاريخي عظيم حقاً، لا تكمن في الاستماع إلى الوقائع الراهنة، بل في جعلنا نعيش التاريخ محددا باعتباره ما قبل التاريخ الحاضر، وفي إضفاء شعرية أو شرعية على القوى التاريخية والاجتماعية والإنسانية التي جعلت من خلال مسار طويل حياتنا الراهنة على ما هي عليه"[1].

وفي كلّ الأحوال، فإنّ الناقد لا يستطيع أن يستغني عن السياق التاريخي كُلّياً على ألا يجعل منه المرجع الأوْحد فلا تُفهم خارطة الشعر في العصر الأموي وقد تمركز المُوالون للنظام في الشام والمعارضون في العراق وشيوع شعر النقائض وظهور الغزل العذري في بادية الحجاز، إلاّ في ضوء البُعْد التاريخي/السياسي.

وحين يقول "أبو نواس":

دَعْ عنك لومي فإن اللوم إغراء ودَاوِني بالتي كانت هي الداءُ
لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلـــة كانت تحل بها هندٌ وأسماءُ
حاشا لدرّةَ أن تبنى الخيام لهـا وأن تروح عليها الإبل والشاءُ

(1) لوكاتش (جورج): الرواية التاريخية، ص114.

فإنّه لا يمكن فهمُ هذه الأبيات إلاّ في ضوء الخلفية التي دفعت "أبا نواس" إلى السخرية من وقوف الشعراء العرب على الأطلال، وهي نزعته الشعوبية وافتخاره بالحضارة الساسانية لكونه من أصل فارسي.

مميزات المنهج التاريخي:

- ارتبط بالبحث الأكاديمي ونشأ في أحضانه فتبنّى قواعد عقلانية صارمة
- يركز هذا المنهج على قراءة العمل الأدبي من خارجه.
- النص الأدبي لا يعدو أن يكون جسراً للعبور إلى تأكيد المعطيات التاريخية
- يتناول المدوّنات الشاملة فيقع في انتقاء ما يناسب المنطلقات النظرية.
- الاهتمام الزائد بالعامل التاريخي غالباً ما يتمّ على حساب الجانب الجمالي.
- يميل إلى التعميم فلا يتحقق التمييز بين الجيد والرديء
- يجعل من النص الأدبي وثيقة تاريخية تحتمل التصديق والتشكيك
- كان لهذا المنهج الفضل في دراسة كثير من الفنون الأدبية من حيث نشأتها وتطورها

2- المنهج الانطباعي أو التأثري

عندما يُقدم المرء على قراءة عمل أدبي ما، ويتأثر به، فلا شك أن يكون هناك حافز خارجي قبل تأثير العمل نفسه. قد يختار العمل بتوجيه من أستاذ أو صديق أو يكون قد قرأ عنه تعليقا ما في صحيفة أو أنّ شهرة الأديب هي التي تدفعه إلى البحث عن عمله.

غير أنّ التأثر إنّما هو إحساس ذاتي بالدرجة الأولى يتعلق بذوق القارئ. ولا يمكن أن يتذوّق ما يقرأ إلاّ إذا كان مصحوباً بالفهم. فلا يُعقل أن يتحقّق أحدهما في غياب الآخر، كما يصعب القول إنهما خطوتان متتابعتان بقدر ما يصح أن تكونا متلازمتيْن. فالتذوّق يقف على خلفية معرفية أساسها التربية منذ تنشئة الفرد وما يكتسبه خلال نموّه وتطوّره. ذلك ما يجعل الأذواق تختلف باختلاف الأمكنة والأزمنة، بل وفي المحيط المشترك أيضاً. فقد يمر عدد من المشاهدين أمام لوحة واحدة أو يقرؤون نصّاً واحداً لكن انطباعاتهم ستكون -بالضرورة- متمايزة ومتفاوتة. من هنا وُصف بأنّه منهج انطباعي وتأثري وذوقي أو تذوّقي.

إلاّ أنّ الانطباع الذاتي قد يُلقي بظلاله على الموضوع ويغطي عليه إلى حد أن تحتجب عنه الرؤية وقد يميل إلى العزلة والانطواء كما يحدد "ارنست فيشر" مميزاتها فيقول: "إنّ الانطباعية، بإذابتها العالم في نور

وبتحطيمه وتحويله إلى ألوان، وتسجيله كأنّه نتمة لمدارك حسية أصبحت، بشكل متزايد، تعبيرا عن علاقة جد محدودة بين الذات والموضوع. فالفرد الذي اقتصر على الوحدة، وانطوى على ذاته، يدرك العالم إدراكاً حسّياً كمجموعة من المؤثرات العصبية، والانطباعات والأمزجة، وكفوضى ملونة كتجربة خاصة وإحساس خاص (...) وهذا هو وضع المراقب القلق فقط من انطباعاته، والذي ليس له نية في تبديل العالم، والذي لا تعنيه بقعة الدم أكثر مما تعني بقعة اللون، ولا يعني له العلم الأحمر أكثر مما تعني له زهرة شقائق النعمان في حقل قمح»[1].

فإذا ما تمّ التعبير نقدياً على هذا النص الأدبي المقروء احتكاماً للذوق وحده، فإنّ هذه الممارسة النقدية ستتناول الجانب الذي أثار هذا الانطباع، ويميل الناقد إلى تسجيل انطباعاته من منطلق ذاتي صرف لا يطال بنية النص، وإنّما يتمادى في التعبير عن شعوره بطريقة إنشائية قد تصبح -بدورها- مؤثرة ولكنّها تنتهي إلى كتابة نص مواز للنص الأصلي موضوع النقد. إنّها قراءة تمتطي النص لتقفز عليه وتؤدي إلى تغييبه.

من زعماء النقد الانطباعي الغربي: سانت بيف (Ch. A. Saime Breuve) (1804-1896)، الذي كان يكتب النقد بلغة الشعر، وأناطول فرانس (A. France) (1844-1924)،

(1) فشر (ارنست)، ضرورة الفن، دار الحقيقة بيروت، ترجمة د. مشال عاصي، ص92.

الذي اتخذ من النقد وسيلة لسرد معلوماته وجول لومائر (J. Lemaitre) (1853-1914)، الذي كان يصدر في نقده عن إيمانه بأنّنا "لا نحب المؤلفات الأدبية لأنّها جيّدة بل نجدو جيّدة لأنّنا نحبها"، والناقد الحقيقي -في نظره- هو من يستميل قارئه ويستهويه ويجذبه إليه حتى ينسيه نفسه وكلّ ما حوله، وينقله إلى عالم خاص»[1].

قد يحصل مثل هذا وينطلق الناقد من إحساسه وذوقه في البدايات، ولكن خلال مسيرته يتطعّم ذلك الذوق بفكر معين بحيث يصبح هو الغالب في ممارساته النقدية فيعرف بالتجاه دون سواه. كما إنّه لا يمكن أن يتجرّد المرء تجرُّداً تامّاً من الإحساس والذوق مهما تكن نزعته عقلانية إلى أقصى الحدود.

يبدو أنّ ذلك ما ينطبق على "سنت بيف" المعروف بقواعده العقلانية البيئة والجنس والعرق، ولا يمكن إدراجه في المنهج الانطباعي. إذ من مميزات هذا الأخير تركيزه على الحرية الفردية في التذوّق بحيث لا يتقيّد بقاعدة أو يخضع لها.

وهو ما حصل أيضا مع "محمد مندور" في المرحلة الأولى من نقده، إذ نزع في مرحلة النضج نحو معالجة العمل الأدبي استناداً إلى بعده الاجتماعي والإيديولوجي. وإنْ كان كلّ من "محمد برادة" و"غالي شكري" يتّفقان على إدراجه

(1) وغليسي (يوسف)، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2009، ص9.

ضمن المنهج الانطباعي لتأثره بـ"جوستاف لانسون". فيقول "محمد براده":

"إنّ المنهج الذي اتبعه مندور في أطروحته يستوحي الكثير من عناصره من جوستاف لانسون الذي استشهد به كثيراً: يستشهد به في البداية ليدحض المنهج التقريري وليبرر اختياره المنهجي كما يستشهد به للتمييز بين النقد وتاريخ الأدب وكلما صادف مندور تحليلا جميلا لبيت شعري أو لمقطوعة، أفسح لقلمه المجال ليمتدح الذوق والمنهج التأثري"[1]

ويقول "غالي شكري": "ويلوح لنا الآن أن لباب هذا المنهج قد استقاه مندور من أستاذه لانسون، فهو على رأس الدعاة إلى الأخذ بالنقد التأثري بشرط اصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة"[2]

علماً بأنّ "لانسون" قد عارض "هيبوليت تين" فاهتمّ بالمؤثرات الاجتماعية ويُعَدُّ رائد النقد الاجتماعي ولما درس أدباء فرنسيين أمثال: "كورني Coorneille" و"فولتير Voltaire" و"لامارتين Lamartine" راعى في دراسته حياة الأديب والسياق التاريخي.

وها هو "طه حسين" حين يكتب: (مع أبي العلاء في سجنه) لا يبالي بآراء الآخرين، وإنّما يُعوّل على الانطباع الذي يتركه العمل في نفسه، وينتهي إلى تفسير خاص قد

(1) براده (محمد): محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الآداب 1979، ص50-51.

(2) شكري (غالي): محمد مندور، الناقد والمنهج، دار الطباعة، بيروت، لبنان 1981، ص33-34.

يعود في الأصل إلى الإعانة التي تجمع بين الرجلين وما خلّفه في النفس من أحاسيس قد لا تخطر ببال من لم يعقد البصر مثلهما، فهو يقول:

"وأقبلت أنا على الشيخ وهو يملي هذا الكتاب لا أحفل برأي الناس فيه وإنّما سأحفل بما يتركه في نفسي من أثر، وأحفل بهذه النغمات التي يترنم بها الشيخ حين يتحدث إلى نفسه بما ألف في هذه الفصول حين تستأثر به الخلوة فيردد ما ألف."[1]

فلما "سيد قطب" في كتابه (التصوير الفني في القرآن) فتحكمه فكرة أساسية هي الفرق بين الانطباعات السابقة التي كانت تتمثل في مخيلته من صور القرآن وهو صغير، وبين ما أصبحت عليه بعدما استحكم إيمانه وأدرك أنّه وجد القرآن فعلا. فإذا القرآن هو الحبيب وإذا صُوَرُهُ مشوّقة لذيذة ساحرة يقول:

"وعدت إلى القرآن أقرؤه في المصحف لا في كتب التفسير، وعدت أجد قرآني الحبيب الجميل، وأجد صوري المشوّقة اللذيذة إنّها ليست في سذاجتها التي كانت هناك لقد تغيّر فهمي لها فعدت الآن أجد مراميها وأغراضها، وأعرف أنّها مثلٌ يضرب لا حادث يقع، ولكن سحرها ما يزال، وجاذبيتها ما تزال، الحمد لله لقد وجدت القرآن"[2]

(1) حسين (طه): مع أبي العلاء في سجنه، دار المعرف بمصر الطبعة الحادية عشرة 1976، ص197.

(2) قطب (سيد): التصوير الفني في القرآن دار الشروق الطبعة الشرعية السابعة 1982، ص8.

ولكن هل في وسع المؤمن أن يقول غير ذلك أو أكثر منه؟

إنّ الذي لا شك فيه أنّ الناقد المؤمن تجاه النص المقدّس سيسعى جاهداً للبحث عن كلّ المبررات التي تدعم إيمانه ويستحيل أن تنتظر منه غير أوصاف الروعة والجمال. فإلى أي مدى يصحّ تطبيق معايير بشرية من النقد الأدبي على النص المقدس، و"سيد قطب" نفسه يرى أنّ المنهج الإنساني قاصر عن أن يطال حقائق نهائية قاطعة، فيرفض قياس الحقائق القرآنية اللامحدودة بمنهج إنساني محدود: "إنّ الحقائق القرآنية حقائق نهائية قاطعة أما ما يصل إليه البحث الإنساني -أيا كانت الأدوات المتاحة له- فهي حقائق غير نهائية ولا قاطعة، وهي مقيدة بحدود تجاربه وظروف هذه التجارب وأدواتها. فمن الخطأ المنهجي -بحكم المنهج العلمي الإنساني ذاته- أن نعلق الحقائق النهائية القرآنية بحقائق غير نهائية، وهي كلّ ما يصل إليه العلم البشري"[1].

انطلق هذا الاتجاه التأثري في الأدب العربي من الإحساس بالضجر من التقليد والرغبة في التحرر من القوالب القديمة الجامدة، وقد لعب أدباء المهجر دوراً أساسياً في الدعوة إلى الثورة على التقليد والسعي من أجل التجديد فالشعر ليس ألفاظاً وأوزاناً كما قال إيليا أبو ماضي:

(1) سيد قطب: في ظلال القرآن، دار الشروق، الطبعة الشرعية العاشرة 1982، الجزء الأول، ص182، 183.

إنّ تجدْ حسنا فحدّث واطرحْ ما ليس حسنا
إن بعض القول فن فاجعل الإحسان منّا
لست مني إن حسبت الشعر ألفاظاً ووزنا
خالفتْ دربُك دربي وانقضى ما كان منّا

وأكّد "ميخائيل نعيمة" على القوة الفطرية التي ينبغي أن تكون صفة راسخة لدى الناقد لأنّه إذا اعتمد على قواعد غيره فإنّ ذلك مما لا ينفع الأدب في شيء "إلاّ أنّ هناك خلّة لا يكون الناقد ناقداً إذا تجرّد منها. وهي قوة التمييز الفطرية. تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد ولا توجدها القواعد والتي تبتدع لنفسها مقاييس وموازين ولا تبتدعها المقاييس والموازين، فالناقد الذي ينقد "حسب القواعد" التي وضعها سواه لا ينفع نفسه ولا منقوده ولا الأدب بشيء"[1].

ثم شاعت فكرة التجديد في المشرق والمغرب، فنادى كلّ من (الشابي 1909-1934 ومحمد الخليوي 1907-1978) بضرورة التخلص من المدرسة القديمة والتوجه إلى المدرسة الجديدة وهي الرومانتيكية، وتلقّف هذه الدعوة الأديب الجزائري "رمضان حمود" (1906-1929) وأكّد على الاستفادة مما حصل في الآداب الأجنبية لأنّ أدبنا "مريض مشرف على الهلاك إن لم يتداركه أبناؤه في عصر يخالف تمام المخالفة عصوره المتقدمة الغابرة. فهو يحتاج إلى دواء ناجع يوافق علته ومزاج طبيعته

(1) نعيمة (ميخائيل): الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية عشرة 1981، ص18.

المتغمسة في حالة الجو الحاضر، إذ حياة اليوم غير حياة الأمس، وحياة الغد غير حياة اليوم»[1]

وهو يلتقي مع العقاد في نقده "أحمد شوقي" فهو وإن كان له فضل إحياء الشعر العربي وابتكاره أساليب وطريقة خاصة به، إلاّ أنّه لم يتخلّص من القوالب القديمة، بل ويذهب "رمضان حمود" إلى أبعد من ذلك حين يقول "محمد مصايف": «والتجديد الذي يريده حمود وزملاؤه في الاتجاه التأثري هو التجديد في الروح والمضمون، وهو لم يتحقق أبداً في نظر حمود، حتى إنّه قلل من شأن التطوير الذي أحدثه شعراء الأندلس في القصيدة العربية، وعدّه شيئا متعلقاً بالقافية والوزن ليس غير، وهو شيء غير كاف بالنظر لما عرفه الشعب الأندلسي حينئذ من تطور وتقدم في جميع ميادين الحياة»[2]

لكن الرومانسية بنزوعها الغارق في الذاتية والانطواء لم تجد تربة خصبة في البلدان العربية وخاصة المستعمَرة منها، فكان التوجه الذاتي الروحي أقل حضوراً وتأثيراً من ذلكم الذي صقلته حركات التحرر وقد نشطت في النصف الأوّل من القرن العشرين، وحتّمت على الأديب ألا يتجاهل الواقع المتحرّك والأحداث المتسارعة في وسط أمته ولو هو انطلق من شعوره الذاتي كما يتجلّى في

(1) مصايف (محمد): النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1979، عن الشهاب س3 ع112، 6 أكتوبر 1927، ص6.
(2) مصايف (محمد): النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص97.

كتابات "أحمد رضا حوحو" الذي أعدمته السلطات الفرنسية (1910-1956)، ما جعل النقاد يميزون بين هذين الموقفين يقول "محمد مصايف":

«في حديث نقاد الاتجاه التأثري في المغرب العربي عن وظيفة الأدب موقفان: أحدهما يحصر هذه الوظيفة في الجانب النفسي الروحي للإنسان، والآخر يجمع بين الاهتمام بهذا الجانب وبين ضرورة خدمة الأديب لقضايا أمته ووطنه»[1].

في حين استمر آخرون متشبّثين بتجاههم المحافظ، يطلقون أحكاماً انطباعية لا تختلف في جوهرها عن تلك التي ورثناها من عصر ما قبل الإسلام، ومن ذلك ما يضفيه "البشير الإبراهيمي" من عبارات مُمَجِّدة على الشاعر "محمد العيد" بقوله:

«الأستاذ محمد العيد شاعر الشباب، وشاعر الجزائر الفتية، بل شاعر الشمال الإفريقي بلا منازع، شاعر مكتمل الأدوات، خصيب الذهن، رحب الخيال، متسع جوانب الفكر، طائر اللمحة، مشرق الديباجة، متين التركيب، فحل الأسلوب، فخم الألفاظ، محكم النسيج ملتحمه..»[2]

فتصوّروا مثقفاً تقليديا أو ناشئاً يسمع هذه الأحكام الذاتية العامة من رجل له مكانته في الكتابة الأدبية وفي جمعية العلماء يومئذ، فإنّه لا يملك إلاّ أن يسلّم بها ويردّدها، وإذا ما قُدّر لأحدهم أن سوّلت له نفسه المروق عمّا سنّه

(1) مصايف (محمد): النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص103.
(2) مصايف (محمد): النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص65.

الشيخ، فلن ينال من السخط أقل من هذه الصفات بالنبرة ذاتها لكن بالوجه عكسي.

إنّ الذوق ينشأ مع المرء ويشحذه صاحبه عبر السنين بالمعارف والتجارب. وخلال مسيرته النقدية وممارساته قد لا ينفكّ من أسره الذاتي، يقيس الأمور على هواه، وربّما مال إلى العزلة والانطواء، وقد يُغذّي ذوقه بما يحفظ للعمل الأدبي استقلاليته بنيةً ولغةً وجمالاً. وحينئذ نكون أمام ذوق يعقل وعقل يتذوّق.

ولعله مما يتصل بالذوق والتأثر، أن نشير إلى فكرة غريبة تلهى بها بعض الذين يتزعجون من النقد ولا يقبلون منه إلاّ ما يرضيهم، فاشترطوا في الناقد أن يكون شاعراً أو كاتباً كي يكون مؤهّلا لممارسة النقد والتمييز بين الجيد من الأدب والرديء منه فيردُّ "ميخائيل نعيمة" على هؤلاء بقوله: "وأي فضل للصائغ الذي تعرض عليه قطعتين من المعدن متشابهتين. فيقول في الواحدة إنّها ذهب، وفي الأخرى إنّها نحاس؟ أو تعطيه قبضة من الحجارة البلورية البراقة فيتقي بعضها قائلا: هذا الماس. ويقول فيما بقي: هذا زجاج؟ إنّ الصائغ لم يخلق الذهب ولا أوْجد الألماس (...) ولولاه لظلّ الذهب نحاساً والألماس زجاجاً أو العكس بالعكس. وكمْ هم الذين يميزون بين الألماس وتقليد الألماس»[1].

(1) نعيمة (ميخائيل): الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت لبنان، الطبعة الثانية عشرة 1981، ص18.

كما لا يُعقل أن يُشترط في المرء أن يكون صائغا كي يميز بين صالح البيض من فاسده.

مميزات المنهج الانطباعي:

- يستبعد القواعد العقلانية الصارمة ليطلق العنان للذوق الذاتي الحر.
- يجعل من النص الأدبي جسراً للعبور إلى أحاسيس الناقد ومشاعره الخاصّة.
- يبحث عن الصور الأدبية والتعابير الإنشائية فيقدم نصّاً موازياً للنص موضوع النقد.
- يميل إلى الأحكام الذاتية العامة فلا يولي أهمية للتعليل.
- "الإفراط في استحسان النصوص أو استهجانها على السواء أي ما يسميه جابر عصفور بثنائية (الحب والكراهية) التي يتوسّل بها الناقد الانطباعي جاعلا من حالاته المزاجية معياراً نقدياً متقلّباً"[1].

(1) وغليسي (يوسف): مناهج النقد الأدبي، ص14.

3 - المنهج النفسي:

إنّ أي علم من العلوم المستحدثة، نجد له -لا محالة- جذوراً في الماضي. لكن هذه الجذور إذا ما عثرنا عليها، فإنّها لا تعدو أن تكون بذوراً جنينية لم تبلغ مرحلة النضج ولم تتبلور في منهج يرتكز على قواعد محدّدة ويمكن أن يمارس تأثيره ولو لفترة قصيرة وفي عدد محدود من الباحثين.

فالمنهج النفسي لم تتّضح معالمه إلاّ في أواخر القرن التاسع عشر، خاصة بعد ظهور كتاب "فرويد" (تفسير الأحلام) (Sigmund Freud) (1856-1939).

فالسؤال الذي كان مطروحاً من قبل، أنّه كيف يمكننا أن نعرف ما لا نشعر به، بينما عكس "فرويد" السؤال ليصبح كيف يمكن لشيء ما أن يصبح شعورياً؟

وهو ما يتوافق تماماً مع عبارة "هيجل" التي مفادها "إنّ الإجابة عن الأسئلة التي تتركها الفلسفة دون جواب، تكمن في أن هذه الأسئلة يجب أن تطرح بطريقة أخرى"[1].

وانطلاقاً من مرتكزاته الثلاثة: الأنا والأنا الأعلى والهو. تعرّض لظاهرة الفن ومنها الأدب. فرأى أن الفن ليس سوى تعبير عن مكبوتات جنسية قُمعت لدى الفنان منذ الطفولة ولم يتمكّن من إشباعها فبقيت حبيسة

(1) ليبن (فالبري): مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة دار الفارابي، بيروت الطبعة الأولى 1981، ص36.

اللاشعور. لذلك يلجأ الفنان إلى إخراجها للتنفيس من أجل استبعاد ما ينتابه من شقاء، وخوفاً من الانفجار.

بينما يقول "كارل يونغ" (Karl yung) (1875-1961) باللاشعور الجمعي الذاكرة التي لا تختزن ماضينا الطفولي وحسب، بل تختزن الأنماط الأولية لماضينا العرقي والذي قد يعود إلى العهود البدائية. والفنان/الكاتب قد يكشف في إنتاجه عن نموذجه الشخصي أو النموذج المضاد لشخصيته. وتصنّف الشخصية في ثلاثة اتجاهات: عام ومنبسط ومنطو.

وبعدها توالت الدراسات الأدبية التي تعتبر الحقيقة النفسية معياراً للنقد و"فرويد" نفسه طبق مقولاته على أعمال أدبية.

الواقع أن البحوث النفسية قد أثارت قضايا أساسية تتعلق بطبيعة الإنسان كالنزوع إلى السيطرة. فهي بالنسبة لـ"نيتشه" غريزة خلاّقة، بينما "إن النزوع إلى السيطرة إلى التفوّق إلى التسلّط على الآخرين هو عند آدلر تلك القوة المحركة الأساسية التي تلازم من الناحية الداخلية كل كائن بشري"[1]. فهي قوة دينامية للنفس البشرية وآلية للتعويض عن بعض الشعور بالنقص.

ومنذ "أفلاطون" الذي تصوّر عالماً من المُثل وأن الواقع ليس سوى صورة منه، إلى "ابن سينا" الذي تصور أن النفس قد هبطت من محل أرفع إلى الذات البشرية حين قل:

(1) مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة ص115.

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع
عجوبة عن كلّ مقلة عارف وهي التي سفرت ولم تترقع
هبطت على كره إليك وربّما كرهت فراقك فهي ذات توجع

منذ تلك العهود وحتى زمن الفيلسوف الفرنسي "هنري برجسون" (Henri Bergson) (1859-1941) كان تفسير الظاهرة الأدبية يستند إلى الإلهام أو الحدْس أو أية قوة غيبية وهي حالة من فقدان الشعور أشبه بالإشراق لدى المتصوّفين. ما جعل اليونانيين يُقدّرون أن للشعراء آلهة توحي إليهم بما يقولون، كما نسب العرب الشعر إلى شياطين تسكن وادي عبقر، بل جعلوا من الشياطين ذكوراً وإناثاً.

فأما "فرويد" فيرى أن الأديب لم يستطع أن يتلاءم مع الواقع فكَبَتَ رغباته وسعى إلى إشباعها عن طريق الخيال، ثم عادت إلى الواقع في شكل أدبي.

فالأديب بهذا المعنى يشكل عالماً خاصاً به، إما عن طريق اللعب أو الحلم أو التخيُّل. ولكن "فرويد" فسّر ذلك كله بحزمة من العُقَد الجنسية يسعى المرء إلى تعويضها وقد استقى مصطلحاته من أعمال أدبية بالأساس:

1. عقدة أوديب: وتتمثل في ميل الطفل جنسياً إلى أمه
2. عقدة آلكترا: وهي ميل الطفلة جنسياً إلى أبيها
3. العقدة النرجسية: وهي حب الذات جنسياً
4. عقدة الخصاء: في تصوّره أن الإنسان يخاف على أن يفقد أعضاءه التناسلية لأنّه سيُعاقب على إتيانه أفعالا مُحرّمة.

هذا التصور كان لا بدّ أن يقود دعة المنهج النفسي إلى البحث في شخصية المؤلف وسِيَر أغواره البحث في طفولته وأسرته وعلاقاته، ما يحب وما يكره، وغيرها من أدق التفاصيل التي قد تُعينهم ليس على قراءة النص في أبعاده الفنية، بقدر ما يهمهم تأكيد النظرية التي تشيّعوا بها، وهي لا تعدو أن تكون في مسعاها قد حوّلت الأدب إلى مستشفى لتشخيص أمراض وإن لم تكن جنسية بالضرورة كما يريدها "فرويد". ما جعل البعض يعلقون على هذا المنهج بسخرية قائلين: "إنّ هذا المنهج خرج من عيادة الأطباء ولم يخرج من بحوث الأدباء".

فأما المتلقي بالنسبة لهم، فإذا ما أثاره العمل الأدبي وأعجب به، فإنما لأنّه يرى فيه مرآة لنفسه تعكس -رمزياً- ما كان دفيناً في لاوَعْيه.

في النقد العربي دارت معارك فكرية بين المصريين حول هذا الموضوع. وبعدما قرأ "طه حسين" ما كتبه "العقاد" عن "أبي نواس" معتمداً التحليل النفسي، ردّ يقول: "والذي أريد أن أصل إليه من هذا النوع كله هو أني حين أنكرت إخضاع أبي نواس لهذا النوع من التحليل النفسي كنت أعلم حق العلم ما كنت أقول. وكنت أعمد إليه عن إرادة وبصيرة وثقة لأني أرى كل ما ينتج من إخضاع القدماء لهذا التحليل ضرباً من الظن لا يرقى إلى العلم ولا ينتهي بأصحابه إلى اليقين ولا يلزم قراءه الاقتناع به والاطمئنان إليه. وما زلت أرى هذا الرأي لم يصرفني عنه

الأستاذ العقاد بما كتب في مقاله الأخير، وما أرى أنه سيصرفني عنه الآن على أقل تقدير»[1]

يُعد "جورج طرابيشي" من أكثر المتحمسين لتطبيق هذا المنهج فهو يبدو له أقرب المناهج لاستكناه النصوص الأدبية. فألف (عقدة أوديب في الرواية العربية) و(أنثى ضد شعره)، وكتب "عز الدين إسماعيل" (التفسير النفسي للأدب). وحين تعرض للمقدمة الطللية في الشعر "الجاهلي" قال:

«يتضح لنا أنّ الشاعر الجاهلي قد جمع في قطعة النسيب التي تتصدر قصيدته بين عنصرين أحدهما يذكّر بالفناء وهو الأطلال، والآخر يذكّر بالحياة وهو الحب. وليس اجتماع هذين النقيضين: الحياة والفناء في الموقف الواحد وارتباط أحدهما بالآخر، إلاّ تأكيدا لإحساس الشاعر بالتناقض العام الماثل سواء في العالم الخارجي أو عالمه الباطني. فالتناقض الذي تمثله قطعة النسيب ليس تناقضا لفظيا أو فكريا بل هو تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة كما يتمثل في كيان الفرد الحي.»[2]

(1) حسين (طه): خصام ونقد دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة العاشرة 1980، ص106.

(2) الدكتور عز الدين إسماعيل: روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1978، ص19، 20.

فالنسيب بالنسبة إليه تعبير عن إحساس بالتناقض سواء في عالمه الداخلي أو في العالم الخارجي، وهي قضية وجودية يشعر بها الكائن الحي.

وعالج د"صادق جلال العظم" ظاهرة الحب العذري أو الغزل العفيف من منظور نفسي فخلص إلى أن الشاعر يريد أن يُبقي على حالة التوهّج والاشتداد بامتناعه عن الزواج، الرباط المقدس الذي من شأنه أن يطفئ جمرة الحب. وكما يقول جميل بثينة:

يموت الهوى مني إذا لقيتها ويحيا إذا فارقتها فيعودُ
لئن كان في حب الحبيب حبيبَه حدودٌ لقد حلّتْ عليَّ حدودُ

وينقل عن "ابن حزم" قوله: «وقرأتُ في بعض أخبار الأعراب أن نساءهم لا يقنعْن ولا يصدقن عشق عاشق لهن حتى يشتهر ويكشف حبّه ويجاهر ويعلن وينوّه بذِكْرهن، ولا أدري ما معنى هذا، على أنّه يذكر عنهن العفاف وأي عفاف مع امرأة أقصى مناها وسرورها الشهرة في هذا المعنى»[1].

يُستنتج مما يشير إليه "ابن حزم" أنّه يستغرب كيف أن امرأة تميل إلى الافتخار بأن تُشهر علاقتها وتنتشر بين الناس، ويدّعون -مع ذلكم- أنه حب عفيف.

ويمكن أن نتساءل: ألم يكن في وُسْع العاشقيْن أن يتزوّجا، وقد يريح القبيلة نفسها أن يُعقد هذا الرباط أفضل

(1) العظم (صادق جلال): في الحب والحب العذري، نشر وتوزيع دار الحرمين الطبعة الرابعة، مطبعة خالد بن الوليد ص85.

بكثير من أن يشاع اسم ابنتها في الشعر وتتداوله القبائل، خاصة وأن الإنسان العربي -كما يُروى- كان حريصاً على شرفه فلا يحتمل العار.

إنّ هذه الدواعي هي التي جعلت "صادق جلال العظم" يفسر الظاهرة استناداً إلى التحليل النفسي ويستنتج:

1. أن الشاعر اختار نزعة الاشتداد بأن يرفض رابطة الزواج ليحافظ على جمرة الحب متوهّجة.
2. أنّه لم يكن يحب عشيقته بقدر ما كان يحب عشقه لها.
3. يبدو الشاعر مُصاباً بالسادوماسوكية[1]، (Sado-masochisme) فيميل إلى تعذيب نفسه وتعذيب غيره.

لكن ليست كلّ الدراسات النفسية بهذه الحِدّة، ولا أحد يمكنه أن يُنكر حضور الذات الكاتبة أثناء عملية الإبداع وهي -بلا شك- تترك أثرها في العمل وإن كان خفيّاً.

ولعل الاهتمام بالجوانب النفسية للمؤلف أن يكون ردّ فعل على التوجّهات التي تُقصي الذات نهائياً لتعطي العناية كلها للعامل التاريخي أو الاجتماعي، بينما النص الأدبي ليس ذا بُعْد واحد سواء أكان تاريخيا أم اجتماعياً أم نفسياً أيضاً.

ثم إنّ المنهج النفسي يعمد أصحابُه إلى انتقاء نصوص تتواءم مع النظرة التي تبنّوْها، ما يؤدي -أحياناً- إلى اختيار نصوص ولو كانت رديئة وإقصاء أخرى ولو كانت جيدة

(1) تتألف الكلمة من شطرين: الأول، هو السادية نسبة إلى "مركيز دو ساد" (Marquis de Sade) ويعني البحث عن اللذة في تعذيب الآخرين، بينما الثاني وهو العكس، أي إيجاد اللذة في تعذيب الذات.

فقد يجد الباحث خيطاً نفسياً رفيعاً بين الشاعر "البحتري" بعدما ساءت أحواله وبين إيوان كسرى الذي وصفه، ولكن ما عساه يقول في وصف "المتنبي" (شعب بوان) حيث لا يجد إلاّ تصويرا فنّياً لمناظر الطبيعية الجميلة يرسمها بالكلمات، باستثناء ما يمكن أن يُستشفّ من أنّ "المتنبي" يحزّ في نفسه أن المكان فارسي وليس عربياً في قوله:

1- مغاني الشعب طيباً في المغاني
بمنزلة الربيع من الزمانِ

2- ولكنّ الفتى العربيّ فيها
غريبُ الوجْهِ واليدِ واللسانِ

3- ملاعبُ جِنّة لو سار فيها
سليمانٌ لَسارَ في ترجمانِ

4- طبَتْ فرسانُنا والخيلَ حتى
خَشيتُ وإن كَرُمْنَ من الحِرانِ

5- وقد غَدَوْنا تَنفُضُ الأغصانُ فيها
على أعرافها مثل الجمانِ

6- وقد حجَبْنَ الشمسَ عني وجئن
من الفَيلِ بما كفاني

7- وألقى الشرقُ منها في ثيابي
دنانيرٌ تَفِرُّ من البنانِ

8- لها ثمرٌ تشير إليك منه
وأشربةٌ وقَفْنَ بلا أواني

مميزات المنهج النفسي:

- في بحثه عن المؤلف فهو لا يبحث عن النص، إنّما النص ليس سوى واسطة لتأكيد النظرية.
- يُهْمل البُعْد الاجتماعي وهو من المكوّنات الأساسية في الإنتاج الأدبي.
- يحوّل الإنسان إلى حزمة من العُقَد تحركها الغرائز الحيوانية حين تُحصر في المكبوتات الجنسية.
- يُغفل الجانب الفني والجمالي فلا يميز -في الغالب- بين الجيّد والردي.
- يعمد إلى دراسة ظاهرة قابلة للتعميم، فيضطر الباحث إلى عملية انتقاء النصوص التي تستجيب لقناعات قبْلية يريد تأكيدها.

4- المنهج الواقعي:

تبلور المنهج الواقعي بعدما تربّع المذهب الرومانسي على عرش الأدب فترة من الزمن. إذا كانت النزعة الرومانسية متّصلة بالذات المبدعة، فإن أي أدب لا يمكن أن يخلو من بصمات الذات، بل هي شرط أساس للإنتاج. إنّما الرومانسية قد انتهت من التغني بالذات كإيقاع داخلي في حركية الإبداع إلى الاستغراق في تمجيد الأنا حد الانطواء.

وكانت الذاتية قد أخذت لوْناً آخر تمثل في الدعوة القائلة "بالفن للفن"، ربّما جاءت هذه ردّاً على العقلانية الكلاسيكية التي فرضت قواعد صارمة يلتزم بها كلّ من اراد أن يكون كاتباً أو شاعراً أو ناقداً. وفي هذا مغالاة كان لا بدّ من التخلص منها. غير أن طريقة التخلص من الانضباط بواسطة الانكفاء على الأنا وإلغاء كلّ مؤثر خارجي كان من شأنه التنكّر للواقع. إذ مهما حاول المبدع أن يحلّق بعينيْه في السماء بعيداً، إلاّ أنّ رجليْه ستظلان ملتصقتيْن بالأرض. وكان الأديب الفرنسي "فيكتور هيغو Victor Hugo" مُحقّاً حين رد على دعاة الفن للفن قائلا: "الفن للفن جميل، ولكن الفن للتقدم أجمل".

واكبت الرومانسية نشوء البرجوازية ونزعتها الفردية في التحرر التجاري بعد التخلّص من ربقة الإقطاعيين والنبلاء رافعة شعار: (دَعْه يمر، دَعْه يعملْ Laisser passer,

laisser faire)، فاحتضنت التعبير عن العواطف الفردية وحمل الأحلام والانفعالات النفسية بعيداً عن الانشغال بالمشاكل الاجتماعية إلى درجة أن نزعة التحرر المطلقة دفعت بكثيرين منهم إلى عدم الاعتراف بحق النقد في تقدير أعمالهم أو الحكم عليها، ما جعل أعمالهم تنفلت من أية قواعد فتشعّبت مسالكهم ويصف "بليخانوف" الرومانسيين بقوله: "ولئن أشاحوا بوجوههم عن المجتمع البرجوازي فهذا لأنهم يَرَوْنه غير لائق بعبقريتهم وبروحهم المرهفة. إنّهم يهربون من وسطهم ليلوذوا بحمى الماضي القروسطي والصوفية وغرائب البلدان الأجنبية"[1]

لكن القرن التاسع عشر، هو عصر البرجوازية الرأسمالية المثلى والمصانع والاكتشافات العلمية في شتى المجالات واستقلالية علم الاجتماع بفضل "أوغست كونت" و"إميل دركهايم" وازدهار الفلسفة العقلانية وهو أيضا القرن الذي شَسِع فيه الفوارق وتحتدُّ الصراعات الطبقية وتنمو وتكبر فيه طبقة عاملة مستغَلّة إلى درجة لا إنسانية، ما أوْحى إلى كثير من الكتّاب بمتابعة هذه الأوْضاع والسعي الى نقلها بوفاء كما فعل "إميل زولا Emile Zola" في إحدى أشهر رواياته (جرمينال Germinal). فقد كان يؤمن بالحرية وبقدرة الإنسان على تغيير الواقع، وإليه تُنسب الريادة

(1) بليخانوف (جورج): الفن والتطور المادي للتاريخ، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1977، ص45.

في الواقعية الطبيعية حيث هاجم الرومانسيين وغرقهم في الزخرفة اللفظية والخيال والمغالاة في القول بالإبداع الذاتي، فضلا عن مواقفه السياسية الجريئة ضد الملكية كما حدث له مع قضية "دريفيس L'Affaire Dreyfus" التي خلّدها التاريخ من خلال بيانه الشهير: (إنّي أتّهم – j'accuse)، الذي هزّ الضمير الفرنسي يومئذ ومازال راسخاً في الأذهان إلى اليوم.

لقد كانت كلٌّ من روسيا وفرنسا وانجلترا سباقة إلى الإبداع في ضوء المنهج الواقعي. ففي روسيا ظهر عباقرة كبار منهم: غوغول، بوشكين، تشيكوف، ومن المتأخرين دوستيوفسكي وتولستوي. وفي فرنسا: "فيكتور هيغو وفوليير وبالزاك ستاندال وزولا. وفي انجلترا: تشارلز ديكنز ووالتر سكوت.

بدأت الواقعية تنظر إلى الحياة بعيْن نقدية، شاهدت صعود البرجوازية الرأسمالية في أوربا وجَشَعها الذي لا يتوقّف والفوارق الطبقية بين أقلية أرستقراطية مترفة، وأغلبية محرومة مسحوقة، ولكنّها لم تذهب أبعد من تعرية الواقع ورصد التناقضات، لذلك لم تخرج من دائرة الحيرة بين التفاؤل والتشاؤم، وكأنها لم ترسم أفقاً واضحاً للتغيير.

وهناك من يرد ظهور الواقعية النقدية إلى جملة من العوامل منها:

1. إرادة التخلّص من النزعة الرومانسية الحالمة التي لم تعد توائم المستجدّات
2. شيوع الروح العلمية في البحث خلال القرن التاسع عشر والسعي إلى تحرّي الحقيقة.

3. سيادة الروح العملية التي من شأنها أن تعيد الإنسان إلى الواقع بدل التهويم في الخيال.

أدى هذا الواقع الجديد أيضا إلى تبلور الفكر الاشتراكي من خلال مؤسّسَيْه "كارل ماركس وفريديريك انجلز Karl Marx-Friedrich Engels" اللذيْن أصدرا البيان الشيوعي سنة 1848.

فقد كان الفكر المثالي هو المُهيْمن منذ "أفلاطون" حتى "هيغل". إذ ترى المثالية أن الذات هي مصدر المعاني والإبداع، وما الحياة إلاّ من تجلياتها. بينما ستقلب هذه المقولة ليصبح الواقع هو المصدر المحدّد لفكر الإنسان وممارساته وفي الوقت الذي تصنع فيه الظروفُ الفرد فهو بدوره يسهم في تغييرها وبعكس المبدأ الديكارتي: "أنا أفكر إذن أنا موجود"، تصبح الصيغة "أنا موجود إذن أنا أفكر". لذلك ينتهي "ماركس" إلى القول: "ليس وعْي الناس هو الذي يحدد وجودهم ولكن وجودهم الاجتماعي -على العكس- هو الذي يحدد وعْيهم"(1).

ثم أخذ الفكر الاشتراكي في الانتشار رافعاً شعار (يا عمال العالم اتحدوا)، واعداً البؤساء والمحرومين والمستغَلّين بغد أفضل تنمحي فيه الفوارق الطبقية وتسود فيه العدالة الاجتماعية ولكن ذلك لا يمكن أن يتحقق إلاّ إذا انتشر الوعي بين المفقّرين من عُمّال وفلاحين واتحدوا من أجل القيام بثورة تطيح بالنظام

(1) ماركس (كارل): الأدب والفن في الاشتراكية، ترجمة عبد المنعم الحفني، ط2، الناشر مكتبة مدبولي، ص61.

البرجوازي الرأسمالي المستغل وتقيم دولة للجميع يتقاسم فيها المواطنون الثروة بالتساوي.

هكذا استمرّت الصراعات وازدادت جموع الذين يقتنعون بهذا الفكر وينتسبون إليه سواء من عامة الناس أو من النُخب. منهم الكُتاب والفنانون والباحثون والعلماء. وتمّ إنضاج الفكرة في ظل الحزب البولشيفي بقيادة "لينين Lenine" وتجسّدت عملياً في الثورة الروسية سنة 1917، بعدما أصبحت الثورة الفرنسية سنة 1789 مرجعاً في الثورة على البرجوازية يوم حملت إلى العالم شعار: (الأخوة والعدالة والمساواة Liberté-égalité-fraternité).

منذ ذلك الوقت شاع أدب الالتزام والأدب الملتزم، وارتبط المفهوم باعتناق الفكر الاشتراكي، بل والانتساب إلى حزب يناضل من أجل إقامة نظام اشتراكي.

ومما زاد في شيوعه أن الفلسفة الوجودية -بدورها- ممثلة بالجناح الذي تزعمه "جون بول سارتر (1905-1980) Jean-Paul Sartre" نادت بأدب المواقف وأدب الالتزام. انطلاقاً -في نظر الفيلسوف الفرنسي- من أن الحياة تطرح أمام المرء خيارات عديدة لا بدّ أن يختار منها وهو -وإن ندم- بعد اختياره على ما ترك وعاش في الوقت نفسه قلقاً وجودياً، لأنه ليس مطمئناً إلى صحة ما اختار -إلاّ أنه مجبر على أن يتخذ موقفاً أي أن يلتزم باختيار ما.

ولقد ازداد الحماس لهذا النهج بعدما تقوّى الاتحاد السوفياتي وكثرت المؤلفات الاشتراكية في كلّ المجالات

وتدعّم بمزيد من المُنظّرين كان منهم "أنطونيو غرامشي Antonio Gramsci (1937-1891)" الذي ميّز بين مثقف تقليدي يبقى مرتبطاً بطبقة آيلة إلى الزوال وآخر عضوي ينتمي إلى قوى تزرع بذور الأمل والمستقبل وما هي في نهاية المطاف سوى الطبقة العاملة الثورية ممثلة بحزبها الذي يقود المجتمع نحو التغيير. ثم درج الناس على وصف هذا الأدب بالأدب الإيديولوجي.

هكذا أصبح الأدب وسيلة لخدمة المجتمع ولا خير في أدب يحلّق في الخيال بعيداً عن الجماهير الكادحة أو يتغنى بتمجيد الذات دون مراعاة آلام الآخرين. ما أدّى إلى أن يسقط كثير من الإنتاج الأدبي في التبسيط والتسطيح بدعوى تبليغ الرسالة إلى أوسع عدد ممكن من الناس. بينما لم يكن المطلوب أن ينزل الأدب والفن إلى الجماهير بمستواها المتدنّي، بل أن ترقى الجماهير إلى المنزلة الرفيعة للأدب والفن.

انعقد المؤتمر الأوّل للأدباء السوفيات بموسكو من 17 أوت إلى أول سبتمبر 1934 وفيه ظهرت تسمية "الواقعية الاشتراكية" التي اقترحها الأديب " مكسيم جوركي (1868-1936) Maxime Gorki" بعد جدال طويل قُدّمت فيه عدة تسميات أخرى، ومنها:

المنهج الواقعي الجدلي المادي -الواقعية الاشتراكية الثورية- "الرومانسية الثورية"- "الواقعية العظيمة"...

ويمكن تلخيص مميزاتها من خلال بيان المؤتمر، فيما يلي:

- الإخلاص لحقيقة الحياة

- التعبير في صور فنية من زاوية شيوعية
- الوفاء للإيديولوجية الشعبية
- يكون النشاط في خدمة الشعب والحزب
- الارتباط بنضال الجماهير الكادحة
- أن يكون ذا نزعة اشتراكية وأممية
- التفاؤل التاريخي
- رفض الشكلانية والطبيعية

ويُعرّفها الكاتب المسرحي "برتولت بريخت" بقوله: "إذن، فإنّ للفن غاية هي "السيطرة على الواقع" وعليه أن يجعل الواقع مُدْرَكاً، والقوانين التي تحكم سيرورات الحياة، مرئية وذلك هو الهدف الحقيقي للواقعية الاشتراكية".[1]

وبالنسبة له، فإنّ وظيفة الفن لم تبق ولا ينبغي لها أن تبقى في حدود التطهير الذي قال به "أرسطو". وحتى لا يبقى المتلقي سلبياً يكتفي بالتنفيس فمن الضروري أن يدفعه الفن إلى اتخاذ موقف مما يرى ومن الواقع أيضاً، لذلك يضيف: "لا يكفي أن نطالب مسرحنا بتوفير انعكاس شفاف للواقع، وبإتاحة الفرصة لفهم هذا الواقع، بل إنّ على مسرحنا، كذلك، أن ينقل إلى الجمهور، ملذّات التعليم، وأن يجعل صورة الواقع الذي يتغير تثير لدى الجمهور روحاً طيبة وعواطف لذيذة. ليس على متفرّجينا وحسب، أن يروا

(1) أرين (فردريك) برتولت بريخت، حياته فنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ص409.

كيف يتحرر بروميثيوس(*)، بل عليهم أن يتلقّوا كذلك السرور الذي يواكب ذلك التحرر، وأن على مسارحنا أن تنقل كلّ السعادات والملذات التي يستشعرها المخترعون والمكتشفون، وكلّ أحاسيس الانتصار التي يحسها المحرّرون»»(1).

إلاّ أنّ التمييز بين أدب ملتزم وآخر غير ملتزم ينطوي على فكرة منطقية في ظاهرها، خادعة في باطنها، لأنّ المتلقي عادة ما ينظر إلى الأديب الملتزم على أنّه مُلزَم مجبر وغير حر لتصبح الحرية حكراً على الأديب الرأسمالي، في حين ليس الخلاف في الالتزام من حيث إن كلّ أدب يحمل مضموناً ودلالة ما، إنّما الاختلاف في طبيعة هذا المضمون وهذه الدلالة أي في نوع الالتزام، وحيث لا يخلو أدب من شحنة إيديولوجية ولو خفيّة.

وعندئذ ينتفي أيضا الفرق الذي وضعه "سارتر" بين الفنون من أن بعضها ملتزم بأن يقدم دلالة وبعضها الآخر يخلو من أية دلالة فهو يقول:

"الرسم والنحت والموسيقا لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب، إذ لا يُحمل برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هي حال الأدب، المعاني لا تُرسم ولا توضع في الحان، على حين ينحصر جهد الكاتب في الإعراب عن

(*) في الأساطير اليونانية أن "بروميثيوس" قد سرق النار من الإله "زيوس" وجاء بها إلى البشر فعاقبه بأن ربطه بالسلاسل وسلّط عليه نسراً ينهش كبده في النهار، وفي الليل يتجدّد كبده إلى أن جاء "هيراكليس" فخلّصه.

(1) برنولت بريخت، ص411.

المعاني، ميدان المعاني هو النثر، فالشعر كالرسم والنحت لا يقبل الالتزام»»(1).

إذا كان هذا التقسيم صحيحاً، فما الذي يجعل النقاد ينشغلون بـ(الموناليزا) ويبحثون عن دلالاتها منذ قرون؟ وما الذي يجعل الناس يولون كلّ هذه الأهمية للوحة "بيكاسو" (غرنيكا)، ويطربون لسمفونيات "بيتهوفن" وقد ارتبط ظهورها بفترة محدّدة.

يعلّق "محمود أمين العالم" في هذا المعنى قائلا: "إنّ كلّ أدب -بالمعنى العام- أدب ملتزم، أي أدب معبر عن دلالة مؤثرة. وليس هناك أدب ملتزم وأدب غير ملتزم كما يزعم جون بول سارتر. ولكن تختلف معاني الالتزام وأبعاده باختلاف مضمون الأدب ودلالته المؤثرة، فقد يكون التزاماً برؤية جامدة للواقع، أو رؤية متخلفة أو رؤية متقدمة إصلاحية، أو رؤية ثورية»»(2).

لقد تمكّنت الواقعية الاشتراكية من الانتشار في جميع أنحاء العالم، وبرز أدباء كبار ونقاد منهم: الشاعر الروسي "ماياكوفسكي" والفرنسي "لويس أراغون" والإسباني "لوركا" والتشيلي "بابلو نيرودا" وغيرهم كثير.

(1) سارتر (جون بول): ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص9.

(2) العالم (محمود أمين): ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الشركة الوطنية الشعب الصحافة الجزائر، ص20.

المنهج الواقعي في النقد العربي:

فأما في الأدب العربي فقد تصادف الصراع بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي خلال القرن العشرين مع نهوض حركات التحرُّر في البلدان المستعمَرة، ووجدت في الاتحاد السوفياتي سنداً لها فتبنَّتْ القيم الاشتراكية مادامت تدعو إلى الثورة على الظلم لإقامة العدالة والمساواة. وما كان للأديب لينشغل بغير القضية الوطنية ولا خير في أدب لا يُوظف لخدمة المجتمع.

لعل البلدان العربية التي عانت من الاستعمار دهراً طويلا أن تكون أوْضاعها أدعى للواقعية والواقعية النقدية. وقد تجلّى ذلك في الكتابات الأدبية وغير الأدبية منذ أن كتب "الكواكبي" (طبائع الاستبداد).

كان من رواد الفكر الاشتراكي أحد رواد النهضة المصرية وهو "سلامة موسى" (1887 - 1958) ويكفي أن نذكر من مؤلفاته ثلاثة عناوين ليتبيّن سبقه وإيمانه بضرورة الارتباط بالواقع: (الاشتراكية 1913) و(الأدب للشعب و(الأدب والحياة 1956). ومما يقول: "ليست تقتصر مهمة الأدب على نقد الحياة فقط. وإنّما أكبر مهامه والمحور الذي يدور عليه هو نقد الحياة. وذلك لأنّ أحرى الموضوعات وأجدرها بدرس الإنسان هو الإنسان نفسه. وليس يُدرس الإنسان إلاّ من جانب الحياة وكيفية نظره لها وغايته منها وآماله فيها وما حصل فيها من سعادة أو شقاء. فنُظمه الاجتماعية والسياسية وفلسفته الدينية والأخلاقية، كلّ هذه

وغيرها مما يلابس الحياة هو موضوع الأدب الذي يجب أن يشتغل به الأديب"[1]

ثم سار على هذا النهج "رئيف خوري" (1913-1967) أسّس عام 1940 إلى جانب عمر فاخوري وأنطوان ثابت وآخرين "عصبة مكافحة النازيّة والفاشستيّة" ومجلّة النطلقة باسمها "الطريق" (1941). ألف كتابه (الأدب المسؤول)، وناظر "طه حسين" حول دور الأديب، فكان رأيه أن الأدب للشعب.

ومنذ خمسينيات القرن الماضي ظهرت الكتابات الأكثر نضجاً والتي تقترب من الواقعية الاشتراكية بعدما تشبّع بعض النقاد بالفكر الماركسي ومنهم: و"محمد مندور" و"عبد العظيم أنيس" و"لويس عوض" و"محمود أمين العالَم" الذي من مؤلفاته: (تأملات في عالم نجيب محفوظ -الثقافة والثورة- الوجه والقناع في المسرح العربي المعاصر-البحث عن أوريدبل الخ). و(حسين مروة) ومن مؤلفاته: (عناوين جديدة لوجوه قديمة- دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي).

يوضح "حسن مروة" قصده من النقد المنهجي، فيقول: "والقصد بالنقد المنهجي ما يكون مؤسَّساً على نظرية نقدية تعتمد أصولا معينة في فهْم الأدب، وفي اكتشاف القيم الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية في العمل الأدبي. واعتماد هذه الأصول يقتضي من الناقد أن يتجهّز كذلك بقدر من المعرفة تتصل بشؤون النفس الإنسانية وقوانين تطور المجتمع وطبيعة

(1) موسى (سلامة): مختارات، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ص7.

العلاقة بين هذه وتلك وفهم الشخصية الإنسانية في ضوء هذه المعرفة، بالإضافة إلى الإلمام -ضرورة- بأهم قضايا العصر التي تساعد معرفتها الناقد على تحديد موقف العمل الأدبي، تحمل هذه القضايا فكرية كانت أم اجتماعية أم سياسية أم فنية.»[1]

فأما في الأدب الجزائري، فإنّ أدب الحركة الإصلاحية في النصف الأوّل من القرن العشرين فيمكن إدراجه في الواقعية النقدية، ولن نشهد أدباً يتغذّى من الواقعية الاشتراكية إلاّ في سبعينيات القرن الماضي إذ نشطت الكتابة باللغة العربية مستفيدة من منجزات المدارس الأدبية الحديثة والمعاصرة كما تجلّى ذلك في روايات "الطاهر وطار". وخاصة (اللاز والزلزال والعشق والموت في الزمن الحراشي).

إلاّ أنّ الحركة النقدية لم تواكب الإنتاج الأدبي. وما ظهر من انطباعات قليلة في تلك الفترة -وإن هي تأثرت بالفكر الاشتراكي- غير أنّها ركّزت على المضمون السياسي/الإيديولوجي وأغفلت الجانب الفني إلى حد كبير.

عرفت الجزائر هذا المشهد الأدبي منذ النصف الأوّل من القرن العشرين، حيث انتشرت المقالة ثم القصة القصيرة لسهولة نشرهما ومناسبتهما للقيام بالدعاية للقضية الوطنية واحتل الشعر الصدارة بوصفه ديوان العرب فوُظّف للغرض نفسه حتى صار الغزل منبوذاً لدى كثيرين، إذ لا

(1) مروة (حسين): دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعرفة بيروت، لبنان، ص5.

يليق بشاعر أن يلهو بغرض ذاتي كالغزل في وقت تئرح فيه أمته تحت نير المستعمر.

فعندما اشترك "بدوي جلول وأحد سجنون ومحمد العيد" في نظم قصيدة غزلية تحرّج "ابن باديس" من نشرها في الشهاب وقدم لها بقوله: "وكأنّهم حاضروا في ذلك الشخص المرئي شخصا آخر غير مرئي."[1]

ثم كان وقْع حرب التحرير أقوى بكثير من صرير القلم، وكان لابدّ للأديب أن يواكب أحداثها دون اهتمام كبير بالناحية الفنية، فالمضمون هو الذي يجب أن يتقدّم إلى الواجهة بنبرة خطابية واضحة. ذلك ما حصل أيضا أثناء التحولات التي عرفتها البلاد في سبعينيات القرن الماضي لما ساد الخطاب الاشتراكي، وكانت الكتابة الأدبية في معظمها صدى لذلك الخطاب. "لقد كانت فترة السبعينيات موجة اجتذبت إليها كثيرا من الكُتاب الناشئين دون أن تكون لهم صلة فكرية معمقة بالفكر الاشتراكي ولا أن تكون لهم علاقة تنظيمية بحزب ما، ولكنّه موقف اندفاعي حماسي عادة ما كانت تُحرّكه روح وطنية خالصة لم تتلوّث بالممارسة الانتهازية إلاّ لاحقا. والكتابة الأدبية في هذه الفترة كثيرا ما شابتْها التقريرية والتسطيح بفعل مراوحة الناشئين في دائرة الانعكاس الآلي التبسيطي وشيء من الجدانوفية. ولذلك فإنّ النسبة الكبيرة من الأعمال يكفي أن تستضيء في قراءتها

(1) خرفي (صالح): الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ص293.

بالخطاب الرسمي أو أي خطاب يتبنّى معارضة الخطاب الرسمي كي لا تجد عناء في الوصول إلى دلالتها والتي غالبا ما تأتي على حساب البُعْد الجمالي وهو أبرز ما ينبغي أن يميّز الأدب»[1]

مميزات المنهج الواقعي:

- نشأ بوصفه ردّ فعل على الذاتية في وقت تزايدت فيه الفوارق الطبقية
- رافق في نشأته ظهور الفكر الاشتراكي الذي أخذ في النمو والانتشار منذ القرن التاسع عشر
- تحوّل من رصد الوقائع إلى استشراف المستقبل من منظور اشتراكي
- تغذّى لاحقاً من الفكر الماركسي وصيغ في مصطلح الواقعية الاشتراكية
- صادف في القرن العشرين بروز حركات التحرر فتأثر به الأدباء العرب
- أصبح للأديب رسالة وللأدب وظيفة اجتماعية
- اقترن بالالتزام وضرورة اتخاذ المواقف من أجل التغيير والثورة
- انحرف في كثير من الحالات نحو تغليب المضمون على الجانب الفني

(1) مخلوف (عامر): الواقع والمشهد الأدبي نهاية قرن وبداية قرن، المكتبة الوطنية الجزائرية، ص48-49.

5 - المنهج التكاملي

هناك من يعيد البدايات الحقيقية للمنهج التكاملي إلى جهود "الجشتالت" وهي نظرية في علم النفس والتعلم مما تعنيه الهيئة الكلية أو الشكل العام أو التكوين الكلي وركزت هذه النظرية على سلوك الإنسان كونه معقداً ومؤسسا على عمليات عقلية منها الإدراك والفهم وأن المتعلم يبدأ بإدراك الكليات قبل الجزئيات. فإذا كتبت للطفل كلمة، فإنّه يدركها قبل أن ينتقل إلى الحروف التي تؤلفها تماماً كما يرى المرء الشجرة في عمومها قبل أن ينصرف إدراكُه إلى أغصانها وأوراقها أو ثمارها

ويعود الفضل الأوّل للفيلسوف الانجليزي "فرانسيس بيكون (Francis Bacon) (1561-1626)، الذي ثار على الفلاسفة القدامى فرأى أن البدء بالشك يؤدي إلى مسائل مؤكدة، وأن التعليم يخضع للمسلّمات وتسوده الرتابة والملل يجب التعجيل بإصلاحه. وأن التفكير النظري لا يكفي إذا لم يكن مصحوباً بالملاحظة الحسية أي التجربة ثم الاستقراء والوصول لاستخلاص النتائج والقوانين العامة.

ولقد تضافرت عدة عوامل في إحداث الثورة العلمية ومنها النهضة الصناعية وحرية التجارة والنهضة الصناعية ونقد الفكر الديني الذي هيمنت عليه الكنيسة دهراً طويلاً

ولما انتقلت الفكرة إلى الحقل الأدبي كانت النظرة التكاملية في واقع الأمر رد فعل على التفسير الأحادي للأدب سواء أكان التفسير نفسياً أم تاريخياً أم اجتماعياً فالنص الأدبي ظاهرة متشعّبة فيها ذات الكاتب والظروف المحيطة بإنتاجه فلا يستقيم الفهم إلاّ إذا أحاط الناقد بكافة جوانبه ما جعلهم يطلقون عليه عدة تسميات منها: النقد المتعدد أو المتكثر أو النقد الكلي أو النقد الحواري..

ولذلك يعمد من يتبنّى المنهج التكاملي إلى الأخذ من كلّ المناهج ما جعل المعارضين يصفونه بأنّه توفيقي وتلفيقي وهو أشبه بمذياع بثّ من محطات متعددة دفعة واحدة فلا يصدر إلاّ التشويش. ثم إنّ الناقد لا يمكنه أن يبقى وفياً لكل المناهج بنفس التوازن إذ لا بدّ أن يميل إلى ما يُقنعه وما يتحكّم فيه أكثر.

ونحن في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية نذكر تعريفهم الأدب على أنّه الأخذ من كلّ شيء بطرف فإذا الرجل كاتب وشاعر وطبيب ونحوي وفيلسوف وفقيه ولكنّه ينتهي إلى تغليب أحد التخصصات يبرز فيها أكثر من غيرها ويُعرف بها على مر العصور.

لا شك أنّه منهج يسعى إلى أن يكون موضوعياً أكثر من سواه ولذلك رأى الناقد السوري "نعيم اليافي" أنّ هناك شروطاً ضرورية لاستيفاء المنهج التكاملي وهي:[1]

(1) راجع: نعيم اليافي: النقد التكاملي حوار الأسئلة والأجوبة، اتحاد الكتاب العرب دمشق، سورية كانون الثاني وشباط وآذار، 1994.

1. **الموسوعية:** أن يكون الناقد موسوعياً يتمتع بمعارف مختلفة وكافية. لأنّ النص فيه من النفسي والاجتماعي والتاريخي والأدبي والفلسفي، وللإحاطة بهذه الجوانب جميعاً لا بدّ للناقد من أن يتوفّر على ثقافة واسعة

2. **الانفتاح:** ومادام الناقد يسعى إلى أن يكون موضوعياً فلا ينبغي له أن يكتفي بمنهج واحد بل لا بدّ له من أن ينفتح على بقية المناهج ولا يبقى محصوراً في إحداها. وإلاّ فإنّه سيهدم فكرة التكامل والموضوعية من أساسها.

3. **الانتقائية:** ولكن حتى وإن افترضنا أن الناقد يمتلك فعلا معرفة موسوعية شاملة، فإنّه من المستحيل أن يُفرغها جميعها حين يتناول نصّاً أدبياً ما. لذلك سيجد نفسه مضطراً للقيام بعملية فرز ينتقي فيها ما يبدو له مناسباً. إنّه سيضطرُّ إلى تغليب جانب معين على غيره.

4. **التركيب:** ثم إنّه -لا شك- بعد معالجة النص وانتقاء ما يراه ضرورياً، يقف على جملة من العناصر يخلص في الأخير إلى القيام بعملية تركيبية.

5. **النصية:** بما أنّه أمام نص أدبي له خصوصيته، فإنّ طبيعته الفنية والمتميزة عن سائر النصوص تضطرّه إلى أن يراعي هذه الخصوصية. إذ لا يمكن أن ينظر إلى نص في التاريخ أو الاجتماع أو الفلسفة بالعين نفسها التي يرى بها نصّاً أدبياً من خصائصه التلميح بدل التصريح ويستخدم اللغة -عادة- بشكل تظهر فيه وكأنّها غير مألوفة

إذا تصوّرنا مجموعة من النقاد يعتمدون هذا المنهج فإنّه لا يمكنهم أن يتفقوا على طريقة محدّدة تتضح من خلالها معالم مشتركة. إذ لكل منهم معارفه الخاصة التي لا يمكنها أن تطابق معارف غيره، فإذا نحن أمام مناهج متعددة أو منهج مشتّت له مسارات مختلفة.

يضاف إلى ذلك أن في كلّ نشاط إنساني مسافة بين النظري والتطبيق. فقد يعلن الناقد أنّه ملتزم بهذه المبادئ كلها، إلاّ أنّه عند الممارسة قد يذهب في اتجاه آخر مختلف، فضلا عن أن طبيعة النص الأدبي قد تملي عليه ما لم يكن في الحسبان أصلاً.

منذ الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي ظهرت عدة أسماء من العرب حاولوا أن يتبنّوا المنهج التكاملي ومنهم: أحمد كمال زكي، وشكري فيصل، وسيّد قطب وشوقي ضيف، وعبد المنعم خفاجي، وجورج طرابيشي، ويوسف الشاروني، وعبد القادر القط، وغيرهم.

ولقد استمرت الفكرة الداعية إلى تبنّي منهج تكاملي إلى اليوم تأسيساً على أن المناهج النقدية المعاصرة قد انحازت أكثر إلى العلم فتغفل العامل الذاتي ومؤثراته وهو من شروط العملية الإبداعية أو هي تسعى "إلى التشبه بالعلم واستخدام أدواته والاستفادة من معادلاته وأحكامه وأرقامه في مقابل مجافة التأثيرات الذوقية وإنكار الرؤية الذاتية"[1].

(1) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق الدارالبيضاء، المغرب ط1، 2002، ص152.

يعلق "محمد أمين العالم" على علاقة النقد الأدبي بالعلم قائلا: "إلاّ أنّ ممارسة النقد الأدبي لا تستطيع مع ذلك أن تصبح علماً لأنها تظل ضرورة ذات طابع إيديولوجي فنحن حين نبدأ في التطبيق لا نقف عند حدود الأدبية، بل سنتجاوزها إلى القيم التي يتضمّن موقفاً إيديولوجياً لا يكون مفروضاً منذ البدء ولكن يتمّ استخلاصه من ذلك التطبيق"[1].

لكن الوجود الخفي للإيديولوجيا لم يحُلْ دون استفادة الدراسات الأدبية من العلوم المعاصرة، بل إنّها قد ساعدت على التفطّن إلى أبعاد أساسية في طبيعة العمل الأدبي كالتناص الذي يقتضي من القارئ/الناقد إلماماً كافياً للوقوف على تشعّبات النص الذي ينهض على أرضية من النصوص السابقة عليه والمعاصرة له إن محلياً أو عالمياً.

فالنص الأدبي النلجح ليس قادراً على إخفاء الإيديولوجيا وحسب، بل إنّه يمارس المداورة باستعماله لغة غير عادية وبواسطة التخييل فيكون أكثر سمكاً وكثافة فأمّا النصوص الرديئة فهي أشبه بالبطيخ على قارعة الطريق كلّ من يمر به سيقطف بطيخة ولو هي غير ناضجة وكلّما تقدّم الزمن كان الإبداع أكثر صعوبة بسبب ما تراكم من إنتاج سابق

(1) العالم (محمود أمين): الرواية العربية واقع وآفاق دار ابن رشد الطبعة الأولى 1981، ص38.

ذلك لأنّ "الإنسان الواحد بعد الألف يجد حرث الأرض أكثر سهولة ولكن الكاتب يجد الكتابة أكثر مشقّة"(1).

ويبقى النص الأدبي ذا طبيعة خاصة منفتحة. وإنه وإن هو ولد في بيئة محددة زماناً ومكاناً غير أنه قد يعلو على الزمان والمكان ليسبح في فضاء اللامحدود ويثير تأويلات قد تتفق حيناً وتختلف أحياناً.

مميزات المنهج التكاملي:

1. ظهر بصفته رد فعل على التوجُّه الأحادي في النقد الأدبي، سواء أكانت هذه الأحادية تاريخية أم اجتماعية أم نفسية.
2. يسعى إلى أن يأخذ من كلّ المناهج كي يكون أكثر شمولية ووفاء لطبيعة النص الأدبي الذي هو ملتقى لمعارف شتّى.
3. إنّه يدفع الناقد إلى أن يتزوّد بأوسع قدر ممكن من الثقافات والمعارف.
4. يقع في عملية انتقاء بحيث يأخذ من هنا وهناك لينتهي إلى جمع جملة من العناصر ليؤلف بينها على نحو توفيقي فيما يشبه عملية ترقيعية.
5. مهما حاول الناقد أن يكون موضوعياً صادقاً في أن يضمن التوازن بين مختلف المناهج إلاّ أنّ طبيعة تكوينه ستجعله يُغلّب اختياراً ما على سائر التوجُّهات.

(1) حراتوف (رسول): دغستان بلدي، تعريب عبد المعين ملوحي، يوسف حلاق دار الجماهير العربية، دار الفارابي، 1979، ص194.

6 - البنيوية

توالت من قبل المناهج التي تتعامل مع النص الأدبي من زاوية واحدة، تجعل السياق مرجعاً للتفسير. قد يكون السياق تاريخياً أو نفسياً أو اجتماعياً وقد تجمع شتات هذه المناهج كلها في ضرب من التكامل يسعى إلى التوفيق بينها وكيْ يظهر أكثر حيادية وموضوعية.

وبدا تدريجياً أن هذه المناهج جميعاً تحوم حول النص ولا تطل بنيته التركيبية. من هنا جاءت البنيوية لتعيد إلى النص الأدبي أدبيته المفقودة. إذ لم يكن النص في نظر المناهج السابقة سوى جسر للعبور ثم التعبير عن سياق يقع خارج النص. فأُنتجت مجموعة من المفاهيم للإحاطة به

ويُعدُّ "فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure" (1857-1913) عالم لغويات سويسري يعتبر الأب والمؤسس لمنهج "الهيكلية" في اللسانيات في القرن العشرين.

يلخّص عبد "السلام المسدي" سبقه في هذا المجال بالقول: "وصورة ذلك أن سوسير قد عرّف اللغة بكونها ظاهرة اجتماعية، وكائناً حيّاً: هي كلٌّ يقوم على ظواهر مترابطة العناصر، ماهية كلّ عنصر وقف على بقيّة العناصر بحيث لا يتحدّد أحدُها إلاّ بعلاقته بالعناصر الأخرى، فاعتبر الحدث اللغوي جهازاً تنتظم في صلبه عناصر مترابطة عضوياً بحيث لا يتغير عنصر إلاّ اجرّ عن تغيّره تغيُّر وضع

بقية العناصر وبالتالي كلّ الجهاز، وما أن يستجيب الكل لتغيُّر الجزء حتى يستعيد الجهاز انتظامه الداخلي »[1]

الواقع أنّ الفضل بعده يعود إلى جهود ما يعرف بالشكليين أو الشكلانيين الروس الذين بذلوا جهوداً كبيرة منذ مطلع القرن العشرين من أجل تخليص النقد الأدبي من النظرة الأحادية وركزوا على أنّ للأدب استقلاليته وتميُّزه وظهرت جهودهم من خلال مؤسستين هما: جمعية دراسة اللغة الشعرية في سانت بطرسبرغ والدائرة اللغوية في موسكو. كما كان لـ بروب فلاديمير (1895-1972م) أثر كبير من خلال دراسته الشكلانية للحكاية الشعبية وما حدّد لها من وظائف.

ولمعت بعض الأسماء التي كان لها أثر كبير في تجديد النقد الأدبي ومنهم: مثل فيكتور شيكلوفسكي ويوري تينيانوف وبوريس أيشينباوم ورومان جاكوبسون وجريكوري فينكور، وهي أسماء أحدثت ثورة في ميدان النقد الأدبي منذ 1914. وتُعد جهودهم المرحلة التأسيسية للبنيوية.

ثم تلقفت جماعة (Tel quel) الفرنسية هذه الفكرة وروّجت لها منذ ستينيات القرن العشرين، وكان من روادها فيليب سولر وجوليا كريستيفا ورولان بارت وجاك دريدا وميشل فوكو.

فلمّا دخولها إلى النقد الأدبي العربي فيعود إلى سبعينيات القرن الماضي مع ما صاحب جهود النقاد من اضطراب في المصطلح إلى حد الفوضى. فهو يُستخدم في حقول معرفية مختلفة

(1) المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، ص46.

ويختلف باختلافها ومن النقاد من يترجم عن الفرنسية ومن يترجم عن الانجليزية ومنهم من يفضل التعريب ومنهم من يحرص على الاشتقاق اللغوي الأصيل ومنهم من يتجاوز الميل المتعصب ويرى أن الخطأ المشهور خير من الصواب المهجور، بحيث وجدنا أنفسنا أمام فيض من التسميات منها البنيوية والبنائية والبنوية والهيكلية والتركيبية وغيرها كثير.

ثم ظهرت مؤلفات في هذا الحقل منها (البنية القصصية في رسالة الغفران) للتونسي "حسين الواد"، و(البنية الإيقاعية للشعر العربي) لـ"كمال أبو ديب"، و(نظرية البنائية في النقد الأدبي) لـ"صلاح فضل، و"تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي): لـ"يمنى العيد"، و(بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) لـ"سيزا أحمد قاسم"، و(مدخل إلى نظرية القصة) لـ"سمير المرزوقي وجميل شاكر" و(البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر) لـ"عمر مهيبل" وبعض دراسات الدكتور "عبد الملك مرتاض"-

فالبنية تُعرَّف على أنّها الهيئة أو الكيفية التي يكون عليها الشيء تتكوّن من عناصر مترابطة ومتضامنة بحيث لا يمكن الوقوف على عنصر منها إلاّ في علاقته مع العناصر الأخرى تماما كما في نظرية النظم التي قال بها "الجرجاني" فهو يوضح "أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلمٌ مفردة وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح

اللفظ ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر.»(1)

ثم إنّ هذه العناصر المترابطة تكوّن في مجموعها نسقاً أو نظاماً يرتكز على مجموعة من المفاهيم هي:

1. **النسق:** ويُقصد به أنّ النص يتّسق في بنية تتألف من جملة من العناصر ينبغي أن ننظر إليها ككل، لأنّها تنتظم فيما بينها وفق علاقات محدّدة.

2. **التزامن: (synchronie)** إنّ هذه العناصر التي تتشكّل منها البنية تلتقي وتتآلف في لحظة زمنية محددة أيضاً وهي تستقر وفق قوانين معينة «التزامن هو زمن حركة العناصر فيما بينها في بنية وهو يرتبط بهذا الثبات الذي يشكل حالة التزامن. التزامن يفترض إذاً بنية متكوّنة منتظمة الحركة مبلورة النسق بنية تعمل بقوانين لها»(2)

3. **التعاقب: (diachronie)** المقصود به أنّ عنصراً ما من مكوّنات البنية قد يختلّ، فتنفتح ليدخل عنصر آخر بديل. إنّها في هذه الحالة تتعرض للهدم فتنتقل من وضعية إلى أخرى، لكنّها لا تصبح بنية مختلفة بل هي البنية نفسها تستعيد نظامها وكأنّها تهتزّ حين الخلخلة فلا تلبث أن تسترجع استقرارها.

(1) الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد التنجي، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1999، ص54، عن وغليسي (يوسف): إشكالية المصطلح، ص122.

(2) العيد (يمنى): في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة ط1، 1983، ص33.

4. **الآلية:** إنّ هذا التحرك داخل البنية الواحدة والتي لا تجعلها تتحوّل من بنية إلى أخرى جديدة تماماً بصفة أمام وضع معين إنه نظام من العلاقات لا يقع خارج البنية التي تستمر باستمرار قوانينها الذاتية وكأنّها تقع خارج الذات وخارج الزمن فتكون حينئذ أمام ظاهرة لا أثر للوعي الإنساني فيها وهكذا فـ«البنيوية تفسر الحدث على مستوى البنية فالحدث هو كذلك تحكم وجوده في بنية أي في نسق من العلاقات ذات النظام المستمر والمستمرة به البنية قيام الحدث على هذا المستوى له استقلاليته عن وعي الإنسان وإرادته إنّها الآلية الداخلية للبنية "mécanisme"»(1).

ما أدّى إلى القول بالمُحايثة (immanence) التي «تدل على دراسة الظاهرة من حيث هي، وتفسرها وفقاً لقوانينها الداخلية النابعة منها لا الخارجة عنها»(2).

ولمّا كان الأمر يتعلق ببنية لغوية مغلقة فإنّ المحلل يستوجب عليه أن يقوم بعزل النص عن سياقه الخارجي لينظر إلى العلاقات الداخلية التي تحكم نظامه فإذا نحن أمام خطوتين:

الأولى فيها إقصاء للمؤثرات الخارجية **والثانية هي** البحث عن الآليات التي عليها يقوم البناء فيخلص الدارس في نهاية المطاف إلى عمليتي تحليل وتركيب لا تفضي إلى أكثر من دخول وخروج ولا تضيف إلاّ ما يتعلق بانتظام العناصر ووصف النسيج اللغوي.

لذلك يعتمد "رومان جاكبسون" مبدأين لمفهوم النص:

(1) في معرفة النص، ص34-35.

(2) وغليسي (يوسف): إشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2008، ص138.

الأول: يعتبر كما "تودوروف Tzevetan Todorov أيضا "أن الأدبية هي موضوع علم الأدب وليس الأدب إنها البحث عن الصفة المجردة التي تميز القول الأدبي عن غيره من النشاط الإنساني من حيث هو صور رمزية ووسائط إشارية وليس انعكاساً للواقع

الثاني: أن الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى يشكّلان وحدة عضوية لا يمكن فصلها

كما يوافقه "رولان بارت" في أنّ علم الأدب يدرس الأشكال ليثبت أدبية الآثار والنصوص، بحيث لا تصبح وظيفة النقد شرحاً ولا تفسيراً، إنّه إنتاج للنص وليس ترجمة له ولأنّ الكاتب يكون مهتماً لحظة الكتابة بخلق المتعة فإنّ القارئ يحلّ في المقروء بفعل جاذبيته ما من شأنه أن يذكرنا بالمنهج التأثري في هذا البعد ولعله الدافع الذي جعل "بارت" يكتب: (متعة النص Le plaisir du texte).

وبالنظر إلى طبيعة المتلقي، فإنّ العمل الأدبي يتضمّن ما يهيّئه لانتظاره ويختلف العلاقة بين العمل الأدبي وأفق الانتظار حسب خصوصيات المتلقي:

1. أعمال أدبية تستجيب لأفق الانتظار
2. أعمال أدبية تخيّب توقّعات أفق الانتظار
3. أعمال أدبية تتجاوز ذلك إلى تغيير شكل هذا الأفق من أجل تزويدنا بما لم يكن في الحسبان.[1]

(1) راجع: عود (محمد): تدريس الأدب إستراتيجية القراءة والإقراء مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء 1993، ص24.

"فإذا كان موضوع العلم أو المعرفة قد تمّت بينه من قبل الطبيعة أو الإنسان، فإنّ مهمة الباحث -إذاك- هي معرفة الكيفية التي تمّت بها بنية هذا الموضوع حتى أصبح يتوفر على بنية ذات شكل معين، كان النقد ما قبل بنيوي يدعو إلى اعتبار منهج الموضوع قبل ممارسة منهج الذات العارفة وهذه الدعوة بالذات هي التي بلورها المنهج البنيوي إلى أن أصبحت دعوة معرفة الكيفية التي تشكلت بها البنية أو الكيفية التي تمّ بها تركيب العناصر في علائق تكوّن البنية ذاتها"[1].

وقد أدّى التركيز على إعادة إنتاج النص من قبل القارئ إلى القول بموت المؤلف، ولو أنّ بعضهم أحسّوا بدرجة من التطرّف في هذا الموقف فحاولوا تلطيفه بأن يُضفوا عليه معنى آخر كقول "الغذّامي" بفكرة الإرجاء "مفهوم الموت لا يعني الإزالة والإفناء، ولكنّه يعني تمرحل القراءة موضوعيا من خلال الاستقبال إلى التذوق ثمّ إلى التفاعل وإنتاج النص. وهذا يتحقق موضوعياً بغياب المؤلف فإذا تم إنتاج النص بواسطة القارئ أو لنقل إعادة إنتاجه من باب تلطيف العبارة، فإنّه من الممكن حينئذ أن يعود المؤلف إلى النص ضيفا عليه كما يقول "بارت"[2].

وأخيراً لا بدّ من الاعتراف بأنّ البنيوية حققت تقدّماً لا يذكر على صعيد التحليل اللغوي للنص الأدبي، والوقوف على البنى اللغوية التي يتكون منها، ابتداء بالأكبر

(1) سويري (محمد): النقد البنيوي والنص الروائي أفريقيا الشرق 1991، ص215.
(2) عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الأسئلة، النادي الثقافي، جدة السعودية، ط1، سنة 1992، ص204، 205.

ثم الأصغر، وانتهاءً بالفونيم، لكنها أثبتت -في الوقت نفسه- محدوديتها، بل فشلها في استنباط الدلالات البعيدة لهذه اللغة ومكوناتها عندما فصلت النص عن محيطه التاريخي والاجتماعي.

مميزات المنهج البنيوي :

1. جاء بوصفه ردَّ فعل على المناهج التي تتعامل مع العمل الأدبي من خارجه.
2. اتكأ على ميراث "سوسير والشكلانيين الروس
3. يدعو إلى دراسة الكيفية أو الهيئة التي بُني بها النص
4. يتكون النص من عناصر مترابطة إذا اختلَّ أحدها تداعت بقية العناصر بالاختلال، ثم لا يلبث أن ينتظم في نسق.
5. في حرصه على بحث العلاقات الداخلية للنص، يغفل دور الأثر الخارجي في تشكيل النص.
6. كثيراً ما وُلع بعض النقاد برسم الجداول ورصد الإحصاءات ما أفقد النص حيويته وروحه وحوَّله إلى ما يشبه الجثة الهامدة.
7. أخذ يتسرَّب إلى النقد العربي منذ سبعينيات القرن الماضي ولكن تطبيقاته ما زالت تشكو من اضطراب المصطلح ومن التعسف في إلصاق ما قد لا يتلاءم بالضرورة مع طبيعة النص العربي.

7 - البنيوية التكوينية:

أدرك "لوسيان غولدمان" (1913-1970) (Lucien Goldmann) أنَّ هناك جانباً أساسياً في طبيعة العمل الأدبي قد أغفله المنهج البنيوي بكونه حَصَرَه في الجانب اللغوي البنائي المحض. فسعى إلى تدارك تلك الثغرات فيما أسماه (البنيوية التكوينية). (structuralisme génétique).

وقد سارع بعض الباحثين إلى ترجمة المصطلح بـ(البنيوية التوليدية). استوْحوه من الجينة والجينات في علم الوراثة والطب وعلم الأجنَّة ومنها قيل: (L'arbre généalogique) أي شجرة النسب والسُّلالة. لكنَّ آخرين وجدوا المصطلح بعيداً عن مجال النقد الأدبي، فاختاروا (البنيوية التكوينية). وقد عادوا في هذه الترجمة إلى كلمة (Genèse) التي تدل في الأصل على العناصر التي تتسبَّب في تشكيل ظاهرة ما وتعني التكوُّن والتكوين.

ومن المعروف أنَّ (غولدمان) ينطلق من الفكر الماركسي وارتكز على إرث الشكلانيين الروس وبحوث (جورج لوكاتش)، ولاحظ أنَّ البنيوية توحي بالسكون وتُقصي جانباً أساسياً من عملية تكوُّن الإنتاج الأدبي باقتصارها على الدائرة اللغوية المُغْلقة للنص.

في حين هو يرى أنّ البنية الدلالية لأي نص، وبالرغم مما فيها من عبقرية ذاتية للمُبدع، إلاّ أنّها -في الوقت نفسه- تعبير غير مباشر على بُعْد جماعي.

"فالبنية المقصودة من "غولدمان" هو ذلك الترابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص في الواقع، وعناصره الداخلية، شكلية كانت أو فكرية، والوصول إليها يتطلب عملاً جدياً، مفصّلاً ودقيقاً للأحداث الواقعية، ومعرفة معمّقة للقيم الفكرية المنبثقة عنها ضمن محاور ثلاثة في النص: هي: الحياة الفكرية النفسية العاطفية، والحياة الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها المجموعة التي يعبر عنها النص الروائي"[1].

لأنّه لا يمكن أن نرى إلى البنية ما إذا كانت دالة أم لا من غير أن نتدرس نشوءها وتكوينها. وأنّه إذا كانت سوسيولوجيا المضامين تنطلق من نظرة آلية تجعل من الإنتاج الأدبي مجرّد انعكاس للوعي الاجتماعي، لأنّها تُغفل أهم ما يميز هذا النشاط الإنساني وتُبسّطه، كما أنّ البنيوية الشكلية -بدورها- تنكر للوضعية التاريخية الموجودة وتنتهي إلى تطبيقة تامة مع المضمون. فكلتاهما قاصرتان على أنْ تُلامسا طبيعة العمل الأدبي.

وقد أقام "غولدمان" طروحته على الأسس التالية:

(1) عبلات عمور: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، 2001، ص60.

1. البنية الدلالية:

والمقصود أنّ الأجزاء تنتظم داخل وحدة كلية تتشكّل علاقة داخلية بين العناصر المكوّنة لها، لكنّها لا تبقى في حالة سكونية، بل تنتقل إلى وضع ديناميكي متحرّك.

و"يوصي غولدمان النقد الأدبي بتبنّي منظور واسع، لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج واندراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية ولا يغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية ونفسية الفنان كأدوات مساعدة وفي المحل الأخير يدعو إلى إدخال النتاج في علاقات مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي"[1].

2. رؤيا العالم:

إنّ كلّ مؤلّف لا ينطلق من فراغ، إنّما لا شك أنّ لديْه نسقاً فكرياً عاماً مسبقاً، ولا يتعلق الأمر بنوايا، لأنّ المؤلف قد ينوي شيْئاً لكن عمله المنتج قد يفضي إلى دلالة أخرى قد تتوافق مع رغبته وقد تتعارض معها. إنّها لحظة التوازن بين البنية الذهنية والبنية الفنية ولا يمكن أن يتحقق هذا التوازن إلاّ من خلال عبقرية الفنان. فـ(رؤيا العالم) لا تلغي دور الفرد في الوقت الذي تراه يمتد إلى البُعْد التاريخي والاجتماعي.

(1) مجموعة من المؤلفين البنيوية التكوينية، باسكاري (بون)، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية 1984.

3. القيمة:

تتجسّد قيمة النتاج في قدرته على تقديم رؤية متناسقة للعالَم وبحيث لا يكون العمل غريباً عن الواقع بقدر ما ينبغي أن يكون متشبّعاً بالبعد الحسي والقدرة على تجاوز التوتُّر والتغلب عليه

4. النتاج:

"يتعيّن فهم مقولة النتاج كحالة خاصة ومتميزة للسلوك الإنساني كما يؤكد -غولدمان- في المعنى الذي يتعين فيه على السلوك الإنساني أن يعبر عن بنية دالة تنتمي لا إلى الفرد بل إلى المجموعة أو إلى الطبقة التي يمثلها هذا السلوك"[1].

5. الفن:

يرتكز "غولدمان" في نظرته إلى الفن على أنه ليس تصويراً فوتوغرافياً للواقع وكأنه انعكاس آلي له، بل إنّ الفنان يخلق عالماً من الكائنات والأشياء "الفنان لا ينسخ الواقع، بل يبدع كائنات وأشياء تشكل عالماً موسعاً وموحدا إلى هذا القدر أو ذاك عالما ذا تناسق ومنطق داخلي منظوراً إليه من زاوية معينة"[2].

فالقراءة من منظور البنيوية التكوينية تسعى إلى تخطي القراءة المضمونية الأحادية كما تهدف إلى انتشل

(1) المرجع السابق، ص51.
(2) المرجع نفسه، ص51.

النقد من القراءة النسقية المغلقة. فتخلص بذلك إلى إقامة التوازن بين خارج النص وداخله. "إنّ علو البنيوية التكلانية في رفضها لكل سياق خارجي، يريد إثارة النص الأدبي جعلها تشتطُّ في دعوتها، ولم تلق تجاوباً كبيراً لدى النقاد بل جابهها هؤلاء بالرفض، على الرغم من طرافة ما كانت تنادي به"[1]، ما جعل النقاد العرب يستأنسون بها ويصرحون باعتمادها في دراساتهم، ومنهم: "محمد برادة" في (محمد مندور وتنظير النقد الأدبي)، و"سعيد علوش" في (الرواية الإيديولوجية في المغرب العربي، دراسة بنيوية تكوينية)، و"حميد لحميداني" في (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية) وغيرهما. وهم يبررون اختيارهم هذا بما يلي:

- أن المنهج يتميز بمرونة ويعطي أهمية للتاريخ
- أنه يسمح بالقيام بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية والبنيات السفلية، بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية.
- المقابلة أيضا بين بنية الحديث الروائي والإيديولوجيا السائدة.
- "المنهج البنيوي التكويني يعبر عن مستوى متقدم بالنسبة للمناهج السابقة، في فهم يقترب من الروح العلمية لطبيعة

(1) بلوحي (محمد): الخطاب النقدي المعاصر، من السياق إلى النسق، (الأسس والآليات)، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ص91.

العلاقة الموجودة بين الإبداع، والواقع الاجتماعي الإنساني".

وتأسيساً على هذه المبادئ، فإنّ الناقد مُلْزَمٌ بأنْ يخطو الخطوة الأولى وهي ضرورة فهم البناء الداخلي للنص لينتقل إلى الخطوة الثانية وهي القيام بالتفسير الذي لا يتمّ إلاّ بالانفتاح على بنية أوْسع. فربط داخل النص بخارجه عن طريق الفهم والتفسير عمليتان متلازمتان متكاملتان لا يمكن أنْ تتحقق إحداهما في غياب الأخرى.

مميزات البنيوية التكوينية:

- إنّ المبدعين والعباقرة، بقدْر ما يعبّرون عن ذواتهم، فهم يعبرون أيْضاً عن حالة بشرية أكثر شمولية.
- البنيوية التكوينية عملت على تجاوز الانغلاق البنيوي في دراسة الشكل وحْدَه أيْ لا تبقى في حدود البنية الداخلية تفكيكاً وتركيباً.
- ساهم "غولدمان" في التوفيق بين دراسة البنية ومراعاة البعد التاريخي والاجتماعي.
- البنيوية التكوينية تتجاوز الانعكاس الآلي التبسيطي، لأنّ العملية الإبداعية أكثر تعقيداً.
- يستوْجب على الناقد أنْ يفهم البناء الداخلي للنص وأنْ يُفسّره في ضوء بنية أشمل.

8 - التفكيكية/التقويضية أو ما بعد البنيوية

اقترنت التفكيكية أو التقويضية بـ"جاك دريدا". لكن هناك اضطراباً في نقل المصطلح إلى العربية. فالتفكيك يقتضي إعادة البناء وهذا ما لا يريده "دريدا" الذي استهدف تقويض المفاهيم التي بُني عليها الفكر الغربي وجعل منها حقيقة ثابتة، من خلال فكّ الارتباط بين اللغة وما يقع خارجها، لأنّ اللغة عاجزة عن أن تحيلنا إلى شيء خارجها فهي بذلك لا تحيلنا إلاّ على ذاتها. "فصاحب النظرية يرى أنّ الفكر الماوراثي الغربي صرح أو معمار يجب تقويضه وتنافى إعادة البناء مع المفهوم، فكل محاولة لإعادة البناء لا تختلف عن الفكر المراد هدمه، وهو الفكر الغائي"[1].

والتقويض وإن كان يفضله بعض المترجمين إلاّ أنّه - هو الآخر - لا يسلم من هذا العيْب. لكن يبدو أنّ الممارسة استقرت اليوم على استخدام التفكيكية لأنّها شاعت أكثر من غيرها. وهي تمثل مرحلة ما بعد البنيوية وتتأسس على جملة من المفاهيم والمصطلحات أهمها:

---

(1) ميجان الرويلي (دكتور) وسعد البازعي (دكتور). دليل الناقد الأدبي. دون ناشر. 1415 هـ ص 49-50.

1- اللوغومركزية:

"جاك دريدا" (Jacques Derrida) ولد في حي الأبيار بمدينة الجزائر عام 1930 وتوفي بباريس في أكتوبر 2004.

فيلسوف فرنسي عمد إلى رفض فكرة المركزية العقلية أو اللوغومركزية ويقصد المفاهيم التي استمرت مهيمنة في الغرب منذ عهود طويلة وكأنها حقائق ثابتة ودعا إلى هدمها مثل: الوجود الملء الجوهر، الحقيقة الشكل، المحتوى الغاية الوعي، الإنسان، الإله

لكن فكرة الهدم تحمل شحنة سلبية لا تعبر عما يرمي إليه لأنّ "دريدا يصر على عدم ارتباط مشروعه بالعدمية بل يرى أنّ قراءته التفكيكية/التقويضية قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة ثم تسعى إلى تقويض ما نصل إليه من معان في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به أي أنها تهدف إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه وبهذا تقلب القراءة التفكيكية/التقويضية كلّ ما كان سائدا في الفلسفة اللوغوسية ويرى دريدا أنّ الفكر الغربي قائم على ثنائية ضدية عدائية يتأسس عليها ولا يوجد إلاّ بها مثل: العقل/ العاطفة، الجسد/ الروح، الذات/ الآخر، المثقف/ الكتابة، الرجل/ المرأة»[1].

فهو كان يرمي في الواقع إلى هدم ما استقر عليه الفكر الغربي اللاهوتي المبني على ثنائية التعالي والدونية الفوقية

(1) نجاة الرويلي (دكتور) وسعد البازعي (دكتور) دليل الناقد الأدبي، دون ناشر، 1415 هـ، ص50. عن: ممدوح الشيخ الرابط:
http://www.arabworldbooks.com/Arabicl.iterature/Deconstruction.htm

والتهميش والاستبداد ضد الآخر، إنّها دعوة مبطنة إلى عدم الإيمان بالثوابت والإقرار بالتحول الدائم ونسبية الحقائق.

"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 الصدارة في كلّ المذاهب الفلسفية مثل: الصورة المبدأ الأوّل، الأزل، الغاية، الهيولي، الرب» ويمكن اعتبار اللغة المرشح الأخير للانضمام لهذه القائمة»[1].

2- التفكيكية

يذهب إلى أنّ النص لا يمكن أن يستقر على معنى ثابت لأنه يسبح فوق أرضية من النصوص فيما عرف بالتناص وفي هذا ردٌ على البنيوية التي تجعل النص بناء متماسكاً متكاملا. ثم إنّ الإنسان يقع دوْماً تحت رحمة اللاوعي وهي منطقة يصعب ضبطها والقول بعدم القبض على معنى محدد كأنّه يجعل النص ضرباً من العبث أو يجعله في أحسن الأحوال مفتوحاً على قراءات متعددة "النص الذي يتيح القراءة يستدعي أكثر من قراءة إذ قراءاته تتعدّد بتعدد مستوياته وتختلف باختلاف قرّائه»[2].

(1) محمد عناني (محمد): المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي/عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الثانية، سنة 1997، ص135-136.

(2) علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط4، 2005، ص20.

1- اللوغومركزية:

"جاك دريدا" (Jácques Derrida) ولد في حي الأبيار بمدينة الجزائر عام 1930 وتوفي ببلويس في أكتوبر 2004

فيلسوف فرنسي عمد إلى رفض فكرة المركزية العقلية أو اللوغومركزية ويقصد المفاهيم التي استمرت مهيمنة في الغرب منذ عهود طويلة وكأنها حقائق ثابتة ودعا إلى هدمها مثل: الوجود الملهية الجوهر، الحقيقة الشكل، المحتوى، الغاية الوعي، الإنسان، الإله

لكن فكرة الهدم تحمل شحنة سلبية لا تعبر عما يرمي إليه لأنّ "دريدا يصر على عدم ارتباط مشروعه بالعدمية، بل يرى أنّ قراءته التفكيكية/التقويضية قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من معان في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به أي أنّها تهدف إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه وبهذا تقلب القراءة التفكيكية/التقويضية كلّ ما كان سائدا في الفلسفة اللوغوائية ويرى دريدا أنّ الفكر الغربي قائم على ثنائية ضدية عدائية يتأسس عليها ولا يوجد إلاّ بها مثل: العقل/ العاطفة، الجسد/ الروح، الذات/ الآخر، الشفاهية/ الكتابة، الرجل/ المرأة"(1).

فهو كان يرمي في الواقع إلى هدم ما استقر عليه الفكر الغربي اللاهوتي المبني على ثنائية التعالي والدونية الفوقية

(1) سعاد الويلي (دكتور) وسعد البازعي (دكتور): دليل الناقد الأدبي، دون ناشر، 1415 هـ، ص50. عن: ممدوح الشيخ الرابط:
http://www.arabworldbooks.com/ArabicLiterature/Deconstruction.htm

والتهميش والاستبداد ضد الآخر. إنّها دعوة مبطنة إلى عدم الإيمان بالثوابت والإقرار بالتحول الدائم وسيولة الحقائق.

«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 الصدارة في كلّ المذاهب الفلسفية مثل: الصورة المبدأ الأوّل، الأزل، الغاية الهيولي، الرب، ويمكن اعتبار اللغة المرشح الأخير للانضمام لهذه القائمة»(1).

2- التفكيكية

يذهب إلى أنّ النص لا يمكن أن يستقر على معنى ثابت لأنّه يسبح فوق أرضية من النصوص فيما عرف بالتناص. وفي هذا ردٌّ على البنيوية التي تجعل النص بناء متماسكاً متكاملا. ثم إنّ الإنسان يقع دوْماً تحت رحمة اللاوعي وهي منطقة يصعب ضبطها والقول بعدم القبض على معنى محدد كأنّه يجعل النص ضرباً من العبث أو يجعله في أحسن الأحوال مفتوحاً على قراءات متعددة "النص الذي يتيح القراءة يستدعي أكثر من قراءة إذ قراءاته تتعدّد بتعدد مستوياته وتختلف باختلاف قرّائه»(2).

(1) محمد عناني (محمد): المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي/عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الثانية، سنة 1997، ص135-136.

(2) علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط4، 2005، ص20.

فالتفكيكية قراءة متجددة لا تنفك تصل الى معنى حتى تنقضه بآخر وهكذا في حركة لا نهائية "وتجمع جل الكتابات على أنّ القراءة التفكيكية قراءة متضادة، تثبت معنى للنص ثم تنقضه لتقيم آخر على أنقاضه في إطار "إسلمة القراءة". إنّها تسعى الى إثبات أن ما هو هامشي قد يصير مركزياً إذا نظرنا إليه من زاوية مغايرة ومنه يصح قول عبد السلام بنعبد العالي إنّ القارئ التفكيكي (ممثلا في ذلك المقام بجاك دريدا) يحاول الكشف عن اليمين في كلّ نص يساري"[1].

إنّ انفتاح النص على قراءات لانهائية أمر واقع ومقبول سواء بتعدد القرّاء أو باختلاق القراءة لدى الشخص الواحد بين فترة وأخرى، لولا أنّ هذا المبدأ قد أدّى إلى مزالق في التعامل مع النص الأدبي إذ إنّه يفترض أن كلّ النصوص تُفضي إلى تعدد القراءات في حين قد توجد نصوص هي من السطحية والانغلاق بحيث لا تستدعي سوى تأويل واحد علماً بأن "دريدا" يميز بين نوعين من الكتابة:

الكتابة الإبداعية وهي ما يقابلها بالفرنسية (Ecriture) ثم بقية أنواع الكتابات اجتماعية كانت أو سياسية أو فلسفية وابتدع لها مقابلا هو (Ecrivance). ثم

(1) وغليسي (يوسف)، إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2008، ص352.

نتج عن القراءة النقدية التفكيكية ظاهرة أخرى ابتعدت عن النقد حين تحوّلت الى (لعب حر) لا يلتزم فيه الناقد بأي قيْد وذلك بأن يستند الناقد إلى النص ثم لا يلبث أن يغادره ليكتب نصّاً جديداً موازياً للنص موضوع النقد إلى درجة يغيب فيها النص المرجع. فإذا القارئ أمام نص جديد تماماً وفي هذا الحالة فإنّه لا يقدم أية إضافة أو إضافة.

3- الاختلاف:

إنّ الاختلاف في معناه الأوّل ليس جديدا كما ليس غريباً عن الثقافة العربية إذ هو تغير معنى اللفظة بتغيُّر موْقعها من الكلام كما في نظرية النظم التي قال بها "الجرجاني" فهو يوضح: "أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمٌ مفردة. وأنّ الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ ومما يشهد لذلك أنّك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موْضع، ثم تراها بعيْنها تثقل عليك، وتوحشك في موْضع آخر."[1].

إلاّ أنّ "دريدا" يتجاوز هذا الفهم المكاني للكلمة الى فهم زمني إذ المعنى مؤجل دائما وكلما توهّمنا أنّنا

(1) الجرجاني (عبد القاهر) دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد التنجي ط3، دار الكتاب العربي بيروت 1999، ص54 عن وغليسي (يوسف)، إشكالية المصطلح ص122.

نقبض عليه، فإنّ ذلك لا يحصل، لأنه ليس مستقراً ثابتاً كما تعالجنا البنيوية، إنها لعبة حرة لا تنتهي في مطاردة الدلالة.

"هناك وسيلة يلجأ إليها التفكيك/التقويض للحفاظ على صلاحيته: تتم صياغة الموضوعات في مصطلح جديد وغريب وهو ما يجعل المواقف المألوفة تبدو غير مألوفة، ومن ثم تبدو الدراسات المتصلة غير متصلة. إنّ الهجوم على نظرية إحالة المعنى يترجم إلى هجوم على ميتافيزيقا الحضور برغم أنّ الاثنين يعبران عن الرأي السائد القائل بالعلاقة بين الكلمات والأشياء لكن المصطلحات تجعل الموضوع يبدو مختلفاً"[1]

4- الأثر:

هذا المفهوم نابع من الأساس الذي انطلق منه "دريدا" والرامي إلى تفكيك البنى الثنائية التي قام عليها التفكير الغربي منذ "أفلاطون" بدءا بإعطاء الأولوية للمكتوب على المنطوق على أن المعنى ليس هو الحاضر الذي تصرح به اللغة وإنّما هو الغائب. فما اللغة في الواقع سوى أثر لمعان لامتناهية تتصل بنسيج من نصوص أخرى تتجدد دلالاتها حسب طبيعة القارئ وطقوس القارئ. ما يعني الحضور الذاتي نحو الحضور مادام ليس هناك ما يستحق أن نحيل عليه خارج اللغة.

(1) عبد العزيز حمودة (دكتور): المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة رقم 232 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1998، ص 291-292.

5- التناص:

منذ ظهور جهود البنيويين على الساحة الأدبية شاع هذا المصطلح، وصار متداولا بين النقاد والمهتمين بالأدب ومفاده أن لا نص يبرز من العدم، إنّما هو يسبح فوق أرضية من النصوص السابقة عليه والمعاصرة له "النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدّدة"[1].

ويأخذ التناص وضعيات مختلفة وأشكالا. إذ تعالق نص ما مع نصوص أخرى قد يكون مباشراً أو يحضر بصفة ضمنية وقد يأتي على سبيل الاستشهاد أو التعليق النقدي أو السرقة...

إنّ التناص في نظر التفكيكيين سيكون مدعاة لعدم التوقف عند معنى محدد ولا عند بناء مكتمل. فكلّ معنى سيقود -حتماً- إلى غيره وإن زاوية النظر قد تجعل مركزياً ما كان هامشياً وبالعكس، لأنّ القراءة ستصبح محواً للأثر وللحضور وسعياً دائماً للقبض على ما لا يمكن القبض عليه وتفسح في المجال لحرية تامة، وكما يقول "أمبرتو إيكو":

"القارئ الفعلي هو أي كان، نحن جميعاً، أنت وأنا ونحن نقرأ النص، فهذا القارئ قد يقرأ بطرق مختلفة، فلا وجود لقانون يفرض عليه طريقة معينة في القراءة، وعادة ما يتخذ النص

(1) يقطين (سعيد): انفتاح النص الروائي، النص-السياق، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989، ص32.

وعاء لأهوائه الخاصة، وهي أهواء مصدرها عالم آخر غير عالم النص، ولا يقوم النص سوى بإثارتها بشكل عرضي"[1]

مميزات التفكيكية:

- نشأت التفكيكية في أحضان الحقل الفلسفي قبل انتقالها إلى النقد الأدبي، وكان هدفها تقويض المفاهيم التي بُني عليها الفكر الغربي منذ أفلاطون.
- ترمي إلى فكّ الارتباط بين اللغة وخارجها، وكأنّها لا تتأثر بالسياق التاريخي والاجتماعي والحضاري عامة.
- إنّها تقف على خلاف مع البنيوية التي تفكّك من أجل إعادة البناء إذ بالنسبة لها ليس هناك بناء مكتمل.
- ليس هناك من معنى ثابت وكلما توصلنا إلى معنى سينقضه معنى آخر، فإذا نحن أمام معنى مشتّت مبعثر غير متلاحق ولا مستقر.
- طالما الناقد التفكيكي يطارد المعنى المشتّت ولا يكاد يقبض عليه حتى يقفز إلى آخر، فإنّه قد ينتهي إلى إنشاء نص موازٍ لا علاقة له بالنص موضوع النقد.
- اكتفى "دريدا" بالتقويض ولم يقدم بديلا، لأنّه يدرك أنّه سيقع في مسلمات ميتافيزيقية سبق أن قوّضها، فهو لا يعدو أن يكون قد زعزع المسلّمات التقليدية.
- إنّها نظرية تشكك في العلاقة بين اللغة والواقع والنص والسياق والقارئ فلا تنتج إلاّ حيرة دائمة.

(1) إمبرتو إيكو: 6 نزهات في غابة السرد

9- المنهج السيميائي:

نشأت السيميائيات منذ أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين في قارتين متقاربتين وفي بيئتين مختلفتين، الأولى فرنسية والثانية أمريكية. فالفرنسية دشّنها فرديناند دوسوسير (Ferdinand de Saussure) (1857-1913) عندما أشار إلى ظهور علم جديد بقوله: "ونستطيع -إذا- أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزءا من علم النفس العام. ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة Sémiologie: من الكلمة الإغريقية دلالة Sémion. وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها أنواع الدلالات والمعاني. ومادام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره غير أننا نصرح بأنّ له الحق في الوجود وقد تحدد موضوعه بصفة قبلية وليس علم اللسان إلاّ جزءًا من هذا العلم العام"[1].

فلمّا الأمريكية فيعود الفضل فيها إلى الفيلسوف: شارل ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce) (1839-1914). لذلك كانت السيمولوجيا تحيل على التراث الفرنسي بينما تحيل

(1) فرديناند دي سوسير: محاضرات في علم اللسان العام ترجمة عبد القادر قنيني ط1، 1987، أفريقيا الشرق الدار البيضاء ص88، عن د جميل حمداوي مدخل إلى المنهج السيميائي

http://www.p18bac.com/vb/showthread.php/28606

السيميوطيقا على الأمريكي. لكن المصطلحين يُستخدمان غالباً للدلالة على معنى واحد، لأنّه في الأصل اليوناني كان يشير إلى المجال الطبّي ويعني دراسة علامات المرض أي أعراضه. وأحياناً يقوم التمييز على أساس أنّ السيميوطيقا تتصل بالجانب التطبيقي، بينما تتعلق السيميولوجيا بالمجال النظري، فنفهم من هذا أنّها أعمّ وأشمل.

غير أنّ هذين المصطلحين عندما ينتقلان إلى العربية يُفرِّخان سلسلة عجيبة من المصطلحات منها: (السيميائيات، السيمائية، السيميوتية، علم السيمياء علم الرموز، علم الأدلة، علم السيمانتيك العلامية، العلاماتية، علم الإشارات، نظرية الإشارة... الخ).

وقد توصّل (د يوسف وغليسي) إلى إحصاء ستة وثلاثين مصطلحاً وعبّر عن هذه الفوضى قائلاً: "ستّة وثلاثون مصطلحاً عربياً (وما خفي عنّا سيجعل الأمر أعظم!) في مواجهة مصطلحين أجنبيين اثنين يعبران عن مفهومين متداخلين لكنهما واضحان نسبياً، أي أنّ المعادلة الغربية (2-2) انتقلت إلى الوطن العربي بشكل لا يمكن أن يكون إلاّ مشوّهاً (2-36!!!)"[1].

لحسن الحظ أنّ مصطلح السيميائيات له ما يطابقه في أصول اللغة العربية. إذْ قيل: "وسَم الدّابّة: جَعَل لها

(1) وغليسي يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 1429هـ-2008م، ص233.

علامة تُعرف بها. وسَم فرسَهُ كواه فأثّر به علامة. ووسم فلاناً بالخير أي ميّزه وطبعه به". وقد وردت في القرآن آيات كثيرة بهذا المعنى منها: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾ (سورة الفتح 29) ﴿يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ﴾ (الرحمن 41) ﴿زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ﴾ (آل عمران 14) ﴿مِّنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ﴾ (آل عمران 125).

أحد الأساتذة المختصين بهذا الحقل وهو (بيير غيرو Pierre Guiraud) عرّف السيميوطيقا بقوله: "السيميوطيقا علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات...إلخ. وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيميوطيقا"[1].

لقد ذهب (دو سوسير) إلى هذا التحديد عندما ركّز على اللغة دون سواها من علامات وخطابات أخرى غير لغوية تحمل انطباعات رمزية ودلالية. كالديكورات المنزلية والأزياء وأطباق الأكل، والأطعمة والأشربة وأنواع الموضة. لذلك، فإنّ (رولان بارت) سيخالف (دي سوسير) تماماً [[عن قناعة منه بأنّ العلامات الغيْرية (Objectaux) غير اللغوية، لا تكتمل هويتها، ما لم يُتحدَّث عنها لغوياً أي

(1) بيير غيرو: السيمياء، ترجمة: انطون أبي زيد ط1، 1984، منشورات عويدات بيروت، لبنان، ص5، عن د جميل حمداوي: مدخل إلى المنهج السيميائي.

قبل أنْ تصبح علامات لفظية (Verbeaux)، وراح ينقل تلك التراجحة إلى الشكل العكسي الجديد (الألسنية > السيميولوجيا)]].[1]

وتنقسم العلامات إلى نوْعيْن:

- العلامات اللغوية اللفظية المنطوقة، منها: (اللغة، الشعر، القصة الرواية..)
- العلامات غير المنطوقة لفظاً، ومنها: (الأزياء، الأطعمة والأشربة، الإشهار، علامات المرور، الفنون الحركية والبصرية كالسينما والمسرح والتشكيل..)

لقد ازداد الاهتمام بالسرديات في النصف الثاني من القرن العشرين، وإذا كانت السيميائيات قد تفرّعت من اللسانيات، فإنّ الفضل الأكبر يعود إلى السرد الذي كان ميدانها المفضّل للتطبيق، نظراً لأنّه يشمل ألواناً من النثر مختلفة: القصة، الرواية، الأسطورة، الخرافة، الحكايات الشعبية... الخ).

وما يُعرف بالإرث الشكلاني كان هو المهد الذي انطلقت منه هذه الدراسات. "ويعود الفضل في ذلك إلى الباحث الروسي فلاديمير بروب الذي سيخضع الخطاب السردي (الحكايات العجيبة) لأوّل مرّة لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته

(1) وغليسي يوسف: إشكالية المصطلح، ص224.

الشكلية. فقد كانت محاولته تهدف إلى الكشف عن الخصائص التي تميز الخطاب السردي (الحكايات الشعبية بالتحديد) عن غيره من الخطابات. ولقد كانت دراسته الشهيرة مورفولوجيا الحكاية العجيبة الصادرة سنة 1928 معلمة بارزة في تاريخ السيميائيات السردية"[1].

غير أن الذين درسوا مشروعه الرائد وقفوا فيه على شيء من الخلط تبدو فيه كلّ الحكايات حكاية واحدة. وحيث إنّه يفصل بين الشكل والمضمون ويعتبر المضمون عنصراً زائداً. وقد اختصر (كل. شتراوس) ملاحظته النقدية بالقول: "قبل مجيء الشكلانيين، لم نكن نعرف بدون شك ما يجمع بين الحكايات، أمّا بعدهم فلم نعد نعرف أين يكمن الاختلاف بينها"[2].

تقوم السيميوطيقا على لعبة الهدم والبناء، فهي لا تهتم بالعمل الخارجي اجتماعياً كان أو سياسياً أو تاريخياً، ولا بالمضمون الذي يعبر عنه النص ولا ما يرمي إليه من أهداف، إنّما المهم بالنسبة للسيميائي أنْ يجيب عن السؤال: كيف بُني النص؟ ولذلك فهي تستقي من البنيوية في هذا

(1) بنكراد سعيد: السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الرمس، ص17. الرابط:
https://drive.google.com/file/d/0B1H4iwOVuNIbVml0S1lXNVdraE/edit
(2) Levis Strauss (Claude) Anthropologie structurale deux, ed Plon 1973, P159
عن: بنكراد سعيد: السيميائيات السردية، ص28.

الجانب الخاص بعمليتيْ التحليل والتركيب. إنّها لا تُعنى بالمضامين، بل بأشكال المضامين.

ترتكز السيميائيات على مبادئ أساسية:

1. **تحليل محايث:**

والمقصود به أن المعنى ينتج من خلال شروط داخلية، لا علاقة لها بالمرجع الخارجي، لذلك وجب البحث في شبكة العلاقات الداخلية وكيف تترابط عناصر هذه الشبكة فيما بينهما. وهذا مبدأ بنيوي واضح.

2. **التحليل البنيوي:**

الرؤية إلى النص في ذاته ولذاته تؤدّي -حتماً- إلى القيام بعمليتيْ تفكيك وتركيب، لأنّ البحث ليس عن المعنى وإنّما عن شكله. ولا قيمة للعناصر إلاّ داخل الشبكة، فالمضمون ليس هو المهم، إنّما المهم هيكله وبناؤه.

3. **تحليل الخطاب:**

من المعروف أنّ للخطاب وظيفة إخبارية إبلاغية ولا بدّ أن يكون للمتكلم أو المؤلّف الأدبي أسلوبه الذي يصبُّ فيه ما يريد وينضبط وفق ما تقتضيه قواعد اللغة، لكنّه في النص الأدبي يتجاوز ذلك ليؤدي دوراً مزدوجاً، إذ يضيف الأديب إلى وظيفته التواصلية وظيفة أخرى تأثيرية بحكم أنّ النص الأدبي مُتميّزٌ ببُعْده الجمالي.

فأمّا (باختين) فيرى أن التواصل بين الأفراد لا يمكن أن يتمّ بدون إيديولوجيا، لأنّ العلامة ليست مجرّدة كما يرى

(سوسير)، بل هي قطعة مادّية من الواقع، يقول د. جميل حمداوي:

"وإذا كانت العلامة عند سوسير علامة مجردة تتكون من الدال والمدلول، أي تتجرد من الواقع والطابع الحسي والمرجعي. فإنّ العلامة عند ميخائيل باختين العالم الروسي ذات بعد مادي واقعي لا يمكن فصلها عن الإيديولوجيا. وفي نظره ليس كلّ علامة إيديولوجية ظلا للواقع فحسب وإنّما هي كذلك قطعة مادية من هذا الواقع. إضافة على ذلك، يرى (باختين) أن العلامات لا يمكن أن تظهر إلاّ في ميدان تفاعل الأفراد أي في إطار التواصل الاجتماعي. وبذلك فوجود العلامات ليس أبدا غير التجسيد المادي لهذا التواصل. ومن هنا يخلص باختين في دراسته السيميائية إلى ثلاث قواعد منهجية وهي:

1. عدم فصل الإيديولوجيا عن الواقع المادي للعلامة.
2. عدم عزل العلامة عن الأشكال المحسوسة للتواصل الاجتماعي.
3. عدم عزل التواصل وأشكاله عن أساسهما المادي"[1].

مميزات المنهج السيميائي:

- ظهرت السيميائيات في وقت متقارب في كلّ من فرنسا وأمريكا.

---

(1) د. عبد الرحمن بوعلي: محاضرات في السيميولوجيا ألقيت على طلبة الإجازة بكلية الآداب برجلة سنة 2005-2006، عن: د. جميل حمداوي: مدخل إلى المنهج السيميائي

• رغم وجود بعض الفرق بين السيميولوجيا والسيميوطيقا إلاّ أنّ المصطلحين يستعملان في نفس المعنى.

• بعدما انتقل هذا المصطلح الى النقد العربي شهد فوضى لا مثيل لها، لكن يبدو أنّ مصطلح السيميائيات هو الذي صار رائجاً أكثر من غيره.

• وجدت السيميائيات في السرد أرضاً خصبة نظراً لتنوُّع الأشكال النثرية، فاغتنتها وربّما اغتنت بها أكثر.

• بينما رأى (دي سوسير) أن اللسانيات جزءٌ من السيميولوجيا، فقد خالفه (رولان بارت) وقال بالعكس تماماً، لأنّ العلامات غير اللغوية لا تكتسب هويتها إلاّ حين تصبح لغة.

• وقف بعض اللغويين عند الكلمة على أنّها الوحدة الأولى وما الجملة إلاّ سلسلة متتابعة من الكلمات، وجعلت اللسانيات الجملة هي الوحدة المكتملة الشروط غير القابلة للتجزئة، بينما صارت السيميا تهتم بالخطاب.

آفاق النقد الأدبي في الجزائر

إنّ النقد حاضرٌ دوماً في الحركة الأدبية بدءاً من النقد الذاتي الذي يقوم به الكاتب نفسه أثناء عملية الاختمار أو بعد الانتهاء من الكتابة، إلى الانطباعات التي تصدر عن غيره إنْ شفاهة أو كتابة.

هكذا كانت حال النقد في بلادنا في النصف الأوّل من القرن العشرين. فقد كان عبارة عن أحكام تُبنى على جزء من النص لتُعمَّمه على مجموعة من النصوص كما قد تنسحب الأحكام على إنتاج الأديب بكامله. وغالباً ما تتّسم هذه الأحكام بنزعة دينية أخلاقية وبلا تعليل من ذلك ما يقوله (البشير الإبراهيمي) عن (محمد العيد):

"الأستاذ محمد العيد شاعر الشباب، وشاعر الجزائر الفتية، بل شاعر الشمال الإفريقي بلا منازع، شاعر مكتمل الأدوات، خصيب الذهن، رحب الخيال، متسع جوانب الفكر، طائر اللمحة، مشرق الديباجة، متين التركيب، فحل الأسلوب، فخم الألفاظ محكم النسج ملتحمه..."(1).

فهي انطباعات لا تختلف في جوهرها عمّا كان شائعاً بين العرب قبل الإسلام، حيث كانت أحكامهم تتّسم

(1) مصايف (محمد): النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1979، ص65 عن الشهاب ج 4 مجلد - جويلية 1938، ص368.

بالعموم وتستند إلى الذوق الشخصي غير المعلّل في القالب، من قبيل ما يُروى عن الحطيئة أنّه سُئل عن أشعر العرب، فأجاب، إنّه الذي يقول:

ومن يجعل المعروف من دون عِرْضه
يَفِرْهُ ومن لا يتّقِ الشتمَ يُشتم

فالبيت لـ: زهير بن ابي سلمى وهو مَنْ قصده الحطيئة.

أو كما قال النابغة للخنساء بعدما أنشدته قصيدتها في رثاء أخيها صخر: "لولا أن أبا بصير -يعني الأعشى- أنشدني، لقلت إنّكِ أشعر الجن والإنس".

لقد انصبّ نقد الإصلاحيين على الشعر الذي احتلّ الصدارة لكونه ديوان العرب. فكان من آثار هذا التوجّه في منح الأسبقية للشعر، أنْ أدّى إلى تأجيل الكتابة في الفنون النثرية وإلى عدم الاهتمام بالترجمة.

لكن الفضل الأكبر للتيار الإصلاحي، قد تمثّل في الاحتماء بالتراث والسعي لحمايته وفي مقدمة ذلك الحفاظ على اللغة العربية.

وقد استمر بعض تلاميذ الاتجاه الإصلاحي في ظل الاستقلال يعملون على بعث الأدب الجزائري، فمنهم من ركّز جهده على التأريخ لهذا الأدب ومنهم مَنْ انكبّ على دراسة نصوص من الشعر والقصة والرواية. لكن جهودهم النقدية لم تتعدّ ما ورثوه من رؤية تقليدية للأدب تفصل بين الشكل والمضمون وتعتمد البلاغة القديمة معياراً وتبدي

حذراً دينياً وأخلاقياً مما يظهر جديداً أو غريباً أو قد يُسمّى دخيلاً.

فأمّا في الفترة التي هيمن فيها الخطاب الاشتراكي فإنّ الأدباء -مبدعين ونقاداً- كانوا يتحرّكون تحت مظلة هذا الخطاب، ويعدّون الالتزام بالمضمون مقياساً يميّز الكاتب المناضل من سواه، وحينئذ لم يهتمّ أغلبهم بالجانب الفني الجمالي إلاّ ما ندر. إلاّ أنّ هذه التجربة كان لها فضلها أيضاً، في أنّها منحت اللغة العربية زخماً جديداً سواء من حيث الانتشار أو من حيث إثبات قدرة العربية على مجاراة أرقى المعارف والفلسفات، ثمّ كانت الأرضية التي منها انطلق الكُتّاب لمراجعة رؤاهم وتعاملهم مع النص الأدبي إبداعاً ونقداً.

لكن فترة السبعينيات من القرن الماضي اتُخذ منها كثيرون مرتكزاً للانتقاد والقول بقطيعة تامة مع هذا الموروث، كيْ يظاهروا قامات الأسماء المكرّسة سابقاً، مما لا يعدو أن يكون ضرباً من النرجسية المريضة وتضخّم الأنا.

ثمّ، وقد مضى ما يناهز أربعة عقود على تلكم الفترة وتسرّبت إلينا خلال هذه المدة الطويلة كلّ المدارس النقدية المعاصرة، فلا مبرّر للعودة إلى الوراء ولا جدوى من محاولة إدهاش الناس بفوضى من المصطلحات منقطعة عن جذورها، تحوم حول النص ولا تطل خفاياه.

وإنّه لمن الجرأة وحصافة الرأي ألاّ يبقى الباحث الجزائري اليوم في حدود التنظير والتلاعب بالمصطلحات

الجديدة لإبهار المتلقي، إنما المطلوب أنْ يكون لهذه النظريات امتدادها التطبيقي، وإنّه ،وإن كانت هناك مسافة بين النظرية والممارسة، إلاّ أنّ هذا لا يمنع من القيام بالمحاولة والتجريب ليتراكم لدينا إنتاج نقدي، لاشك سيتبلور لاحقاً في حركة سيكون لها شأنها. وقد أخذت تظهر بوادرها من خلال دراسات مميّزة يقدمها أساتذة من الجيل الجديد.

لذلك، لعلّه أحرى بنا -عوض أن نتباكى على غياب النقد- أن نقدّر جهود الذين قدّموا دراسات لا تقلُّ قيمة عمّا يوجد في بلدان أخرى، إن لم تكن أعمق في بعض النماذج، أذكر من بينها تمثيلاً لا حصْراً:

- (الاشتغال العاملي) و(السرد ووَهْم المرجع) و(الترجمة والمصطلح) لـ(د. السعيد بوطاجين).
- (المتخيّل في الرواية الجزائرية) لـ(د. آمنة بلعلى).
- (مناهج النقد الأدبي) و(إشكالية المصطلح) لـ(د. يوسف وغليسي).
- (السيميائية السردية) لـ(د. رشيد بن مالك).
- (فضاء المتخيّل) لـ(د. حسين خمري).
- (سيميائيات التواصل وفعالية الحوار) لـ(د. أحمد يوسف).
- (مباحث في السيميائية السردية) و(معالم سردية في مضمون الخطاب السردي) لـ(د. نادية بوشفرة).
- (آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي) لـ(د. محمد بلوحي).

- (السيميائيات السردية وتحليلها في النقد العربي المغاربي) لـ(د. قادة عقاق).

وأعمال أخرى مهمّة لا يمكن أنْ أذكرها كلّها سواء أكانت كتُباً مطبوعة أم دراسات منشورة في مجلات أم بحوثاً أكاديمية لم يُكتب لها النشر.

إنّه من الإنصاف أنْ ننظر بتقدير بالغ إلى كلّ الذين أسهموا في خدمة الأدب الجزائري -بغضّ النظر عمّا بينهم من تفاوت- أولئكم الذين لم يُقصروا حياتهم الأدبية على نيْل شهادة صارت اليوم ملكاً مشاعاً.

فالأمل معقود على مَنْ يكون لديه ميْل إلى الممارسة النقدية. ولا بدّ من الاطمئنان إلى أنّ هذه الممارسة عملية شاقّة وطويلة فيها من التعثُّر ومن المحاولة والخطأ ولكن لا بدّ أنْ تظهر ثمارها ذات يوم.

والممارسة النقدية، ينبغي لصاحبها أنْ يتزوّد بما أمكن من المعارف الإنسانية، وفي مقدمتها ما يتعلق باللغة العربية والتراث العربي الإسلامي. وإذا هو فضّل منهجا ما لأنّه يستوْعبه أكثر ويطاوعه، فلا يصح أنْ يجعل من النص جسراً لتأكيد المقولات النظرية المسبقة، بل من الضروري -ومهما تكن قيمة المنهج- أن ينصت القارئ/الناقد إلى ما يمليه النص، لأنّ لكلّ نص طبيعته ولكلّ لغة خصوصيتها وأسرارها مما قد لا يكفي المنهج وحده لاستكناهه.

المحتويات

تقديم 05

1- المنهج التاريخي 10

2- المنهج الانطباعي أو التأثري 21

3- المنهج النفسي 32

4- المنهج الواقعي 41

5- المنهج التكاملي 55

6- البنيوية 61

7- البنيوية التكوينية 69

8- التفكيكية 75

9- المنهج السيميائي 83

10- آفاق النقد الأدبي في الجزائر 91