عبد العزيز حمودة
والهوية الواقية

دراسة نقدية لثلاثية النقدية

تأليف
أ. بروكة أفيمة سليمان

منشورات
جامعة سرت
سرت - الجماهيرية العظمى

عبد العزيز حمودة

والهوية الواقية

عبد العزيز حمودة
والهوية الواقية

دراسة نقدية لشائية النقدية

تأليف

أ. مبروكة أفحيمة سليمان

منشورات

جامعة سرت

سرت – الجماهيرية العظمى

اسم الكتاب: عبد العزيز حمودة والهوية الواقية.. دراسة نقدية لثلاثيته النقدية

تاليف: مبروكة أفحيمة سليمان

الطبعة الأولى: 2009

الترقيم الدولي: ردمك I.S.B.N.: 978-9959-891-00-6

رقم الإيداع: 330

[الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحد للكتاب]

دار الكتب الوطنية

بنغازي ـ ليبيا

هاتف: 9090509 - 9096379 - 9097074 61 (218+)

بريد مصور: 9097073 61 (218+)

البريد الإلكتروني: nat_lib_libya@hotmail.com

جميع حقوق الطبع والاقتباس والنشر محفوظة للناشر

جامعة سرت

سرت/ الجماهيرية العظمى

ص. ب 674، سرت - ليبيا

هاتف: 5260363 - 54 (218+)

فاكس: 5262152 - 54 (218+)

البريد الإلكتروني: info@su.edu.ly

الموقع الإلكتروني: www.su.edu.ly

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ ءَامَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ ۚ
وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ﴾

صَدَقَ الله العَظِيم

سورة المجادلة من الآية [11]

الإهداء

إلى أمي وأبى وإخواني....

الذين أعطوا ومازالوا يعطون من غير توقف، والذين قادوا بنور هديهم خُطَاي إلى مرفأ المعرفة ومرسى الحقيقة أهدي ثمرة جهدي هذا.

الباحثة

مبروكة أفحيمة سليمان أفحيمة

تقديم

حين تتجه الدراسة إلي نقد النقد أو لقراءة القراءة يتشكل بعداً أعمق للتساؤل ، ومساحة أوسع للحوار سيّما وأن تكون هذه القراءة دراسة علمية احتكمت لمتخصصين في ذات المجال، وما قامت بإنجازه الباحثة مبروكة افحيمة سليمان في دراستها النقدية لثلاثية عبد العزيز حمودة النقدية الباحثة عن الهوية الواقية يعدُّ انجازاً علمياً وهي تساءل المناهج النقدية كما ساءلها حمودة وتساءل حمودة عن الهوية التي تقيه الاستلاب كما ساءل النقاد العرب الذين تبنوا المناهج النقدية المعاصرة ، وهي في كل ذلك إنما تطرح فكراً نقدياً يستحق النظر فيه والتساؤل حوله.

لقد ذكرت في مقدمة النص الأدبي الاستلاب والفاعلية، أنني كنت أحسب أننا قد تجاوزنا الحساسية حول ما يطلق عليه فكر وأدب وثقافة عربية مقابل فكر وأدب وثقافة غربية وعالمية حيث تعمل المثاقفة دورها والتأثير والتأثر فعله... وحيث ندرك أن الثقافة الغربية والمعرفة بشكل عام ليست هي نتاج وحدة جغرافية ولا تاريخية ولا لغوية واحدة... كما ندرك كذلك حركية الحضارة العربية الإسلامية المزيج التأليفي من جاهلية وإسلام ـ أصلاً وتراثاً ـ وفرس ويونان وهنود ـ اقتباسا وتفاعلاً ـ كما يشير إلي ذلك أدو نيس.

كنت أحسب أن الأمر قد استقام، وأن علينا أن نأخذ وأن نعطي حتى التقينا بالمحاولات الجادة والجهد المقدر الذي قام به الدكتور عبد العزيز حمودة في مراياه المحدبة والمقعرة ، وسعيه الحثيث للخروج من التيه النقدي من مساءلة شديدة الحساسية للمناهج النقدية المعاصرة في صورتها العربية ولدى النقاد العرب، ثم من عطاء علمي سعى فيه حمودة لوصل ما انقطع محاولة منه لإنصاف البلاغة العربية والعقل العربي ـ كما يقول ـ بالانشطار والتمزق، ورفضه أن يظل علاقة ثقافية هائمة تسبح حسبما يقذفها التيار ويطلب منها أن تستقر في نهاية المطاف فوق شاطئ سوسير وشتراوس وياكبسون وبارت ودريدا بل حتى هوسرل وهايدجر ،بينما شطآن الجاحظ وقدامة بن جعفر وابن طباطبا العلوي وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني قريبة أقرب مما يتصور الكثيرون من العقل والقلب كما يرى...

لقد أحسنت الباحثة أن تناولت طرح حمودة لتضعه تحت مجهر البحث مبينة ما له وما عليه فرغم اتفاق الكثيرين معه في جوانب أملتها طبيعة الترجمة والاستيعاب العربي (النسخة العربية) للمناهج المعاصرة إلا أن الكثيرين قد اختلفوا معه ومن حقهم فالعلم رحم لأهله وقد أخذ الغرب عن العرب كما يأخذ العرب من الغرب اليوم .

ومع طموحه في أن يجدل نظرية في الأدب وأخرى في اللغة مما تناثر في أمهات الكتب العربية يجعلنا نتساءل عن الإبداع العربي المعاصر حتى وإن اتكأ على الإبداع العربي التراثي وليس من شك في أن التراث العربي والتراث الغربي والحداثة المعاصرة الغربية جميعها هي ما يمكن أن تنتج الجديد الذي يسهم به العرب الآن ويدفعوا به رافداً للعلم والمعرفة الكونية ليست الغربية ولا العربية ولا الشرقية ولا الهندية ولا الصينية... الخ هذا التمزق فنحن في عصر يعمل على إبراز الإنسان الكوني دون التمزق والتعصب للعرق أو الجهة أو الدين.

لقد أحسنت الباحثة- كما قلنا – في قراءة القراءة التي طرحها عبد العزيز حمودة في ثلاثيته النقدية فاتفقت معه في جوانب واختلفت في أخرى وقدمت لنا عرضاً حول قضية الهوية وعلمية المساءلة النقدية للمناهج المعاصرة والمناهج التراثية في النقد العربي والذي يسعى حمودة ليجدل منها نظرية في مجال النقد وأخرى في مجال اللغة وتوصلت إلى أن دعوة حمودة إلى مقاطعة الفكر الغربي ومحاربته محاربة مطلقة أمر مستحيل لأن الثقافات والمعارف تتداخل تفيد وتستفيد من بعضها وعليه فإن هذه الدعوة تؤدي إلي القوقعة داخل الذات فينشأ الأدب العربي والنقد ضعيفاً منعزلا عن التطور الثقافي الذي يحدث في العالم...

وكان يمكن أن نثبت في هذه التقدمة أن حمودة لم يدعُ إلى مقاطعة الفكر الغربي بل إلى التطبيق المشوّه لها في النقد العربي المعاصر ...لولا دعوته إلى ضرورة أن تكون للعرب مناهجهم وإن لجأوا إلى التراث واستنبطوا منه نظرية في الأدب وأخرى في اللغة . وذلك من أجل الخروج من التيه النقدي والمحافظة على الهوية والذات العربية ..

كما اتفقت الباحثة معه في الدعوة إلى النص كفيصل نهائي لأن كلا من المؤلف والقارئ مقومات تساهم في تكوين النص الأدبي ومن ثم فهمه مشيرة إلي نظرية نقدية عربية معاصرة أفادت من القديم العربي والحديث والمعاصر الغربي حين أشارت إلي نظرية التحليل الفاعلي نحو نظرية جديدة للأدب للأستاذ الشيخ محمد الشيخ.

ويظل جهد الباحثة مشكورا وجهد حمودة مقدراً ، وإسهام الشيخ محموداً ، ويظل النص ودوره وماهيته وأدبيته وفاعليته وهويته مرتكز الحوار سابقاً وحاضراً ولاحقا....

عبد الرؤوف بابكر السيد

الأستاذ المساعد في الأدب والنقد

قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب والتربية

جامعة سرت

المقدمة

اختلفت صور النقد الأدبي العربي الحديث وتعددت، ولكنها جاءت في مجملها متأثرة بالنقد الغربي، فأصبح هذا النقد مجرد مُستَقْبِل لما ينجزه الغرب، فلم يكن له أي دور يذكر في إثراء هذا النقد، وقد اعتبرت عملية ممارسة النقد الأدبي بصورة عامة نشاطًا فكريًّا دفع النقاد والباحثين للخوض فيه، والبحث عن مفهوم المصطلح النقدي العربي، الذي جاء كما يقول البعض مغتربًا ومختلطًا بالمصطلح النقدي الغربي لدرجة يستحيل معها الفصل بين المفهومين.

والحقيقة التي يصعب على أي منّا إنكارها أن هذا النقد العربي صار مجرد تابع لما ينتجه الغرب، ونحن لا يمكننا أن نلغي أو ننفي هذا التأثير، وإنما يجب أن تكون هناك مفاعلة واندماج يُثمر عن وجود وإنتاج نشاط نقدي عربي، لا مجرد مستهلكين لما يُنْتج.

خمول النقد العربي أحد الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع والخوض فيه، وهذا ما تناوله الدكتور عبد العزيز حمودة في ثلاثيته النقدية، هذه الثلاثية التي أثارت جدلًا كبيرا في الأوساط النقدية لما فتحته من أبواب يمكننا القول بأنها كانت منسية، حيث مثَّل موضوع عودة الدكتور حمودة إلى وجود بديل عربي يتمثل في وجود نظرية لغوية ونظرية نقدية تستقي مصطلحاتها الأساسية من خلال إعادة قراءة التراث العربي القديم قراءة جادة، وذلك لما يحتويه هذا التراث النقدي من مبادئ وأسس تضاهي النظريات النقدية الحديثة في الغرب.

ولكون إثارة الدكتور حمودة لهذا الموضوع جاءت في فترة قريبة، فإن من أهم الدراسات التي صاحبت هذه الدعوة هي دعوة الدكتور مصطفى ناصف في كتابه (النقد العربي نحو نظرية ثانية 2000) حيث تناول هذا الكتاب الأسس نفسها التي دعا إليها الدكتور حمودة، واعتبر أن أزمة النقد العربي تتمثل في المصطلح النقدي، وهذا لا يكمن تحديده إلاّ من خلال إعادة قراءة التراث.

وقد اتهم البعض الدكتور حمودة في دعوته للقطيعة مع الغرب أنها إجحاف وسيطرة على الأدب، على اعتبار أن الأدب إنساني، حيث لا فرق بين أدب عربي

وأدب غربي، واعتبروا دعوته هذه انكفاء على الذات.

أما فيما يخص المنهج المتبع في هذه الدراسة فهو يتمثل في منهج نقد النقد، حيث حاول الدكتور عبد العزيز حمودة نقد المناهج المعاصرة التي هيمنت وسيطرت على أدبنا العربي من خلال طرحه لنظرية نقدية عربية لها سماتها وخصائصها الخاصة بها، والتي حاول استنتاجها من دراسته للتراث النقدي العربي في عصور ازدهاره، وذلك من عملية غربلته للمناهج النقدية المعاصرة التي سلبت النص الأدبي هويته من خلال قراءتها الشكلية له، حيث أكد سلطة النص الأدبي في حد ذاته، من خلال قراءته الجديدة له.

وقد كانت الخطة المتبعة في هذه الدراسة متمثلة في الآتي:

حيث تبدأ هذه الدراسة بتمهيد يدور حول النقد وقضية الهُوية، يتم فيه تناول هذه القضايا التي تناولها الدكتور حمودة في ثلاثيته النقدية بشيء من التفصيل، والتي منها قضية العقل العربي والعقل الغربي وقضية الهُوية.

وتتضمن الدراسة بعد التمهيد ثلاثة فصول كل فصل يحتوى على ثلاثة مباحث:

الفصل الأول: مساءلة المناهج النقدية المعاصرة.

المبحث الأول: المناهج النقدية وهُوية النص الأدبي.

يتناول هذا المبحث المناهج النقدية وهي على قسمين: المناهج ذات الإحالة الخارجية (منظومة المناهج التاريخية) وهي المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي (الانثروبولوجى).

والمناهج ذات الإحالة الداخلية (منظومة مناهج البنيوية وما بعدها).

وهي المنهج البنيوي والمنهج الأسلوبي والمنهج السيمولوجي والمنهج التفكيكي.

المبحث الثاني: النقد المعاصر عند العرب بين النظرية والتطبيق.

ويقتصر هذا المبحث على منهجين نقديين هما المنهج البنيوي والمنهج التفكيكي وذلك لأن هاذين المنهجين من أهم المناهج التي تعرض الدكتور حمودة لمناقشتهما في

مراياه المحدبة وتناولهما بالدراسة والعرض والتحليل.

المبحث الثالث: المرايا المحدبة وقراءة المناهج النقدية المعاصرة.

هذا المبحث يتناول قراءة الدكتور حمودة للمناهج النقدية المعاصرة التي اقتصر فيها على المنهج البنيوي والتفكيكي على اعتبار أنهما من أكثر المناهج النقدية التي سيطرت على النقد العربي،حيث طَرحتُ وجهة نظر الدكتور حمودة حول المنهجين من خلال طرحه للأسباب التي ساهمت في فشل هاذين المشروعين.

الفصل الثاني: المناهج النقدية التراثية في النقد العربي.

المبحث الأول: النظرية اللغوية العربية.

يحتوى هذا المبحث على أهم الأركان التي حددها الدكتور حمودة للنظرية اللغوية والتي استقاها من خلال عودته لقراءة التراث العربي.

المبحث الثاني: النظرية الأدبية التراثية.

بنفس الكيفية التي تناولها الدكتور حمودة في النظرية اللغوية من خلال تحديده لأركانها، تحاول هذه الدراسة كذلك طرح أهم أركان النظرية الأدبية التراثية، التي أيضا حاول تحديدها من خلال إعادة قراءته للتراث.

المبحث الثالث: المرايا المقعرة والهُوية العربية.

سيتناول هذا المبحث مفهوم الهُوية بصورة عامة، والهُوية كما طرحها الدكتور حمودة في مراياه المقعرة.

الفصل الثالث: سلطة النص والهُوية الواقية.

المبحث الأول: المثاقفة حول النص.

وذلك من خلال طرح مجموعة من المذاهب والمدارس النقدية التي حاولت فهم وتحليل معنى النص الأدبي، وذلك من خلال طرحي أولا لأهم التعريفات التي تناولت مفهوم النص الأدبي، ثم ذكر أهم المذاهب النقدية التي من شأنها خدمة النص الأدبي.

المبحث الثاني: حول قراءة النص.

يتناول هذا المبحث ثلاثة عناصر أساسية هي عملية القراءة، والقارئ والنص المقروء وما مدى تحديد مفهوم كل عنصر وأثره في تحديد مفهوم النص الأدبي.

المبحث الثالث: الخروج من التيه وسلطة النص.

هذا المبحث يتعرض إلى مفهوم سلطة النص ووجهة نظر الدكتور حمودة في هذه السلطة، على اعتبار أن الهُوية الواقية لا يمكن تحقيقها إلاّ من خلال العودة إلى النص وتأكيد سلطته.

وأخيرا تنتهي هذه الدراسة بخاتمة تتضمن أهم النتائج والمقترحات والتوصيات التي تتوصل إليها هذه الدراسة.

ولعل من بين المتاعب والمصاعب التي واجهتني في هذه الدراسة قلة المصادر والمراجع التي تخدم هذه الدراسة، لأن هذا الموضوع من الموضوعات الجديدة على الساحة النقدية، باستثناء بعض المقالات التي تمكنت من الحصول عليها من خلال تعاملي مع شبكة المعلومات الدولية (الانترنت).

كما لا يفوتني أن أنوه إلى أنني كنت قد التقيت مع الدكتور عبد العزيز حمودة شخصيًا وذلك في ندوة ثقافية بعنوان:

(العلاقات الثقافية العربية الإفريقية رؤية مستقبلية) التي نظمها اتحاد الكتاب العرب واتحاد كتاب عموم إفريقيا برعاية اتحاد الكتاب والأدباء الليبيين المنعقد في قاعة الوفاء بمدينة الرباط الأمامي(سرت) في الفترة من 31 - 7 إلى 2- 8- 2005 إفرنجي حيث ناقش موضوع الدراسة وأبدى ارتياحه لها وللخطة المقترحة، مقدمًا لي مجموعة من النصائح والإرشادات التي من شأنها مساعدتي في كتابتها.

وأخيرًا أتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف الدكتور/ مصطفى أبو شعَّالة على كل ما قدمه من توجيهات وإرشادات، لأنه كان خير عون لي خلال مسيرتي العلمية.

كما أشكر الأستاذ حمد أحمد الحاج لما له من دور إرشادي وتوجيهي في كتابة هذا الموضوع.

كما أقدم شكري الجزيل للأستاذ عبد الرءوف بابكر السيد لسعة صدره، وتوجيهاته، حيث كان عونًا لي وحافزًا لإنجاز هذا العمل، لما قدمه من مراجع ومصادر تفيد هذا الموضوع.

وأقدم شكري الجزيل للمكتبة المركزية بجامعة سرت، حيث ساهمت بشكل مباشر في تذليل الصعوبات، بما وجدته بها من مصادر ومراجع.

كما أقدم شكري إلي شقيقتي التي كان لها دور كبير في طباعة هذا العمل وإخراجه بهذه الصورة.

ولايتسع المقام كثيرًا لأن أقدم شكري لكل من ساهم في ظهور هذا العمل ولكني أقول لمن فاتني ذكرهم جزاهم الله عني خير الجزاء.

ويجدر أن أنوه إلي أن هذه الدراسة عبارة عن رسالة ماجستير أُجيزت من قِبل لجنة المناقشة بالصورة التي عليها، كما أوصت اللجنة بطباعة هذه الرسالة على نفقة الجامعة وتداولها بين الجامعات نظرًا لحاجتها العلمية.

ونسأل الله التوفيق والسداد

مبروكة أفحيمة سليمان أفحيمة

سرت / ليبيا 2007

التمهيد

النقد وقضية الهوية

النقد ونقد النقد من أهم المسائل التي طُرحت ولازالت تُطرح في العديد من المناقشات النقدية، ومن البديهي أن المثقف يكتب لينشر، وينشر ليؤثر على مواقف القراء، ولكن هذه البديهية أقل ما يقال عنها أنها غير دقيقة.

ومن أهم الجوانب التي يجب توافرها في النقد الموضوعية، على أن يراعى في هذا النقد عدم سيطرة الهوى عليه، بل يجب أن ينبع هذا النقد من منهج معين، له أساليبه وآلياته وأدواته الخاصة التي تمكّن الناقد من القراءة النقدية على أكمل وجه.

وقد قسم علماء الجمال الاتجاهات الفلسفية ـ في الأدب والفنون ـ إلى قسمين كبيرين يندرج أولهما تحت النزعة المثالية، وثانيهما يسمونه الاتجاه الواقعي، أو المادي، وهذا التقسيم فلسفي وليس أدبيا.[1] أي أن هذا التقسيم يتسم بالنزعة الفلسفية، وإن ترك آثاره في المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة.

وكان من نتائج هذه الفلسفة المثالية في الأدب وجود مذهب الفن للفن، وامتدت آثار هذه الفلسفة المثالية إلى النقد أيضا حيث وجد في النقد المذهب التأثيري الذي مثلته مدرسة النقد الحديث الأمريكية.[2]

من ثمَّ لم يعد القارئ العارف/ الناقد عالة على النص الأدبي، وإنما غدا القارئ العارف مبدعًا للنص، وآية ذلك النص الأدبي وطرائق تشكله وما يحتويه من رمز وغموض، لا يسلم نفسه بسهولة لأي قارئ.

وقد صارت عملية الحوار بين النص بثقافته ومرجعيته والقارئ المستند إلى مرجعية أو مرجعيات فكرية أخرى أهم ما يميز عمل الناقد التطبيقي أو الإجرائي.

---

(1) ينظر محمد غنيمى هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص277.

(2) ينظر المرجع السابق نفسه.

ومن خلال ذلك فإنه لا يكفي أن يمتلك القارئ لغة شارحة، بل عليه أن يمتلك رؤية نقدية تمكنه من أن يكون صانعًا آخر أو مبدعًا ثانيًا للنص، فهو لا يكتفي بما يقوله النص على السطح، بل لابد له من اختراق أعماقه، وكشف خباياه وجلب عناصره الغائبة منه وإحضار المسكوت عنه اجتماعيًا وفنيًا، وهذا ما يسمى بالبحث فوق النص وما تحته، وما وراء النص وما بين يديه.[1]

وبالتالي فإن دور الناقد التطبيقي هو دور تأصيلي إبداعي لا يقل عن دور المبدع نفسه، وهذا لا يتحقق إلا إذا امتلك هذا الناقد وعيًا بمستوى المناهج النقدية الحديثة، ووعيًا بمستوى نظرية المعرفة، ووعيًا ثالثًا بمستوى الإنتاج الإبداعي وطرائقه وأنواعه وشروطه.[2]

وعليه فإن عملية المعرفة بهذه المناهج النقدية لا تكفي، وإنما يجب عدم الخضوع لسلطتها لصالح سلطة القراءة والتأويل.

من هنا فإن وظيفة الناقد تكمن في فتح آفاق النص ومغاليقه وقراءته التي تتحول إلى عملية كشف للنص المرسوم على الورق، ومعرفة ما فوقه وما تحته وما وراءه، وهذا يتطلب من الناقد أن يبذل جهدًا فكريًا وعلميًا، لكي يكون نقده موضوعيا وعلميا نابعا من روح نقدية هدفها الأساسي الكشف عن هذا النص الأدبي وفق رؤية علمية صادقة، وقد رأت يمنى العيد. أنه حينما ننظر إلى هذه المناهج النقدية الحديثة نراها قد تنوعت وتمايزت، ولكننا نراها أيضا بقيت على تنوعها، وفى معظمها تتقارب في رغبتها كما في محاولتها لتكون علمية ولتحقق بعلميتها معرفة ماهية النص الأدبي، وذلك من خلال كشف عناصره المكونة له، وبجعل عملية تَبنْين هذه العناصر عملية مرئية ومدركة معرفيًا[3].

---

(1) ينظر بسّام قطوّس، تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص الطبعة الأولى ف، ص9.

(2) ينظر المرجع السابق نفسه.

(3) ينظر يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت الطبعة الثانية ف/ ص118.

وقد استطاع النقد الأدبي بصفته البحثية- على الرغم من بعض العوائق الأيديولوجية - أن يفيد من هذه الإنجازات، وينتج نظرياته في النقد البنيوي والنقد البنيوي التوليدي وفي السيميوتيك والسيمونتيك...وأصبحت أسماء بعض الأعلام مثل غولدمان وبارت وكوهان وريفاتير وغيرهم أسماء تقدم أعمالها لتبلور منهجًا أكثر تكاملًا وقدرة على معرفة النص الأدبي وسر غناه وفي خصائصه ونظامه.[1]

هذه المناهج حاولت دراسة النص الأدبي، كل منهج وفق رؤيته، فأحيانًا تختص هذه الدراسة بلغة النص الأدبي، وأحيانًا أخرى بدراسة أسلوبه وأحايين أخرى بإشاراته وعلاماته....وهكذا فكل منهج من هذه المناهج التي يمكن أن نسميها المناهج الغربية، قد درست النصوص الأدبية الغربية ومازالت تتطور حسب جهود الأدباء والنقاد الغربيين.

وقد حاول بعض النقاد والأدباء العرب تطبيق هذه المناهج النقدية الغربية على نصوصنا الأدبية العربية، معتبرين النص الأدبي نصًا وكيانًا مستقلًا بذاته عن كل ما يحيط به، فليس هناك نص أدبي غربي ونص أدبي عربي، وإنما هو نصٌ أدبيٌ وحسب.

ومن ثُم فالنقد يعمل على إلغاء النص بكامله حتى تستطيع الذات الناقدة عبر هذه العملية التدميرية أن تقف فوق أشلاء النص، شاهرة سيفها البتار الذي استطاع أن يفرم النص ويحوّله إلى مسحوق من اللحم والدم والعظم.

وبالتالي يجب علينا الانتباه، والإقرار بأن النقد هو سلطة الحقيقة والجمال والخير، وأن استخدامنا لهذه السلطة ينبغي أن يتوجه لا لتقويم النص - مدحه أو شتمه - بل تفكيكه والنظر في بنيته بوصفه تركيبًا لعمليات فكرية وجمالية صنعت وفق واقعها الخاص.[2]

---

(1) ينظر المرجع السابق نفسه.

(2) ينظر أحمد مكنات / نقد النقد.... النقد الذي يفرم النص، صحيفة الرأي السودانية 3- 9- 2004 شبكة المعلومات، ص1.

والمشكلة كما يقول الدكتور عبد الله خلف العسّاف في غالب نقدنا المعاصر أنه نقد مجامل أو محاب، لا يرتكز على أسس علمية موضوعية،يغلب عليه التنظير، والتعميم والأحكام المجانية، والعبارات الجاهزة. يمارسه القاصي والداني، من له علاقة بالنقد ومن ليست له علاقة به، يُعلي إذا مدح، ويخسف إذا هجا، انطباعي في جوانب كثيرة منه، ما يزال أكثره رهين الأدوات القديمة، والمشكلة لا تكمن في أدعياء النقد فحسب، وإنما في غالب المتخصصين من النقاد.[1]

وهو يرى أن نقدنا مجامل لأنه يعطي لمن لا يستحق ما لا يستحق، ويطلق عبارات جاهزة مكررة، إلى جانب أنه مغرم باكتشاف الألقاب، وهذا ليس جديدًا على نقدنا العربي الحديث، فقد أطلق ألقابًا عديدة على شعراء وأدباء مثل (أمير الشعراء) و(شاعر الفرات) (وعميد الأدب العربي) .... إلى غير ذلك من الألقاب التي ملأت كتب الأدب العربي.[2]

ويمكننا القول أن هذا النقد المجامل يخدع المبدعين الذين في أول الطريق ويشعرهم بأنهم وصلوا إلى نهاية الإبداع.

وخلاصة القول في هذا الشأن تؤكد على أن نقدنا لا يرتكز على أسس علمية موضوعية، فهو لا يزال في الغالب نقدًا انطباعيًا مرتجلًا لا يستفيد كثيرًا من التطور في نظريات النقد والعلوم الإنسانية فالفكرة السائدة عن النقد مرتبطة بالحال الانطباعية التي يحدثها النص بالمتلقي. وبالتالي فإن فاعلية الناقد الحقيقي تتمثل في مواجهة النص الإبداعي، وأدوات الناقد الحقيقي تتألق في ذلك، ومن ثم فإن ظاهرة نقد النقد ليست دائمًا علامة صحيّة، فهي دليل على فراغ النقد واعتراف منه بالهزيمة.

ويرى الدكتور عبد الله العساف.[3] أن من أهم العلامات التي تدل على نقدنا الهابط هو غياب الحوار بين المناهج النقدية، فالنقد عندنا واقعي، أو بنيوي، أو تفكيكي، أو نفسي أو

(1) ينظر عبد الله خلف العسّاف، علامات في نقدنا الأدبي الهابط، ليس نقد النقد دائمًا ظاهرة صحية،الوطن، 6 ابريل 2004ف العدد (1285) السنة الرابعة ص1.

(2) ينظر المرجع السابق نفسه.

(3) ينظر المرجع السابق، ص3.

لساني، أو بلاغي ونقدنا كذلك يعاني عدم وضوح المصطلح النقدي، وعدم ممارسة النقاد له بدقة، إلى جانب أن هناك عدم اتفاق على دلالة مصطلحات كثيرة، إلى جانب ذلك فإن هناك بعض النقاد مغرم بإثقال نصوصه النقدية بمصطلحات أجنبية وغربية معّربة بعضها عرفي وأكثرها غير ذلك مما يؤدي إلى انغلاق النص على نفسه وإضعاف تأثيره في المبدع والمتلقي معًا.

ويرى الدكتور عبد العزيز حمودة أن ثنائية الانبهار بالعقل الغربي و منجزاته واحتقار العقل العربي ومنجزاته تقع في قلب الشرخ الثقافي الذي يعيشه الإنسان العربي بدرجات لا تتفاوت كثيرًا من جماعة عربية إلى جماعة عربية أخرى.وبدلًا من منطقة وسط يأخذ فيها المثقف العربي ما يتناسب مع ثقافته العربية وتراثه الطويل نجد الغالبية تعيش الثنائية بكل تناقضاتها[1].

ويمكنني أن أوافق الدكتور حمودة في قوله:«إن هناك قلة من المثقفين العرب لم يفقدهم إنجاز العقل الغربي قدرتهم على الاحتفاظ بتوازن صحي بين طرفي الثنائية من منطلق إدراكهم أن إنجازات العقل الغربي ليست خيرًا كلها، وان إنجازات العقل العربي ليست شرًا كلها، وأدركوا أيضا عكس ذلك.

فليست إنجازات العقل الغربي شرًا كلها وليست إنجازات العقل العربي خيرًا كلها»[2].

فالحقيقة التي يجب أن نؤمن بها جميعًا هي أن ثمة فرقًا كبيرًا بين الثقافتين العربية والغربية، فكل ثقافة من هذه الثقافات لها أسسها ومعاييرها الخاصة بها التي تنبثق من أفراد مجتمعها، وما تميز به الأفراد في مجتمعهم الخاص بهم.

ومن خلال ذلك فثقافة كل مجتمع عربيًا كان أو غربيًا تتأثر بشكل كبير بمنجزات (العقل) حيث إن العقل هو الذي يفرز هذه الثقافة، وفق ما يحتويه وما يتحكم فيه من متغيرات بيئية اجتماعية واقتصادية وسياسية ودينية.

---

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية. سلسله عالم المعرفة الكويت، 2001ف، ص31.

(2) المصدر السابق نفسه.

إن الحديث عن الثقافة وأهميتها أمر فيه جدال وخلاف وآراء متعددة، ولعل ذلك يرجع إلى وجهات النظر واختلاف الرؤية أو المنظور الذي ينظر من خلاله الباحثون والدارسون لقضية الثقافة.

ومفهوم الثقافة يعتبر جديدًا نسبيًا ترجع بداياته إلى القرن التاسع عشر، وعليه فقد تعددت تعريفات الثقافة لدى الدارسين والباحثين، ولعل من بين أهم هذه التعريفات هو تعريف (ادوارد تايلور) الذي نصه: «الثقافة هي الكل المركب الذي يشمل القيم والعادات والتقاليد وطرائق التفكير،وأسلوب الحياة التي تسود مجتمعا من المجتمعات الإنسانية.»[1]

من هذا التعريف يتضح أن الثقافة هي نمط الحياة التي يعيشها الإنسان، فكل ما يصدر عن الإنسان من سلوك فهو ثقافة، لذلك أصبحت الثقافة تمثل عنصرًا أساسيا في جميع التحولات والتطورات التي تمر بها المجتمعات في العصر الحديث. ويرى البعض أن هناك مشكلة كبيرة تكمن في بنية هذه الثقافة والعقل الذي ينتجها، ترجع إلى طبيعة العلاقة المؤسسة لموقعه في عملية المعرفة والثقافة المنتجة، فأساليب التلفيق بالنقل والاقتباس والتوفيق بالتسوية والمماثلة والنقل والحذف والتجاوز تجعله بلا هوية.[2]

من هذا يتضح أن الثقافة بمعناها الأوسع ذات عمومية تفوق العقل ببنياته والفكر بشموليته، وذلك لأن الثقافة تشمل جميع أنماط الحياة التي يعيشها الإنسان.

وكوننا في إطار الحديث عن العقل وتقسيمه إلى عقل عربي وعقل غربي، فإنه يمكننا القول أن العقل الإنساني واحد، وأن القضية ليست قضية انبهار بقدر ما هي محاولة استقاء المعرفة والعلوم والنظريات والمناهج.....، لتكون الشخصية الناقدة عربية أو غربية أو شرقية فهذه النظريات والمناهج هي نظريات حول الإنسان أيًا كان وفي أي مجتمع.

---

(1) وليد على احمد خليفة، التعدد والتنوع الثقافي، الهوية ومنهجية دراسة الثقافة، إشراف د. إدريس سالم الحسن، جامعة الخرطوم، ص2

(2) ينظر محمد سعيد طالب، الثقافة والتنمية المستقلة في عصر العولمة (التخلف العربي ثقافي أم تكنولوجي)- دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص172.

حقيقة ركون الإنسان العربي وعدم تفعيل بنية عقله للإسهام في التطور مع سائر النظريات والمناهج العلمية جعل منه منفعلا وليس فاعلا وسط هذه المتغيرات، وذلك يرجع إلى انقطاع امتد من تفكك الدولة العباسية وحتى بداية عصر النهضة العربية، وهذا منعنا من تعاطي العلم والمعرفة بدليل أننا مازلنا أسري عصر التدوين الأول.

لو استطعنا تحديد كل هذه الأسباب والوقوف عندها بالتأكيد لوصلنا إلى نتيجة نستطيع بها أن نتعامل بكل ثقة وجدية ونوظف قدراتنا العقلية بذلا وعطاء، ومن هنا يكون دور المواطن العربي فاعلا وليس منفعلا.

وعند حديثنا عن الثقافة العربية والثقافة الغربية، أو عند حديثنا عن العقل العربي والعقل الغربي، نجد أنفسنا نتحدث عن الهوية العربية التي تكاد تضيع وسط هذه المتغيرات الثقافية التي تحاول طمس هويتنا ومعالمها، حيث إن الثقافة ـ إلى حد ما ـ تعتبر من الأسس الرئيسية التي تحدد هوية الشعوب، وذلك لأن أغلب المحددات الأخرى من دين وعرق ووطن قابلة للتغيير، أما ثقافة الشعوب فهي المحدد الرئيسي الذي لا يمكن تغييره بسهولة، ولكن في الوقت ذاته قابلة للتأثر بالثقافات الأخرى الغريبة عنها.

ويمكن أن نوضح أن هناك ارتباطًا وعلاقة واضحتين بين الثقافة والهوية، فالثقافة تعطي المجموعة هويتها وتميزها عن المجموعات الأخرى، وتعّبر عنها، وبهذا تُعد الثقافة أحد المحددات التي يرتكز عليها مفهوم الهوية والتي يمكن التعبير عنها أو تجسيدها من خلال الدين أو اللغة أو الدولة الوطنية، وهذه بطبيعة الحال خصائص متغيرة، حيث يمكن لمجتمع واحد أن يبدّل هويته حسب المراحل المختلفة تاريخيًا وفقًا للظروف الحاكمة.[1]

(1) ينظر وليد على خليفة، التعدد والتنوع الثقافي، ص3-4.

الفصل الأول

(مساءلة المناهج النقدية المعاصرة)

المبحث الأول: المناهج النقدية وهويّة النص الأدبي.

المبحث الثاني: النقد العربي المعاصر عند العرب بين النظرية والتطبيق.

المبحث الثالث: المرايا المحدّبة وقراءة المناهج النقدية المعاصرة.

المبحث الأول

المناهج النقدية وهوية النص الأدبي

ما هو النص؟ ومن أين يمتلك أدبيته؟ وكيف تنازعت المناهج النقدية في تحديد هويته؟.

لم يعد النص الأدبي مجرد واحة يلقي القارئ بجسده المنهك على عشبها طلبًا للراحة والاسترخاء، بل أصبح همًا يلاحقه، فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد تعب ومشقة، وفي الوقت نفسه لم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص، بل أصبح منتجًا له ومشاركا فيه بصورة أو بأخرى.

ومن ثَّم لابد لنا من أن نتعرف على أهم مفاهيم وتعريفات النص، التي تعددت واختلفت مدلولاتها باختلاف المناهج النقدية، واختلاف خلفياتها الفكرية والفلسفية. وبالتالي كما يرى الدكتور بسّام قطّوس فإن لعلم النص أساتذته ومتخصصيه البارعين الذين تحدثوا عن عوامل ومحددات تميز النص من الجملة، أو من الجملة بوصفها نظامًا له نسقه الخاص به، وكذلك محددات أخرى تميز النص من اللانص.[1]

ترى يمنى العيد أن النص الأدبي هو نص له هويته، كما لكل شيء هويته، وهو بذلك ليس نصًا سياسيًا، أو سيكولوجيًا، أو اجتماعيا، وإن كان في داخله يحمل دلالات سياسية وسيكولوجية واجتماعية، وهو إذ يحمل هذه الدلالات يتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة، ولكن ليس للنص حين تتيح لنا هويته مثل هذه القراءات، أو حين يحيلنا إلى مراجعه المتعددة، أن تضيع أدبيته، أي أن تغيب هويته في ما سواه الذي نعادله به، ذلك أننا حين نعادل النص بما سواه، لا يقتصر فعلنا على إسقاط النص الأدبي بل إنا نغفل تحوله الواقعي ووجوده المادي[2]،

---

(1) ينظر بسّام قطّوس، تمنع النص متعة التلقي «قراءة ما فوق النص» عن إصدارات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عاصمة الثقافة العربية 2002/ ص13.

(2) ينظر يمنى العيد في معرفة النص، ص57.

الذي يحدد هويته، وماهيته ولكي نتمكن من تحديد مفهوم النص وماهيته لابد لنا من التطرق إلى المناهج النقدية التي تناولت النص الأدبي، وحددت هويته كلًا حسب خلفياتها ومنطلقاتها التي انطلقت منها. وبالتالي فإن المناهج النقدية تنحصر في نوعين ـ كما درج على ذلك كثير من الدارسين ـ هما:

المناهج ذات الإحالة الخارجية:

وهى تلك المناهج التي لا تعتمد على النص في حد ذاته وإنما تعتمد على ما هو خارج النص، والدوافع التي أدت وساعدت على ولادة هذا النص، وهى تلك المناهج التي يمكننا أن نصنفها تحت اسم منظومة المناهج التاريخية المتمثلة في: المنهج التاريخي، المنهج الاجتماعي، المنهج النفسي (الأنثروبولوجي).

أما النوع الآخر من المناهج، فهو المناهج ذات الإحالة الداخلية، وهى تلك المناهج التي ترتكز على النص في حد ذاته دون النظر إلى المحددات الأخرى، التي ساهمت في إنتاجه. وهى المتمثلة في:

ـ المنهج البنيوي، المنهج الأسلوبي، المنهج السيميولوجي، المنهج التفكيكى.

وسوف أحاول في هذا المبحث التعرف على هذه المناهج وتحديد نظرتها للنص الأدبي، وكيف ساهمت هذه المناهج في تحديد هوية النص الأدبي.

أولا: المناهج ذات الإحالة الخارجية:

المنهج التاريخي:

يعد المنهج التاريخي أول المناهج النقدية في العصر القديم؛ وذلك لأنه يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني وانتقاله من مرحلة العصور الوسطي إلى العصر الحديث، هذا التطور الذي تمثل على وجه التحديد في بروز الوعي التاريخي، وهذا الوعي التاريخي هو الذي

يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة.[1] حيث يعد هذا المنهج من أهم المناهج التي يستعين بها الناقد في نقده للأعمال الأدبية، وذلك من خلال الصلة العميقة والحميمة بين الأدب والتاريخ.

يعتمد هذا المنهج على النظر في تأثر أعمال الأديب وإنتاجه الأدبي بأحداث عصره وقضاياه، وأثر مكونات العصر الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية على إنتاج هذا الأديب وأدبه، من دون أن يكون التركيز على النص الأدبي، حيث يبدو هذا النص مجرد حدث تاريخي من أحداث هذا العصر الذي أنتج فيه هذا الأديب نصه الأدبي.

ويرى الدكتور صلاح فضل أن الإطار الفكري الذي انبثق داخله الوعي التاريخي، تمثل على وجه التحديد في المدرسة الرومانسية، لأنها كانت من الوجهة التاريخية عند نشأتها خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وانزياح دائرتها خارج المنطقة الأوروبية والغربية لامركزية إلى الثقافات الأخرى، ومنها الثقافة العربية وذلك خلال النصف الأول من القرن العشرين، حيث كانت الرومانسية هي التي تبلور وعي الإنسان بالزمن وتصوره للتاريخ.[2]

ويرى الدكتور عثمان موافي أن المؤرخ والأديب يختلفان في طريقة التناول بحيث يمكن القول بأن منحى المؤرخ في تناول المادة التاريخية مثلًا، يختلف عن منحى الأديب في تناوله لها.[3]

وبالتالي يمكننا القول إن النص الأدبي لا يمثل سوى شاهد من شواهد العصر وأحداثه التاريخية، حيث إن هذا المنهج النقدي لا يهتم بالنص الأدبي في حد ذاته، وإنما يهتم بالأحداث

---

(1) ينظر صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية،1997، ص24.

(2) ينظر المرجع السابق نفسه.

(3) نظر عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، الجزء الأول، دار المعرفة الجامعية 2003، 11.

التاريخية التي صاحبت ولادة هذا النص الأدبي، فالتاريخ ابتلع الأدب، و الفن، والثقافة، إن التاريخ أو بالأحرى النقد التاريخي استولى على الأدب والثقافة والفن وسخرها لخدمته كشواهد تدل على أحداثه التاريخية.

ويرى الدكتور صلاح فضل أن هناك مجموعة من النتائج الأساسية المترتبة على دراسة المنهج التاريخي من أهمها: (1)

أولًا: ساعد المنهج التاريخي على التوزيع النوعي للأجناس الأدبية، حيث إنه تناول تنظيم الإنتاج الأولي في المراحل التاريخية المختلفة.

ثانيًا: ساعد في تنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية، وكتابة تاريخ الآداب، حيث إن التاريخ الأدبي يدين للمنهج التاريخي النقدي في نشأته وازدهاره.

ثالثًا: ساعد كذلك على تعريفنا بتاريخ الآداب العالمية والعربية، وكذلك دراسة المذاهب الأدبية المختلفة المرتبطة بعصور متعددة هذه هي أهم النتائج التي تترتب عن دراسة المنهج التاريخي.

وخلاصة القول عن هذا المنهج أنه لم يترك مجالًا للنص الأدبي ودراسته في حد ذاته، وإنما كان مجمل تركيزه منصبًا على دراسة التاريخ، واعتبر النص الأدبي أحد أحداث هذا العصر، وكأن هذا النص مجرد حدث عابر في ذلك العصر فلم يهتم هذا المنهج لا بالنص ولا بجنسه ولا لغته، ولا أي شيء له علاقة بالنص في حد ذاته.

وبالتالي فقد رأى الكثير من الدارسين قصور هذا المنهج النقدي في دراسة الأدب ونقده، حيث تولد عنه منهج آخر هو المنهج الاجتماعي الذي استقى منطلقاته الأولى من المنهج التاريخي، ومن ثم يمكننا القول إن المنهج الاجتماعي هو ما تبقى من المنهج التاريخي.

---

(1) ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص37، 38، 41.

المنهج الاجتماعي:

رأى بعض النقاد المعاصرين أن نشأة المنهج الاجتماعي ارتبطت بظهور الفلسفات الواقعية في العصور الحديثة ودعوتها إلى اتجاه الفن نحو الواقع، والواقع الاجتماعي بنوع خاص. حيث يقول الدكتور عثمان موافي إن من أوائل المفكرين الغربيين الذين تبنوا هذا الاتجاه سان سيمون وجماعته، الذين عملوا على الدعوة إلى تنظيم المجتمع الذي يعيشون فيه وكذلك دعوا إلى دعوة الفرد إلي التفاني في خدمة مجتمعه والتضحية بكل غالٍ ونفيس في سبيل إسعاد أبناء مجتمعه.[1]

ومما ساعد على تحقيق هذه الأهداف، الدعوة إلى توجيه الأدب نحو خدمة المجتمع، والمساعدة على رقيه، وهذا ما يوضح لنا الصلة بين الأدب وغايات المجتمع، وكذلك الربط بين النتاج الأدبي والمجتمع.[2]

ويرى الدكتور صلاح فضل أن نظرية الانعكاس التي طورتها الواقعية ساهمت بشكل كبير في تعزيز التوجه الاجتماعي لدراسة الأدب، ولكنه في الوقت نفسه يرى أن المشكلة التي واجهت الدراسات التي تربط بين الأدب والمجتمع كانت تتمثل في فرضية مؤداها، أنه كلما ازدهر المجتمع في نظمه السياسية والاقتصادية وفي ثقافته وإنتاجه الحضاري، صاحب هذا الازدهار ازدهار أدبي كذلك.[3]

إلا إنه عند مراجعة تاريخ آداب المجتمعات نرى أن ذلك غير صحيح فكثيرًا ما تكون هناك مجتمعات مزدهرة في نشاطها الأدبي والثقافي ولكنها في الوقت ذاته تعانى من تفكك سياسي وتدهور اقتصادي، وبالتالي فإن هذه الفرضية غير صحيحة، ولا علاقة لتطور المجتمع اقتصاديًا وسياسيًا وحربيًا...، بتطور هذا المجتمع أدبيًا وثقافيًا.

---

(1) ينظر عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية ص75.

(2) ينظر محمد غنمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص331 ـ 330.

(3) ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص45.

يؤكد الدكتور محمد غنيمي هلال أن للأدب صلات اجتماعية مختلفة الصور، باختلاف العصور، وباختلاف الطبقات وجهود الأفراد في كل طبقة، حيث إن الأدب قد يكون صورة لحياة كاتبٍ ما، أو صورة لحياة المجتمع من حوله، وذلك إذا أراد هذا الكاتب أن يكون هدفه هو تقويم دعائم الحياة أو نقل الواقع إلى عالم الفن.[1]

ومن ثَّم فنحن لا نستطيع إنكار أن للمجتمع أثرًا على النتاج الأدبي في ذلك المجتمع، وكذلك على الأديب في حد ذاته. وبهذا المعنى يسهم العمل الأدبي في تطوير المجتمع ويعد رؤية جماعية لا فردية.[2]

عليه فإن الدراسة السوسيولوجية للأدب عندما تتخذ منطلقًا مرتبطًا بجوهر الأدب، وهو التعبير عن الذات الفردية والاجتماعية، يمكن لها أن تنجو من محدودية الدراسات الكمية التي لا نستطيع تقييم الظواهر طبقًا لخواصها النوعية. كما يقول الدكتور صلاح فضل.[3]

وجملة القول على هذا المنهج أنه اهتم ـ مثله مثل المنهج التاريخي ـ بالسياق الخارجي للنص، وبالتالي فإن الدراسة ستنصب على المجتمع في حد ذاته، من دون أن تكون هناك أي أهمية للنص الأدبي؛ لأنّ هذا المنهج النقدي أهمل العمل الأدبي وكان جُل اهتمامه منصبًا على المجتمع، وهو ينظر إلى النص الأدبي في كثير من الأحيان على أنه وثيقة اجتماعية لا غير.

المنهج النفسي (الانثروبولوجى) :

نشط بعض الباحثين في استخدام منهج نظرية سيجمونيد فرويد المتعلقة بالتحليل النفسي لقراءة الأعمال الأدبية، إذ أصبحت في متناولهم منهجية علمية تساعدهم على تجاوز إخفاقات الانطباعية، وذلك من خلال إعطاء الأولوية للمعرفة بدلاً من الركون للذوق والشعور، ويترتب على ذلك جعل العقل الوسيلة الفعّالة لفهم العمل الأدبي، وإعطاء الأهمية لاكتشاف خفايا النص وعلاقة ذلك بالواقع المعاش.

---

(1) ينظر محمد غنيمى هلال، النقد الأدبي الحديث، ص332.

(2) ينظر عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ص83.

(3) ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ص52، 53.

حيث يعتمد التحليل النفسي للأدب على المفاهيم والتصورات الأساسية لنظرية التحليل النفسي التي تنطلق من إعطاء أهمية خاصة لمرحلة الطفولة، وهي المرحلة التي تتكون فيها شخصية الفرد تحت التأثير المزدوج للميول الغريزية، ولطبيعة الواقع السيكولوجي والاجتماعي.[1]

لذا أصبح من قبيل المسلمات القول بأن الأدب ظاهرة نفسية، وقد أدرك هذه الحقيقة أرسطو منذ زمن بعيد، وذلك من خلال حديثه عن نظرية المحاكاة التي اتخذها إطارًا شاملًا للفنون بعامة، ومن بينها بعض فنون القول، كالشعر مثلًا الذي يعد في نظره ظاهرة نفسية تنشأ عند الإنسان منذ طفولته، وذلك بسبب وجود نزعتين في الطبيعة الإنسانية، وهما: النزعة إلى المحاكاة، والنزعة إلى الانسجام والإيقاع.[2]

ويرى الدكتور صلاح فضل أن للمنهج النفسي في النقد الأدبي جذورًا بعيدة، تتمثل في تلك المراحل التي لم تكن قد تبلورت فيها بشكل منهجي، وإنما كانت عبارة عن ملاحظات ترد في بعض ظواهر الإبداع وتفسر قدرًا من وظائفه في ضوء عدد من الملاحظات التقنية أو الفطرية.[3]

ومن ثَّم فهو يقول: «إن المنهج النفسي بدأ بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد في نهاية القرن التاسع عشر، بصدور مؤلفات(فرويد) في التحليل النفسي وتأسيسه لعلم النفس، حيث استعان في هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب و الفن كتجليات للظواهر النفسية».[4]

---

(1) ينظر الشيخ محمد الشيخ، التحليل الفاعلي والأدب، تحت الطبع ص100.

(2) ينظر أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1973م، ص13، 14.

(3) ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص63.

(4) المرجع السابق، ص64.

وبما أن النموذج التوصيلي الذي يفهم من العملية الأدبية باعتبارها مجموعة علاقات متشابكة بين ثلاثة أطراف: المرسل والمرسل إليه والرسالة، يمكننا اعتبار أن التحليل النفسي للأدب انطلق ابتداء من العناية بالمرسل، أي المبدع الأديب ذاته والربط بين إنتاجه من ناحية وبين تاريخه الشخصي من ناحية أخرى.

حيث يتمثل هذا التاريخ في مجموعة الخبرات المتراكمة لديه منذ سن الطفولة الباكر، وهي السن التي لها أثر كبير في تحديد شخصية الإنسان.

وقد التقى عالم النفس والناقد عند نقطة معينة وهي العمل الأدبي، ولكن في الوقت نفسه لا يعد هدفهما من دراسة العمل الأدبي هدفًا واحدًا، وذلك لأن غاية عالم النفس من دراسة العمل الأدبي تختلف عن غاية الناقد الأدبي من ذلك[1].

فعالم النفس يهدف غالبًا إلى تحليل شخصية المبدع، أو شخصيات بعض الأعمال الأدبية، والكشف عن الظواهر النفسية التي تتصل بالعمل الأدبي، أما مهمة الناقد الأدبي فتنحصر غالبًا في تحليل العمل الأدبي، وتقويمه فنيًا والكشف عن دلالاته، وقد يتجاوز بعض النقاد ذلك إلى تفسير العمل الأدبي تفسيرًا نفسيًا والكشف عن صلته بمبدعه.

وبغض النظر عن إيجابيات هذا الاتجاه، أو سلبياته، فإن الاعتماد على المنهج النفسي وحده في الدراسات الأدبية والنقدية لا يفي بالغرض المطلوب حيث إنه لا يتناول سوى بعض جوانب العمل الأدبي وخاصة تلك التي تتعلق بدلالاته النفسية، مغفلًا جوانب أخرى مثل قيمه الفنية والجمالية، ودلالاته التاريخية والاجتماعية.[2]

ولمَّا كان المنهج النفسي يصنف ضمن المناهج التي يغلب عليها الاهتمام بالسياق الخارجي للنص، فإنّ شأنه شأن المنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي، به مجموعة من العيوب تتمثل في

(1) ينظر عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ص 52.

(2) ينظر المرجع السابق، ص 71.

قصور هذا المنهج عند إمكانية عقد علاقة سببية بين العامل النفسي من ناحية، والإبداع ذاته من ناحية أخرى. بمعنى أننا لا نستطيع أن نقول إنه كلما تحقق هذا العامل النفسي أنتج لدينا ذلك المظهر الإبداعي المتمثل في الأعمال الأدبية.[1]

وخلاصة القول فإن هذا المنهج أغفل العديد من جوانب النص الأدبي واعتبره شاهدًا على نفسية الأديب، وحالته التي كان عليها حالة إنتاجه لعمله الأدبي.

وبالتالي يمكننا القول إن منظومة المناهج التاريخية المتمثلة في المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي فشلت في إضاءة النص الأدبي من جوانبه الخاصة به، ومن ثمَّ وجَبَ علينا دراسة منظومة المناهج الحديثة المتمثلة في المناهج ذات الإحالة الداخلية التي حاولت دراسة النص الأدبي في حد ذاته.

ثانيًا: المناهج ذات الإحالة الداخلية:

عند حديثنا عن المناهج ذات الإحالة الخارجية لاحظنا أن هذه المناهج قد اهتمت بالسياق الخارجي للنص وبالتالي انصبت دراسات حولها أي على ما هو خارج النص، لذا حاول مجموعة من النقاد الاهتمام بالنص الأدبي دون النظر إلى سياقاته الخارجية، فاتجهوا نحو تحليل هذا النص من داخله، وقد تمثل هذا النقد الجديد في البنيوية وما نَتج عنها من مذاهب ومناهج نقدية.

وسنبدأ الآن بعرض أهم المناهج النقدية التي اهتمت بالسياق الداخلي للنص الأدبي والتي أهمها:

(1) ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 71.

المنهج البنيوي:

لم ينبثق هذا المنهج في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الإنسانية فجأة، وإنما كانت له إرهاصات عديدة تخمّرت عبر النصف الأول من القرن العشرين، وذلك من خلال مجموعة من المدارس والبيئات والاتجاهات المتعددة والمتباينة زمانًا ومكانًا[1] وقد دخلت البنيوية مجالنا الثقافي، واهتم بها عدد كبير من النقاد والمثقفين العرب، حيث أخذ نقدنا العربي يتجه حديثًا نحو البنيوية.

والبنيوية هي منهج من أجل فهم الأعماق الخفية اللا شعورية للرمزية البشرية، من أجل فضّ شفرات الطبيعة اللاشعورية للظواهر الاجتماعية، وكشف الطابع الرمزي للثقافة البشرية في شتى صورها وأشكالها أو هي من أجل الكشف عن القانون الباطن لأي نسق أو نظام، والوقوف على مجموع العلاقات القائمة بين عناصره، والكشف عن القانون الذي يحدث أو ينتج هذا النسق. فالموضوع الذي أخذت البنيوية على عاتقها الاهتمام بالبحث فيه إنما هو اللغة (كل اللغة) حيث تحولت إلى ميتا لغة للثقافة المعاصرة.[2]

ومن الملاحظ أن البنيوية قد لعبت دورًا كبيرًا في كل ميادين الحياة ابتداء من اللغة التي كانت هي المنطلق الأساسي والبؤرة التي انطلقت منها، حيث نجد أنها دخلت المجال اللغوي والمجال النفسي والمجال الاجتماعي، إلى غير ذلك من المجالات الحياتية التي احتلتها حيث ركزت على الأدب على افتراض أنه يتشكل من بنية اللغة التي يعتقد أنها تكُّون الطبيعة الحقيقية لإدراكنا للواقع مما يؤدى إلى نتيجتين مهمتين:

أولاهما: أنها تتيح للنظرية البنيوية فحص الطرق التي تبنى بها نصوص الأدب كلغة ونحوها، ويمهد هذا حتمًا الطريق للتأكيد السميوطيقى على الكيفية التي يعبر بها النص عن معناه.

---

(1) يقظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 81.

(2) يقظر د. يا إبراهيم، مشكلة البنية مشكلات فلسفية (8) مكتبة مصر، القاهرة، الفجالة 1976ف / ص 11

ثانيتهما: إذا كانت اللغة تمدنا بنموذج لإدراك الإنسان ونشاطه كليهما، فإنه يمكن فحص الأدب كنظام على علاقة بالأنظمة الأخرى في ثقافة معينة؛ لأنه من المفترض أنها ترتكز على نموذج لغوي.[1]

وبذا تصبح دراسة الأدب بحثًا في طبيعة اللغة كما تستخدم في الأدب، ومن هنا فإن النقد البنيوي يفحص الأدب بطريقتين:

في الأولى: يفحص الأدب بنية مستقلة بذاتها، لتحديد أنماطها المميزة.

وفي الطريقة الثانية: يوضع النظام الأدبي ضمن أنظمة ثقافية أكثر اتساعا، فيؤثر هذا الوضع على طريقة أداء المعنى في بعض النصوص الأدبية.[2]

وهذا يعنى أن البنيوية تهتم بأدبية الأدب وليس وظيفته، فيكون دور الناقد البنيوي مجرد تحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبًا، لذا نجده يدرس علاقات الوحدات والبُنى الصغرى بعضها ببعض داخل النص، الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبًا،وهو النظام الذي يقول عنه عبد العزيز حمودة أن الناقد يفترضه مسبقًا، ومن ثمَّ يحاول تطبيق خصائص النظام العام على النصوص الفردية، معطيًا لنفسه حق التعامل بحرية مع بنى النص الصغرى ووحداته.[3]

وتفترض البنيوية وجود ثلاث مستويات حين مقاربتها النص الأدبي:

أولًا: معالجة النص من داخله نظامًا خاصًا، وهذا يستهدف كشف عناصر البنية. وفي هذه الحالة ترى يمنى العيد أن بإمكان الناقد أن ينظر إلى هذا النسيج مقاربًا المستوى السطحي للبنية نافذًا إلى مستواها العميق، كما أن بإمكانه أن ينظر إلى محتويات ومكونات النص، كما

---

(1) ينظر ديفيد بشنبدر. نظرية الأدب المعاصر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996م، ص18.

(2) المرجع السابق، ص56.

(3) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) سلسلة عالم المعرفة الكويت 1998م، ص181 - 182.

تكشفها مفاصل البنية وأشكال التكرار فيها، أو أنساق التركيب للصورة الشعرية التي يوضحها محور أبنية الدلالات اللغوية.[1]

ثانيًا: وهو ذلك المستوى الذي يضعه في نظام الأدب ككل، وهذا يعنى أن النص يتأثر بالضرورة على مستوى البنيات الشكلية والتصورية بنصوص أخرى.

ثالثًا: هو المستوى الذي يقيم علاقة بين النص والثقافة ككل.

وتطبيق هذا المنهج يتطلب قراءة الشعر نظامًا بمصطلحات بنيوية، يوجب النظر إليه كنظام لغوى يعمل على عدة مستويات:

المستوى الأول: هو مستوى اللغة ذاتها، فيجب أن يكون النص قابلًا للقراءة بنية تركيبية ونحوية.

والمستوى الثاني: هو مستوى اللغة الشعرية، يستخدم النحو والتركيب استخدامًا متميزًا في النصوص الشعرية المفردة.

والمستوى الثالث: هو مستوى نحو الشعر جنسًا أدبيًا يمكن أن توضع فيه هذه النصوص المفردة، ويوجه أخيرًا نحو الأعمال الأدبية عمومًا، ويمثل جنس الشعر جزءًا منها، تتحول البنية اللغوية في كل مستوى إلى عنصر مختلف،ينتقل مثلًا من النحو الأساسي على أحد المستويات إلى عنصر معجمي على مستوى آخر.[2]

ومن ثمَّ يمكننا القول إن الناس قد وجدوا في البنيوية كشفًا أصيلًا يمكنه أن يعيد توجيه الطرق المتبعة في البحث في حقل من حقول الدراسة توجيهًا مفيدًا، في حين أنه وجد غيرهم في البنيوية كلمة تجذب النظر، وتنفع للتلويح بها أمام الخصوم أو لاستخدامها شارة للانتماء إلى مجموعة من الراسخين في العلم.[3]

---

(1) ينظر يمنى العيد، في معرفة النص، ص36.

(2) ينظر ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر ص66.

(3) ينظر جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفى شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور دار السياسة، الكويت، 1996 ف، ص.9.

ويرى الدكتور عبد العزيز حمودة أن النقد البنيوي يحجب القصيدة عن المتلقي أو القارئ ويدخله في متاهات وطلاسم النقد، مما يؤدى إلى اختفاء النص وراء لغة نقدية تلفت النظر إلى نفسها وذلك بصفتها إبداعًا جديدًا.[1] وهذا بالفعل يؤثر سلبًا على النص الأدبي مما يؤدي إلى إضعافه وتقليل قيمته، وذلك من خلال مداعبته ومراوغته مما يؤدي إلى تعدد مدلولاته.

وعلى ذلك يمكننا القول إن البنيوية على الرغم من أنها أغفلت الجانب الخارجي للنص الأدبي، وركزت على البنية الداخلية له، إلا أن ذلك لم يمنع عددًا من النقاد الغربيين والعرب من مهاجمة هذا المنهج وتحديد جوانب قصوره. ومن النقاد الذين هاجموا البنيوية جون ستروك الذي يأخذ عليها معارضتها للفردية والإنسانية «لأنها تعطي الفعل الإنساني الإرادي دورًا أقل في تفسيراتها للثقافة».[2]

فهي تتجاهل الذات وتنكر وجود الجوهر والكائنات البشرية إنكارا تامًا، إلى حد رؤية الفرد باعتباره ليس أكثر من شكل غير مستقر، قابل للاستبدال ضمن نظام لا روح فيه.[3]

إضافة إلى ذلك معارضة البنيويين للسلطة والميتافيزيقا، وعدم إيمانهم بالتفسير النهائي لأي شيء، ولا بالتفسير النهائي للتاريخ.[4]

أما الدكتور عبد العزيز حمودة فقد أرجع فشل المشروع البنيوي في إنارة النص وتفسيره وتحقيق معناه إلى سببين:

أولهما: تلك المحاولة الصوفية لرؤية العالم من خلال حبة فاصوليا واحدة كما يقول نقاد البنيوية، حيث إن البنيويين قد طوروا نموذجًا للتحليل على غرار النموذج اللغوي يعتمد على التحرك من العناصر إلى الوحدات، ثم النسق الأصغر وبعده النظام العام أو النسق الأكبر. ثم بعد

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة ص57.
(2) جون ستروك، البنيوية وما بعدها ص22.
(3) ينظر المرجع السابق، ص33.
(4) ينظر المرجع السابق، ص24.

ذلك يتحركون من النسق باتجاه النص الفردي، واكتشفوا بعد ذلك كله أن البديل البنيوي وهو النموذج اللغوي قد فشل في تحقيق الدلالة أو المعنى، وتجاهلوا (ماذا يعنى النص).

ثانيها: «اكتشافهم بعد فوات الأوان أن النموذج اللغوي لا ينطبق بالضرورة على الأنساق أو الأنظمة غير اللغوية، وتحوّل البنيويون في نهاية الأمر إلى سجناء للغة».[1]

فالبنيوية لم تخدم برأي الكثيرين النص الأدبي، حيث إن البنيوي - كما يرى عثمان موافي - في سبيل رغبته في التحلي بالموضوعية والدقة يتجاهل الخصوصية الفعلية للنصوص، وينتهي به الأمر إلى إلغاء المؤلف.[2] وبالتالي فإن النص، وُجِدَ في الطبيعة يتيمًا دون أبٍ، وكما يرى الدكتور عبد العزيز حمودة فإن البنيوية قد احتضنت النموذج اللغوي، وأخفقت في تحقيق الدلالة أو كشف المعنى، وافتراضها بأن النص مغلق ولا نهائي وقولها بعلمية النقد واستبدال الناقد بالمؤلف.[3]

وخلاصة القول فإن هذا المنهج لم يختلف عن تلك المناهج التي أشرنا إليها آنفًا، والتي سلبت للنص الأدبي هويته، فلم يعد للنص الأدبي كيان، ولم يستطع الثبات أمام فوضى القراءات التفسيرية التي تعددت بتعدد القراء والنقاد وبما أن هذا المنهج لم يقدم إنارة للنص، جاءت مرحلة أخرى يمكن أن تسمى مرحلة ما بعد البنيوية، هذه المرحلة التي يعدها البعض امتدادًا وتطويرًا للبنيوية.

المنهج الأسلوبي:

إن البحث في الأسلوبية وكيف تتعامل مع النص الأدبي يستلزم ابتداءً تحديد مفهوم الأسلوبية بوصفها منهجًا نقديًا، حيث حاولت في تاريخها الطويل أن تكون منهجًا نقديًا

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص9 - 10.

(2) ينظر عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ص162.

(3) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص282 وما بعدها.

يسعى إلى معاينة النصوص الأدبية بالاعتماد على النسيج اللغوي الذي يشكل النص، مفيدة من الألسنية في الكشف عن وظائف اللغة في تجليات المعنى الذي قصد إليه المؤلف، وإذا كانت هناك فوارق أساسية بينهما فإن الأسلوبية ركزت بشكل أساسي على الأثر الذي تتركه اللغة في المتلقي.[1]

ويبدو أن هناك نوعًا من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنيوية، على اعتبار أن الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوي والأدبي قبل الحركة البنيوية متأثرة بذات الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البنيوية، إذ أن أول مؤسس للأسلوبية هو (تشارل بالي)، الذي يرى أن هناك نوعًا من الترابط بين الألسنية من ناحية واتجاهات دراسة الأساليب التعبيرية من ناحية ثانية.[2]

لقد تعددت تعريفات الأسلوبية عند عدد كبير من النقاد حيث عرفها (جاكبيسون) إنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولًا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا.[3]

ويمكننا القول إن الأسلوبية تعتبر الابن العاق للبلاغة حيث إنها تحل نفسها بديلًا، على اعتبار أن البلاغة علم معياري يرمي إلى تعليم مادته، أما الأسلوبية فهي طريقة تحليلية تتجنب الأحكام التقييمية وتتبع منهج العلوم الوصفية، كما ترمي البلاغة إلى خلق الإبداع بموجب قوانين وأنماط مسبقة، أما الأسلوبية فتسعى إلى تحليل الظاهرة الإبداعية بعد وجودها، والبلاغة تخضع لتصور ما هو أو ما هي بموجبه تسبق ماهيات الأشياء وجودها، مما يضفي عليها قدسية متعالية ويجعل وظيفتها تطهير اللغة من دنس الاستعمال، أما

---

(1) ينظر موسى شامخ رباعية، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، جامعة الكويت/ الكندي، ط1 الأولى 2003/ ص7.

(2) ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص105.

(3) محي الدين صبحي، نظرية النقد العربي، وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب ط 1984، ص194.

الأسلوبية فتتحدد من خلال وجودها، لذلك تنحوا منحى اختياريا، وتعتبر الأثر الفني معبرًا عن تجربة معاشة فرديًا.

وفي هذا يقول (دي لوفر): «ن جوهر المشكل يكمن في تجاوز الانطباع الذاتي الحاصل لنا إلى كشف العلل الموضوعية التي يقوم عليها هذا الارتسام وهو أمر إذا حققناه غدت قضية (الذاتية) والقضايا المماثلة لها مشاكل زائفة أو بتعبير آخر إرساء قواعد الموضوعية فيما يدرك بغير الوضعية».[1]

وقد صنَّف الدكتور صلاح فضل تعريفات الأسلوبية وفق تحديده لمفهوم الأسلوب باعتبارها نقطة الانطلاق الأساسية في الدراسة الأسلوبية، حيث أوجزها في ثلاثة تعريفات هي[2]:

أولًا: مجموعة التعريفات التي ترد الأسلوب طبقًا للنموذج التواصلي المعروف في الدراسات الإنسانية إلى المرسل مستندًا إلى تعريف (دي بوفون) الشهير المختزل في عبارة يسيرة وهي(الأسلوب هو الرجل نفسه).

ثانيًا: تعريفات تتركز حول الخواص المتمثلة في النص ذاته بغض النظر عن قائله، كما تتجسد موضوعيًا في الأعمال الأدبية، وبالتالي تنصب الدراسة الأسلوبية بشكل أساسي على النص الأدبي.

ثالثًا: تعريفات تنظر إلى الطرف الثالث في التواصل وهو (المتلقي)، وترتبط بشكل ما بالطرفين السابقين مع التركيز على المتلقي باعتباره هو الذي يميز بين الخواص الأسلوبية ويدركها، ويكشف انحرافها وبروزها عن طريق ما تحدثه من أثر وما تقوم به من وظيفة.

ومهما تعددت تعريفات الأسلوبية فإنها في مجملها تحتل مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة، حيث يقوم أغلبها على تحليل الأعمال الأدبية واكتشاف قيمتها الجمالية والفنية

(1) المرجع السابق، ص197.

(2) ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 107، 108.

انطلاقًا من شكلها اللغوي، باعتبار أن الأدب فن قولي تكمن قيمته الأولى في طريقة التعبير، فيقسم الأدب إلى أجناس مختلفة ومن الطبيعي فإن الأدب ليس شكلًا تعبيريًا فقط ولكنه انطلاقًا من ذلك أفكار ومضامين ورسالة إنسانية أو قومية أو فنية ومواقف تتخذ في مجابهة ألوان من السلوك المعين أو الظروف المعينة.[1]

وخلاصة القول فإنه يمكن أن يعني الأسلوب الكيفية التي يستخدم فيها المبدع أداة أو طريقة تعبيرية معينة من بين خيارات متعددة، وضمن تأليف خاص فكأنه «طريقة في الكتابة أو هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية تتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها».[2]

وأخيرًا فإن هذا المنهج استحوذ على النص الأدبي وسجنه بقيوده الأسلوبية التي أضاعت سلطة وهيبة النص الأدبي، فصار نصًا بلا هوية.

المنهج السيميولوجي:

يعد المنهج السيميولوجي من مناهج ما بعد البنيوية، وقد بات واضحًا مدى الارتباط الوثيق بين هذا المنهج النقدي وبين المنهج البنيوي، حيث يعتبر من المناهج الرديفة للبنيوية.[3]

والسميولوجيا أو السيميوطيقا أو السيمياء هي منهج يرتكز على النص الأدبي وعلاماته ورموزه وإشاراته، وذلك لسبر غوره وكشف بواطنه بدءًا من(دي سوسير) الذي تنبأ به، وعرّف اللغة على أنها نظام من الإشارات و(بيرس) الأمريكي الذي اعتمد على تقسيمها إلى ثلاثة حقول هي العلامات والإشارات. والرموز و إلى (بارت) و(لاكان) وغيرهم من الرواد

---

(1) ينظر أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، ص147.

(2) أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية «دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج» عمان الأردن، ط1 1423هـ 2002م ص26.

(3) ينظر رضوان القضماني، السيمائية، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 786 1- 12 – 2001م / ص1.

الذين دعوا بعدم الربط الثابت بين الدال والمدلول، وعللوا لذلك على أن الإشارات سابحة لتغري المدلولات إليها، لتنبثق معها وتصبح جميعًا دوالًا أخرى ثانوية متضاعفة، لتجلب إليها مدلولات مركبة، وهذا حرر الكلمة وأطلق عنانها لتكون (إشارة حرة). وهى تمثل حالة حضور؛ لأن الكلمة موجودة أمامنا، ولكن المدلول يمثل حالة «غياب»؛ لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى عالم الإشارة.

وهذه العلاقة لا تنشأ إلا بفعل المتلقي، الذي يؤسس هذه العلاقة ويقيمها بين الدال والمدلول وهى ما يسمى بالدلالة.

وفي هذا المنهج هناك صلة تقوم بين حاضر هو الدال (الكلمة)، وبين غائب هو المدلول (الصورة الذهنية)، لذا فإن المدلول يصبح عالة على الدال، ووجوده يعتمد كليًا على وجود (الدال) ومن الممكن أن تتصور كلمة ما بلا معنى أي بدون تصور ذهني، وأي تركيب صوتي اعتباطي يحقق ذلك، ولكن من المستحيل أن نتصور (مدلولًا) بلا دال.

فهذا هو العدم الذي معناه اللامتصور، أي بصورة أخرى تصبح الكلمة ذات قيمة ثنائية: حضور وغياب/ وجود ونقص، حيث يمثل (الصوت) الحضور والوجود، بينما المدلول هو غياب ونقص، وحدوث التحول الوجودي هنا يتم بفاعلية تصدر من القارئ والمتلقي الذي يجلب الغائب ويكمل الناقص.[1]

ويمكننا القول إن الفاعلية في المنهج السيمولوجي تصدر من القارئ والمتلقي تجاه النص وليس العكس، وبالتالي فإن هذا القارئ، - وكل قارئ - يملك قدرات وتصورات تختلف عن القارئ الآخر، وهذا يؤدي إلى تعدد قراءات النص الأدبي وتعدد مدلولاته حسب قارئه، أي أن النص لا يُنظر إلى مؤلفه، وإنما يصبح النص موجودًا بقارئه.

(1) ينظر عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 4 / 1998، ص48.

وقد وضَّح العالم اللغوي (جاكبسون) علاقة السيميولوجيا بالنقد، وهو مجال الدراسة، حيث تمَّ توضيح هذه العلاقة بترسيمته الشهيرة عن عمليات التواصل الثقافي والاجتماعي، واعتمدت هذه الترسيمة على التمييز بين المرسل والمرسل إليه وقناة الاتصال كخط مقطع بينهما، لكن المهم هو بقية أطراف هذه الدائرة حيث نجد فوق قناة الاتصال الطرف المتعلق بالسياق، ونجد تحته قناة الاتصال والشفرات التي يتعين على الأطراف الاحتكام إليها لفهم مضمون الرسالة.

سياق

رسالة

مخاطِبْ..... اتصال..... مخاطَبْ

شفرة

عندنا إذن مرسل ومتلق وسياق وشفرات ثم قناة اتصال بين هذه الأطراف.[1]

ويرى السيميائيون- كما يشير إلى ذلك الدكتور صلاح فضل ـ أن الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات أو السنن، فعندما نستخلص معنى من حدث ما، فهذا دليل على أننا نمتلك نظامًا فكريًا أو شفرة تمكننا من القيام بذلك.[2]

وتختلف هذه الشفرات أو السنن من قارئ إلى آخر، وذلك بحسب ما يمتلكه هذا القارئ من مخزون ثقافي يمكنه من قراءة النصوص الأدبية، وتقوم القراءة السيميولوجية للنص على إطلاق الإشارات كدوال حرة لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية تعتمد على الطاقة التخيلية للإشارة في تلاقى بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي ويصير القارئ المدرب هو صانع النص، ولتحقيق ذلك لابد من وجود شرطين يقترحهما (شولز) هما:[3]

(1) ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ص120.

(2) ينظر المرجع السابق، ص122

(3) ينظر عبد الله الغذامى،الخطيئة والتكفير، ص51.

1- لكي نقرأ النص لابد أن نعرف تقاليده الجنسية (أي سياقه الفني داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي له النص).

2- لابد أن يكون لدينا مهارات ثقافية تمكننا من جلب العناصر الغائبة.

فالقارئ مطالب بأن يقرأ باطن النص مثلما يقرأ ظاهره، وذلك كي يتمكن من تخيله ومن ثمَّ تفسيره تفسيرًا سيميولوجيًا إبداعيًا، وهذه مهارة فنية يكتسبها القارئ الموهوب بعد طول مران، والقراءة بذلك تصبح عملًا إبداعيًا كإنشاء النص، ولا ريب أن النص جنين يتيم يبحث عن أبٍ يتبناه، وما ذلك الأب إلا القارئ المدرب، ومن خلال ذلك يدخل النص مع الإنسان ومع اللغة في مصطرع انفعالي خلاق.[1]

وقد تتعدد مدلولات العلامة، فقد تكون علامة ذات مدلول واحد، وبالتالي يصعب تحديد تلك الدلالة التي تخص هذه العلامة وتلزمها، ومن ثمَّ يصبح هذا النص عائمًا في كثير من المدلولات، كما أن هذا النص يوجد بقارئه وليس بمؤلفه، ذلك القارئ الذي يستحوذ على النص الأدبي ويمتلكه بقراءته وتفسيره له.

هذا المنهج النقدي مثله مثل المناهج التي سبقته سرق النص الأدبي من مؤلفه، وبالتالي وجب وجود منهج آخر قد يعيد لنا هذا المسروق ويرجعه إلى صاحبه.

المنهج التفكيكي:

إن الحديث عن إستراتيجية التفكيك تحكمه حقيقتان أساسيتان:

أولهما: قصور البنيوية في تحقيق الدلالة والمعنى؛ وذلك لأن المعارضين للمشروع البنيوي والمنشقين عنه يرون أن الاستغراق في دراسة الدلالة و النسق الأصغر والنسق الأكبر، قد أدى في نهاية الأمر إلى تحول البنيوية إلى دراسة النظام في حد ذاته ولذاته، ولهذا كانت دراسة المعنى والدلالة جوهر إستراتيجية التفكيك.

---

(1) ينظر المرجع السابق نفسه.

ثانيهما: أن التفكيك إفراز عصر الشك الكامل الذي خيم على كل شيء فاستحالت معه المعرفة اليقينية، وفقد العالم محور ارتكازه.[1]

ويرى الدكتور صلاح فضل أن التفكيك انبثق من داخل البنيوية نفسها كنقد لها.[2]

وهذا الرأي هو نفسه رأي صاحب المرايا المحدبة، الذي أكدَّ أن التفكيكية قد تأسست على رفض علمية النقد، والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد والتحول إلى لانهائية المعنى، حيث استبدلوا علمية النقد بأدبية اللغة النقدية،[3] فأصبحت أدبية اللغة النقدية تعني أن القارئ يمكنه قراءة النص الأدبي من عدة جوانب، وتفكيكه بتعدد قراءته، وكل قارئ يفكك النص الأدبي حسب خلفيته الفكرية.

ويعد جاك دريدا هو المؤسس الحقيقي للتفكيك، حيث ألفَّ أشهر كتبه التي تناولت فكره النقدي، والتي من أهمها كتابه(في الكتابة، والكتابة والاختلاف، والكلام والظواهر)[4] فهو انطلق في فكره التفكيكي من الهجوم على تراث الفلسفة الغربية، ونقده من داخله، وبالتالي ظل دائمًا في رأي دريدا متمسكًا بمركزية الكلمة، أو ميتافيزيقا الحضور، التي تعني الوصول إلى الحقيقة أو المعنى عن طريق اللغة.[5]

تحاول التفكيكية التصدي لمشكلة المعنى التي عجزت البنيوية عن إيجاد حل لها بحكم تركيبها المنطقي، حيث إن البنيويين قد فشلوا في تحقيق المعنى والتفكيكيين نجحوا في تحقيق اللا معنى.[6]

---

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص336، 337.

(2) ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ص127.

(3) ينظر عبد العزيز حمودة،المرايا المحدبة،ص10.

(4) ينظر ستروك، البنيوية وما بعدها، ص 111، 112.

(5) ينظر المرجع السابق، ص216.

(6) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص10.

فالمعنى الذي سعى التفكيكيون إلى تحقيقهِ قد ضاع بين متاهات القراءة، التي تعددت بتعدد القراء، فيمضى التفكيك في كل قراءة إلى اعتبارها إساءة لقراءة سابقة، وكل قراءة تفكيك للقراءات السابقة، وتدمير للقراءات التقليدية السابقة إلى أن نصل إلى أصل الإنشاء إلى النموذج الأول الذي تتحقق فيه حيوية اللغة كاملة.[1]

ومن ثمَّ يمكننا القول إن التفكيكية قد أنهكت وأضعفت النص الأدبي وأضاعت هويته فلم يعد للنص الأدبي ولا للمؤلف دور في هذا المنهج، وإنما أصبح القارئ هو صانع النص الأدبي، ولا وجود لهذا النص إلا بقارئ، فللقارئ كما يرى - الدكتور عبد العزيز حمودة-[2] حرية دخول النص من أي زاوية يشاء، النص ليس نصًا بل (بينص)، موت المؤلف. القراء أحرار في فتح وإغلاق التدليل، الدال مراوغ أبدًا يتحاشى قبضة المدلول، وهذه هي عناصر التفكيك في جوهرها.

وهذا دليل على أن التلقي المتأثر بالتفكيكية يبدأ من فرضية أساسها أن النص ليس له وجود فعلي إلا عند قراءته.

وأن القارئ الواعي هو الذي يسهم في تشكيل معناه، وإعادة صياغته، ومن هنا تأتي أهمية عمل القارئ في صياغة مادة النص وشرحه وتفسيره له، وعليه فإن من حق ذلك القارئ أن يحدد معناه طبقًا لقراءاته وتفسيره له، فقد يترتب على ذلك وجود معان كثيرة للنص، وذلك تبعًا لتعدد قرائه وقراءاته، ومن هنا يحدث نوع من الفوضى في تحديد معنى النص، الذي يظل غالبًا غير ثابت المعنى.[3]

هذا هو المنهج التفكيكى لم يختلف عن المناهج التي سبقته، فهو منهج أضاع هيبة النص الأدبي وهويته، فلم تعد للمؤلف والنص الأدبي أي قيمة، وإنما أصبح قارئ هذا النص هو صانعه.

---

(1) ينظر المصدر السابق، ص308.

(2) ينظر المصدر السابق، ص 336.

(3) ينظر عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ص176.

وخلاصة القول عن هذه المناهج ـ بمنظومتيها (الحديثة والمعاصرة) - لاحظنا أنها قد تعثرت، في قراءة وتحليل الأعمال الأدبية، مما أدى إلى صعوبة الكشف عن هوية النص الأدبي. فأصبح في نظرها مجرد شاهد على العصر، أو شاهد على الحالة الاجتماعية أو الحالة النفسية للأديب، وبعض هذه المناهج ـ حتى عندما ركزت على النص الأدبي ـ لم يكن فاعلًا، وإنما كان منفعلًا، ووجب علينا إرجاع هذا النص إلى أصله وجذوره كي لا يضيع، وبالتالي وَجَبَ علينا البحث عن منهج نقدي يحمي هذا النص من الضياع، ويؤكد سلطته التي يجب أن يتمتع بها.

المبحث الثاني

النقد المعاصر عند العرب بين النظرية والتطبيق

تعددت المناهج النقدية وتنوعت، وصار كل منهج ينظر إلى النص الأدبي من اتجاه مختلف عن المنهج الآخر مما أدى إلى التقليل من قيمة النص الأدبي، فلم يعد هذا النص ذا مركز ثابت، وإنما تقلَّب بين مناهج ومذاهب وقراءات كثيرة، تركز بين الانطباعية والعقلانية والأخلاقية والعلمية والاجتماعية والتاريخية والنفسية وغيرها، وبالتالي فإن النص الأدبي فقد هويته بفعل هذه القراءات المتعددة له، والتي تبقى في نظر يمنى العيد ممكنة وشرعية ولا يقف النقد ضدها، وإنما ينكر أن تكون هذه القراءة النقدية أو واحدة منها هي القراءة الأدبية للنص، أو أن يكون النص، وتحت غطاء الواقعية واحدًا من مراجعه.[1]

ومهما كانت هذه القراءات النقدية التي تقارب الإبداع الأدبي، أو تتخذه موضوعًا لها كثيرة ومتنوعة فإنها وعلى الرغم من كثرتها وتنوعها لا تكاد تخرج عن مواقف واتجاهات بعينها إزاء هذا الإبداع.[2]

وفي هذا المضمار يرى الدكتور عبد العزيز حمودة أن هذه الاتجاهات النقدية - على تباينها- منذ أرسطو وأفلاطون «تختلف فيما بينها في درجة التركيز على أحد أضلاع المثلث دون الضلعين الآخرين».[3]

ومن هذا يمكننا أن نفهم أن التركيز في العملية النقدية قد يكون حول دائرة المبدع أو المؤلف بحيث نجد أنها قد تتسع لدرجة لا يقف الاهتمام عند شخصيته أو سيرته بل يتجاوز ذلك إلى اعتبار الفنان مرآة لعصره.

---

(1) ينظر يمنى العيد، في معرفة النص، ص56.

(2) ينظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات 1999 ف/ ص2.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص85.

واعتمادًا على نظرية المحاكاة عند أرسطو - على حد قول الدكتور عبد العزيز حمودة- «تتم دراسة أعمال شكسبير مثلًا باعتبارها تصويرًا لعالم إنجلترا تحت حكم الملكة إليزابيث لمدة زادت على الأربعين عامًا.[1]

وأحيانًا أخرى كان التركيز ينصب على النص فكان المعنى هو الهم الشاغل للنقد، هذا «مع الفارق الكبير بين ما كانت كلمة معنى تشير إليه والدلالات اللانهائية الآن للنص الواحد».[2]

أما إذا نظرنا إلى الضلع الثالث آلا وهو القارئ فكانت مهمته على أكثر تقدير «أن يقرأ في النص الواحد أكثر من دلالة أو أكثر من مستوى للمعنى معتمدًا على القيمة الإيحائية للغة الأدب التي لا تكتفي بالتقرير العلمي المحدد»[3].

ومن خلال ذلك تطور النقد وخطا خطوات واسعة فحقق إنجازات مشهورة في التصورات وكذلك في الأدوات المعرفية، وعلى الرغم من ذلك ظلت زوايا النظر إلى العمل الأدبي في العصر الحديث موزعة حول: المؤلف - النص- القارئ. وقد تم تقسيم هذه الزوايا إلى مجموعة من الاتجاهات الأساسية معتمدة حسب التركيز على أي حد من الحدود السابقة، وهذه الاتجاهات الأساسية في قراءة العمل الأدبي أو النصوص الأدبية بعامة قسّمها عبد الناصر حسن محمد إلى ثلاثة اتجاهات هي:[4]

الاتجاه الأول: قراءة تهتم بالكاتب المؤلف، وهذه يمكن أن نجدها في المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية.

الاتجاه الثاني: قراءة تهتم بالنص، الأثر الأدبي، ونجدها في المناهج النصوصية بعامة مثل البنائية والشعرية والسيمولوجية والتفكيكية.

---

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) المصدر السابق، ص 86.

(3) المصدر السابق، 87.

(4) ينظر عبد الناصر محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص4.

الاتجاه الثالث: قراءة تهتم بالمتلقي، القارئ ونجدها في نظريات التلقي.

وهو يرى أن الهدف من رصد هذه الاتجاهات المختلفة في نظرتها إلى الأدب يعود إلى أمرين:

أولهما: الوعي بأن الأدب العربي الحديث في مجمله وليد التفاعل مع الثقافات الغربية وأن ما نقرؤه اليوم، والذي أخذنا نقرؤه منذ بدايات هذا القرن هو نتاج تلاقح ثقافي مخصب بين إبداع الذهن العربي والثقافة الغربية، كان للثقافة الغربية فيه دور المعطي.

ثانيهما: محاولة الكشف عن آليات القراءات - على اختلافها - من خلال ما قامت عليه من أسس فلسفية بهدف إتاحة الفرصة لمزيد من التعرف عليها ترسيخًا للوعي بها من ناحية أخرى خلق نوع التبصر النقدي التنويري الذي نراه ضروريًا لمقاربة الأعمال الأدبية المعاصرة مقاربة علمية واعية تعتمد على أدوات معرفية ومنهجية متطورة.[1]

ومن ثمَّ يمكننا القول أن: «النص أصبح المحور الأساسي في العملية النقدية المعاصرة، وإن تعددت المناهج التي تقرؤه، عملًا أدبيًا مغلقًا، أيضًا أدبيًا مفتوحًا... جسدًا منسقًا كبنية لغوية يحمل في ثناياه عددًا هائلًا من الخلايا المكتنزة بالحيوية الأدبية.... ومستويات القراءة المحكومة بمدى ما للقارئ من رصيد معرفي وأبعاد ثقافية، كما هي محكومة بالسياق... فيدخل القارئ في عملية احتضان للنص يولد من خلاله نصًا معرفيًا جديدًا، أو حسب رؤية بارت فإن وحدة النص ليست في نقطة البداية، بل في نقطة الوصول، تمامًا كما النهر ليس ملكًا للمنبع بل للمصب».[2]

من خلال ذلك يمكننا القول إن النص بقارئه وليس بمبدعه، وبالتالي يكون للنص أكثر من مبدع، ولكل مبدع قدرة على إنتاج هذا النص وفق ما يملكه من مخزون ثقافي يمكّنه من

---

(1) المرجع السابق،ص5.

(2) عبد الرؤوف بابكر السيد، النص الأدبي الاستلاب والفاعلية، تحت الطبع ص18.

التعامل مع هذا النص، وبالتالي - وكما يرى الدكتور عبد العزيز حمودة- «فإن النص يؤدي وظيفة أو وظائف في عالم متغّير، ويحتفظ بقيمته الجمالية في الوقت نفسه.»[1]

وبالتالي فإن النص الأدبي قابل للتفسيرات المتعددة مما يؤدى إلى كتابة النص أكثر من مرة مع كل قراءة، وهنا تختفي قصدية المؤلف التي دعا إليها عند كتابته لهذا النص الأدبي.

أما إذا انتقلنا إلى رؤية (الشيخ محمد الشيخ) حول النص فنرى أنه يدعو في منهجه إلي قراءة الفاعلية التي ترى «أن النص الأدبي كبنية أو كنسق خلاّق قادر على توليد تشكيلات دلالية وشحن انفعالية - أي فاعلية- من الأرجح أن لا تتكشف هويته في فضاء ثقافي ينطوي على وعي القصور».[2]

وعليه فهو يرى أن النظام اللغوي الداخلي للنص الأدبي هو في نفس الوقت نظام لعلاقات فاعلية وهي علاقات فاعلية ليست بالضرورة انعكاسًا للواقع، بناء عليه تحقق أدبية النص بوصفها ناتج علاقة الاستخدام الفني للغة وعلاقات الفاعلية.[3]

بعد هذا العرض لأهم مفاهيم النص الأدبي وكيفية قراءته يمكننا الآن أن نعرض أهم المناهج النقدية المعاصرة التي طبقت على أدبنا العربي، ونتعرف على هذه المناهج وكيفية تطبيقها، هل تمّ تطبيقها بنفس الكيفية التي طبقت بها على الأدب الغربي؟، أم أنه تمَّ التغيير والإضافة عليها؟ أي هل استخدمنا هذه المناهج بحذافيرها دون النظر إليها من حيث كونها مناهج ذات منشأ غربي؟ وهل هناك اختلاف بين النظرية والتطبيق في استخدام هذه المناهج على أدبنا العربي؟، وهل حقيقة ما قاله الدكتور عبد العزيز حمودة من أن هذه المناهج قد سلبت أدبنا العربي ونصنا الأدبي هويته وشخصيته؟ هل فعلا ضاع نصنا الأدبي وتأرجح بين هذه المناهج حقًا؟

---

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة مطابع السياسة الكويت، الطبعة الأولى، 2003، ص327.

(2) الشيخ محمد، التحليل الفاعلى والأدب، ص3، تحت الطبع.

(3) المرجع السابق نفسه.

إن أي متابعة جادة لاتجاهات النقد العربي تكشف بجلاء ويسر حقيقة، مفادها أن جميع المظاهر الفاعلة لهذا النقد لا تخرج في حقيقتها عما أنتجه العقل الغربي من رؤى ومناهج ومفاهيم وتصورات، ولاسيما منذ النصف الثاني من القرن الحالي إلى يومنا هذا.[1]

وإذا كانت اتجاهات النقد العربي وتياراته تتفاوت في درجة تحقيقها للصورة النموذجية للنقد الغربي، اقترابًا وابتعادًا، انقيادًا أو استحياء، متابعة ولهاثًا، فإن هذه الاتجاهات تظل متأثرة تأثرًا يأخذ شكل الإنصات السلبي والتبني الجاهز، مما يجعل كثيرًا من النقاد يرون في هذه المناهج محض صدى لتلك النغمات التي يعزفها الآخر.

وهذا بدوره ولد ردود أفعال متباينة لدى النقاد العرب المحدثين توزعت على ثلاثة اتجاهات رئيسية:[2]

- الأول: يرى أنه لا مندوحة للنقد العربي، إذا ما أراد تحقيق تقدم منهجي فاعل وحقيقي من أن يندمج في سياق فعالية النقد الغربي وآلية إنتاجه لمنظومة البنى والمفاهيم والتصورات التي لم يعد بإمكان النقد العربي اللحاق بوتائر التطور المعرفي الهائل المتحقق لدى الغرب.
- أما الاتجاه الثاني: فلا يعدو أن يكون رد فعل للاتجاه الأول، إذ يرفض أصحابه محاكاة النقد الغربي أو تبنى أيًا من إنجازاته المنهجية،ويسعون بدلًا من ذلك إلى الاعتصام بالتراث النقدي العربي داعين إلى إحيائه وتطوير صياغة تهدف إلى تقديم نظرية عربية بدلًا من الاكتفاء بالاستيراد الجاهز والتقليد الآلي.
- والاتجاه الثالث يمكن استجلاء صورته بعد التعرض لدواعي ما يمكن أن يرى من مظاهر، وما يمكن أن يترتب على مثل هذا السلوك من نتائج حضارية ومعرفية ومحاولة الحكم عليها.

---

(1) ينظر صالح هويدى، النقد الادبى الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من ابريل، الطبعة الأولى 1426م، ص25.

(2) ينظر المرجع السابق، ص26.

وكما يقول الدكتور جودت إبراهيم: «فالانفتاح على الآخر يسهل أمام الأمة سبل الانتفاع دونما ترغيب أو ترهيب داخلي أو خارجي، وسُبل إضافة البيانات الجديدة ذات الجوهر الإنساني مما يتناسب مع هويتها القومية والإنسانية، وينسجم مع خصوصيتها بوصفها حالة متحركة في ضوء منطلق الثابت والمتحول، فلا خوف على ثقافتنا من ثقافة الآخر، فسرعان ما تعود الأمور إلى مجراها الطبيعي، وتخرج ثقافة الأمة بما يتناسب مع خصوصيتها، ولا يعني هذا أن الثقافة المرسلة قد سجلت نقطة جديدة لصالحها ضد الثقافة المستقبلة، بل يعني أن الثقافة المستقبلة قد تقبلت ما كانت تحتاجه، ويقبله جوهرها، فأين يكمن الخطر إذن في مثل هذه المتغيرات الدولية التاريخية التي نعبر اليوم واحدة منها؟

الخطورة في أدوات ثقافة الآخر، وليس في مفردات ثقافية، ولا في خطابها، فنحن نمارس ثقافتنا بلا أدوات تقريبًا، أو بأدوات قديمة عاجزة وبالية».[1]

ويجدر القول هنا أن الدكتور جودت إبراهيم يرى أن العيب فينا نحن العرب، وهو يرى أنه إذا أردنا أن ننهض من سباتنا فذلك ممكن، فعندنا ثقافتان ثقافتنا وتراثنا، وثقافة وتراث الإنسانية قاطبة. وثقافة أية أمة ليست حكرًا عليها،فالأمم تأخذ وتعطى بعضها بعضًا، تؤثر وتتأثر، ولا أحد يلغي هوية الآخر.[2]

ويمكننا القول أن تأثر النقد العربي بالنقد الغربي لم يكن المظهر الثقافي الوحيد لعلاقة التأثر تلك، ونظرة واحدة إلى حقول النشاط الثقافي والمعرفي الأخرى تقدم لنا صورة واضحة للعلاقة غير المتكافئة بيننا وبين الغرب، مما يصبح من غير المعقول ولا المقبول معه أن نطلب من النشاط النقدي وحده أن يصحح صورة العلاقة، وأن يحقق التوازن المطلوب في ظل انكفاء صورة المعادلة في سائر تجليات علاقتنا المعاصرة بالآخر.[3]

---

(1) جودت إبراهيم، نظرية الأدب والمتغيرات، ص58.

(2) ينظر المرجع السابق نفسه.

(3) ينظر صالح هويدى، من أفق المماثلة إلى أفق التخليق «قراءة في إشكالية العلاقة بين النقد الغربي والنقد العربي"، الكاتب العربي، العدد 93 السنة 1995/ ص 25، 26.

ومن المعروف أن التراث النقدي العربي قد توقف إنجازه مع بدء عطاء الحضارة العربية مما دفع الناقد العربي إلي الإحساس بضآلة ما أستقر عنده من هذا الإنجاز في مقابل تنامي الإنجاز الغربي تناميًا مذهلًا.

هذه الخلفية السيكولوجية للناقد العربي وللمثقف عامة هي التي تفسر مظاهر التسليم الكامل بما لدى الآخر من بضاعة، والانقياد لمنجزه والتبعية له تبعية من لا يكلف نفسه عناء ممارسة التأمل والمراجعة والتساؤل، ناهيك عن النقد.[1]

ويرى صالح هويدى أن تبني النقد العربي للمناهج النقدية الغربية يكشف عن مفارقة تتمثل في أن تلك المناهج ليست في حقيقتها سوى تجليات لواقع الأدب الغربي وكشف لقوانين تشكله، وأنها بهذا المعنى، مهما انطوت على قيم متقدمة واستبصارات علمية تظل رهن معطيات تلك الآداب وخصوصياتها، وأن محاولة فهم الأدب العربي في ضوئها وإخضاع معطياته الخاصة لها إنما تؤكد خطورة الطريق وخطله في آن معًا.[2]

والجدير بالذكر أن صالح هويدي يرى أن محاولة الاعتصام بحدود ما لنا من تراث نقدي في مواجهة النقد الغربي ستمنى بالفشل؛ لأنها محاولة عقيم، تنطلق من مواقع ردود العقل، وتتهرب من انتهاج طريق الحوار الجاد مع الآخر وإخصاب جدل المثاقفة فيما بينها وبينه إلى حيث الاعتصام السلبي بالتراث المجيد، المعمق لإستراتيجية الدفاع عن الذات بالانكفاء عليها والتقوقع داخل شرنقة الموروث المقدس.[3]

وعليه فإن امتلاك النقد العربي معالم هوية لا يكمن في افتراض البدء من نقطة الصفر، أو العودة للمرحلة الطفولية من نقدنا العربي لتأسيس وعي متقدم بشروط العلاقة المتكافئة بيننا

---

(1) ينظر المرجع السابق، ص26.

(2) ينظر المرجع السابق نفسه.

(3) ينظر صالح هويدى، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص29.

وبين الآخر، وإنهاء مظاهر العلاقة الهامشية به وإنضاج ظروف مناخ جديد يكرس دعائم التلاقح الثقافي الجاد، ويطرح ألوان الكسل الذهني وضروب النزعة الانتقائية.[1]

وبصورة أخرى فإن عملية المفاعلة وتبادل المنفعة مع الآخر الثقافي من أهم السبل التي من شأنها أن تثري النقد الأدبي العربي، وتمهد الطريق أمامه من أن يكون له دور إيجابي في مجال النقد والأدب بصورة عامة، وهذا بدوره يسهم في إثراء النقد الأدبي العربي من خلال استفادته من أدب الآخر وثقافته؛ لأن الأدب فعل ونشاط إنساني ليس حكرًا على أحد دون الآخر، هذا الإبداع الإنساني من شأنه أن يثري الحياة الإنسانية بأجمعها دون أي مفارقة بينها.

وفى هذا المضمار يقول صالح هويدي «احسب أن بإمكان النقد العربي أن يستثمر واقع التطرف في مواقف المناهج النقدية الغربية ووقوعها تحت طائلة قانون (الفعل ورد الفعل) لتطوير ملامح رؤية نقدية خاصة به، وذلك بإنضاج هامش اجتهاد معرفي والاشتغال عليه، واستثمار معطيات الاشتباك المنهجي بعيدًا عن المبالغة والتطرف.

وفى ظني أن مستقبل الصياغة النظرية في المنهج النقدي العربي ينبغي أن تظل مرهونة بطرفي الإنتاج المعرفي الفاعلين، وهما النص والقارئ وأخذهما في الاعتبار دون إفراط وتفريط».[2]

وهذا يؤكد أن صالح هويدى يدعو دعوة صريحة لاستثمار المناهج النقدية الغربية في تطوير منهج نقدي عربي،يكون له الدور الكبير في المجال النقدي بصورة عامة.

وإذا أردنا أن ننقل مدى الأثر الكبير الذي تركه النقد الغربي في النقد العربي، فيمكن أن يتضح لنا ذلك من خلال أخذ النقد العربي الحديث أصوله من جميع المذاهب النقدية في القديم والحديث، ومن الشرق والغرب على حد السواء، وقد كان لهذه المناهج النقدية الأثر

(1) ينظر المرجع السابق، ص29،30.

(2) صالح هويدى، من أفق المماثلة إلى أفق التخليق، الكاتب العربي، ص30.

والصدى الكبير في النقد العربي، حيث ترجمت أعمال كثيرة من النقد الغربي، وكان لها تأثيرها في أعمالنا النقدية المعاصرة، ومن بين كتب النقد الغربي التي ترجمت إلى العربية وكانت ذات مذاهب فكرية عند نقادنا المعاصرين كتاب مبادئ النقد الأدبي (لريتشارد) ترجمة محمد مصطفى بدوى، وكتاب: ما هو الأدب (لسارتر).[1]

وما هذه إلا نماذج بسيطة لأهم الكتب النقدية الغربية التي ترجمها نقادنا واستفادوا منها في أعمالهم النقدية المعاصرة.

والمتتبع للحركة النقدية العربية يتضح له مدى غلبة المناهج النقدية الغربية على النقد العربي، حيث يبدو واضحًا أثر هذه المناهج من خلال تأثيرها على الأدباء والنقاد العرب، حيث ظهر تأثير هذه المناهج الخارجية والداخلية على النقد العربي الحديث.

حيث كان للمنهج التاريخي أثره على النقد العربي الحديث فنجده سار في نفس الاتجاه الغربي كما ظهر على يدي(تين) و (بوف)، حيث قام عدد من النقاد بدراسة بعض مظاهر الأدب العربي ونصوصه وفق ذلك المنهج، ومن بين هؤلاء النقاد عباس محمود العقاد، وطه حسين، حيث سعوا إلى دراسة بعض الظواهر الأدبية وفق هذا المنهج متتبعين الظروف السياسية والعوامل الاقتصادية التي صاحبت هذا الإنتاج الأدبي، وكذلك متتبعين شخصية الشاعر وظروف أسرته، أي اهتموا بدراسة شخصية الشاعر والكشف عن ملامح بيئته وظروفها وما كان لها من أثر في إنتاج الظاهرة الأدبية.[2]

أي أن النقد العربي تأثر بهذا المنهج دونما أي تطوير له حيث استخدمه بنفس الكيفية التي استخدمها النقاد الغرب على الأدب.

---

(1) محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه، الحلقة الثانية دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة، ص106، 111.

(2) ينظر صالح هويدى، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص76، 77

أمّا المنهج النفسي فلم يكن النقاد العرب بمعزل عنه،حيث تأثروا به وخاضوا في هذا المجال من خلال تسليطهم الضوء على المتنبي وشعر بشار وأبى العلاء المعري وأبى نواس وسواهم من الشعراء والأدباء الذين رأوا في إبداعهم تعويضًا عن نقص يعانون منه أو ترجمة لرغبة منهم في السيطرة أو التملك أو النرجسية أو شهوة امتلاك السلطة. (1)

ومن النقاد العرب الذين قدموا دراساتهم في هذا المجال العقاد في كتابه (ابن الرومي، حياته من شعره) وطه حسين في كتابه (مع أبى العلاء في سجنه) وعز الدين إسماعيل ومحمد خلف الله احمد ومصطفى سويف، والأخير اعتمد منهجًا تجريبيًا سعى فيه إلى الكشف عن أسرار الخلق الفني عند الأدباء والشعراء. (2)

من خلال ما تقدم يتضح مدى الأثر الكبير الذي تركه هذا المنهج لدى النقاد والأدباء العرب الذين ساروا على نهجه واستخدموه منهجًا لتحليل بعض الظواهر الإبداعية وفهمها.

وكما أثر المنهج التاريخي والمنهج النفسي على النقاد والأدباء العرب أثر المنهج الاجتماعي عليهم، حيث عملوا على ربط الظاهرة الإبداعية بالمجتمع، واعتبروها تعبيرًا عنه، فربطوا الأدب بالمجتمع وظهر ما يسمى (باجتماعية الأدب). (3)

هذا فيما يخص المناهج الخارجية التي لا تعنى بالأدب في جوهره وإنما استخدم الأدب كظاهرة إما للتعبير عن مرحلة تاريخية معينة أو عن نفسية الأديب، أو عن حالة المجتمع الذي يعيش فيه ذلك الأديب،حيث إن هذه المناهج ظهر تأثيرها الكبير على النقاد والأدباء العرب الذين ساروا على نفس الطريقة التي طبقت بها هذه المناهج على الأدب الغربي، فطبقوها على الأدب العربي بالكيفية نفسها.

---

(1) ينظر المرجع السابق،ص87.

(2) ينظر المرجع السابق، ص88.

(3) ينظر المرجع السابق، ص98.

وإذا ما انتقلنا إلى المناهج الداخلية التي تعنى بالنص في حد ذاته ولا شيء خارج النص، سنلاحظ أن هناك عددًا كبيرًا من النقاد العرب قد تأثروا بهذه المناهج وطبقوها على أدبنا العربي، وعملوا على توظيف هذه المناهج في خدمة النقد العربي.

وإذا أردنا الحديث عن المنهج البنيوي باعتباره من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي أثرت في الأدباء والنقاد العرب نجد أن يمنى العيد ترى انه لا يمكننا أن نرى في النقد البنيوي المقتصر على التحليل مسارًا لنقدنا، قد يكون لهذا النقد التحليلي البنيوي حضور، هذا أمر لا يستطيع احد منعه، غير أن وجود مثل هذا النقد أو عدم وجوده لا يعفينا أو لا يعفي النقد، وخاصة ما كان منه يمارس المنهج البنيوي، عن بلورة مسارٍ قادر على إقامة العلاقة بين داخل النص وخارجه، أو قادر على النظر إلى هذا الخارج، إلى هذا الكل داخل النص ذاته.

وهى ترى أننا في بلداننا العربية أكثر ما نكون في حاجة إلى مثل هذا النقد الذي لا يهمل النص كنص أدبي، ويهتم به كبناء لغوي متكامل.[1]

وتؤكد كذلك أن النشاط الفكري النقدي بدأ يظهر في بلداننا العربية على شكل محاولات نقدية يمارسها فكرنا النقدي باللغة العربية في الآونة الأخيرة،وهى ترى أن هذه المحاولات مازالت محدودة جدًا ومتواضعة جدًا، ولكنها رغم ذلك متحفزة وطموحة، وهى ـ أي هذه المحاولات ـ في وضعها هذا لا تخلو من التعثر الذي يظهر في ضياع هدفها أحيانًا، أي في عدم وضوح ما تتوخاه: هل تريد هذه المحاولات أن تحقق معرفة علمية بالنص الأدبي العربي أم أنها مجرد مواكبة لحركة تطور النقد؟

وبالتالي فإنه حين تبغي هذه المحاولات تحقيق معرفة علمية بالنص الأدبي يصبح عليها أو على أصحابها أن ينظروا في شروط هذا التحقيق؛ كي يكونوا على الأقل على وعي بها وبحجم الصعوبات القائمة أمامهم، كي يبذلوا الجهد الضروري والممكن في هذا السبيل.[2]

---

(1) ينظر يمنى العيد، في معرفة النص، ص 40-41.

(2) ينظر المرجع السابق، ص 119-120.

وتؤكد يمنى العيد كذلك على أن هذا التعثر يظهر في شعور من التردد والخشية، حيث يترك أثره على هذه المحاولات؛ والسبب في ذلك يرجع إلي أن النقاد يمارسون محاولاتهم مصحوبين بهمّين:[1]

الهمّ الأول: يتمثل في كون هذه المحاولات تنطلق من النص الأدبي العربي في خصوصيته التي هي في جانب من جوانبها خصوصية اللغة قواعد ومفردات معجميه...الخ، وهى أيضا خصوصية ما يحمله النص أو ما يقوله في ارتباطه بواقع ثقافي أدبي معين له تاريخه ومفاهيمه، حيث إن عملية المفارقة مثلًا بين مفهوم الفضاء في النص العربي القديم وبينه في النص العربي الحديث، أو تمييز هذا المفهوم في النص الحديث يستوجب دراسة معمقة للأدب العربي كما يستوجب معرفة علمية تاريخية بالفكر الثقافي أو بالنظرة الثقافية في هذه المعرفة أو تلك، ومن هنا تظهر ضرورة تملك هذه المناهج النقدية الحديثة تملكًا واعيًا، ومعرفتها معرفة علمية، وذلك نمطٌ من التفكير قادر على ممارسة نوعية معينة من النشاط الفكري.

الهمّ الثاني: يتمثل في كون هذه المحاولات التي يمارسها فكرنا النقدي باللغة العربية هي محاولات لتملّك مناهج مازالت هي نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحيانا، وعلى وظيفتها أحيانا أخرى، أي أن هذه المناهج مازالت بدورها محاولات رغم الخطوات الكبرى التي خطتها، وهذا ما يضع نقدنا الحديث، وخاصة المستفيد من هذه المناهج في موضع قلق واضطراب ما يفرض للخروج من هذا الموضع العمل على تأسيس فكر علمي في ثقافتنا، قادر على المساهمة في إنتاج مناهج

نقدية علمية، مناهج لها صفة الكونية. ومثل هذا التأسيس يستحيل أن يتحقق مقتصرا على ميدان واحد من ميادين النشاط الفكري.

ومن الملاحظ أن هناك عددًا من النقاد العرب الذين تعرضوا لدراسة المنهج البنيوي وطبيعة مقارباته، يميلون إلى إدخاله ضمن طائفة المناهج التي تعلي من (سلطة النص)

(1) ينظر المرجع السابق، ص120، 121.

ليضعوه بذلك جنبًا إلى جنب مع المنهج الشكلي ومقاربات النقاد الجدد والأسلوبيين والجماليين والسيميولوجيين، ولعل صالح هويدي يظن أن النظر إلى المنهج البنيوي باعتباره يعلي من سلطة النص، نظر يحدد الإطار العام وربما الوهمي الذي يشترك فيه مع سواه، ولكنه لا يكشف عن جوهر مقارباته النقدية وما يميزها عن سواها، فإن المقاربات البنيوية تعنى بالنظام الذي جعل من هذا النص بنية ذات علاقة ثنائية متموضعة على هذا النحو أو ذاك لتهتم فيما بعد بالكشف عن قانونها من خلال تجليات علاقات النص ووظائفه دون نسيجه ومستوياته الجمالية، وبما يؤكد وجود إستراتيجية بؤرية محددة، وقد كان ممن أشار إليهم من النقاد العرب الذين ساروا في هذا الاتجاه الناقد فاضل ثامر في كتابه (اللغة الثانية).[1]

هذا فيما يخص المنهج البنيوي وكيفية تأثر عدد من النقاد به ومدى تأثيره على النقد العربي، وهذا شأنه شأن المناهج النقدية الأخرى التي تلت هذا المنهج، فالمنهج الأسلوبي على سبيل المثال كان من ضمن المناهج التي أثرت في النقاد العرب وعملوا على تطبيقها على الأدب العربي، والتي يرى عبد السلام المسدي أنها شقت طريقها في طمأنينة وثبات إلى الفكر العربي الطموح إلى الحداثة.

وهو يرى أن الأدب الذي حبره القلم العربي في السنوات القليلة الماضية شاهد بغزارته وتنوعه على توفق المنهج الأسلوبي في حياض العمل النقدي سواء في ذلك اتجه صوب المعالجة والتطبيق أو مانحا نحو التنظير وإن عزت كثافته.[2]

كما عمل المسدي على إقامة مفارقة بين البنيوية والأسلوبية وفى هذا المضمار يقول: «أما البنيوية فشأنها مع الأسلوبية شأن آخر لاختلاف الطبائع بين المعارف ولم يلتبس شيء على الناقد العربي في هذه الأيام التباس أمر البنيوية في روابطها مع مناهج النقد الحديث وتياراته

(1) ينظر صالح هويدي، من أفق المماثلة إلى أفق التخليق، الكاتب العربي، ص32.

(2) ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، طبعة منقحة ومشغوفة بيليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، 1982، ص5.

الفكرية، ذلك لأن الأسلوبية لا تتطاول على النص الأدبي فتعالجه إلا ولها منطلقات مبدئية تحتكم فيها إلى مضامين معرفية، وعلم الأسلوب يقتضى في ذلك ضوابط العلوم شأن علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال..... فلا أحد منها يقارب النصوص بالشرح أو يكاشفها بالتأويل إلا وله مصادراته النوعية، أما البنيوية فليس علمًا ولا فنًا معرفيًا وإنما هي فرضية منهجية قصارى ما تصادر عليه أن هوية الظواهر تتحدد بعلاقة المكونات وشبكة الروابط أكثر مما تتحدد بماهيات الأشياء».[1]

والجدير بالذكر أن المسدي يرى أن الممارسات النقدية الحديثة عند العرب سجينة الأخذ، محظور عليها العطاء، ويرى سبب ذلك افتقارها إلى بعدين: بعد نقدي وبعد أصولي، فأما انعدام البعد النقدي فتفسيره غلبة المناحي المذهبية على التيارات النقدية الحديثة، وهي ظاهرة يُخصّب بها الإفراز العقائدي، وتُشل بها الرؤية الفردية الواضحة فإذا بالخلق ذوبان عمل الفرد بين أصداء وصايا المذهب الأم.

وأما انعدام البعد الأصولي فلا مردّ له إلا الحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب ولاسيما المحدثين منهم، وأكبر حاجز كاد يطغى على تاريخ الفكر العربي هو ذاك الذي قام بين الفلسفة والنقد الأدبي حتى إننا لا نكاد نعي وجود (أصولية) للأدب وللنقد، بل ولفلسفة المناهج نفسها، فقصر بذلك النظر الأصولي(الاستيمولوجى) فكان لزامًا أن ترجح كفّة الأخذ على كفّة العطاء.[2]

من خلال ما تقدم لا يمكن لأحد أن ينكر أن مناهج البنيوية وما بعدها قد أخذت طريقها إلى النقد العربي المعاصر، حيث ألفت فيها العديد من الكتب التي تتناول هذه المناهج بالدراسة والتحليل والتطبيق، كما يعد المنهج الأسلوبي أيضا من المناهج التي أخذت طريقها إلى النقد العربي، وأخذ عدد من النقاد بتطبيقها على أدبنا العربي.

---

(1) المرجع السابق، ص6.

(2) ينظر المرجع السابق، ص19.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المنهج السيمولوجى والمنهج التفكيكي أيضا يعتبران من أهم المناهج التي تمّ تطبيقها على الأدب العربي، شأنهما في ذلك شأن المنهج البنيوي والمنهج الأسلوبي، وذلك لغرض إثراء النص الأدبي العربي وإنارته من جميع جوانبه، وهذا لا ظير فيه إذا تمّ تطبيق هذه المناهج بشكل يفيد النص الأدبي، ويسهم في تحليله وتفسيره على أن لا تكون هذه الاستفادة مجرد أخذ للجاهز وتطبيقه دونما أدنى جهد يذكر في هذا المجال.

وعليه فإن الوعي بالمنجز الفكري للمراكز الحضارية الأخرى، يقتضى ضروريًا متنوعة من الحوار والمساءلة والاستثمار، وليس الاستلاب والأخذ فقط. على الرغم من ذلك، مازال هناك من يرى أن المركزية الغربية هي المعيار التي يجب أن نزن أنفسنا بها، ومن ثم فإنه يجب أن يستبدل كل ذلك بضروب منوعة من التفاعل الايجابي، وليس الانقطاع التام، أو الاتصال غير المنظم،[1] وإنما يجب أن يكون هناك نوع من المفاعلة والنشاط الفكري النقدي، الذي من شأنه أن يكون له الدور الكبير في مجال النقد العربي بصورة خاصة والنقد العام بصورة عامة.

والآن سنحاول بعون اللهّ التعرض لأهم هذه المناهج التي تمّ بها قراءة أدبنا العربي، ومعرفة مدى تأثرها به وتأثيرها فيه، وسوف نقتصر في هذه الدراسة على المنهج البنيوي والمنهج التفكيكي نموذجين من المناهج التي تم تطبيقها على الأدب العربي، على الرغم من أنه قد تمّ تطبيق المنهج الأسلوبي والسيميولوجي كذلك على الأدب العربي كما أشرنا آنفًا، ولكن دراستنا ستنصب على هذين المنهجين بشيء من التفصيل باعتبارهما من أهم المناهج التي تعرض لمناقشتها الدكتور عبد العزيز حمودة في مراياه المحدبة، وتناولهما بالدراسة والعرض والتحليل، موضحًا أهم المزالق التي وقع فيها هذان المنهجان، وكذلك أوجه قصورهما في مدى قدرتهما على تحليل النص الأدبي.

---

(1) ينظر عبد الله إبراهيم، النقد العربي الحديث وإشكالية المطابقة مع النموذج الغربي، الكاتب العربي، ص6 ـ 7.

البنيوية بين النظرية والتطبيق في الأدب العربي المعاصر:

تحدثنا في المبحث الأول بصورة مختصرة عن هذا المنهج من حيث مفهومه وماهيته، ولاحظنا من خلال ما تقدم أن هذا المنهج من أهم المناهج التي اهتمت بالسياق الداخلي للنص الأدبي، حيث سلبت هذا النص من مؤسسه فأصبح يتيمًا بلا أب أي بلا (مؤلف).

وقد دخلت البنيوية مجالنا الثقافي، وتعمقت فيه، وصارت تتردد على ألسن نقادنا العرب ومثقفينا، ومن هنا فإن تحليل النص الأدبي وإنتاج معرفة ببنيته، أي كشف الدلالات وإضاءة المنطلق الذي يحكم البنية عمل هام، ولكنه غير كافٍ؛ وذلك لأن وضع هذه الدلالات في موقعها من صيرورة البنية الثقافية، من حيث هي صيرورة البنية الاجتماعية نفسها، عمل نقدي أيضًا، ومطروح على المنهج البنيوي النقدي للأدب.[1]

كما أن الاكتفاء بالتحليل ظهرت أهميته في العمل على العنصر، كالعمل مثلًا على عنصر الزمان في الرواية، وبما أننا نعيش في مجتمعاتنا العربية ظرفًا تاريخيًا صعبًا، ظرفًا تسقط فيه باستمرار ملامح الجمال، لا يمكننا أن نرى في النقد البنيوي المقتصر على التحليل مسارًا لنقدنا، حيث إنه قد يكون لهذا النقد التحليلي البنيوي حضور، هذا ما لم يستطع أحد منعه، غير أن وجود مثل هذا النقد أو عدم وجوده لا يعفينا أو لا يعفى النقد، وخاصة من كان يمارس المنهج البنيوي، من بلورة مسار قادر على إقامة العلاقة بين داخل النص وخارجه، أو قادر على النظر إلى هذا الخارج إلى هذا الكل داخل النص ذاته.

ونحن في بلداننا العربية أكثر ما نكون في حاجة إلى مثل هذا النقد الذي لا يهمل النص كنص أدبي، لا يهمله في جسده الذي هو اللغة، والذي يشتغل على هذا الجسد ويصل إلى الأحشاء فيه، فيكشف غناه ويلامس أسراره.[2]

---

(1) ينظر يمنى العيد،في معرفة النص،ص39.

(2) ينظر المرجع السابق، ص40، 41.

ولو أردنا أن نوضح أهم المصطلحات التي أطلقها على البنيوية النقاد العرب، ومنهم فؤاد زكريا، وصلاح فضل ومحمد عناني وعبد العزيز حمودة، للاحظنا أن هناك اختلافات في إطلاق المصطلح على هذا المنهج ـ إن صح التعبير ـ فبينما يرى صلاح فضل أنها ليست منهجًا بل مذهبًا فكريًا[1] يرى فؤاد زكريا أنها منهج ومذهب، فهي في رأيه منهج من حيث إنها فلسفة متصلة بـ (كانت) والتي تبحث عن الأساس اللازماني، الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة، وتؤكد وجود نسق أساسي، ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ، وهذا النسق سابق على الأنظمة البشرية،[2] وهى مذهب فكرى بالنظر إلى فكر منظريها في الستينيات من القرن العشرين.[3]

أما محمد عناني فيرى في وصفه للبنيوية أنها منهج في التحليل ونظرية في الأدب.[4] والدكتور عبد الله الغذامى يرى أن أهم ما فعلته البنيوية هو الانطلاق من مبدأ العلاقة فيما بين الأشياء، وهذا المبدأ أمكنها من الرؤية المفتوحة على وظائف الظواهر، وفتح لها أبوابًا أشرعت بين يديها لخدمة علوم العصر الحديث... وبالتالي تبرز كأكبر تحول أدبي في هذا القرن مس كل وجوه الفكر الإنساني.[5]

هذا فيما يخص وصف الدكتور عبد الله الغذامى للبنيوية التي اعتبرها أكبر إنجاز أدبي يشهده العصر؛ وذلك لشدة ارتباطها بميادين الحياة المختلفة.

أما الدكتور عبد العزيز حمودة الذي أفرد لها مع التفكيكية أول سلسلته النقدية (المرايا المحدبة) فقد تعرض لها بشكل كبير وعميق موضحًا أهم جوانب قصورها، حيث أطلق

---

(1) ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مطبعة الانجلو المصرية ط الأولى ص 161.

(2) ينظر عبد الله الغذامى، الخطيئة والتفكير،ص43.

(3) ينظر فؤاد زكريا، البنائية ص7 نقلًا عن عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، دار المعرفة الجامعية ص151.

(4) فؤاد زكريا،البنائية، ص4، نقلًا عن المصدر السابق.

(5) ينظر محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة،ص101، نقلًا عن المصدر السابق.

عليها اسم (المشروع البنيوي) استنادًا على أنها - حسب رأيه مقترح أو مشروع يمثل الفكر البنيوي، والذي وصف النقاد العرب بالعجز عن التعامل معه، وفهم أهدافه والسبب في ذلك لا يرجع إلى المصطلح إنما اعتبر الأزمة في ذلك أزمة واقعين ثقافيين، وحضارتين مختلفتين، وبالتالي ليست المسألة مصطلحًا نقديًا مستوردًا نتوه في تحديد دلالاته، ولكنها أزمة فكر بالدرجة الأولى، أزمة ثقافة قبل أي شيء آخر.[1]

وهو يرى أن النقاد العرب قد فشلوا في تحقيق هدفين أساسيين:

أولهما: «إنشاء حداثة عربية حقيقية، رغم تأكيداتهم بأنهم لا ينقلون عن الحداثة الغربية فإن الواقع يؤكد غير ذلك»[2].

ثانيهما: فشل النقاد الحداثيون العرب مرة أخرى، وخاصة في تجلياتهم البنيوية والتفكيكية في نحت مصطلح نقدي خاص بهم تمتد جذوره في واقعنا الثقافي العربي، كما أنهم فشلوا في تنقية المصطلح الوافد من عوالقه الثقافية الغربية.[3]

وقد أوضح الدكتور صلاح فضل رؤيته حول هذا المنهج بقوله: «وفيما يتصل بثقافتنا العربية، مثل التيار البنيوي منطلقًا هامًا لتجديد الخطاب النقدي في العالم العربي عبر الدوائر المنتشرة في مختلف أنحاء العالم العربي، وتمثل أبرزها في مدرسة فصول في مصر ومجموعة النقاد الشبان النشطين في الترجمة والتأليف في المغرب العربي، ويمكن أن نعتبر الكتاب الأخير الذي أصدره الدكتور (عبد السلام المسدي) عن البنيوية رصدًا تقريبيًا للتيار البنيوي في النقد العربي.[4]

وإذا أردنا توضيح سبب التباين في الآراء النقدية حول طبيعة البنيوية نجد أن ذلك يرجع إلى عدم تفريق النقاد والمفكرين بين البنيوية باعتبارها نظرية وبين تطبيق هذه النظرية. فأي

---

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص87، 13، 33، 34.

(2) ينظر المصدر السابق، ص 61، 62، 63.

(3) المصدر السابق، ص63.

(4) ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 103.

نظرية علمية أو أدبية تعد في مجال النظر فكرًا ولكنها حين تطبق تكتسب الصفة المنهجية، وتعد بذلك منهجًا.[1]

ومما يؤكد ذلك ـ وهو عدم قدرة النقاد العرب على فهم ما يسعى إليه المنهج البنيوي ـ هو أن هؤلاء النقاد العرب لا تتوفر لديهم المواد اللازمة، والمعلومات الكافية التي تمكنهم من تحديد مفهوم محدد لهذا المصطلح النقدي، فكل ناقد يصفه بوصف معين يختلف عن وصف الآخر، وتعدد هذه الأوصاف أدى إلى التباين في كيفية استخدام هذا المنهج وكيفية تطبيقه على أدبنا العربي، فمن المتوقع أنه إذا تمَّ اختيار مصطلح نقدي محدد لهذا المنهج واعتماده في نقدنا الأدبي العربي، سنتمكن من الاستفادة منه بشكل كبير في تحليل النصوص الأدبية على أكمل وجه.

التفكيكية بين النظرية والتطبيق في الأدب العربي المعاصر:

تحدثنا فيما سبق عن البنيوية، وتعرفنا على مفهوم هذا المنهج وماهيته، بالنسبة لأدبنا العربي. و سنحاول الآن الحديث عن التفكيكية ومعرفة مفهومها في أدبنا العربي،وذلك لأن هذا المنهج من أهم المناهج التي تعرّض لها الدكتور عبد العزيز حمودة في مراياه المحدبة، متناولًا أهم جوانب قصوره وعيوبه، حيث يرى أن «إستراتيجية التفكيك قد تأسست على رفض علمية النقد، والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد والتحوّل إلى لانهائية المعنى».[2]

وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على أن أهم المرتكزات التي يرتكز عليها التفكيك – المنهج التفكيكي– تتمثل في النص، لا شيء غير النص قد يفقد هويته وهيبته بسبب كثرة تفكيكه، وتعرضه لعدة قراءات تتعدد بتعدد القراء والنقاد كلًا حسب خلفيته الثقافية التي يمتلكها، ومخزونه النقدي العلمي الذي يحتويه، فيصبح النص في المنظور التفكيكي غير ثابت

(1) ينظر عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية،ص 151.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة ص10.

المعنى، وبالتالي - وعلى حد تعبير الدكتور عبد العزيز حمودة - «فالبنيويون فشلوا في تحقيق المعنى والتفكيكيون نجحوا في تحقيق اللامعنى».[1]

ومن هنا يمكننا القول إن معنى النص الأدبي يتوقف على من سيقوم بقراءته، وعلى ظروف القراءة التي تمَّ فيها قراءة هذا النص وتفسيره في ضوئها.

ويرى الدكتور عبد العزيز حمودة أن الحديث عن المعنى في إستراتيجية التفكيك تحكمه حقيقتان أساسيتان:

أولاهما: قصور البنيوية في تحقيق الدلالة والمعنى، حيث إن المعارضين للمشروع البنيوي والمنشقين عنه يرون أن الاستغراق في دراسة الدلالة والعلاقة والنسق الأصغر، والنسق الأكبر قد أدى في نهاية الأمر إلى تحول البنيوية إلى دراسة النظام - سواء كان النظام اللغوي أو الأدبي - في حد ذاته ولذاته.... وبالتالي كانت دراسة المعنى والدلالة جوهر إستراتيجية التفكيك.

ثانيهما: إن التفكيك إفراز عصر الشك الكامل الذي خيَّم على كل شيء فاستحالت معه المعرفة اليقينية وفقد العالم محور ارتكازه، وهذه أمور تفسر لانهائية الدلالة القائمة على استحالة المرجعية لأي سلطة خارجية ليست موجودة أصلًا، ونفي وجود التفسيرات الموثوقة أو المعتمدة.[2]

وإذا حاولنا الانتقال إلى مفهوم التلقي في الاتجاه التفكيكي، فيمكننا القول إن التلقي المتأثر بالتفكيكية يبدأ من فرضية، وهى أن النص ليس له وجود فعلي إلا عند قراءته، وأن القارئ الواعي هو الذي يسهم في تشكيل معناه وإعادة صياغته.[3]

---

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة ص 336، 337.

(3) ينظر عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، دار المعرفة الجامعية الجزء الأول، ص 176.

من هنا يمكننا تحقيق المقولة التي تنص على أن النص لا يوجد إلاَّ بقارئه، وعلى ذلك فإن أهمية القارئ تتمثل في صياغة مادة النص، وشرحه وتفسيره وتحديد معناه.

وترى يمنى العيد أن التفكيك غالبًا ما يطّول عنصرًا من عناصر البنية لا البنية، وهو بذلك لا يهدم النظام الذي سرعان ما يستقبل البديل المتلائم مع العناصر الأخرى في البنية فيتجاوز الخلخلة التي يحدثها انهدام العنصر، وتستعيد العلاقات توازن حركتها. هكذا يبقى النظام في نسقيته الخاصة قابلًا للتمايز قادرًا بالملاءمة على أن يكون ولمدى طويل موروثًا.[1]

أما الدكتور صلاح فضل فيرى أن هذا المنهج أو التيار- على حد تعبيره - قد وجد له أنصارا في الفكر العربي، يمارسونه في الفكر الفلسفي والأدبي وذلك بغية خلخلة المفاهيم، ووضعها موضع التساؤل تنشيطًا لحركة التحولات في الفكر الحديث، وإثارة التساؤل حول ما يطفح فيه من يقينيات جاهزة، وقد أشار إلى عدد من النقاد الذين تأثروا بهذا التيار ومن بينهم المفكر اللبناني الدكتور (علي حرب) والناقد السعودي (عبد الله الغذامى) والناقد المصري الذي يؤلف نتاجًا خاصًا به من التفكيك والتأويل في دوائر الاتصال والقراءة الدكتور(مصطفى ناصف)، ويؤكد أنه مثلما يجعل مشهد التفكيك في الغرب القوائم المشتركة ضعيفة فإن مشهد التفكيك العربي يظل بدوره مفككا.[2]

ولو حاولنا الانتقال إلى وجهة نظر الدكتور عبد الله الغذامى في هذا المنهج نلاحظ- على حد قوله: - «إنه احتار في تحديد المصطلح الذي يصلح أن يتم إطلاقه على هذا المنهج، والذي استقّر بعد طول دراسة إلى إطلاق مصطلح (التشريحية أو تشريح النص) الذي يقصد به هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه هذه وسيلة – على حسب رأيه تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص».[3]

(1) ينظر يمنى العيد، في معرفة النص،ص96.

(2) ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 137.

(3) عبد الله الغذامى، الخطيئة والتفكير،ص52.

وعليه فإنه لو نظرنا إلى هذا الرأي سنرى من خلاله أن الدكتور عبد الله الغذامي، اعتبر التفكيك وسيلة إبداعية للقارئ يتمكن من خلالها من التفاعل مع النص الأدبي من خلال قراءته المتكررة له.

ويعتبر الدكتور عبد الله الغذامي أن التشريحية (التفكيكية) تؤكد قيمة النص وأهميته، انطلاقًا من المقولة الشهيرة (لا وجود لشيء خارج النص) وهو يعتبر أن القراءة التشريحية قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة في الوقت نفسه، فهي تبعد النص عن كل ما هو أجنبي عنه، كالسيرة الذاتية لمؤلفه وتاريخ عصره ونية كاتبه، وهذه كلها صفات القراءة القديمة، التي حلت محلها التشريحية التي تعتمد على إقامة علاقات بين النصوص.[1]

ويرى الدكتور عبد العزيز حمودة أن عدمية التفكيك تكمن في تهديده بفوضى التفسير، ومن هنا «تتمثل أزمة الحداثي العربي كاملة في تبنيه لمقولات نقدية أفرزها فكر فلسفي ندعي بأنه غريب علينا».[2]

أما الدكتور صالح هويدى فيقول بهذا الخصوص: «ولعلنا نحن العرب وشعوب العالم الثالث المستلبة المستغلة، نجد في منهج التفكيك ومنطلقاته صدى لما نحسه ونفكر فيه، ذلك أن هذا المنهج في توكيده على التعدد والاختلاف وإلغاء الحضور والتعالي، إنما يهدف إلى تقويض نماذج الحضور التي تستند إليها الحضارة الغربية ويتيح من ثم إمكانية بروز بدائل حضارية مغايرة للنموذج الغربي، نظمًا وأهدافًا».[3]

ويؤكد في نهاية حديثه أن من أهم النتائج المستنبطة رزوح نقدنا العربي المعاصر تحت هيمنة المناهج الغربية، وكف حركته عن إبداع ما هو أصيل متفرد ومنطلق من واقع همومنا الثقافية

(1) ينظر المرجع السابق، ص 58، 59.

(2) عبد العزيز،المرايا المحدبة، ص 403.

(3) صالح هويدى، النقد الأدبي الحديث، ص 120.

الخاصة وطبيعة النص الإبداعي المتميز لإنهاء محنة الغربة المنهجية التي يعيشها نقدنا العربي، الذي يعزف لحنه على هامش (نوتات) الآخر، مما يستلزم استنبات مقدمات لبناء رؤية نقدية تنعتق من آثار التشبث بصروح الماضي وتتجاوز تقليد الآخر في آن معًا.[1]

في هذا المجال يقول- الدكتور عبد العزيز حمودة:- «أن أي محاولة لفهم المشروعين البنيوي والتفكيكى لا يمكن أن تتم في الواقع دون العودة إلى الصورة الأولى للحداثة».[2] ويقصد بها الحداثة الغربية، حيث إن الحداثة الغربية هي التي تعطى المدارس الأدبية والنقدية الأخرى مع هذين المشروعين معناهما وشرعيتها.

وخلاصة القول فإن عملية المحادثة مع الآخر،التي تنتج عن مفاعلة بين ثقافات مختلفة من شأنها أن تثري الجانب الثقافي، ولاسيما النقدي بصورة خاصة، فإذا تمَّ تطبيق هذه المناهج وتوظيفها لفهم النص الأدبي العربي، فهذا من شأنه أن يساعدنا في تحليل وفهم هذه النصوص وفق رؤية جديدة، بشرط أن يتم تطبيق هذه المناهج بجدية ومحاولة تطويرها وإثرائها، لكي لا نكون مجرد مستهلكين للجاهز فقط، وإنما يكون لنا الدور الكبير في إثراء المجال النقدي بصورة عامة.

---

(1) ينظر المرجع السابق، ص153.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 64.

المبحث الثالث

المرايا المحدبة وقراءة المناهج النقدية المعاصرة

المرايا المحدبة والبنيوية :

لن يختلف اليوم اثنان على أن النقد العربي الحديث باتجاهاته ومدارسه المختلفة مازال يعيش على منجزات النقد الغربي، وهو يواجه نتيجة لذلك إشكالية أساسية تكمن في البحث عن هويته، وتحديد مسار خاص به، مناسب لطبيعة النص العربي والثقافة العربية بشكل عام. ومن ثمَّ يمكننا القول أن النقد العربي الحديث نشأ متأثرًا بذلك المناخ الغربي الذي ظل تابعًا له ومتأثرًا بمدارسه و اتجاهاته المختلفة.

وقد تنبه عدد كبير من النقاد والأدباء العرب ممّن درس النقد الحديث في الجامعات الغربية إلى هذه التبعية، وهذا الأسر الذي مازال يكبله حتى وقتنا الحاضر.

ويمكننا أن نشير إلى بعض الأسماء التي برزت في هذا المجال ودعت إلى فك أسر النقد الأدبي العربي من قيوده، ومن أبرز هؤلاء الدكتور مسعود عمشوش الذي دعا ونبه للعودة إلى تراثنا النقدي، حين أشار في مقال له بعنوان (النقد الثقافي والنقد الأدبي)[1] إلى أهم الأسماء اللامعة، التي بدأها بالدكتور عبد العزيز حمودة، الذي يرى أن النقد العربي المعاصر يعيش حالة من الاغتراب والانقطاع عن جذوره الثقافية ويعانى من تبعية خانقة للنقد الغربي.

وهو يرى أن هذا ما دفعه إلى الدعوة للاستفادة من كتب تراث النقد العربي للخروج من التيه والتأسيس لنظرية عربية (أصيله).[2]

---

(1) ينظر مسعود عمشوش، النقد الثقافي والنقد الأدبي، 6- 9 - 2005 ف، شبكة المعلومات http:// www.Yemenitta.com/maqa/124.htm ص 1- 2.

(2) ينظر المرجع السابق،ص ا.

كما أشار الدكتور مسعود عمشوش إلى مجموعة أخرى من الأدباء والنقاد منهم الدكتور عبد الله الغذامى الذي أشار إلى أهم كتبه التي اهتمت بهذا المجال على وجه الخصوص.[1]

وقد حاول الناقد الدكتور عبد الله الغذامى في كتابه (النقد الثقافي) أن يحقق في نظريته النقدية حالة من التوافق بين أطروحات النقد الثقافي ونظرية الإعجاز القرآني

عند عبد القاهر الجرجاني، ولاشك أن هذه الاجتهادات تعبر عن أزمات غياب النقد العربي، وغياب هويته في زمن تشهد فيه الثقافات الإنسانية حالة من الانفتاح والتأثيرات الواسعة مما يزيد من حالة التفاعل والتخصيب المستمرة، الأمر الذي يتطلب فيه قدرًا من الانفتاح والتفاعل في الوقت الذي يحتاج فيه إلى قدر من التواصل الحي والدائم مع التراث والذاكرة الثقافية، وفق ما تمليه حاجات اللحظة التاريخية.[2]

وبالتالي يمكننا القول أن أغلب النقاد والأدباء العرب يدعون إلى التحرر من قيود الغرب التي فُرِضت علينا فرضًا.

وهم يدعون إلى العودة إلى الماضي، لأن من لا ماضي له لا حاضر له، أي أننا في حالتنا هذه التي نعيشها نجد أنفسنا وكأننا وُلِدنا من فراغ ونشأنا في فراغ، وبالتالي فتحنا ومهدنا ويسرنا إن - صح التعبير- الطريق للغرب إلى احتلالنا من جميع الجوانب فكريًا وأدبيًا واقتصاديًا... إلخ، والذي يسّر وساعد على هذا وجود فراغ ثقافي وفكري ساهم في سهولة احتكارنا واحتلالنا.

صحيح لا يمكننا أن ننفصل عن التطورات التي تحدث في العالم الآن، ولكن ألا يمكن أن يتم ذلك وفق ما نرغبه ووفق ما يتماشى مع قيمنا وأخلاقنا وثقافتنا، أليس من المفترض أن

---

(1) ينظر المرجع السابق، ص2.

(2) ينظر مفيد نجم، محاولات للبحث عن الدور الغائب للنقد العربي المعاصر، بيان الثقافة، آفاق أدبية، 9- 5- 2005 ف ص2.

نستفيد من الغرب بحيث يمكننا أن نوظف ما نحتاج إليه من مناهجهم وثقافتهم وفق ما يلائم ويناسب بيئتنا العربية، وبالتالي نتمكن من الاستفادة من المدارس النقدية الجديدة كالبنيوية والتفكيكية في استقراء النص الأدبي العربي ولكن وكما يقول الناقد سعيد الغانمي: «مشكلتنا مع المناهج الحديثة أننا نتصور أنها حلول في حين أنها خطوات إجرائية، وأدوات استكشافية، ومن طبيعة الأشياء أن تستبد الأنانية بالمنهج، فيتحول كلما ازداد نجاحه من طريقة علمية أو (حيادية) إلى شارة أيديولوجية...». (1)

وبالتالي فإن المنهج ليس سجنًا ولا شيئًا مقدسًا يجب التعامل معه دون أي تعديل أو تغيير فيه.

ويجدر القول بأن البنيوية و التفكيكية من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي طبقت على نقدنا العربي، و استولى هذان المنهجان على الحداثيين العرب بشكل كبير، لدرجة أنه صار لهذين المنهجين أنصار ودعاة من النقاد العرب، و قد أفرد الدكتور عبد العزيز حمودة مساحة كبيرة من كتابه المرايا المحدبة لدراسة هذين المنهجين، و سنحاول الآن توضيح أهم المآخذ التي أخذها الدكتور حمودة على البنيوية والتفكيكية في مراياه المحدبة.

أكد الدكتور حمودة في مستهل حديثه عن البنيوية أنه لن يتعرض للمشروع البنيوي إلا في جوهره، وهو العلاقة بين علم اللغويات و البنيوية اللغوية من ناحية، والبنيوية الأدبية من ناحية أخرى.

وفي حوار أجراه (فتحي عامر)[2] مع صاحب المرايا المحدبة، فطرح عليه العديد من الأسئلة الخاصة بمراياه المحدبة والمقعرة، من بينها:

---

(1) سعيد الغانمي،من الخطأ أن نتصور أن المنهج النقدي شيئًا مقدسًا حوار: أديب كمال الدين، بيان الثقافة، حوار / 9- 5- 2005 / ص5.

(2) فتحي عامر، عبد العزيز حمودة، بين مراياه المحدبة والمقعرة وفتيل المعارك الثقافية، بيان الثقافة، آفاق أدبية، الأحد 22شوال 1422هـ / 6 يناير 2002 – العدد 104/ ص3.

«إذا كنت ترفض استخدام النظريات والمدارس النقدية الغربية في تحليل النصوص العربية فهذا معناه أنك لا تعترف بعالمية النظريات العلمية من حيث هي نظريات علمية ذات طابع إنساني... اعتقد أنني لو كنت مكان الحداثيين لوجهت إليك هذا الاتهام فماذا تقول؟» وقد أجاب الدكتور حمودة على هذا السؤال قائلًا:[1]

«في هذا لدى الكثير في حقيقة الأمر، وسأبدأ بآخر المقولات وليس أولها، وهو أن المدارس النقدية التي أفرزتها المدارس الغربية وما بعدها تراجعت، وكانت قد تراجعت في بلاد المنشأ الغربي حتى قبل أن ننقل هذه المدارس إلى الثقافة العربية، حينما ارتمينا في أحضان (البنيوية) في الستينيات كانت (البنيوية) قد تراجعت ووصل منظروها أنفسهم إلى قناعة كاملة بأن المعالجة البنيوية للنص الإبداعي لا تقدم في أفضل حالاتها أكثر من دراسة نحوية للقصيدة، وإلى قناعة بأن ذلك التحليل البنيوي يمثل ما يسمى بسجن اللغة. وهكذا حينما تحولنا إلى (البنيوية) في بداية الثمانينيات في مصر في مجلة فصول، كنا ننقل مدرسة (مضروبة) في بلد النشأة ذاتها، هذه من ناحية أما الناحية الأخطر فإن القول بعالمية (العلم) قول لا يمكن أن يختلف عليه اثنان....».

هذا ما رد به الدكتور حمودة على سؤال فتحي عامر، والصحيح أن هذه الإجابة تؤكد على رفض حمودة القاطع لهذه المناهج، لأنها فشلت -على حد قوله- في بلد المنشأ فكيف يمكنها أن تنجح وتتقدم في غير موطنها. ولكن ألا يمكننا نحن العرب أن نوظف هذه المناهج ونطورها وفق منظور عربي.؟ بحيث نزرعها في تربتنا الغنية بكل مقومات الحياة، مستمدين لها كل أسباب التقدم والنجاح من تراثنا الغني بالثروة العلمية والثقافية التي يمكنها أن تساهم في نمو هذه المناهج، ومن ثمَّ نتمكن من توظيفها في استقراء النص الأدبي العربي وفق منهج عربي تكون لنا القدرة على تحديد مصطلحاته وأدواته الخاصة.

(1) المرجع السابق نفسه.

وإذا ما عدنا إلى المرايا المحدبة، وتناولنا أهم ما اهتمت بدراسته حول المنهج البنيوي نلاحظ أنها اهتمت بتحديد أهم المحاور الرئيسة التي تدور حولها البنيوية الأدبية، حيث حدد الدكتور حمودة الثنائية التقليدية - على حد تعبيره - التي لازمت الفلسفة الغربية والمدارس النقدية منذ منتصف القرن السابع عشر حتى اليوم، وهو يقصد بذلك ثنائية الخارج والداخل وهى الثنائية التي تلقي الضوء على الكثير من جوانب الغموض في البنيوية.[1]

وقد وصف الدكتور حمودة البنيويين العرب بأنهم من الذين تصادف وقوفهم إلى يسار الوسط، بحيث أنهم ينتمون إلى البنيوية التي تكون مستقلة (الداخل)، ومع ذلك فهم يتأرجحون باستمرار بين الخارج والداخل دون نجاح يذكر في تحديد الأرض الوسط التي يحلمون بها.[2]

أشار كذلك إلى ثنائية أخرى قادتنا إليها الثنائية الأولى وهى ثنائية الموضوع والذات، التي نشأت فلسفية واستمرت فلسفية الطابع حتى اليوم، وهذه الثنائية على وجه الخصوص تحدد ردود الفعل التي أثارتها البنيوية في الأمزجة المختلفة، بل إنها بالفعل قررت طريقة استقبالها في تلك الأمزجة الثقافية.[3]

أكد الدكتور حمودة أنه مما لاشك فيه أن الدراسات اللغوية الرائدة التي قام بها (فردينان دي سوسير) في السنوات المبكرة من القرن العشرين تُعد الأساس الأول للبنيوية اللغوية، وهى التي أفادت بالدرجة الأولى من مبادئ المذهب التجريبي.[4]

وهذا رأى صريح وواضح من صاحب المرايا المحدبة بالدور الكبير الذي لعبه (دي سوسير) في خدمة علم اللغة، وذلك من خلال ما سجله تلاميذه ومستمعوه بجامعة جنيف

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص178.
(2) ينظر المصدر السابق، ص179.
(3) ينظر المصدر السابق نفسه.
(4) ينظر المصدر السابق، ص 180.

عام (1916م)، ولم يتم نشر هذه المحاضرات إلا بعد وفاته، وعلى الرغم من أن دي سوسير لم يستخدم كلمة (بنية) وإنما استخدم كلمة (نسق) أو (نظام) إلاَّ أن الفضل الأكبر في ظهور (المنهج البنيوي) في دراسة الظاهرة اللغوية يرجع إليه هو أولًا وبالذات.[1]

ويجدر القول أن (النزعة البنيوية) لم تظهر إلى حيز الوجود إلا عام 1928م في المؤتمر الدولي لعلوم اللسان الذي عقد بلاهاي بهولندا، حيث قدم ثلاثة علماء روس، وهم (ياكوبسبون وكارشفسكى وتروتبسكونى) بحثًا تضمن الأصول الأولى لهذه النزعة، وبعد ذلك أصدروا بيانًا في المؤتمر الأول للغويين في براغ عام 1929م، استخدموا فيه كلمة (بنية) بالمعنى المستعمل اليوم، ودعوا إلى اصطناع (المنهج البنيوي) بوصفه منهجًا علميًا صالحًا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها.[2]

ويرى الدكتور حمودة أن التحليل اللغوي لبناء النص الأدبي جاء بمنزلة مخرج مقبول يحقق مطالب النقد الأدبي، في حين أن المفارقة هنا أن ذلك المخرج كان مقتل البنيوية بقدر ما كان منقذًا لها، حيث تمثل فشل البنيوية الجوهري في نهاية المطاف في قدرتها المكتسبة الجديدة على تحقيق تحليل لغوي بنائي للنص مع فشل كامل لتحقيق معنى النص.[3]

وهذا اعتراف من الدكتور حمودة بأن البنيوية قد نجحت في التحليل اللغوي للنص الأدبي، وتحديد وحداته اللغوية، مع الفشل الكامل في تحقيق معنى هذا النص.

في حين أن يمنى العيد ترى أن المنهج البنيوي ينطلق من مجموعة من المفاهيم التي تمثل أدواته، وهذه المفاهيم هي:

- مفهوم النسق
- مفهوم التزامن

---

(1) ينظر زكريا إبراهيم،مشكلات فلسفية، مشكلة البنية،مكتبة مصر، 1976ف، ص 43.
(2) ينظر المرجع السابق، ص43،44.
(3) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 181.

- مفهوم التعاقب
- مفهوم الطابع اللاوعي للظواهر أو الآلية.

هذه هي أهم المفاهيم التي ترى يمنى العيد أنها مرتبطة مع بعضها البعض، بحيث إن فهم الواحد منها مرتبط بفهم المفاهيم الأخرى، حيث يمثل البحث في موضوع ما استنادًا إلى هذه المفاهيم يسمى: بحثًا بنيويًا.[1]

وهى تؤكد أن المنهج البنيوي أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفًا من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام و المشترك، وإلى ما هو علمي وإلى ما هو منطقي، كما أثبت هذا المنهج خصوبته فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير وفي دراسة العقليات البدائية كما في ميادين عدة، منها ميدان النقد الأدبي.[2]

رأي يمنى العيد هذا جاء مغايرًا تمامًا لرأي الدكتور عبد العزيز حمودة، فالفشل الجوهري الذي يراه عليه صاحب المرايا المحدبة في أكثر من موقع في كتابه هذا، أكدت يمنى العيد نجاحه بشكل كبير في أكثر من موقع في معرفة النص، حيث ترى يمنى العيد أن المنهج البنيوي قد ساهم في كشف ما كان غامضًا ومجهولًا لدى الكثير، ودعت كذلك إلى استخدام هذا المنهج وتطبيقه على أدبنا العربي فهي ترى أننا في حاجة إلى مثل هذا النقد الذي لا يهمل النص كنص أدبي، لا يهمله في جسده الذي هو اللغة، والذي يشتغل على هذا الجسد ويصل إلى الأحشاء فيه، فيكشف غناه ويلامس أسراره، يراه في الوقت نفسه في المجال الذي ينهض فيه ويتجرأ على الجهر بجمال جسده، يشرع لنا نوافذ نطل منها على زمن نسعى ويسعى التاريخ إليه....[3]

---

(1) ينظر يمنى العيد، في معرفة النص، ص 32،35.

(2) المرجع السابق، ص 37.

(3) ينظر المرجع السابق، ص 40، 41.

وإذا ما انتقلنا إلى الدكتور عبد الله الغذامي ورؤيته حول مدارس النقد الحديث - على حد تعبيره - فهو يرى أن هذه المدرسة تنظر إلى النص على أنه عمل مغلق وعزلته عن مؤلفه وعن عصره، وجعلت العمل وحدة فنية مستقلة تمتلك خصائصها الذاتية التي لا تشترك فيها مع أي عمل آخر حتى وإن كان من المؤلف نفسه.[1]

هذا رأى منه على أن هذه المناهج سجنت النص الأدبي وقيدته، وعزلته عن كل ما يحيط به.

يرى الدكتور الغذامي أن النص الأدبي وجود عائم، فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة سابحًا فيها إلى أن يتناوله القارئ، ويأخذ في تقرير حقيقته،[2] أي أن القارئ هو الذي يحكم النص وفق ما يصدره المؤلف،فيعمل على توظيفه حسب مفرداته اللغوية التي استخدمها المؤلف في بنائه. والتي لها مدلولات خاصة ومعينة لدى القارئ، وذلك وفق المخزون الثقافي الذي يمتلكه ذلك القارئ. هاذان رأيان مختلفان من يمنى العيد وعبد الله الغذامي.

نعود الآن إلى رؤية الدكتور عبد العزيز حمودة حول البنيوية،حيث ناقشها في مراياه المحدبة بشكل واسع فقد أكد الدكتور حمودة بأن البنيويين على الرغم من أنهم يؤكدون أن نقطة البداية للمشروع البنيوي هي رفض النقد الجديد بسبب أرستقراطيته التي جعلت منه نقد النخبة من ناحية، وفشله في تطوير نظام لغوي كلي

أو نظرية للغة من ناحية أخرى، فإنهم في حقيقة الأمر طوروا بعض مقولات النقد الجديد في ضوء اهتماماتهم اللغوية الجديدة.[3]

هذا تأكيد واضح من الدكتور حمودة على نجاح البنيويين وتطويرهم للمفاهيم اللغوية، ومساهمتهم في تطوير اللغة بشكل كبير. ويرى أن البنيوية الأدبية ارتبطت في نشأتها بالبنيوية

(1) ينظر عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير،ص 29.

(2) ينظر المرجع السابق، ص28.

(3) ينظر عبد العزيز حمودة،المرايا المحدبة، ص 195.

اللغوية التي أسسها (دي سوسير) في السنوات الأولى من القرن الحالي، والواقع أن البنيوية اللغوية تحدد هوية البنيوية الأدبية، وتعيّن مسارها من البداية إلى النهاية.[1] أي بصورة أخرى فإن البنيوية اللغوية أدت إلى ظهور البنيوية الأدبية.

كما أكد الدكتور حمودة في مراياه المحدبة أن اللغة بالنسبة لمؤسس البنيوية اللغوية شكلًا وليست مادة، وبالتالي فإن شتراوس حينما يطبق مقولة سوسير الأساسية حول التركيز على العلاقات بين الأنساق على الشكل وليس المادة، يقوم بتحديد الخطوات التفصيلية للتحليل اللغوي، وهو تحليل ضروريّ قبل الانتقال إلى دراسة علاقة اللغة بالأنساق الأخرى، تاريخية أو اجتماعية أو أنثروبولوجية. وهذه الخطوات هي:

أولًا: يجب أن يركز التحليل اللغوي على الداخل، على الوظائف الداخلية للأنساق الصغرى في علاقتها بعضها ببعض.

ثانيًا: يجب تقسيم التعبير اللغوي إلى عدد محدد من العناصر.

ثالثًا: عناصر اللغة تحددها علاقاتها المتبادلة، وهذه العلاقات استبدالية يمكن على أساسها لعنصر أن يحل محل عنصر أو عناصر أخرى، وتعاقبية بين عناصر تجتمع معًا في الوقت نفسه.[2]

وهو يرى أنه حينما تبنى البنيويون الأدبيون البنيوية اللغوية فإنهم بذلك يرثون النموذج اللغوي. بسلبياته كاملة، وقد أكدَّ على أن أبرز سلبيات هذا النموذج هو الانشغال الكامل بالكيف دون المعنى.[3]

بصورة أخرى هذا تأكيد صريح منه على أن البنيوية اللغوية عند استخدامها لتحليل النصوص الأدبية ينصب اهتمامها على الوحدات اللغوية المكونة لهذا النص، ومعرفة مدى

(1) ينظر المصدر السابق، ص200، 201.

(2) ينظر المصدر السابق، ص203.

(3) ينظر المصدر السابق، ص 204.

علاقة هذه الوحدات بعضها مع بعض، مع إهمال واضح وصريح على معنى هذه الوحدات اللغوية. فالنص عند البنيويين اللغويين ما هو إلاَّ شكل لغوي فقط ليس له معنى. وقد اتفق فؤاد زكريا مع الدكتور عبد العزيز حمودة في هذا الرأي عندما اتهم البنيوية بتأكيدها على أن الإنسان يعجز عن التحكم في نشأته أو غايته، ولا يتبقى أمامه إلا أن يدع ذلك النسق يسير في مجراه، ويحمله معه بين طياته كما اتهم فؤاد زكريا مطبقي البنيوية بالتعسف في تطبيق النموذج اللغوي على مجالات العلوم الإنسانية وإنكار تعدد النماذج بتعدد ميادين البحث.[1]

لقد توقف الدكتور حمودة مع يمنى العيد ونظرتها للبنيوية وعلل هذا التوقف بسببين هما:[2]

1- إن دراستها عن البنيوية تجسد أزمة المشروع النقدي الغربي بصفة عامة.

2- إن هذه الدراسة المتخصصة، النظرية والتطبيقية تجسد أزمة الحداثى العربي على وجه الخصوص، والمأزق الذي وضع فيه نفسه، حيث تختلط عنده الحداثة بما بعد الحداثة، وتختفي الخطوط الفاصلة بين البنيوية وما بعد البنيوية، ويتداخل عنده ماهو بنيوي مع ماهو تفكيكي، لأنه يتبنى عن وعي كامل حداثة غربية ترتبط بأزمة الإنسان الغربي دون أن يعي أن أزمة الإنسان العربي مختلفة، وتستحق منا إفراز حداثة عربية ترتبط بالمشروع التنويري الذي لا يختلف على أهميته مفكران.

مازال الدكتور حمودة يصر ويؤكد على أن أزمة الإنسان العربي تختلف تمامًا عن أزمة الإنسان الغربي، وبالتالي لابد من أن يفرز ثقافة وحداثة خاصة به تتلاءم مع أزمته.

هذان هما السببان اللذان دفعا الدكتور حمودة للتوقف مع يمنى العيد طويلًا حيث ذكر أنها قد عملت على تحديد معالم الحل التوفيقي الوسط، اعتبر أن هذا الحل الذي اقترحته الناقدة لا

(1) ينظر فؤاد زكريا،البنائية، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت العدد الأول،ص29. نقلًا عن عثمان موافي مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية ج1، دار المعرفة الجامعية، ص163.

(2) ينظر عبد العزيز حمودة،المرايا المحدبة، ص 212، 213.

يعدو أن يكون محاولة غير موفقة لإمساك العصا من منتصفها، فأركان الحل في بساطة شديدة تتمثل في:[1]

1- بنية النص الأدبي تمثل نسقًا مستقلا يمثل استقلال النسق اللغوي.

2- وظيفة الناقد البنيوي هي تحليل عناصر النسق الأدبي للنص من الداخل عن طريق إضاءة العلاقات أو التقابلات بالمعنى السوسيرى بين تلك العناصر من ناحية، وتحديد العلاقات بين نسق النص الفردي والنسق الأدبي العام للنوع من ناحية أخرى.

3- إن النسق الأدبي لا يمكن أن يكون نسقًا داخليًا مستقلًا فقط، ولكنه يمثل بنية نظيرة لبنى أو أنساق أخرى غير أدبية، وهي بنى تمثل في مجموعها الثقافة التي أفرزت النص أو النسق الأدبي الخاص.

4- على الناقد البنيوي أن يدرك الحضور المتزامن للداخل والخارج في النص هكذا يبقى النص في نظرنا داخلًا لا فرار له من خارج حاضر فيه.

يرى الدكتور حمودة أن هذه المعالم التي عملت يمنى العيد على تحديدها لا يبدو بينها أي تعارض، بل لا توجد ثنائية بين هذه المعالم. وهو مع ذلك يرى أنها عند توقفها في تحديد هذه المعالم لا تقدم حلًا ولا تقيم جسرًا بين طرفي الثنائية،خاصة أن الثنائية في ضوء مقولاتها الأربع غير قائمة أصلا.[2]

على الرغم من ذلك فإن الدكتور عبد العزيز حمودة يأخذ على يمنى العيد أنها لا تعمل على تقريب القصيدة من المتلقي، كما أنها تفتقد قدرتها المستمرة على الإيحاء عن طريق الرمز.[3]

على حين أنه وصف هدى وصفي - وهي من بين النماذج التي قام بدراستها في مراياه المحدبة - على أنها تتميز عند تحليلها بانفصام واضح لا تخطئه عين القارئ المدرب بين نموذج

(1) ينظر المصدر السابق، ص211، 212.

(2) ينظر المصدر السابق، ص212.

(3) ينظر المصدر السابق،ص52.

بنيوي لا يقارب النص، بل يحجبه خلف ادعاءات بالعلمية ولغة نقدية تلفت النظر إلى نفسها أكثر مما تلفته إلى النص.[1]

تحدث الدكتور عبد العزيز حمودة في مراياه المحدبة عن النسق، ثم حاول أن يقوم بإجراء مفارقة بين النسق اللغوي و النسق الأدبي. فالنسق بصورة عامة «هو مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الإنتاج الفردي للنوع وتمكنه من الدلالة، ولما كان النسق تشترك في إنتاجه الظروف والقوى الاجتماعية والثقافية من ناحية، والإنتاج الفردي للنوع من ناحية أخرى.... والنسق ليس نظامًا ثابتًا وجامدا، إنه ذاتي التنظيم من جهة، ومتغير يتكيف مع الظروف الجديدة من جهة ثانية...»[2].

هذا هو مفهوم النسق بصورة عامة، أما عن النسق اللغوي الذي كانت بدايته على يد (فردينان دي سوسير) الذي وضع العلامة وسط النسق اللغوي فالعلامة عند دي سوسير لا توجد خارج النسق اللغوي، والذي يمثل نسق اختلافات بالدرجة الأولى، اللغة (نسق لا يعرف سوى نظامه الخاص) حيث شبهها - أي اللغة- بورقة ذات وجهين:الوجه الأول فيها هو(الدال) والظهر هو (المدلول) بحيث لا يمكن تمزيق وجه هذه الورقة دون تمزيق ظهرها.[3]

ومن هنا فإن المنهج اللغوي البنيوي على هذا الأساس يتمثل في دراسة العلاقات التي تمثل وحدة النسق.

تحدث كذلك الدكتور عبد العزيز حمودة عن النسق غير اللغوي أي نسق الأدب، حيث اعتبر النسق اللغوي جوهر البنيوية اللغوية، وعليه يمكن اعتبار النسق الأدبي جوهر البنيوية الأدبية التي تمَّ الانتقال إليها في أوائل الستينيات، حيث تمَّ الانتقال من البنيوية اللغوية إلى

(1) ينظر المصدر السابق، ص52، 53.

(2) المصدر السابق، ص223.

(3) ينظر زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية، مشكلة البنية،ص 43 - 44 -45.

البنيوية الأدبية بفعل جهود مجموعة من الأدباء والنقاد منهم (جاكبسون - بروب وجيل من الشكليين الماركسين).[1]

ويرى الدكتور حمودة أنه إذا كان البنيويون اللغويون يقومون بتقسيم النص اللغوي إلى أصغر مكوناته البنائية وهي الفونيمات والمورفيمات،أو إلى أصغر مكوناته الصوتية والشكلية، فإن البنيويين الأدبيين وعلى رأسهم (ليفي شتراوس): يقسمون النص الأدبي إلى أصغر مكوناته البنائية وهي (المايثمات) أوما يسميها كمال أبوديب (الاسيطرة) و(الأسيطرات) وإن كانت تسميته هذه تنسحب على المكونات الصغرى للأسطورة مما يجعل تطبيقها على المكونات الصغرى للقصيدة، بل حتى للرواية الأدبية المركبة عملية غير دالة.[2]

واعتبر الدكتور عبد العزيز حمودة أن أخطر مشاكل البنيوية والبنيوية الأدبية على وجه التحديد هي مشكلة المعنى أو قدرة النص الأدبي على الدلالة، واعتبر أن مشكلة المعنى أو الدلالة هي مشكلة المشروعين النقديين اللذين ولّدتهما الحداثة حتى الآن، وهما البنيوية الأدبية والتفكيك.

وهو يرى أن الصعوبة تقوم على معطيين أساسيين يؤكدهما المشروعان النقديان:[3]

أولهما: وهو مهم عند البنيويين، هو القول بأن المعنى يستخرج أو يستمد من النسق وليس العكس.

وثانيهما: وهو عند التفكيكيين أكثر أهمية، وهو القول بموت المؤلف.

هكذا أكدَّ الدكتور حمودة على مدى خطورة هذه المشكلة أي مشكلة المعنى، أي أن النص الأدبي عند استخدامه وتطبيق المنهج البنيوي عليه فإنه يفقد قدرته على توضيح معناه، حيث إن المفردات اللغوية التي قد تتعددَّ مدلولاتها تؤدي إلى إعطاء هذا النص الأدبي أكثر من معنى.

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 227.

(2) ينظر المصدر نفسه، ص 233.

(3) ينظر المصدر السابق، ص 239.

من خلال هذا نرى أن الدكتور حمودة قد ربط بين مفهوم المعنى والدلالة، في حين أنه لو رجعنا إلى رأي الدكتور عبد الله الغذامي في كتابه (المشاكلة والاختلاف) نجده قد عمل على إجراء مقارنة واضحة وكبيرة بين المعنى والدلالة على النحو الآتي:[1]

- المعنى القديم محددًا ومعجميًا، بينما الدلالة مطلقة.
- المعنى للمفردة، أما الدلالة فهي للبنية والتركيب (الجملة والنص، ومجموع النصوص).
- المعنى خاضع لنية المؤلف، أما الدلالة فهي ما يفهم القارئ من النص.
- المعنى يورث تاريخيًا، أما الدلالة فإنها إفراز متجدد.
- المعنى جاهز، أما الدلالة فإنها من استنباط القارئ، أي أن المعنى سابق بينما الدلالة لاحقة.
- المعنى خاضع لمعيار الصحة والخطأ، أما الدلالة فلا وجود لسلطة خارجة عنها؛ لأن قيمتها في ذاتها.

هكذا عمل الدكتور الغذامي على إجراء مقارنة بين المعنى والدلالة، المعنى أسنده للمؤلف، والدلالة أسندها إلى القارئ، وبالتالي فإن المعنى ثابت، وهو ما يُفهم من قصد مؤلف النص. أما الدلالة فهي غير ثابتة، وإنما هي متجددة بتجدد القراء، ومدى قدرة كل قارئ على فهم هذا النص وفق مخزونه الثقافي الذي يمتلكه.

هكذا يرى الدكتور حمودة أن البنيويين قد فشلوا في تحقيق المعنى؛ لأنهم يتعاملون مع وحدات مفرغة من الدلالة، حيث يرجع بعض البنيويين هذا الفشل في تحديد المعنى إلى تعدد دلالة النص الأدبي.[2]

---

(1) ينظر عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1994 ف،ص43.

(2) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 241.

وقد أكدّ الدكتور حمودة في نقده للمشروع البنيوي أن الفشل الحقيقي لهذا المشروع الـذي تلتقي عنده ألوان القصور المختلفة في التحليل البنيوي هو عجز المنهج عن تحقيق المعنى برغم أن محوري النقد الحداثي كله هما اللغة والمعنى، والناقد البنيوي في تركيزه على تحديد العناصر والوحدات الصغرى المكونة للنص يقوم بعملية اختزال مخلة له، وبرغم كل هذا فـإن تحقيـق المعنى لا يتم ولا يتحقق.[1]

وتتمثل خطورة النموذج البنيوي في افتراض أن النص مغلق ونهائي، فالقول بوجود نسق أو نظام عام للنوع تُدْرس في ضوئه الأنساق / النصوص الفردية يعني بالدرجة الأولى وجود نسق عام مغلق ونهائي، وأن ما يفعله الناقد البنيوي هو تحليل النص في ضوء أحكام وقوانين تفترض اكتمال النص ونهائيته، وحيث إن المؤلف في المنظور البنيوي قد مات، وأنه لا مكان في النص لقصدية مؤلف لا وجود له، وأن النص مغلق ذاتي الدلالة، فإن وظيفة الناقد البنيـوي هي إنطاق النص، حتى لو كان ذلك يعني إنطاقه بأشياء ليست موجودة فيه.[2]

يرى الدكتور حمودة كذلك أن من بـين أبـرز أوجـه القـصور في البنيويـة عـدم صـلاحية المشروع البنيوي للتطبيق على كل الأنواع الأدبية، فهو من ناحية الشكلية أقرب في تطبيقـه إلى الشكل السردي منه إلى الأنواع الأدبية الأخرى خاصة الشعر.

وقد لخص لنا الدكتور حمودة أن أزمة البنيوية الحقيقية تتمثل في فـشلها في تحقيـق المعنـى، حيث يرى أن هناك عدة عوامل تـضافرت عـلى إفـشال البنيويـة وإعاقتهـا في تحقيـق هـدفها المبدئي والأساسي، وهو (مقاربة) النص الأدبي وإنارته من داخله، وهو هدف نبيل ومشروع في حد ذاته، لكن ما حدث أنه لا المقاربة ولا الإثارة تحققتا بسبب عدد من الخصائص الذاتية أبرزها:[3]

(1) ينظر المصدر السابق، ص 281، 282.

(2) ينظر المصدر السابق، ص 284، 285.

(3) ينظر المصدر السابق، ص 286، 287، 288.

أولًا: لقد ترجم البنيويون ذاتية النسق الأدبي واستقلال نظامه إلى صيغة مبالغ فيها، تخطت بكثير ما نادى به النقاد الجدد من قبلهم من تحليل النص كما هو في حد ذاته ومن داخله.

ثانيًا: اتجه البنيويون منذ البداية إلى استبدال المؤلف بالناقد، فالفراغ الذي ولَّده موت المؤلف في المشروع البنيوي، شغله الناقد البنيوي الذي لبس مسوح الإبداع، ورفع شعارات اللغة الشارحة أو الميتالغة والنقد الشارح أو الميتانقد.

ثالثًا: لقد رفع أتباع البنيوية الأدبية منذ البداية شعار (علمية النقد) أي تطبيق مبادئ المنهج العلمي، واستخدام التجريب والقياس وإعمال قوانين المنطق لتحقيق درجة مقاربة موضوعية للنص الأدبي.

رابعًا: ارتبط القصور الرابع للبنيوية بالحرص على تحقيق العلمية التي دفعت البنيوية إلى أحضان النموذج اللغوي، حيث إن النموذج اللغوي كان سببًا في مقتل المشروع البنيوي.

وهكذا لخص لنا الدكتور عبد العزيز حمودة رؤيته للمشروع البنيوي وحدد لنا بدقة أهم الأسباب التي أدت وساهمت في مقتل هذا المشروع.

المرايا المحدبة والتفكيكية

التفكيكية من أهم المناهج النقدية الغربية التي أولى لها الدكتور حمودة جزءًا كبيرًا من مراياه المحدبة، لأنه اعتبرها من أهم المناهج التي أثرت على المتحمسين للحداثة وشعاراتها البراقة في العالم العربي، الذين تحولوا من البنيوية إلى التفكيك، وذلك دون القيام بمجرد تنبيه للقارئ لما يجب أن يتوقعه.[1]

واعتبر الدكتور حمودة أن التفكيكية المعاصرة، باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل تخرب كل شيء في التقاليد تقريبًا، وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة،

(1) ينظر عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة، ص292.

والنص والسياق والمؤلف والقارئ...الخ، وبالتالي فإن هذا المنهج كان أساسه مبنيًا على الشك المطلق في كل شيء. في حين أن يمنى العيد ترى أن القراءات المتعددة تبقى قراءات ممكنة وشرعية، لا يقف النقد ضدها... هذه القراءات تنظر إلى النص في مرجعه، وقد تقرؤه قراءة سياسية أو قراءة تاريخية، أو قراءة سيكولوجية، مستهدفة كشف حضور هذه المراجع في النص أو ربما رؤية علاقة النص بهذه المراجع عما يفسره أو يعلله، ومما قد يضيء واقعًا خارجه، ولكن هذه القراءات ليست في نظر الشعريين (أي الذين يقولون بقراءة القوانين الداخلية للنص) قراءات أدبية، وذلك لأنها لا تقارب- بحسب نظرتهم- النص في نظامه الداخلي، الذي غدت فيه هذه المراجع تولد دلالاتها الخاصة، أو دلالات ذات وظيفة داخلية في النص.[1]

من خلال هذا يمكننا القول أن يمنى العيد تؤمن بتعدد القراءات للنص الواحد؛ لأنها تعتبر أن النص الأدبي نص له هويته، وهو بالتالي يحمل هذه الدلالات، ويتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة، وتعدد القراءات هذه لا تسقط من قيمته كنص أدبي له هويته الخاصة به.[2]

وجهة نظر يمنى العيد هذه تتعارض مع موقف الدكتور حمودة من هذا المنهج، حيث اعتبر نقطة الضعف الأساسية في المشروع البنيوي وهي الطموح لتحقيق علميه الدراسة الأدبية، سببًا كبيرًا في فشل هذا المشروع في تقديم مقنع وشامل لتفسير الدلالة، اتجه نقد ما بعد البنيوية إلى البديل المضاد وهو المشروع التفكيكي.[3]

وأكدَّ الدكتور حمودة أن الحقيقة التي لا يمكن إنكارها أن التفكيك نجح وبسرعة ملحوظة في تحقيق شعبية غير مسبوقة في تاريخ الحركة النقدية الأمريكية.... وذلك من خلال

(1) ينظر يمنى العيد، في معرفة النص،ص56.
(2) ينظر المرجع السابق نفسه، ص57.
(3) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 292، 293.

تمرده على المدارس النقدية السابقة، حيث إن التفكيكيين كانوا متمردين على كل شيء، متمردين بالمعنى الكامل للكلمة،[1] أي أنه يمكن القول إن إستراتيجية التفكيك بُنيت على التمرد المطلق على كل شيء.

وإذا أردنا نقل رأي الدكتور عبد الله الغذامى في هذا المشروع، والذي أطلق عليه اسم التشريحية أو (تشريح النص) أراد به تفكيك النص من أجل إعادة بنائه.[2] حيث يقول عن القراءة التشريحية أنها«قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة، وفيها يتوحد القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موجباته من خلال مفهوم (السياق).... وعلى ذلك فإن النص يقوم رابطة ثقافية ينبثق من كل النصوص، ويتضمن مالا يحصى من النصوص، والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود؛ لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية، ولكن التفسير ليس حدثًا أجنبيًا على النص فهو ينبع من داخله.... وهذا يبعد النص عن كل ما هو أجنبي عنه كالسيرة الذاتية لمؤلفه وتاريخ عصره ونية الكاتب، وهذه كانت صفات القراءة القديمة، وقد حلت الآن محلها التشريحية التي تعمد إلى إقامة علاقات بين النصوص، لتكشف من خلال ذلك قدرة الكاتب على مواجهة الموروث».[3]

هذا هو رأي الدكتور عبد الله الغذامي، ومن الملاحظ عليه أنه لا يختلف عن رأي يمنى العيد، حيث إن القراءة التشريحية تعتمد أساسًا على النص الأدبي ولاشيء غير النص.

رأيا يمنى العيد وعبد الله الغذامي جاءا معارضين تمامًا لرأي الدكتور عبد العزيز حمودة الذي أكد على أن إستراتيجية التفكيك تنطلق من موقف فلسفي مبدئي قائم على الشك، ويترجم التفكيكيون هذا الشك الفلسفي نقدًا إلى رفض التقاليد، رفض القراءات المعتمدة،

(1) ينظر المصدر السابق، ص 294.

(2) ينظر عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص52.

(3) المرجع السابق، ص59.

رفض النظام والسلطة من ناحية المبدأ.[1] وكأن المحور الأساسي المحرك للتفكيك هو مبدأ الرفض التام والمطلق لكل شيء. والدليل على ذلك هو أن مؤسس هذا المنهج كان منطلقه الأساسي هو نقد الفكر البنيوي الذي كان سائدًا في تلك الفترة.[2]

حيث إن دريدا يتمرد على الكتابة / الكتاب، أي على التمثيل اللغوي ومركزية اللغة (حضور المفهوم) فهو يلفت انتباهنا، أي اللحظة التي يكون فيها التكرار (التمثيل) مستحيلًا تقريبًا ومعه اللغة بعامة (إنه بخار هارب إثر تجمد الماء) هو الحدث المتطاير من قبضة المفهوم.[3]

إذن خلاصة القول إن المنهج التفكيكي قد بدأ بنقد المنهج البنيوي، وكشف عدم قدرته على إيجاد وسيلة جادة تمكننا من قراءة النصوص الأدبية قراءة جادة، وذلك من خلال اعتماد المنهج البنيوي على اللغة باعتبارها مركز وجود النص ولاشيء غير اللغة، فجاء المنهج التفكيكي رافضًا أن تكون اللغة هي مركز الوجود، حيث أكدَّ المنهج التفكيكي سلطة النص ولاشيء خارج النص، وقد عبر دريدا عن ذلك بقوله (لا يوجد شيء خارج النص).

أي أن النص بما يحمله من دلالات وتفسيرات هو الوحيد فقط الذي يمكنه أن يوضح هويته ويحددها وفق تلك الدلالات.

الدكتور عبد العزيز حمودة يرى أن دريدا لم يرفض وجود اللغة وإنما يراه يركز على الحرية المطلقة في استخدام اللغة، بطريقة لا تبعد كثيرًا عن حرية استخدام اللغة عند الشاعر الرومانسي[4]، هذا يؤكد على أن دريدا يدعو إلى إطلاق سراح اللغة لكي تمكن النص بأن يحمل العديد من التفسيرات والدلالات.

---

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 306.

(2) ينظر ممدوح الشيخ، التفكيكية من الفلسفة إلى النقد الأدبي 6 – 9 – 2005 شبكة المعلومات ص1.

(3) نايف سلوم، جاك دريدا المعارضة البرلمانية أو بغض الكتاب، الحوار المتمدن،العدد 1006 شبكة المعلومات 3-11- 2004م ص1.

(4) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 310.

ينطلق دريدا في فكره التفكيكي من الهجوم على تراث الفلسفة الغربية، ونقده من داخله، حيث إنه ظل دائمًا في رأي دريدا مستمسكًا بمركزية الكلمة أوميتا فيزيقا الحضور، التي تعنى الوصول إلى الحقيقة أو المعنى عن طريق اللغة.(1)

وقد وضح الدكتور حمودة مدى العلاقة بين التفكيك والبنيوية واعتبرها مفارقة فريدة في تاريخ النقد الأدبي «فالقول بأن التفكيكيين الأوروبيين والأمريكيين على السواء قد خرجوا من عباءة البنيوية لا يستخدم هنا بمعناه المجازي يشير إلى علاقة أو علاقات وثيقة بين المنظورين ولكنه في حقيقة الأمر يحمل معنى حرفيًا وليس مجازيًا، فالتفكيكيون فعلًا خرجوا من عباءة البنيوية لأن غالبيتهم بدأوا حياتهم كبنيويين».(2)

ومن ثمَّ فإن التفكيك يمثل تمردًا على البنيوية من ناحية، وامتدادًا لها من ناحية أخرى.(3)

يؤكد الدكتور حمودة في مراياه المحدبة على أن من أهم الأدوار في إستراتيجية التفكيك هو دور القارئ، وليس المؤلف أو العلامة أو النسق أو اللغة، القارئ فقط هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه، ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف.(4)

القارئ إذن هو محور ارتكاز المشروع التفكيكي حيث تأتي أهمية عمل القارئ في صياغة مادة النص وشرحه وتفسيره له.

ولما كان من حق كل قارئ للنص أن يحدد معناه طبقًا لقراءاته وتفسيره له، فقد ترتب على ذلك وُجود معان كثيرة للنص، وذلك تبعًا لتعدد قرائه وقراءاته، ومن هنا يحدث نوعٍ من الفوضى في تحديد معنى النص الذي يظل غالبًا غير ثابت المعنى.(5)

---

(1) ينظر جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ص216.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص317.

(3) ينظر المصدر السابق، ص318.

(4) ينظر المصدر السابق، ص321.

(5) ينظر عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ص176.

القارئ والتلقي من أهم المحاور التي أولاها الدكتور حمودة اهتماما كبيرًا في مراياه المحدبة، وذلك لما رأى من علاقة كبيرة وواضحة بين أركان التفكيك ونظرية التلقي ووصفها بأنها (علاقة قربى ودم) [1] حيث يرى أن من أبرز معطيات هذه النظرية هو أن كلًا من المعنى والبناء في العمل الأدبي ينتجان عن التفاعل مع نص القارئ، الذي يجئ إلى العمل بتوقعات مستمدة من أنه قد تعلّم وظائف وأهداف وعمليات الأدب. [2]

إن الحديث عن دور القارئ في كتابة نص جديد والمتمثلة في أن مهمته ليست اكتشاف النص بل كتابته، تعتبر من أهم الهواجس والمخاوف التي حذّر منها الدكتور حمودة، فالقول بإطلاق حرية القارئ إلى درجة إعادة كتابة النص أو كتابته من جديد قد يعنى فوضى القراءة والنقد. [3]

وهذا صحيح فلو كان كل قارئ يقرأ النص على حسب قدرته الثقافية ومخزونه الثقافي لضعف هذا النص، أي بمعنى آخر يختفي قصد مؤلف هذا النص من نصه ويصبح النص الأدبي بلا هوية، حيث إن انتفاء قصدية المؤلف تفسح المجال أمام القارئ إلى حرية دخول النص من أي زاوية يشاء، وبالتالي ليس للنص معنى محددًا يمكن الارتكاز عليه في فهمه.

ويؤكد الدكتور عبد العزيز حمودة على أن الحديث عن المعنى في استراتيجية التفكيك تحكمه حقيقتان أساسيتان: [4]

أولاهما: قصور البنيوية في تحقيق الدلالة والمعنى، حيث إن المعارضين للمشروع البنيوي والمنشقين عنه يرون أن الاستغراق في دراسة الدلالة والعلامة والنسق الأصغر والنسق الأكبر قد أدى في نهاية الأمر إلى تحول البنيوية إلى دراسة النظام.

---

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة،ص322.

(2) ينظر المصدر السابق، ص322.

(3) ينظر المصدر السابق، ص 327.

(4) ينظر المصدر السابق، ص336، 337.

- سواء كان النظام اللغوي أو الأدبي- في حد ذاته ولذاته، وأن أفضل دراسة لغوية لقصيدة ما سوف تنتج في النهاية نحو القصيدة وليس دلالتها أو معناها، ولهذا كانت دراسة المعنى والدلالة جوهر استراتيجية التفكيك...والواقع أن دراسة قضية المعنى هي مفتاح استراتيجية التفكيك والمدخل الرئيسي للقضايا التي تتناولها.

ثانيهما: إن التفكيك إفراز عصر الشك الكامل الذي خيم على كل شيء، فاستحالت معه المعرفة اليقينية، وفقد العالم محور ارتكازه، وهي أمور تفسر لانهائية الدلالة القائمة على استحالة المرجعية لأي سلطة خارجية ليست موجودة أصلًا.

هاتان الحقيقتان هما اللتان رأى الدكتور حمودة أنهما الأهم في استراتيجية التفكيك، فقصور البنيوية في تحقيق الدلالة والمعنى كان من أهم الأسباب التي ساعدت على ظهور هذا المشروع وساهمت في نجاحه في تلك الفترة.

كما أن عصر الشك الذي كان قائما في تلك الفترة كان له الدور الأكبر في ظهور التفكيك الذي بُنِيَ أيضا على الشك المطلق حيث لا حقيقة يمكن الاستناد إليها والاعتراف بها حتى في مجال النقد فقد سعى التفكيكيون إلى تحقيق المعنى الذي ضاع واختفى عند البنيويين، فجاءت التفكيكية وكان هدفها الأساسي هو تحقيق المعنى.

ويحاول الدكتور حمودة اقتطاف بعض العلامات البارزة في استراتيجية التفكيك من كتاب فنسنت ليتش عن التفكيك، وبالتحديد في بداية الجزء الثاني من هذا الكتاب، حيث يقدم ليتش ما يسميه بملاحظات لتقديم مانفستو متأخر للتفكيك.

وهذه العلامات هي:[1]

1- إن كلمة شجرة، ذلك التجمع لأربعة حروف، ليست هي ذلك الشيء الخشبي، إن هذه العلامة تدل على غياب الشيء.

(1) ينظر المصدر السابق،ص 339،340.

2- في المعنى، يمكن جعل معظم النصوص تولد مجموعة لانهائية تقريبًا من الأوصاف الراقية للمعنى، لماذا نقصر ثقتنا على المعنى؟ إن المعنى إنتاج متأخر للعب.

3- ما هي القراءة؟ حينما يكرر الناقد عنصرًا في النص، فإنه يغيره بهذا الشكل، فإن القراءة عملية تغيير للحقيقة وليست نقلًا لها، إن خلق القراءة وهو فعل تنبئي وبلاغي، ينتج عن خطأ، إنه حالة الحافة.... النقد يصر على القيام بما لا يمكن القيام به وهو قراءة النصوص، لا يمكن أبدا أن تكون هناك قراءات صحيحة أو موضوعية، بل مجرد قراءة أقل أو أكثر حيوية، وإثارة للاهتمام والمتعة.

4- في التناص، إن النص ليس شيئًا موحدًا أو مستقبلًا، لكنه مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى، إن نظامه اللغوي ونحوه ومعجمه تجر معها شذرات آثار من التاريخ، بحيث يشبه النص مركز توزيع لجيش خلاص ثقافي يضم مجموعات لا يمكن تفسيرها من الأفكار والعقائد المتنافرة، إن شجرة النص هي بالضرورة شبكة غير مكتملة من مقتطفات واعية وغير واعية مستعارة...كل نص هو بينص.

من خلال هذه العلامات يتأكد أن التفكيك ليس مهمته كشف معنى النص، وإنما هو تغيير له، وأن النص ليس شيئًا مستقلًا، وإنما له آثار تربطه مع نظامه اللغوي، ونحوه ومعجمه.....وهذا يُلغي استقلالية النص.

ويعتبر الدكتور حمودة أن الذات داخل النص هي ذات المؤلف، ليست ذات المثالي الألماني كانط، وليست الذات الرومانسية التي تعطى الحرية في التعبير عن نفسها، لكنها الذات التي تحددها قدرتها على تفكيك النص وخاصة أنساقه اللغوية، إنها الذات التي تحرص على إنقاذ اللغة من التجمد والتحنيط.[1]

(1) ينظر المصدر السابق، ص341.

أي أنه يقصد أن النص ومفهومه لا يوجد إلاّ بوجود القارئ، ذلك القارئ الذي يمكنه أن يتحكم في النص ويبلوره على حسب قدرته ومخزونه الثقافي الذي يمتلكه، بحيث يمكنه في نهاية الأمر تحديد المعنى لهذا النص الذي يعتبره مجهولا ما لم يجد قارئا له، وكأن ذلك النص ما كان ليكون ويوجد لولا ذلك القارئ، ومن ثَّم رفع التفكيك شعار موت المؤلف، وبالتالي فإن العلاقة في المنهج التفكيكي تكون علاقة حميمة بين القارئ والنص مع إنكار تام لمؤلف ذلك النص.

وإذا أردنا أن ننقل وجهة نظر عبد الله الغذامى عن رؤيته حول القراءة الواجبة للنص فهو ينقل ما قدمه (تودوروف) عن أنواع القراءة وهي[1]:

1- قراءة إسقاطية: وهى أن نقرأ من خلال النص متجهين نحو المؤلف أو المجتمع أو أي موضوع آخر يهتم به الناقد.

2- قراءة شرح: وفيها يظل القارئ داخل حدود النص على عكس القراءة السابقة.

3- القراءة الشاعرية: وهى قراءة تبحث عن المبادئ العامة التي تتجلى في أعمال معينة.

هذه هي الأنواع الثلاثة كما نقلها عبد الله الغذامى، والتي تختلف من قراءة إلى أخرى من خلال تركيزها على أحد أركان المثلث الأدبي (المؤلف- النص- القارئ).

ويرى الدكتور حمودة[2] أنه إذا كان المؤلف في استراتيجية التفكيك قد اختفى بموته بمجرد إنتاجه للنص، وإذا كان النص ليس مغلقًا أو نهائيًا، بل مفتوحا أمام القارئ يدخله من أي زاوية يشاء، فماذا تبقى من النص إذن؟

سؤال طرحه الدكتور حمودة وأجاب عليه في الوقت نفسه من خلال قوله: «لم يتبق لنا الكثير بمعنى، وتبقى لنا كل شيء يكوّن النص بمعنى آخر، وهو اللغة ونظام العلامة على وجه التحديد».[3]

---

(1)ينظر (Scholes:op.Cit 143 :1)، نقلًا عن عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير، ص132.

(2)ينظر عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة، ص344.

(3) المصدر السابق، ص345.

وبالتالي فإنه يرى أن معنى ذلك النص قد ضاع من المنظور التفكيكي، وذلك بسبب تعدد القراء والتفسيرات فيصبح النص مفتوحا غير مغلق لا نهائي بمفهوم آخر.

وقد حددّ الدكتور حمودة معنى النص في المنظور التفكيكي على أنه «عبارة عن ترسبات ثقافية ـ فكرة الترسب تفكيكية ـ وإن ما تفعله القراءات المختلفة هي عملية تقليب للنص حتى يتحرك ما في القاع وتطفو الترسبات الثقافية المختلفة إلى السطح».[1]

- ماذا يفعل الناقد التفكيكي ليحقق معنى النص؟

سؤال طرحه الدكتور حمودة وحاول الإجابة عليه من خلال استراتيجية القراءة التفكيكية، حيث إن الهدف هو لانهائية المعنى لنص لا ينتظر ناقدًا يقوم بتفكيكه، بليفكك نفسه بنفسه.[2]

وقد نقل الدكتور حمودة ما قاله (هيليس ميلر) عن وظيفة الناقد التفكيكي في تعامله مع النص، التي تتمثل في البحث عن البنية القلقة في البناء وهزها حتى ينهار البنيان الذي كان آيلًا للسقوط بالفعل:

1- إن التفكيك كمنهج للتفسير يعمل عن طريق الدخول بحذر في متابعة كل نص، فالناقد يتحسس طريقه من شكل إلى شكل، من مفهوم إلى مفهوم... وبرغم ذلك فإنه يستخدم القوة التخريبية الموجودة في أكثر عمليات الازدواج دقة وتحديدًا.

2- الناقد التفكيكي يحاول عن طريق عملية اقتفاء الأثر تلك، العثور على العنصر داخل النسق الذي يدرسه، الذي لا يخضع للمنطق العثور على الخيط داخل النص المعنيّ الذي سيكشف عن النسيج كله....

(1) المصدر السابق، ص373.

(2) ينظر المصدر السابق، ص387.

3- بل التفكيك يلغي الأساس الذي يقف عليه المبنى، عن طريق إظهار أن النص قد قام بالفعل بإلغاء ذلك الأساس... التفكيك ليس فكًا لبناء نص ما، بل إثبات أن النص قد قام بالفعل بفك نفسه بنفسه.[1]

هذه القراءة التي وضحها (ميلر) يرى الدكتور حمودة أنها لا تختلف عن قراءة (دريدا)، فهو كذلك يرى أنه يبدأ بقراءة لصيقة بالنص، يقرؤه أولا بطريقة تقليدية حتى يستطيع تحديد ما هو ثابت وتقليدي، ثم يبدأ قراءة ثانية تفكيكية تمكن النص من إبراز مناطق غموضه وتفكيك الثوابت....أي أن النص يفكك نفسه بنفسه، والناقد التفكيكي يلعب دور المساعد على هذا التفكيك.[2]

من هذا يتضح أن القراءة التفكيكية تبحث عما يمكن أن يفكك ويهز كيان النص، بحيث يصبح هذا النص مهزوزًا قلقًا لا يمكن تثبيته أو تحديد مركز ثابت له، بسبب تعدد التفسيرات التي تؤدي إلى تعدد المعاني لدرجة معها تضعف قيمة النص الأدبية، وتضيع هويته مع كثرة التحليلات، ومن ثمَّ تكون النتيجة المنطقية هي أن كل قراءة هي إساءة قراءة وكل تفسير هو إساءة تفسير، ومن تم نصل إلى لانهائية الدلالة والمعنى بسبب تعدد القراءات والتفسيرات.

ومن أهم المحاور التي تعرض لها مؤلف المرايا المحدبة هي نقده للتفكيك، حيث أكدَّ أن هذا المشروع قد نهض ونجح من خلال رفضه الصريح للمشروع البنيوي، وذلك لما أبرزه من أوجه قصور هذا المنهج من ناحية تحقيق المعنى حيث يرى الدكتور حمودة أن من أهم أوجه قصور المنهج التفكيكي هو انطلاقه من موقف فلسفي ونقدي ينادي بنسف التقاليد، وحرق المكتبات ورفض أي سلطة مرجعية، وهم ينجحون في تحقيق ذلك.

كما أن النقد الذي وجهه الدكتور حمودة إلى أصحاب هذا المنهج هو رفعهم لشعار موت المؤلف، الذي يرى أنه من أهم ركائز نقد التلقي واستراتيجية التفكيك، أي أن التفكيكيين

(1) ينظر المصدر السابق،ص387، 388.
(2) ينظر المصدر السابق، ص 388.

ينظرون إلى النص على أنه نسق كلي يعتمد في تحقيق دلالته على قارئه، وما يملكه هذا القارئ من مخزون ثقافي يمكّنه من تفسير هذا النص وقراءته، مع إنكار تام لوجود مؤلف لهذا النص بحيث تتم قراءة هذا النص بمعزل عن قصدية مؤلفه.[1]

ويرى الدكتور حمودة أن عدمية التفكيك وتهديده بفوضى التفسير، تتمثل في تعدد القراءات وتعدد التفسيرات، حيث تتعدد القراءة إلى لانهائية القراءة والتفسير إلى لانهائية التفسير.

وبالتالي تتمثل أزمة الحداثي العربي كاملة في تبنيه لمقولات نقدية أفرزها فكر فلسفي ندَّعي بأنه غريب علينا.[2]

هذه الحقيقة التي أكدها الدكتور حمودة من خلال نقده للمشروع التفكيكي الذي مثَّل أزمة الحداثة العربي.

وكذلك من أهم أوجه النقد الذي وجه إلى هذا المنهج ما ذكره (ممدوح الشيخ)[3] عن أهم منتقدي التفكيكية، أنه من بين ردود الأفعال التي أثارها هذا المنهج ما يتمثل في أنه على الرغم من قدرتها التقويضية على زعزعة المسلمات التقليدية الميتا فيزيقية الغربية، تصل في النهاية إلى(عماية محيرة) فدريدا لم يقدم بديلا عن مسلمات الميتافيزيقا الغربية بعد أن قوضها، بل إن البديل نفسه كما يرى دريدا نفسه سيتسم بسمات الميتافيزيقا لا محالة، لذا اكتفى دريدا بالتقويض.

وكما يقول فإن التفكيكية التقويضية تدين بمنهجها لممارسات التفسير التوراتي اليهودي وأساليبه، فكل ما فعله دريدا هو نقل الممارسات التأويلية للنصوص المقدسة اليهودية

(1) ينظر المصدر السابق، ص398، 399.

(2) ينظر المصدر السابق، ص403.

(3) ممدوح الشيخ، التفكيكية من الفلسفة إلى النقد الأدبي، ص4.

وتطبيقها على الخطاب الفلسفي، مرسيًا بذلك دعائم ما ورائية لا هوتية مألوفة لتحل محل الميتافيزيقا الغربية.

كما نقل الدكتور حمودة في المرايا المحدبة نماذج من النقد الذي وجه إلى التفكيكية، فمثلًا (ليتش) يقول في تمهيده لدراسته عن التفكيكية إنها باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل تخرب كل شيء في التقاليد تقريبًا، وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلاقة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية، وفي المشروع فإن الواقع ينهار ليخرج شيئا فظيعا.[1]

أما جون إليس وهو أحد أشهر منتقدي التفكيكية فيقول هناك وسيلة يلجأ إليها التفكيك 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، إن الهجوم على نظرية إحالة المعنى يترجم إلى هجوم على ميتافيزيقا الحضور برغم أن الاثنين يُعبران عن الرأي الساذج القائل بالعلاقة بين الكلمات والأشياء، لكن المصطلحات تجعل الموضوع يبدو مختلفًا.[2]

خلاصة القول إن الدكتور عبد العزيز حمودة قد بذل أقصى جهده من أجل أن يوضح للقارئ العربي أن هذين المشروعين قد فشلا بالفعل في تحقيق معنى النص الأدبي، وقد ساهم هذان المشروعان في إضاعة هوية النص الأدبي، والمحصلة النهائية التي توصل إليها أن أتباع المنظورين النقديين يشتركون في إنجاز واحد: وهو حجب النص، فالقارئ ينهمك في فك طلاسم الشفرة النقدية التي ترتدي مسوح العلمية عند النقاد البنيويين، وينهمك أكثر في فك خيوط النص النقدي بتداخلاته وتركيبته وأصدائه واقتطافاته عند النقاد التفكيكيين، في

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 291، 292.
(2) ينظر المصدر السابق، ص 296، 297.

الحالتين ضاع النص ولم يتحقق المعنى، وفشلت المشروعات في الواقع في تحقيق الأهداف التي أسسوا عليها مبادئهم الأساسية.[1]

هذه هي أهم المحاور الرئيسية التي تناولها الدكتور حمودة في مراياه المحدبة حاولت عرضها حسب فهمي لها، متناولة الأسس نفسها التي قام بدراستها في كتابه هذا.

(1) المصدر السابق، ص 404.

الفصل الثاني

(المناهج النقدية التراثية في النقد العربي)

المبحث الأول: النظرية اللغـــوية العربيـة

المبحث الثاني: النظرية الأدبـــية الـتراثيّة

المبحث الثالث: المرايا المقعّرة والهُويّة العربية

المبحث الأول
النظريّة اللغويّة العربيّة

يتنازع النقد العربي المعاصر حول ثلاثة اتجاهات مختلفة أولها: أنه يتبنى المناهج النقدية الحديثة في الغرب. وثانيها السعي للتوفيق بين هذه المناهج والتراث القديم. أما الاتجاه الثالث فهو الدعوة للعودة إلى هذا التراث القديم، والانطلاق منه في تكوين نظرية عربية؛ وذلك نظرًا لتوفر شروط وأسس هذه النظرية الأولى في تراثنا.[1]

وكما يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن «مادة النقد الأدبي عند العرب غزيرة ولكنها كالشعر في هذه الغزارة سواء بسواء، فكما أننا نستطيع أن نجتزئ بضعة قصائد نصور من خلالها فن المديح في الشعر العربي رغم الكثرة المريبة من القصائد التي تمثل هذا الفن، فكذلك الأمر فيما يختص بمادة النقد، قد يكتفي الإنسان ببضع كتب يتصور من خلالها المادة كلها».[2]

وقد دعا الدكتور حمودة في مراياه المقعرة إلى العودة إلى قراءة التراث النقدي العربي القديم، واكتشاف أركان النظرية النقدية العربية، التي يرى أنها تشكل أساسا حقيقيًا لهذه النظرية، حيث أكدَّ في بداية حديثه عن هذه النظرية النقدية أن التراث العربي النقدي يحتاج لكي يطور نظرية لغوية ونقدية عربية، إلى القيام بعملية غربلة دقيقة وتنقية واعية لتراثنا اللغوي والنقدي من كثير من تناقضاته وتداخلاته قبل أن نضع أيدينا على مفردات تلك النظرية.[3]

---

(1) ينظر مفيد نجم، نقدية عربية،عبد العزيز حمودة نحو نظرية، www.albayan.com.ae ص1.

(2) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة1974م، ص148،147.

(3) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص197.

في حين يرى جودت إبراهيم[1] أنه انقضى ذلك اليوم الذي كان يقول فيه الاختصاصيون وغيرهم ممن تقدّم لدراسة الأدب العربي ونظريته الأدبية: أنهم يواجهون صعوبة مزدوجة، بسبب عدم توفر المواد اللازمة، والمعلومات الكافية لإجراء مثل هذه الدراسة، أما اليوم فالحالة قد تغيرت جذريًا مع أن بعض المشكلات لا تزال قائمة بسبب العناصر المرتبطة بمنظومة من الظواهر التي يمكن وصفها بكلمة واحدة هي(التنوع).

وهو يرى أن نظرية نقد الأدب العربي في القرن العشرين، وخاصة في نصفه الثاني لم تحدد بشكل دقيق؛ وذلك بسبب الضخامة والاختلاط في مواد البحث الأدبي، كما أن التطور السريع، والتغيرات الجذرية، والنهضة الثقافية الأدبية كانت كلها مشروطة بظاهرتين تتعلقان بالعالم العربي الجديد:

أولاهما: الأفكار الجديدة والآفاق الجديدة للتطور، التي قدمتها الحياة الاجتماعية في القرن التاسع عشر، وفى القرن العشرين خاصة.

ثانيهما: عناصر الثقافة الأوروبية والفكر الأوروبي الذي أخذ يتغلغل إلى داخل الأرض العربية، وأخذ يتمازج مع القيم العربية التقليدية، حيث أخذت نتائج هذا التمازج تظهر على شكل أفكار جمالية جديدة تولّد فنًا جديدًا أو أدبًا جديدًا.[2]

من هنا نرى أن الاتهام ينصب على ذلك الاختلاط وذلك الغزو- إن صح التعبير- الذي سيطر على عقولنا بحيث أصبحت أسيرة له، غير قادرة على أن تسمح لنا بالتفكير في نسج نظرية نقدية خاصة بنا.

وقد استشهد الدكتور حمودة بما قاله العقاد من أجل الحفاظ على هويتنا الثقافية حيث يورد ما نصه: «وقد تبين أن الهوية الواقية كانت ألزم للعالم العربي في هذا الدور مما كانت في جميع

(1) ينظر جودت إبراهيم، نظرية الأدب والمتغيرات «الدراسات»، الطبعة الأولى، 1996 ف، ص9.
(2) ينظر المرجع السابق ص9-10.

الأدوار الماضية منذ بداية النهضة في العصر الحديث، فإن الدعوات العالمية خليقة أن تجور على كيان القومية وأن تؤول بها إلى فناء كفناء المغلوب في الغالب.»[1]

من هذا يبدو واضحًا تخوّف النقاد من التغيرات التي تحدث في العالم، والتي تبدو وكأنها تجور جورًا على كل ما تقع عليه حيث تؤدي إلى محو هويته وقوميته.

وقد ارجع الدكتور حمودة عدم قدرة بعض الأصوات التي تستنكر الانسلاخ الثقافي والارتماء في أحضان الفكر الغربي على النجاح في تحقيق للأصالة يعتمد على العودة إلى التراث ورفض القطيعة إلى عدة أسباب أهمها وأبرزها:[2]

أولًا: ارتفاع صوت الحداثيين العرب ومسارعتهم تماما-ما فعل الحداثيون الذين أخذوا عنهم- إلى اتهام كل من يختلف معهم بالرجعية والجهل أو الأصولية والانعزالية في عملية إرهاب فكري غير مسبوقة في تاريخ الفكر العربي الإنساني.

ثانيًا: الاستقلال الذكي لشعار التحديث والرغبة الصادقة لدى الجماهير العربية في تحديث العقل العربي بعد هزيمة 1967م التي اعتبرها الكثيرون هزيمة للعقل العربي.

ثالثًا: أضاف الحداثيون العرب إلى غموض الفكر الحداثي وما بعد الحداثي غموضًا آخر، كان مقصودًا في حالات قليلة وغير مقصود، ترتب على سوء الفهم والنقل والترجمة عن الأصول الأجنبية في حالات كثيرة، حيث وقف القارئ العادي أمام ذلك الغموض في كثير من الرهبة، ثم اختار الصمت حتى لا يتهم بعدم القدرة على الفهم، مما أدى في نهاية الأمر إلى أحادية غربية في الرأي وصلت إلى حد الضيق الكامل بالاختلاف.

رابعًا: رفع الحداثيون العرب شعار الأصالة والمعاصرة في وقت مبكر وصلت إلى درجة الخداع بحيث إن قلة فقط من المثقفين في العالم العربي هم الذين تنبهوا.....

---

(1) عباس العقاد «الوجودية: الجانب المريض منها» بين الكتاب والناس (القاهرة 1952) ص20، نقلًا عن عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص169.

(2) ينظر المصدر السابق، ص171

وقد أكّد الدكتور حمودة على أنه، سواء نجحت هذه الأصوات في تشكيل تيار مضاد أو حركة نقدية مناوئه للاستعمار عن فكر الآخر الأجنبي أولم تنجح، فالثابت أنها موجودة وقوية وإن كانت تعمل في عزلة شبه كاملة؛ لأنها بعيدة عن سلطة اتخاذ القرار أو أبواق الدعاية والطنطنة.[1]

وقد صدر كتاب الدكتور مصطفى ناصف الذي عرض فيه نموذج النقد العربي ومحاولته توليد نظرية ثانية وذلك من خلال قراءته للتراث العربي، حيث أكّد على أن النقد العربي القديم يحتوي على مساحة تكفى لتغطيه القضايا الجوهرية التي يثيرها النقد الغربي المعاصر، وهو بهذا يتفق مع رؤية الدكتور عبد العزيز حمودة الذي درس ما قاله الدكتور مصطفى ناصف واعتبره من أهم الأصوات التي تعي قيمة التراث النقدي العربي،على الرغم من اختلافه في تعامله مع النقد العربي القديم حيث يقول الدكتور مصطفى ناصف: «ما يزال التراث اللغوي قادرًا على الإلهام في ميدان فحص الكلمات بوجه عام في التراث النقدي عبر كتب كثيرة.

ولقد عولجت مسائل التشعب، والامتداد، والتعدد وعولجت مسائل الاشتباه ثم عولجت علاقة الاشتباه في النقد العربي القديم ـ إذن ـ يستطيع أن يحاورنا في مسائل تهمنا الآن، وقد يؤدي الحوار إلى شيء من الفهم الثاني للنقد العربي المعاصر نفسه، وقد حاولت أن أقول ـ بطرق مختلفة ـ إن الاستقلال النسبي للثقافة الأدبية لا يبرر إغفال التأمل فيما يعرّض مجموع الثقافة والمطالب المشتركة للتهديد.

وبعبارة أخرى إن الثقافة الأدبية المعاصرة ينبغي أن تسأل نفسها ـ بطريقة ثانية ـ عن فكرة المخاوف التي عنت النقد والثقافة الأدبية الموروثة،ومعالجة المخاوف شديدة الصلة بالمصطلحات المعاصرة وعلى رأسها الغموض والتشظي. النقد العربي القديم إذن درس ينفع

(1) ينظر المصدر السابق، ص171، 172.

النقد العربي المعاصر من بعض الوجوه..... لقد عجبت حين خيل إليّ أكثر من مرة أن بعض منحيات النقد القديم ذات الأهمية لا تنفصل انفصالًا حادًا عن النقد المعاصر».[1]

يتضح من خلال ذلك أن الدكتور مصطفى ناصف قد درس النقد العربي القديم واتضح له من خلال دراسته أنه غني بما يسمح لنا بدراسة النقد العربي المعاصر وفهمه من خلال مسائل كثيرة عالجها النقد العربي القديم، في حين أنه رأى أننا قد ضيعنا هيبة المصطلح النقدي حيث يقول: «لكننا ضيعنا هيبة المصطلح وسط النزعات الشكلية، وإلحاق ثقافتنا النقدية بثقافات أخرى، ضيعنا ما ينبغي علينا من تبين الحوار الصعب الشائق».[2]

وقد درس الدكتور مصطفى ناصف المصطلح النقدي بشكل كبير وذلك باعتباره من أهم السبل التي تيسر البحث. وقد قسمه إلى قسمين:

أحدهما يدور حول شيء من الترابط والتفاؤل والسذاجة الحلوة والبناء. وثانيهما يدور حول المناوأة، ويخدم مشاعر الاشتباه والتأويل والسخرية، والاكتفاء بحركة الذهن، دون اكتراث واضح بأهداف موحدة لا ريب فيها.[3]

ومن خلال دراسته لمفهوم المصطلح اتجه الدكتور مصطفى ناصف إلى الإشارة لنظرية ثانية تلوح آفاقها، ويمكن أن تكون تعبيرًا عن الفاعلية التي يتمتع بها النقد العربي وتعبيرًا عن تفاعلنا في حاضرنا مع هذه الفاعلية،وبالتالي فإن النظرية بطبيعتها حوار بين ماض وحاضر.[4]

وعليه فإن هذه النظرية التي رآها الدكتور مصطفى ناصف يجب أن تنتج من تفاعل بين ماضينا وحاضرنا الذي من خلاله تنتج نظرية نقدية عربية تساعدنا على قراءة أدبنا العربي من وجهة نظر عربية.

---

(1) مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، 2000 ف، الكويت، ص22.
(2) المرجع السابق، ص14.
(3) ينظر المرجع السابق ص13.
(4) ينظر المرجع السابق ص17.

وقد حددّ الدكتور حمودة أهم الاتجاهات الأساسية في التعامل مع التراث النقدي في: «اتجاه ينادى بتحقيق قطيعة معرفية مع الماضي كشرط مسبق لتحقيق الحداثة و(تحديث) العقل العربي، واتجاه ثانٍ يرفض القطيعة ويحذر من الانبهار بإنجازات العقل الغربي باعتبار أن الحداثة وما بعدها مدخل من مداخل السيطرة الجديدة، واتجاه ثالث وسطي يرى أن علاقتنا بالتراث علاقة اتصال وانفصال في الوقت نفسه وإن كان البعض داخل ذلك الاتجاه الأخير يعود إلى الماضي ليؤسس شرعية الحاضر وليس شرعية الماضي».[1]

هذه ثلاثة اتجاهات في التعامل مع التراث النقدي حيث يختلف كل اتجاه عن الآخر.

فالاتجاه الأول يدعو إلى القطيعة المعرفية مع التراث. والثاني يرفض هذه القطيعة ويحذر من الانبهار بالعقل الغربي. هذا الاتجاه يتمثل فيما يدعو إليه الدكتور عبد العزيز حمودة في رؤيته النقدية هذه، أمّا الاتجاه الثالث فهو اتجاه يدعو إلى التوسط في التعامل مع النقد العربي والنقد الغربي على السواء، حيث يتمثل هذا الاتجاه في موقف الدكتور عبد الله الغذامي، وذلك في كتابه (الخطيئة والتكفير)، حيث يبدو فيه واضحًا أنه متحمس للحداثة الغربية ومناهجها، ومن جهة أخرى يظهر واضحا تحمس الكثيرين للتراث النقدي العربي، وذلك من خلال قراءته لمجموعة

من النصوص التراثية بإرجاع المفهوم ألتفكيكي إلى مقولة لابن سينا، حيث يعتقد أنها تعبر عن المفهوم نفسه في حين يرى الدكتور حمودة أن هذا التوفيق قد خانه بشكل واضح فنص ابن سينا في حقيقة الأمر لا علاقة له بتفكيكية دريدا.[2]

ويقول الدكتور الغذامي في هذا المضمار «إنه لمن غرر المواقف أن نرى طوالع هذه المفهومات مغروسة في تراثنا المجيد، وذلك في فكر ابن سينا النقدي الذي أشار بوضوح إلى

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص181.

(2) ينظر المصدر السابق، ص182.

حرية الكلمة في الدلالة، وإلى أمكان تحولها على يد المبدع إلى إشارة حرة، وذلك بقوله:(إن اللفظ لا يدل البتة ولولا ذلك لكان لكل لفظ حق من المعنى لا يجاوره، بل إنما يدل بإرادة اللافظ، فكما أن اللافظ يطلقه دالًا على معنى كالعين على الدينار، فيكون ذلك دلالته كذلك إذا أخلاه في إطلاقه عن الدلالة بقي غير دال)(*) والحق في ذلك يعود للمبدع الذي يملك حرية ابتكار الإشارة الحرة، أي إعادة الكلمة إلى أصل وظيفتها الجمالية المطلقة».(1)

وقد أكدَّ الدكتور حمودة أن ما يتحدث عنه ابن سينا في نصه هذا ليس (لانهائية المعنى) وإنما هو اللامعنى فقط أي عدم تحقق المعنى أو الدلالة.(2)

وقد رجّح الدكتور عبد العزيز حمودة أن من أهم الأسباب التي أدت إلى غياب النظرية النقدية العربية هو تحول الحداثيين العرب إلى فكر الحداثة الغربية، واعتبر الحداثيون أن سبب تحولهم إلى هذه الحداثة هو غياب نظرية علمية متكاملة للنقد العربي.(3)

يمكن الرد على هذا التبرير بأنه إذا كان سبب تحولهم هو غيبة النظرية النقدية العربية فلماذا لم يحاولوا هم أنفسهم إنشاء وتكوين معالم هذه النظرية وذلك من خلال استقرائهم للنقد الحداثي؟ ولماذا تحول الحداثيون والنقاد العرب إلى مجرد مستقبلين لما يتكون فقط ؟ لماذا لم يكوّنوا هم أنفسهم هذه النظرية؟ ونحن في ذلك نتفق مع ما رآه الدكتور حمودة من خلال إثباته أن النقد العربي والبلاغة العربية قدّما نظرية نقدية ونظرية لغوية، وكما يرى ربما لا تكون متكاملة في أي من المجالين، ولكنهما نظريتان لا تنقصهما العلمية، على الرغم من أن الدكتور حمودة دعا إلى القطيعة مع الغرب والاعتماد على الماضي والتراث فقط، فنحن نقول لماذا لا نوظف هذا التراث مع الحداثة الغربية بحيث يمكننا من خلال هذا التمازج أن نخرج بنظرية نقدية عربية خاصة بنا؟.

(*) نص ابن سينا من كتاب الشفاء، جملة المنطق المدخل (القاهرة 1952 ف فصل 5).

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص328، 329.

(2) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص183.

(3) ينظر المصدر السابق ص185.

وقد أكدّ الدكتور حمودة في مراياه المحدبة أن قراءة التراث اللغوي والنقدي العربي في عصره الذهبي لا يمكن إلاّ أن تؤدي إلى حقيقتين ساطعتين:

أولاهما:- «إن الحياة الأدبية العربية كانت لمدة أربعة أو خمسة قرون، تموج بالتيارات اللغوية والنقدية بصورة لا تقل عن حركة الحياة الأدبية الأوروبية في القرنين التاسع عشر والعشرين وإن كان ذلك كله بدأ ووصل إلى ذروته ثم انتهى في وقت كانت أوروبا في أثنائه تعيش عصر الظلام والجهالة».(1)

ثانيهما:- «إن ذلك التراث لو تمّت قراءته وغربلته دون انبهار بمنجزات العقل الغربي، سوف يتبقى منه الكثير الذي كان قادرًا على تطوير نظرية لغوية ونظرية نقدية متكاملتين».(2)

هكذا يصّر ويؤكد الدكتور حمودة على عدم إحداث قطيعة مع التراث العربي، حتى لا يتكون فراغ يؤدى إلى تبني الفكر الغربي بديلًا لملء الفراغ الجديد بسبب هذه القطيعة.(3)

حدد الدكتور عبد العزيز حمودة أهم أركان النظرية اللغوية الحديثة التي حاول تبنيها والدعوة إليها من خلال العودة إلى قراءة التراث. في حين أكدّ الدكتور مصطفى ناصف أن «البلاغة العربية ذات آفاق واسعة بحيث تشمل إشارات غير قليلة عن تلوين اللغة لذكائنا، ومعاونة اللغة لنا، ودورها في معاكسة بعض مطالبنا وتكوين حاسة الاختيار..»(4).

وهذا اعتراف منه على أن اللغة العربية قد قدمت لنا ما يساعدنا عن التعبير عن كل ما نرغب في التعبير عنه بكل سهولة ويسر؛ وذلك لما تملكه هذه اللغة من أدوات تعبيرية كما وصفها الدكتور مصطفى ناصف بأنها لغة مرنة بحيث تنفعنا هذه المرونة أحيانا وتضرنا أحيانا أخرى، حيث استدل على ذلك من خلال ما قاله الجاحظ عند امتحانه لفكرة اللغة من

(1) المصدر السابق، ص 194.

(2) المصدر السابق، ص 194.

(3) ينظر المصدر السابق، ص195.

(4) مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص247.

خلال استعمال كلمة الذهن والعقل والحواس، حيث كانت اللغة صراعًا بين ما نسميه الحواس وما نسميه العقل.[1]

ويقول الدكتور حمودة: «إن اتهام العقل العربي بالعجز عن تطوير نظرية لغوية يعني قبول اتهام المستشرقين للغة العربية باعتبارها لغة جامدة محنطّة، عاجزة عن التعبير عن الفكر الجديد، وهو ما يتفق فيه الدكتور حمودة مع الدكتور محمد عابد الجابري في رفضه على اعتبار أنه يتناقض مع الفكر اللغوي الأوروبي الحديث حيث يجمع بدرجات متفاوتة من الاتفاق والاختلاف على عدم الفصل بين اللغة والفكر».[2]

وقبل أن يبدأ الدكتور حمودة حديثه عن أهم أركان النظرية اللغوية نقل تعريفًا موجزًا لعلم اللغة يقول إنه أخذه من كَتيب (على عزت) وهو أستاذ علم اللغة المخضرم[*].

وقد نقل ما نصه: «وعلى ذلك فإن التعريف السليم لعلم اللغة هو أنه: العلم الذي يدرس اللغة من ناحية بنائها الداخلي، أو الأنماط المكونة لها من نحوية وصوتية ولفظية ودلالية».[3]

ويعلق الدكتور حمودة على هذا التعريف بقوله: «ربما يقول البعض إن على عزت في التعريف السابق يتحدث عن علم اللغة وليس نظرية اللغة، ولا أظن أن القارئ يحتاج حقيقة إلى تذكيره بأن مصطلح (علم) أكثر انضباطًا وتحديدًا من لفظ (نظرية) التي تسمح بالقطع بمرونة أكبر مما يسمح به مفهوم (العلم) و(العلمية)».[4]

هذا تأكيد واضح وصريح من الدكتور حمودة على أن النظرية التي دعا إليها من خلال وجهة نظره النقدية هي نظرية مرنة قابلة لأن تُدَرس وتناقش على مر العصور.

---

(1) ينظر المرجع السابق، ص225.

(2) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة،ص195.

(*) علي عزت، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب 1996م.

(3) المصدر السابق، ص198، 199.

(4) المصدر السابق، 199.

يرى الدكتور عز الدين إسماعيل عند حديثه عن اللغة أنه «ربما كانت مشكلة اللغة من وجهة النظر الجمالية الصرف أهم ما ينبغي الوقوف عنده، لأن اللغة كائن حي له كيانه وله شخصيته وليس أداة تعبيرية جامدة».(1)

وهذا بدوره يسمح للغة أن تتسم بصفة المرونة قابلة للانفتاح والتفاعل مع المجتمع.

وقبل أن يخوض الدكتور حمودة في الحديث عن نظريته اللغوية العربية وتحديد أركانها، قام أولًا بتحديد أهم الأركان الرئيسة لنظرية دي سوسير اللغوية، أي بصورة أخرى حدد أهم أركان النظرية اللغوية التي أقام عليها البنيويون اللغويون نظريتهم. وهذه الأركان هي:

الركن الأول: يقوم على أساس أن اللغة نظام من العلامات يكتسب قوة العرف الاجتماعي عندما يتفق المستخدمون له.

الركن الثاني: إن نظرية دي سوسير تقوم على أن العلامة اللغوية التي نتحدث عنها هي الصوت أو الأصوات، وتمثل ثنائية الكلام واللغة المكتوبة العمود الفقري ليس لنظرية دي سوسير فقط وإنما لكل النظريات اللغوية والنقدية التي شهدها القرن العشرون دون استثناء.

الركن الثالث: هذا الركن في النظرية اللغوية عند دي سوسير يتكون من عنصرين هما:-

1- رفض النظرية التقليدية التي تقول بشفافية اللغة على أساس أن العلامة تتكون من دال يشير إلى شيء مدلول ويدل عليه ويمثله، أما في فكردي سوسير اللغوي فإن الدال لم يعد يشير إلى شيء، بل إلى مفهوم الشيء أو فكرته في العقل.

2- القول إن تقسيم العلامة إلى دال ومدلول لا يعنى أنهما في حالة انفصال، فهما عنصران لا يوجدان إلّا بوصفهما مكونين للعلامة...(2)

هذه ثلاثة أركان حددها الدكتور حمودة رأى أنها تمثل أركان نظرية دي سوسير التي قام

(1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص330، 329.

(2) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص203،202.

طلابه بتطويرها فيما بعد، والمتتبع لهذه الأركان سوف يرى مدى التطابق بينها وبين أركان النظرية اللغوية العربية التي حددّها الدكتور حمودة، والتي حاول استجماع عراها من خلال بحثه وتنقيبه للتراث العربي النقدي.

أركان النظرية اللغوية العربية

يرى الدكتور عبد العزيز حمودة، وفقًا لقراءة تراث النقد العربي في مقابل منجز التراث الغربي الذي انتهى إلى الحداثة وما بعدها، أن تطوير نظرية لغوية ونقدية عربية يتطلب القيام بعملية غربلة دقيقة وتنقية واعية لتراثنا اللغوي والنقدي من كثير من تناقضاته وتداخلاته قبل أن نضع أيدينا على مفردات تلك النظرية.

وفى مقابل ذلك فهو يتبع التقسيم نفسه في نظرية دي سوسير اللغوية، متناولًا الأركان نفسها حيث توقف في إطار دراسته للتراث النقدي العربي من أجل التأصيل لهذه النظرية عند نظرية (النظم) لعبد القاهر الجرجاني، على اعتبار أن عصر الجرجاني هو العصر الذهبي للبلاغة والنقد العربيين، إلاَّ أن بدايته للحديث كانت عند الجاحظ.[1] قبل أن ينتقل للحديث عن عبد القاهر الجرجاني متبعًا بذلك التسلسل التاريخي الذي تفرضه عليه الموضوعات التي تعرّض لمناقشتها في هذه النظرية.

من خلال دراسته هذه يقول الدكتور حمودة: «سوف أحاول أن أثبت أن العقل العربي قد نجح في تقديم مكونات عصرية -لا أقول- حداثية.... تقف على قدم المساواة في بعد النظرة والتركيب والعمق مع منتجات العقل الغربي الحديث».[2]

وقد أورد الدكتور حمودة سؤالًا وهو: لماذا نبدأ بالحديث عن النظرية اللغوية؟ فيجيب على هذا السؤال بقوله: «السبب واضح وبسيط. فمنذ أن بدأ الاهتمام المتزايد بالدراسات اللغوية

(1) المصدر السابق، ص213.

(2) المصدر السابق، ص215.

في السنوات المبكرة من القرن العشرين، ثم نجاح النموذج البنيوي اللغوي في اكتساب قيمة العلمية في مواجهة انطباعية النقد الأدبي، اتجه العقل الغربي إلى محاولة تحقيق علمية النقد،.... وهكذا جاءت البنيوية النقدية امتدادًا للبنيوية اللغوية وتطويرًا خاصًا لها.... ومن ثم أصبحت الدراسة اللغوية هي المدخل الأساسي لدراسة النص الأدبي الإبداعي. بحيث وصلنا إلى مرحلة يصعب معها تحديد ما هو لغوي خالص أو ما هو نقدي خالص».[1]

وهذا في الواقع كلام مقنع ومفيد حيث إن اللغة هي المدخل الأساسي لدراسة النص الأدبي أو القصيدة، وكذلك دراسة أصول الفقه.

وقد تحدث الدكتور محمد عابد الجابري متناولًا موضوع اللغة حيث يرى انشغال الفقهاء منذ البداية بأهم قضايا اللغة، وهى قضية اللفظ والمعنى التي اعتبرها الدكتور حمودة أحد أهم أركان النظرية اللغوية العربية، حيث يقول الدكتور محمد عابد الجابري في هذا المضمار ما نصه: «إذا تصفحنا أي كتاب من الكتب المؤلفة في أصول الفكر.... فإننا سنجد (أبواب الخطاب) أو (المبادئ اللغوية) على حسب تعبير الفقهاء أو (القواعد اللغوية) على حسب تعبير بعض المعاصرين، تشغل عادة ما لا يقل عن ثلث حجم الكتاب وهذا شيء يجد تبريره في تصورهم لموضوع علمهم ذاته. ذلك لأنه إذا كان علم أصول الفقه يدرس، أساسا، وجوه دلالة الأدلة على الأحكام الشرعية) والأدلة هنا هي أساسا النصوص: القرآن والسنة - فإن الشاغل الرئيسي لأصحاب هذا العلم سيكون، بالضرورة، هو ضبط العلاقة بين اللفظ والمعنى في الخطاب الذي يتعاملون معه: الخطاب الشرعي. وبما أن هذا الخطاب قد ورد بلسان عربي، فإن عملية (الضبط) هذه ستمتد إلى هذا اللسان بما هو كل».[2]

---

(1) المصدر السابق،ص217.

(2) محمد عابد الجابري، اللفظ والمعنى في البيان العربي، فصول، العدد الأول مجلد 6 (اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1985م) ص26،27، نقلا عن عبد العزيز حمودة المرايا المقعرة،ص218.

وقد استدل الدكتور عبد العزيز حمودة بما أورده الجابري عن أهمية اللغة، وذلك من خلال رده على السؤال الذي طرحه: لماذا نبدأ بالحديث عن النظرية اللغوية؟

حيث يؤكد على مدى أهمية اللغة ليس في الدراسات الأدبية وقراءة النصوص فحسب، بل قراءة ودراسة أصول الفقه الإسلامي كذلك.

ثم ينطلق الدكتور عبد العزيز حمودة إلى دراسة الأركان التي أسست لما يمكن أن يسمى نظرية لغوية عربية وهي:

الركن الأول: اللغة العربية كنظام

يبدأ الدكتور حمودة في حديثه عن هذا الركن من خلال تحديده لوظيفة النحو، حيث اعتبر أن وظيفة النحو ليست مجرد ضبط الوحدات داخل النص اللغوي، كما يتصور البعض، بل تحديد المعنى وتخصيصه، وهو يقول (تحديد المعنى) ولم يقل (تحقيق المعنى)، حيث اعتبر النحو يمثل أحد جوانب النظام العربي فقط، ليس هو النظام كله.[1]

في حين آخر يقول الدكتور مصطفى ناصف بأن «النحو كان عمدة الكلام في التفسير، واليوم ترى التفسير عملًا مختصًا لا يستند إلى أي تصور واضح لنظام العبارة ومداخلاتها».[2]

ويتحدث الدكتور حمودة[3] عن أن النظم الذي يعنيه هو مصطلح (النظم) الذي يقدم نظرية أو مكونًا في نظرية لغوية لا تقل سماتها وضوحًا عن سمات أي نظرية لغوية حديثة غير عربية، فهو لم يقصد (نظم الشعر) وإنما يقصد بها نظرية النظم في شقها اللغوي التي قدمها عبد القاهر الجرجاني. وقد أورد الدكتور حمودة في هذا السياق ما قاله الدكتور محمد مندور

(1) ينظر المصدر السابق، المرايا المقعرة، ص219.

(2) مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص207.

(3) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة،ص 220.

عن هذه النظرية من خلال تأكيد حماسه لهذه النظرية، حيث يكتب الدكتور محمد مندور في النقد المنهجي عند العرب مقارنًا بين إنجاز عبد القاهر وإنجاز دي سوسير قائلًا: «ومذهب عبد القاهر هو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا لأيامنا هذه وهو مذهب العالم السويسري الثبت فرديناند دي سوسير».[1]

من خلال هذا يتضح أن الدكتور محمد مندور يظهر حماسًا كبيرًا لمذهب عبد القاهر لدرجة أنه فضله على مذهب دي سوسير اللغوي،وقبل أن يبدأ الدكتور حمودة في حديثه عن نظرية النظم اللغوية أورد تعريفين للغة باعتبارها أداة توصيل واتصال.

التعريف الأول متقدم والثاني متأخر، حيث عرف الجاحظ اللغة باعتبارها أداة اتصال وذلك في كتابه الحيوان، حيث قدّم الجاحظ تعريفين للغة أحدهما كونها لغة التواصل بين أنواع الحيوان. وقد قسمها إلى فصيح وأعجم؛ فالفصيح هو الإنسان، أما الأعجم فهو الحيوان، أو «كل ذي صوت لا يفهم إرادته إلا من كان من جنسه».[2] والثاني نجده في كتابه البيان والتبيين حيث قدَّم تعريفا أكثر شمولًا وإيضاحًا بقوله «قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني: المعاني القائمة في صدور الناس والمتصورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنًى معدومةٍ، لا يعرف الإنسانُ ضميرَ صاحِبه، ولا حاجة أخيه وخليطه ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى مالا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره..... وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع».[3]

---

(1) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة، مترجم عن الأستاذين لانسون ومايه، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة، القاهرة، ص334.

(2) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، الجزء الأول،1988م،ص32.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، الجزء الأول 1998م،ص75.

ويعلق الدكتور حمودة على تعريف الجاحظ للغة قائلًا: «في هذا التعريف الذي يبدو للوهلة الأولى بسيطًا إلى حد السذاجة يقدم الجاحظ تعريفًا للغة يمكن قراءة عناصر فيه لا تقل (عصرنه) عن أي تعريف حديث للغة كأداة اتصال»[1] في حين تعتبر يمنى العيد أن «اللغة هي التي تربط الأفراد وهي نوع من الوساطة ينهض بينهم من منشأ اصطلاحي...وأنها ثروة روكمت باستعمال الكلام بين أشخاص ينتمون إلى مجتمع واحد، وأنها نظام قواعدي موجود كانعكاس في أدمغة مجموعة الأفراد.

وذلك أن اللغة ليست تامة عند فرد واحد، ولا توجد كاملة في المجموعة. اللغة هي الأساس وفيها النظام والثبات والعلاقات».[2] كلام يمنى العيد هذا عن اللغة تأكيد كبير على مدى أهمية اللغة على اعتبارها ثروة من ثروات أفراد المجتمع الذين يتكلمون اللغة نفسها.

اعتبر الدكتور حمودة تعريف الجاحظ للغة تعريفًا متقدمًا، وقد أظهر حماسه الشديد له داعيًا الجميع إلى قراءة التراث القديم وغربلته وتنقيته من أجل تطوير نظرية نقدية عربية حديثة بدلًا من الهرولة غير المحسوبة خلف الحداثة الغربية بمفاهيمها ومصطلحاتها الغربية.[3]

ذكر الدكتور حمودة التعريف الثاني للغة ووظيفتها كما قدمه حازم القرطاجني لها في منهاج البلغاء، وقد رأى أنه تعريف لا يختلف في مجمله عن تعريف الجاحظ المبكر حيث عرّف حازم القرطاجنى اللغة قائلًا: «لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلًا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضًا على تحصيل المنافع وإزاحة المضار والى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها، وجب أن يكون المتكلم يبتغى إما إفادة المخاطب أو الاستفادة منه....».[4]

---

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص223.

(2) يمنى العيد، في معرفة النص، ص31.

(3) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص225.

(4) حازم القرطاجنى، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه بيروت(دار العرب الإسلامي 1981م)ص344.

وهو لم يتوقف عند هذا التعريف وذلك لما يحمله من تشابه كبير بينه وبين تعريف الجاحظ المبكر للغة. بل توقف الدكتور حمودة وقفات كثيرة عند نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، حيث تحدث عن هذه النظرية باستفاضة على اعتبارها أحد أهم النظريات التي انشغل بها النقاد العرب قديمًا وحديثًا، فذكر أولًا مفهوم النظم كما قدمه عبد القاهر الجرجاني في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة.

عرف الجرجاني النظم بقوله «معلوم أنْ ليس النظمُ سوى تعليقِ الكلمِ بعضها ببعضٍ وجعل بعضها بسببٍ من بعض.»[1] يرى حمودة أنه على الرغم من هذا الإيجاز الشديد الذي عبر عنه عبد القاهر في مفهومه للنظم، فإن هذا التعريف يقدم كل مكونات نظريته التي يفصّلها مرات ومرات في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة[2].

وقد تحدث الدكتور حمودة عن نظرية النظم طويلًا في عدة مواقع من كتابه المرايا المقعرة معتبرًا إياها من أهم النظريات التي تتوفر فيها كل الدعائم التي من شأنها أن تفيدنا في تشكيل نظرية لغوية عربية لا تقل قيمتها عن تلك النظريات اللغوية التي قامت في الغرب.

ويرى الدكتور أحمد مطلوب في كتابه (عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده) أنه وجد في البلاغة العربية في كتاب يرجع لابن المقفع يشير إلى مفهوم النظم سبق مفهوم عبد القاهر له فيقول: «فإذا خرج الناس من أن يكون لهم عمل وأن يقولوا قولًا بديعًا فليعلم الواصفون المخبرون أن أحدهم وإن أحسن وأبلغ ليس زائدًا على أن يكون كصاحب فصوص وجد ياقوتًا وزبرجدًا ومرجانًا فنظمه قلائد وسموطًا وأكاليل ووضع كل فص موضعه وجمع إلى كل لون شبهه مما يزيده بذلك حسنًا فسمي بذلك صائغًا رقيقًا».[3]

(1) عبد القاهر الجرجاني دلائل الأعجاز، حققه وقدم له محمد رضوان الداية وفايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق سوريا،الطبعة الثانية 1987م، ص48.
(2) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص225.
(3) أحمد مطلوب: عبد القاهر الجرجاني: بلاغته ونقده (الكويت: وكالة المطبوعات 1973) ص53.

ويعلق الدكتور حمودة على هذا القول انه بالرغم من أن ابن المقفع لم يستخدم فيه لفظ (النظم) صراحة إلا أنه استخدمه في سياق تشبيهه بين صائغ البديع وصائغ الجواهر، حيث إن ابن المقفع ما يتحدث عنه من صياغة في حديث يشبه ذلك الجهد الذي يبذله الصائغ في وضع كل فص موضعه وجمع إلى كل لون شبهه.

ويرى الجرجاني أن نظرية النظم تركز على البنية اللغوية ككل، وهى البنية التي تحقق اللفظة داخلها فقط معنى مفيدًا، أو تشترك في تحقيقه، كما أكدَّ على أهمية العلاقة أو الصلة التي تمكن الألفاظ مجتمعة من تحقيق الدلالة، وهو بذلك يستدل بنموذجه المفضل وهو(القرآن الكريم) وذلك بما يحمله من صور بلاغية رائعة حيث يقول: «وجملة الأمْرِ أنا لا نوجبُ الفصاحة للفظةٍ مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيهِ، ولكنَّا نوجُبها لها موصولةً بغيرها، ومعلَّقًا معناها بمعنى ما يليها. فإذا قلنا في لفظة اشتعل من قوله تعالى: ﴿وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا﴾ [1] إنها في أعلى المرتبة من الفصاحة، لم نوجب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولًا بها الرأس معرفًا بالألف واللام ومقرونًا إليها الشيب منكرًا منصوبًا.»[2]

والجرجاني في نظرية النظم يؤكد على سلطة النحو، حيث يرى أن النحو إعراب، والنحو نظام الكلمات، والنحو سلطة أيضًا، ومفهوم السلطة يمكن أن يفسر لنا بعض الأعماق، السلطة واضحة في دعوى الأفراد، ودعوى التعريض، ودعوى تنبيه السامع، ودعوى منع السامعين من الشك والشبهة.[3]

ومن ثمَّ فهو يؤكد على سلطة النحو حيث يرى الدكتور حمودة أن عبد القاهر ربط بين النحو والنظم على اعتبار أن النحو هو السلطة التي تحدد صحة النظم أو عدم صحته.[4]

---

(1) سورة مريم الآية رقم (3).

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الأعجاز، ص364.

(3) ينظر المرجع السابق،ص155،156.

(4) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص239.

وقد أكد هذه السلطة الدكتور مصطفى ناصف بقوله: «في معاني الكلمات التي سميت باسم معاني النحو مطاردة، الفعل يطارد الاسم، والاسم يطارد الفعل، يريد الفعل أن يتحرك، ويريد الاسم غير ذلك، يريد الاسم أن يتحقق ويثبت أو يستقر ويسكن، ويريد الفعل غير ما يريد الاسم.....من الواضح هنا أن التفريق بين الاسم والفعل أشبه بتوزيع السلطات».[1]

ويرى الدكتور حمودة أن كلمات عبد القاهر أكثر تركيزًا للسلطة وأكثر دقة في تحديد سطوتها من كلمات الدكتور مصطفى ناصف، حيث يرى أن ما يقصده الدكتور مصطفى ناصف بسلطة النحو موزعة على الوحدات اللغوية، في حين أن الجرجاني يضع النحو في قلب النظم، فهو بالنسبة له قانون النظم الذي ليس له وجود مادي.[2]

وبالتالي فإن النحو ليس مجموعة من القواعد الجامدة، ولو كان الأمر كذلك لتساوى في الفصاحة كل من يتقن العربية ويجيد استخدام قواعدها النحوية، حيث يؤكد الدكتور حمودة على أن عبد القاهر هو أول من أدرك ذلك وسط حماسه الشديد للنحو ودفاعه عنه.[3] ويصل إلى نتيجة مفادها أن سر الفصاحة ليس موقوفًا على إجادة استخدام قواعد النحو.[4]

وقد دافع الجابري كذلك عن النحو العربي من منظور يختلف عن منظور الجرجاني حيث يقول عن النحو العربي ما نصه: «إن النحو العربي كما نقرؤه في مرجعه الأول (الكتاب) (لسيبويه)، ليس مجرد قواعد لتعليم النطق السليم والكتابة الصحيحة باللغة العربية، بل هو أكثر من ذلك (قوانين) للفكر داخل هذه اللغة، وبعبارة بعض النحاة القدماء (النحو منطق

(1) مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص28.
(2) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص240، 241.
(3) ينظر المصدر السابق، ص241.
(4) ينظر المصدر السابق نفسه.

العربية) وهذا ما كان يعيه، تمام الوعي سائر البيانيين إذ كانوا يعدون كتاب سيبويه كتابًا في (علم العربية): نحوًا ولغة وبلاغة ومنطقًا، كتابًا من استوعبه من الإمساك بمفاصل العلوم البيانية كلها بما في ذلك الفقه».[1]

فالمتتبع لكلام الجابري هذا بتمعن يلاحظ مدى دفاعه عن النحو العربي، حيث اعتبر كتاب سيبويه كتابًا في علوم اللغة العربية وذلك بما يحويه من نحو ولغة وبلاغة ومنطق فهو كتاب شامل يمكن خلاله التحقق والتعرف على كل هذه العلوم.

هكذا تحدث الدكتور حمودة عن أحد أهم أركان النظرية اللغوية وهو اللغة العربية كنظام من خلال ما تعرض لقراءته من التراث النقدي العربي، وقد كان جل اهتمامه منصبا على نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، وذلك لما تحويه -على حد قوله- هذه النظرية من أسس يمكنها أن تكون جدائل لنظرية لغوية عربية، وقد فتح المجال أمام الأدباء والنقاد العرب للمساهمة في تكوين هذه الجدائل التي لو اتحدت مع بعضها لتمكنّا من تكوين نظرية لغوية عربية لا تقل عن تلك النظرية القائمة في العالم الغربي الآن.

الركن الثاني: الكلام واللغة

جعل الدكتور حمودة ثنائية الكلام واللغة الركن الثاني من أركان النظرية اللغوية التي دعا إلى تأصيلها، وذلك لأنه لا تكاد تخلو أي دراسة لغوية حداثية أو ما بعد الحداثية من هذه الثنائية.

وقد اختلف النقاد والأدباء في عملية التفرقة بين اللغة والكلام في الدراسات اللغوية العربية حيث يرى الدكتور حمودة أن هناك إجماعًا على أسبقية الكلام - أي اللغة منطوقة

(1) محمد عابد الجابري، اللفظ والمعنى في البيان العربي، فصول، العدد الأول مجلد 6 (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1985 ف) ص23 نقلا عن عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص242 .

أو متلفظة أو متكلمة- على اللغة علامات مكتوبة، وهذه حقيقة لغوية اجتماعية لا يمكن نقضها.[1] «فاللغة هي المخزون الذهني الذي تمتلكه الجماعة بينما الخطاب هو ما يختاره المتحدث من ذلك المخزون ليعبر به عن فكرته أو رسالته حسب عناصر تلك الرسالة».[2]

وترى يمنى العيد أن اللغة هي الأساس وفيها النظام والثبات والعلاقات، أما الكلام فهو نشاط فردي، هو نواة العمل الجماعي ومنبت الكلام.[3] وبالتالي فهي تتفق مع الغذامى في عملية التفرقة بين اللغة والكلام.

في حين أن هناك من يرى أن اللغة كائن يشتمل في ذاته على قانون وجوده وتطوره،أي أن اللغة الواحدة تكون لها طبيعتها، ومزاجها الخاص أو خصائصها الجوهرية التي تعيش بها في المجتمع متفاعلة معه، وهذا ما يسمى عادة (عبقرية اللغة)،وهي مجموعة الصفات والخصائص التي تتميز بها لغة عن أخرى، وتتحدد هذه الصفات في نحو اللغة وصرفها وتركيب عباراتها وتطور نظامها الصرفي، وهناك أيضا الناحية الصوتية. والناحية الفنية أو ما يسمى بذوق اللغة، حيث تعيش اللغة بهذه الإمكانيات في المجتمع وتتفاعل معه، وتؤدي حاجته الفكرية والروحية.[4]

ويؤكد الدكتور الغذامي على أن مفهوم اللغة تطور مع مرور الزمن ليتحول من النظر إلى اللغة على أنها (تعبير ووعاء) يعتمد على الاستخدام النفعي، إلى النظر إلى اللغة من جانب وظيفتها الاتصالية، وهذا مفهوم حديث أدى إلى تواجد العلاقة بين اللغة والتفكير على أساس أن التفكير نوع من السلوك البشري، مثل السلوك اللغوي تمامًا؛ ولذلك فإنه لا يجوز التمييز بينهما على أنهما شيئان مختلفان.[5]

---

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 261، 262.

(2) عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص32.

(3) ينظر يمنى العيد، في معرفة النص، 31.

(4) ينظر عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي،ص333.

(5) ينظر عبد الله الغذامى، المشاكلة والاختلاف، ص24، 25.

من خلال ما تقدم يتبين أن الغذامي يرى أن اللغة ما هي إلا نتاج للتفكير البشرى فعمل على ربط الفكر باللغة، أي أن المخزون الفكري هو الذي بإمكانه أن يحدد الوحدات الأساسية التي تتكون منها تلك اللغة لتلك الجماعة البشرية.

وقد نقل لنا الدكتور عبد العزيز حمودة موقف البلاغيين العرب من ثنائية اللغة والكلام حيث نقل لنا رأي الجاحظ في كتابه البيان والتبيين ورأى أنه لا يختلف عن رأي علماء اللغة المحدثين اليوم.فنقل نص الجاحظ بقوله: «والصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف. ولن تكون حركات اللسان لفظًا ولا كلامًا موروثًا ولا منثورا إلاّ بظهور الصوت ولا تكون الحروف كلامًا إلاّ بالتقطيع والتأليف، وحسن الإشارة باليد والرأس، من تمام حسن البيان باللسان، مع الذي يكون مع الإشارة من الدَّالِّ والشكل...[1]

يُعلق الدكتور حمودة على قول الجاحظ هذا بأنه يركز على العلاقة بين العلامة الصوتية والدلالة باعتبار الأولى شرطًا لتحقق الثانية، حيث إنه يمكن اعتبار الدلالة الصوتية آلة اللفظ، أي الدلالة في منشئها تتحقق في اللفظ منطوقًا أو متلفظًا به.[2]

انتقل الجاحظ بعد ذلك إلى الكتابة بقوله: «قد قلنا في الدلالة بالإشارة.فأما الخط، مما ذكر الله عز وجل في كتابه من فضلية الخط والإنعام بمنافع الكتاب، قوله لنبيه ﷺ ﴿ٱقْرَأْ وَرَبُّكَ ٱلْأَكْرَمُ ۝ ٱلَّذِى عَلَّمَ بِٱلْقَلَمِ ۝ عَلَّمَ ٱلْإِنسَـٰنَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾[3] واقسم به في كتابه المُنْزَل، على نبّيه المرسل، حيث قال: ﴿نٓ ۚ وَٱلْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾[4] ولذلك قالوا: القلم أحد اللسانين.كما قالوا: قِلَّه العيال أحد اليسارين، وقالوا: القلم أبقى أثرًا، واللسان أكثر هذرًا».[5]

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، ص79.

(2) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص263

(3) سورة العلق، آية 3، 4، 5.

(4) سور القلم، آية 1.

(5) الجاحظ البيان والتبيين، ج1 ص79 .

ويعتبر الدكتور حمودة كلام الجاحظ هذا تأكيدًا على أننا نتحدث عن نظرية لغوية لا يمكن أن تكون في مرحلة (جنينية)، بل نتحدث عن وليد مكتمل جاء إلى العالم منذ أكثر من عشرة قرون، ولم تتح له فرصة النضج أو الانتقال إلى مرحلة الفحولة.[1]

هذه أهم النماذج التي نقلها الدكتور حمودة في مراياه المقعرة ليؤكد لنا أن ثنائية الكلام/ اللسان. أو القول/ اللغة، التي توقف عندها دي سوسير، وعدد غير قليل من علماء اللغة المحدثين في السنوات التالية في القرن العشرين، لم تكن غريبة بالكامل عن وعي العقل البلاغي العربي الذي اقترب كثيرًا من الثنائية بتفاصيل تكاد تتطابق أحيانًا مع التفاصيل الحديثة، حتى عندما كان السياق الذي ترد فيه تلك الآراء سياقًا مختلفًا عن سياق تلك الثنائية.[2]

وبالتالي حاول الدكتور حمودة في هذا الركن أن يثبت أن ما توصل إليه دي سوسير في نظريته اللغوية قد توصل إليه علماء اللغة العربية منذ مئات السنين، وكأن حمودة يحاول أن يعادل كفة الميزان بين الأدب العربي والأدب الغربي من خلال موازنته بين أركان النظرية اللغوية.

الركن الثالث: ثنائية اللفظ/المعنى

أحد أهم الأركان التي أولى لها الدكتور حمودة جانبًا كبيرًا من بحثه المطول في مراياه المقعرة هو جانب اللفظ والمعنى، حيث يرى أن البلاغي العربي قد قدم الشيء الكثير ابتداء من سيبويه في القرن الثاني وانتهاء بالسكاكي أي حتى مطلع القرن السابع، ويرى أن البلاغي العربي لم يغفل جانبًا واحدًا من جوانب علم اللغة الحديث كما قدمه دي سوسير في بداية القرن العشرين، وهو بذلك ـ أي الدكتور حمودة ـ يؤكد انه لا يدعي أن العقل العربي قد

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص264.
(2) ينظر المصدر السابق، ص268.

سبق، العقل الأوروبي الحديث إلى تطوير مدرسة لغوية حديثة، وإنما يقصد أن الدراسات اللغوية العربية قدمت الكثير مما لو تمت غربلته وتنقيته بعيدًا عن الإحساس بدونية العقل العربي، أن يطوِّر إلى علم لغويات عربي عصري،إلاَّ أنه لا يمكننا تعيين بلاغي عربي بعينه ـ كما قدم (دي سوسير) أنه قد قدم نظرية لغوية متكاملة، وإنما توجد مفردات هذه النظرية مبعثرة عبر خمسة قرون.[1]

تعتبر ثنائية اللفظ والمعنى من أهم الموضوعات التي توقَّف عندها مجموعة كبيرة من النقاد والأدباء العرب حيث انشغل البلاغيون والنحويون، ابتداء من سيبويه في القرن الثاني للهجرة، بالعلاقة بين اللفظ والمعنى ونوع هذه العلاقة والضوابط التي تحكمها، واللفظة في انفرادها وفى ضمها مع أخريات أو نظمها. وقد توقف الدكتور حمودة في مراياه المقعرة عند دراسته لثنائية اللفظ والمعنى عند استخدام اللفظ على الحقيقة واستخدامه على المجاز، حيث إن استخدام اللفظ على المجاز هو محور اهتمام الدراسات اللغوية عامة وفى الأدب خاصة.[2]

وقد عرّف الجابري اللفظ من جهة الحقيقة والمجاز بشيء من التبسيط بقوله: «للفظ من جهة المعنى الذي استعمل فيه ضمن سياق معيّن صفتان: حقيقة ومجاز، فاللفظ يكون على (الحقيقة) إذا دل على المعنى المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوي، ويكون على (المجاز) إذا كانت هناك قرينة تجعله يدل على معنى آخر غير معناه المتعا رف عليه بالاصطلاح اللغوي».[3]

وقد علّق الدكتور حمودة على ذلك أن استخدام اللفظ على الحقيقة يعني استخدام اللفظ فيما وضع له من معنى، وهذه هي المواضعة اللغوية في أبسط مفهوم لها.[4]

---

(1) ينظر المصدر السابق، ص 268، 269.

(2) ينظر المصدر السابق، ص271.

(3) محمد عابد الجابري، اللفظ والمعنى في البيان العربي، ص29 نقلا عن عبد العزيز حمودة،المرايا المقعرة،ص272،271.

(4) المصدر السابق، ص272.

وبالتالي فإن الجابري يؤكد على أنه إذا دلّ اللفظ على معناه المتعارف عليه في الاصطلاح اللغوي فهذا يعني أن اللفظ استخدم على الحقيقة، أما إذا كانت هناك قرينة تجعله يدل على معنى آخر في معناه المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوي فيعتبر ذلك استخدام اللفظ على سبيل المجاز. وقد تحدث عبد القاهر في (أسرار البلاغة) عن اللفظ من ناحية الحقيقة والمجاز قائلًا: «وأعلم أن كل واحد من وصفى المجاز والحقيقة إذا كان الموصوف به الفرد غير حدّه إذا كان الموصوف به الجملة. وأنا أبدأ بحدهما في المفرد: كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع - وإن شئت قلت: في مواضعةٍ - وقوعًا لا تستند فيه إلى غيره فهي حقيقة....وإن أردت أن تمتحن هذا الحد فانظر إلى قولك: (الأسد) تريد به السبع فإنك تراه يؤدى جميع شرائطه لأنك قد أردت به ما تعلم أنه وقع له في وضع واضع اللغة، وكذلك تعلم أنه غير مستند في هذا الوقوع إلى شيء غير السبع أي لا يحتاج أن يُتصوَّر له أصلٌ أدّاه إلى السبع من أجل التباس بينهما وملاحظة».[1]

توقف الدكتور حمّودة طويلًا عند المجاز في اللغة العربية على اعتبار أنه صلب النظرية اللغوية، وهو محور الدراسات اللغوية عامة، وفى الأدب خاصة، كما وضحنا آنفًا.

وقد أورد في مراياه المقعرة[2] أن أول بلاغي أو ناقد عربي أثار جدلية اللفظ والمعنى هو الجاحظ، حيث مهد الطريق لعبد القاهر الجرجاني لتطوير نظريته في النظم فيما بعد، ومن أهم الكلمات التي أثارها الجاحظ وحظيت باهتمام كبير من قبل النقاد والأدباء بعده، حيث أثارت الجدل الكثير قوله: «والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة الخرج، وكثرة الماء وفى صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير».[3]

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق ريتر،استانبول،مطبعة وزارة المعارف 1954م، ص324، 325.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص275.

(3) الجاحظ، الحيوان، جـ3، ص131، 132.

وبالتالي فإن هذه الجملة التي أثارت الجدل الكثير أكدَّ فيها الجاحظ على أن المعنى ليس له أي قيمة؛ ولأنه معروف من قبل الناس جميعًا، مهما اختلفت ثقافتهم وبيئتهم... إلخ، وإنما الشأن يكون في تخير اللفظ وسهولة مخرجه وجودة سبكه، فكلنا نستطيع استخدام ومعرفة المعاني، ولكننا لا نستطيع استخدام وتخير الألفاظ المناسبة لهذه المعاني.

من هنا يتضح لنا أن الجاحظ قد فصل بين اللفظ والمعنى وقد أورد لنا الدكتور عبد الله الغذامي في (المشاكلة والاختلاف) عملية مقارنة بين اللفظ والدلالة ومدى الاختلاف بينهما.

- فالمعنى القديم محددًا أو معجميًا، بينما الدلالة مطلقة والمعنى للمفردة، أما الدلالة فهي للبنية والتركيب (الجملة والنص، ومجموع النصوص).
- والمعنى خاضع لنية المؤلف، أما الدلالة فهي ما يفهم القارئ من النص.
- والمعنى يورث تاريخيًا، أما الدلالة فإنها إفراز متجدد.
- والمعنى جاهز أما الدلالة فإنها من استنباط القارئ أي أن المعنى سابق بينما الدلالة لاحقة.
- والمعنى خاضع لمعيار الصحة والخطأ، أما الدلالة فلا وجود لسلطة خارجة عنها لأن قيمتها في ذاتها.[1]

من هذا نستنتج أن المعنى يولد مع المؤلف وهو جاهز وخاضع لنيته.

وقد تحدث الدكتور محمد زكى العشماوى عن مقولة الجاحظ المشهورة، وتوقف عندها طويلًا وقام بتفسيرها قائلًا: «المبالغة في العناية بالشكل، فالشعر صياغة وضرب من النسج، وجنس من التصوير، وقد تطرّق الجاحظ في هذه النظرة حتى كاد الحكم على الشعر عنده أن يكون حكما على الجمال الخارجي فيه، دون النظر إلى المحتوى أو المضمون الذي كاد أن ينعدم

(1) ينظر عبد الله الغذامى، المشاكلة والاختلاف، ص43.

عنده، فأصبح الشكل بذلك مقياسًا للبراعة، وانتهى الجاحظ في هذا بمثل ما انتهى إليه الأصمعي الذي سُئِلَ: (من أشعر الناس؟) فقال من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرًا، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيسًا».[1]

يتضح لنا من خلال تعليق الدكتور العشماوي على الجاحظ أنه يعيب عليه فصله بين اللفظ والمعنى، حيث يصف الجاحظ بأنه قلّل من قيمة المعنى على حساب اللفظ.

مما لا ريب فيه أن علم البيان العربي لم ينشغل بقضية كما انشغل بقضية المجاز، وقد ورد تعريفه في العديد من الكتب النقدية القديمة.

ومن أهم التعريفات ما قدمه عبد القاهر في كتابه أسرار البلاغة ما نصه: «أما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز، وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعًا لملاحظة تبين ما تُجُوِّزَ بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز».[2] ويورد الجرجاني تعريفًا مبسطًا لمصطلح المجاز قائلًا: «المجاز مفعل من جاز الشيء يجوزه إذا تعدَّاه وإذا عُدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعَه الأصليَّ أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولًا».[3]

هذه من أهم التعاريف التي قدمها الجرجاني لمفهوم المجاز، والتي اعتمد عليها عدد كبير من النقاد والأدباء من بعده.

وقد حاول الدكتور حمودة تحديد مفهوم للمجاز بقوله: «المجاز هو الآلية اللغوية والتخيلية التي تمكّن المبدع من الابتعاد عن لغة التقرير والإخبار، أو استعمال اللفظ على الحقيقة إلى لغة

(1) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد بين القديم والحديث، ط 1 (دار الشروق 1994م القاهرة، ص252).
(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص325، 326.
(3) المرجع السابق، ص365.

الإيحاء والإيماء وتعدد الدلالة في النص الإبداعي».[1] حيث نفهم من هذا النص أن الدكتور حمودة قد اعتمد على تحديد مفهوم المجاز على الجانب التخيلي للمفردة اللغوية، معتمدًا في ذلك على المعنى الإيحائي والإيمائي وكذلك تعدد الدلالة لهذا النص الإبداعي.

وقد قسَّم الجرجاني المجاز إلى قسمين رئيسيين هما: المجاز اللفظي. والمجاز العقلي، وقام بتعريف كل نوع من هذين النوعين.

فيعرف المجاز اللفظي بقوله «فإذا وصفنا الكلمة المفردة؛ كقولنا: (اليد مجازٌ في النعمة) و(الأسد مجاز في الإنسان، وكل ما ليس بالسبع المعروف) كان حكمًا أجريناه على ما جرى عليه عن طريق اللغة؛ لأنّا أردنا أن المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له ابتداءً في اللغة وأوقعها على غير ذلك إما تشبيها وإما لصلةٍ وملابسةٍ بين ما نقلها إليه وما نقلها عنه».[2]

ويعرف المجاز العقلي بقوله: «ومتى وصفنا بالمجاز الجملة من الكلام كان مجازًا عن طريق المعقول دون اللغة، وذلك أن الأوصاف اللاحقة للجُمَل من حيث هي جُمَل لا يصحّ ردها إلى اللغة ولا وجه لنسبتها إلى واضعها؛ لأن التأليف هو إسناد فعل إلى اسم أو اسم إلى اسم وذلك شيء يحصل بقصد المتكلم».[3]

ومن ثمَّ يمكننا القول: إن المجاز اللفظي هو الذي تحققه اللفظة في حد ذاتها، ليست منفصلة أو منفردة، ولكن يمكن تحديد معناها ومفهومها من خلال سياق الكلام. أما المجاز العقلي فهو ما يمكن أن يستحضره العقل، وبالتالي فهو يعتمد على العقل في تحديد دلالته. هذه أهم القضايا التي أثارها الدكتور حمودة في مراياه المقعرة فيما يخص أهم الأركان التي رأى أنها أسست النظرية اللغوية العربية، وهذه بعض الخيوط البارزة التي تثبت ثراء البلاغة العربية بدرجة تكفي لتحديد معالم نظرية عربية.

---

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص290.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص376.

(3) المرجع السابق نفسه.

المبحث الثاني
النظرية الأدبية التراثية

قبل الخوض في الحديث عن النظرية الأدبية التراثية، يجب أن نحدد أولا مفهوم النظرية الأدبية، ثم نحدد مفهوم النظرية الأدبية العربية، ومن ثم تحديد وظيفة الأدب ودوره بالنسبة للحياة والمجتمع.

إن أردنا أن نحدد مفهوم النظرية، فيمكننا التعرف عليه من خلال تعريف (جوناثان كالر) في كتابه النظرية الأدبية، والذي ترجمه إلى العربية، رشاد عبد القادر، وصدر عن وزارة الثقافة بدمشق.[1]

يعرف كالر النظرية أولًا بقوله «إن النظرية في الدراسات الأدبية ليست تفسيرا لطبيعة الأدب أو المناهج، إنها لفيف من الفكر والتأليف يصعب تعيين حدوده تمامًا يتحدث ريتشارد رورتى عن جنس أدبي جديد مختلط بدأ في القرن التاسع عشر (لقد تطور بداية في أيام غوتة وماكولى وكارلايل وامرسون، ضرب جديد من الكتابة ليس تثمينا للفضائل النسبية للنتاج الأدبي كما أنه ليس تثمينًا للتاريخ الفكري ولا للفلسفة الأخلاقية، أو التنبؤ الاجتماعي بل هو جميع ذلك، وقد مزج مع بعضه بعضًا في جنس أدبي جديد) إن أكثر تسمية ملائمة لهذا الجنس الأدبي الشيق هي ببساطة لقب (النظرية) التي حدث أنها تشير إلي الأعمال التي نجحت في تحدي الفكر وإعادة تكييفه وتوجيهه صوب حقول أخرى غير تلك التي ينتمي إليها بشكل واضح».[2]

---

(1) ديب علي حسن، داء الكلام، شؤون ثقافية، تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر الجمعة 314/ 2005م /mailto:admin @thawra.com / ص1.

(2) ينظر المرجع السابق نفسه.

وبعد أن حدد (كالر) مفهومًا للنظرية الأدبية، ووضح أهم العلاقات التي تحدثها النظرية الأدبية مع المجتمع، ومدى تكيف هذا الأدب وفق رؤية المجتمع له، قدم بحثًا مطولا عن مدى تأثيراتها، كما يرى أن النظرية تتحدد بتأثيراتها العملية بوصفها تلك التي تغير وجهة نظر الناس، وتجعلهم يفكرون بطريقة مختلفة في موضوعات دراستهم وفى النشاطات التي يقومون بها في دراسة تلك الموضوعات.[1]

وقد تحدثت يمنى العيد على تحديد مفهوم الواقعية التي هي واقعية الأدب، من حيث هو ظاهرة اجتماعية، وطرحت ثلاث نقاط أولية هي:[2]

الأولى: في مبدأ الانتماء للواقع الاجتماعي، بما يوضح معنى هذا الانتماء.

الثانية: في علاقة الظواهر بالأساس المادي من جهة، وفى علاقة هذه الظواهر، بعضها بالبعض الآخر، من جهة ثانية.

الثالثة: في الطابع الصراعى، الذي يتحدد به الواقع الاجتماعي عنصر غير نقي، غير متوحد بذاته، والذي تتحدد به الظواهر كنشاطات غير أحادية ونقية، ومتوحدة بذاتها. من الملاحظ أن كلام يمنى العيد هذا متوافق مع مفهوم (كالر) للنظرية من حيث علاقة الأدب بالمجتمع ويؤكد (سسيولوجية الأدب) أي علاقة الأديب بمجتمعه، حيث تصدق مقولة (الأديب مرآة مجتمعه) حيث إن الأديب يستطيع عكس واقعه الاجتماعي من خلال أعماله الأدبية التي يصوغها في قالب أدبي، يكون مفردات نصه الأدبي من مخزونه الثقافي الذي امتلكه من واقعه الاجتماعي الذي يعيش فيه.

وإذا أردنا تحديد مفهوم أكثر دقة وأكثر شمولية للنظرية الأدبية يمكننا الوصول إليه من خلال تعريف (رينه ويليك) لها الذي نصه: «أنها دراسة مبادئ الأدب وتصنيفاته ومستوياته،

(1) ينظر المرجع السابق نفسه.

(2) ينظر يمنى العيد، في معرفة النص، ص43.

أما دراسة الأعمال الأدبية المحددة فتندرج تحت النقد الأدبي، وهو مدخل ستاتيكي للدراسة الأدبية يدرس الأدب في حركته، وهذه الأنظمة الثلاثة - النظرية الأدبية والنقد الأدبي والتاريخ الأدبي- متداخلة في بعضها بحيث لا يمكن تصور النظرية الأدبية دون النقد أو التاريخ، أو تصور التاريخ دون النظرية الأدبية أو النقد».[1]

وينتقل في موقع آخر من هذا الكتاب إلى تحديد مفهوم النظرية الأدبية على اعتبار «أن النظرية الأدبية هي منظومة من المبادئ والقيم المستمدة من نقد الأعمال الأدبية المحددة التي تستعين بالتاريخ الأدبي بصورة مستديمة ومنتظمة».[2]

هذا التعريف الذي أورده (**ويليك**) يوضح مدى الترابط الوثيق الذي أكد عليه في أكثر من موضع بين النظرية الأدبية والنقد الأدبي، معتمدة في ذلك على التاريخ الأدبي إلى حد كبير. هذا المفهوم الدقيق الذي حدده **ويليك** يؤكد أن النظرية الأدبية لها صلة وثيقة بالنقد الأدبي، في حين أن الدكتور عبد العزيز حمودة يرى أن (النظرية النقدية) مصطلح يعلي من شأن النقد على الأدب، ويوحي بأن النظرية نشأت من فراغ.[3]

بينما يرى **ويليك** أن عبارة (النظرية الأدبية) تطلق على دراسة أسس الأدب وأقسامه وموازينه وما أشبه. ويصف دراسة الأعمال الأدبية المحددة بإحدى عبارتين (النقد الأدبي) وهو ذو صفة استاتيكية أو(التاريخ الأدبي)، وبالتالي فإن النظرية الأدبية يجب أن تشمل «نظرية النقد الأدبي» و«نظرية تاريخ الأدب» اللازمتين لها.[4]

---

(1) رينه وليك أوستن وأرن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة،دار المريخ للنشر المملكة العربية السعودية 1992 / ص10.

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص305.

(4) رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص59.

وبالتالي يتضح أن كلًا من النقد الأدبي والتاريخ الأدبي من أهم دعائم وركائز النظرية الأدبية.

هذا توضيح مُبسط لمفهوم النظرية الأدبية، وسنحاول الآن الحديث عن النظرية الأدبية العربية، وهل أفرز النقد العربي فعلا نظرية أدبية؟

ذكر جودت إبراهيم في كتابه (نظرية الأدب والمتغيرات) أنه تجلت منذ مطلع هذا القرن بوادر تأسيس نظرية النقد عند العرب، حيث إن النقد الأدبي منهجًا علميًّا استند دائما إلى الاعتماد ـ المباشر والمتناسب ـ على الأدب ونظريته والحياة الاجتماعية، حيث ظهرت عدة مدارس نقدية أدبية لعبت دورا كبيرا وهامًا في فكرة التغير والتحديث العام للأدب العربي (نظريته ونقده) ومن هذه المدارس مدرسة الديوان – مدرسة المهجر– مدرسة أبولو.

وقد كان لكل مدرسة من هذه المدارس أصحابها وأسسها وخصائصها التي تعتمد عليها.

وقد ترتب عن هذه المدارس نتائج منها:[1]

الأولى: تشكل مواقف جديدة ومقاييس قيمية في النقد الأدبي.

الثانية : تفاقم تلك العمليات المنتجة التي اشتهرت بالمعارك الأدبية بين المجددين والمقلدين، فقد أدى التناقض الفكري بينهما إلى ظهور اتجاهات أدبية جديدة، وهذه هي النتيجة الأكثر أهمية على صعيد نظرية النقد والأدب العربيين في القرن العشرين.

من هذا نستنتج أن ظهور هذه المدارس أثرى النقد الأدبي بشكل كبير، وساهم في تحديد معالم وسمات النقد الأدبي العربي.

إن الأدب فعل إبداعي يقوم به مبدع ما في مجتمع من المجتمعات، مستخدما لغة ذلك المجتمع مادة لإبداعه، لتنتج عن ذلك أثار مكتوبة لها خصائص الإبداع من فكر و صياغة وتنظيم وتصوير للمجتمع وتعبير عن تجربة المبدع الشخصية[2].

---

(1) ينظر جودت إبراهيم، نظرية الأدب والمتغيرات ص 13-14 -15

(2) ينظر المرجع السابق،ص63.

فالأدب بهذا يؤكد علاقته بالمجتمع، ومدى تصويره لحالة مجتمعه، حيث يواكبها ويواكب تطوراتها.

إن مشكلة ما يسمى بـ«النظرية الأدبية العربية» ونظرية الأدب في جملتها تتمثل في وعي الإبداعية أو الخلق، أي التأسيس لإبداعية بعض المنظومات «إن المعرفة البشرية تتطور من وعي القصور إلى وعي الفاعلية، ويتمثل هذا التطور- في أحد أبعاده الانتقال من وعي المخلوقات إلى وعي الخلق والتخليق الذاتي، البون شاسع بين أن نعالج النص الأدبي - على سبيل المثال- انطلاقا من أنه مخلوق يعبر أو يعكس فاعلية وسلطة مركز إحالة خارجي (المؤلف أو الأطر الاجتماعية)، وبين أن نعالجه انطلاقًا من أنه بنية خلاقة (مرجعيتها وفاعليتها في داخلها).[1]

يعرف «شكري عزيز» النظرية الأدبية بأنها «مجموعة من الآراء والأفكار القوية المتسقة والعميقة والمترابطة، والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة،والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته.[2]

يلاحظ من هذا أنه يربط بين نظرية المعرفة، وهى رابطة ضرورية لأن الأدب شكل من أشكال المعرفة، وبما أن كل نظرية في المعرفة تنطوي علي نحو ما على نظرية في الإنسان، يذهب أ- الشيخ إلى القول أن نظرية الأدب ترتبط أيضا بالنظرة للإنسان وذلك من خلال استنادها إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة.[3]

إن مهام نظرية الأدب التي تتمثل في البحث عن نشأته وطبيعته ووظيفته تعنى بالأدب كحقيقة عامة في أي زمان أو مكان وبأي لغة كتب بها.[4]

---

(1) ينظر الشيخ محمد الشيخ، التحليل الفاعلي والأدب، ص104.

(2) ينظر شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، سلسلة النقد الأدبي، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت لبنان 1986ف، ص12.

(3) ينظر الشيخ محمد الشيخ، التحليل الفاعلى والأدب، ص111.

(4) ينظر شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص13ـ 14.

عنوان هذا المبحث حتم علينا طرح مفهوم النظرية الأدبية لكي يتسنى لنا معرفة هذا المفهوم بدقة وتحديد معطياته، وما يترتب عن معرفة مفهوم النظرية الأدبية.

ونحاول الآن أن نتطرق إلى مفهوم النظرية الأدبية التراثية العربية، وهل حقًا أفرز الأدب العربي نظرية أدبية مكتملة محددة الأركان؟

ركز صاحب المرايا المقعرة على تحديد مفهوم للشعر عند حديثه عن النظرية الأدبية العربية من خلال إعادة قراءة التراث العربي القديم، وقد علل سبب التركيز على الشعر«أن هؤلاء البلاغيين والنقاد كانت لديهم نظرة خاصة بهم عن ماهية الشعر بوصفه النوع الأدبي الغالب آنذاك - ووظيفته، طوروا في ضوئها آليات للتعامل مع النص».[1]

إن أساس النظرية الأدبية التي أكد عليها حمودة تعتمد بصورة أساسية على قراءة التراث بصورة جديدة، وفقا لمعطيات الحاضر، أي بمعني أدق (أعادة قراءة التراث النقدي) الذي لو تمت قراءته وغربلته بصورة دقيقة وصحيحة، دون الانبهار بمنجزات العقل الغربي، سوف يتبقى منه ما يكفي لتطوير نظرية لغوية ونظرية نقدية متكاملتي المعالم والأركان.

وقد دعا كثير من الدارسين والباحثين المحدثين إلى تحديد معالم هذه النظرية، حيث يقول الدكتور مصطفى ناصف «إن نظرية ثانية يمكن أن تلوح آفاقها، ويمكن أن تكون تعبيرا عن تفاعلنا في حاضرنا مع هذه الفاعلية، بطبيعتها حوار بين ماض وحاضر..»[2]

في حين أن جودت إبراهيم يرى أن أمام الأدب العربي الآن ومع مطلع القرن الحادي والعشرين تقف ثلاث مهمات أساسية هي وظائف محتملة للأدب العربي المعاصر، وهذه الوظائف هي:[3]

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة،ص306.

(2) مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية الأدب والمتغيرات، ص17 .

(3) ينظر جودت إبراهيم، نظرية الأدب والمتغيرات، ص87،88.

أولًا: وظيفة فنية: وهي أن يظل الأدب العربي متجددًا متجاوزًا قوانين الماضي، مستفيدا من كل النظريات والمناهج الأدبية والنقدية المحلية والعالمية الجديدة.

ثانيًا: وظيفة جمالية: وهي تحقيق المتعة للمتلقي بما يحمل هذا الأدب من خصائص وميزات خاصة تبعث الغبطة الروحية في المتلقي.

ثالثًا: وظيفة اجتماعية إنسانية: وهي القيام بأعباء ومشكلات وقضايا الأمة العربية والمشاركة في فضح الأساليب المختلفة لتخلف المجتمع العربي.

هذه أهم الوظائف التي رأى جودت إبراهيم أنها من المهمات الأساسية التي يتمتع بها الأدب العربي المعاصر.

وسنحاول الآن الانتقال إلي المشروع الذي طرحه الدكتور عبد العزيز حمودة من خلال دعوته إلى تأسيس نظرية أدبية عربية تتكون أركانها من خلال قراءة علوم البلاغة والبيان والمعاني العربية.

بدأ الدكتور عبد العزيز حمودة حديثه عن النظرية الأدبية العربية من خلال طرحه لسؤال قبل البدء في الحديث عن هذه النظرية هو: «هل أفرز العقل العربي في أثناء العصر الذهبي للبلاغة العربية، نظرية أدبية ؟

رأى الدكتور عبد العزيز حمودة أن أول ما يواجه الدارس والباحث عن النظرية الأدبية هي أزمة المصطلح، ويرى أن السبب في ذلك لا يرجع إلي فقر في المصطلح الأدبي أو اللغوي أو ندرته، بل تعدده وتخمة الساحة به من ناحية، وإلى التداخل الواضح بين المصطلحات أو الجوهرية من ناحية ثانية.[1]

على الرغم من ردود الأفعال التي أثارتها المواقف التي طرحها الدكتور حمودة والتي اتهمته بالفهم الخاطئ لهذه المناهج، ومعاداة الحداثة، فقد حاول الانتقال من الهجوم إلي

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص306.

البحث عن بديل نقدي عربي تجلى في إعادة قراءة التراث النقدي العربي القديم، واكتشاف أركان النظرية النقدية العربية الممكنة التي يرى أنها تشكل أساسًا حقيقيا لهذه النظرية، كما يكشف عن ذلك في كتابه الثاني الذي سماه (المرايا المقعرة) وحاول أن يستكمل فيه ما بدأه في كتابه الأول (المرايا المحدبة) وأن يعزز دعوته إلى إنتاج نقدنا الحديث النابع من خصوصية الثقافة العربية.[1]

وقد نقل إلينا أحمد درويش تأكيدا صريحا على أن العصر الذهبي للبلاغة العربية قد أنتج بالفعل ما يمكن اعتباره مرحلة مهمة من مراحل النقد الأدبي، حيث يقول في هذا المضمار ما نصه«ولا يمكن للمرء أن يتصور أن تراثا حضاريا كالتراث العربي اعتمد في معظم فتراته التاريخية المعروفة لنا على (الكلمة) قد خلا من محاولة تقويم هذه الكلمة والنقاش حولها، ومحاولة التطور بجمالياتها وتأثيرها، مما يمثل في نهاية (المطاف) مراحل في تاريخ النقد الأدبي».[2]

هذه ملاحظة من أحمد درويش تؤكد على أن التراث العربي يحمل من المفردات ما يمكن أن يفيدنا في تكوين نظرية عربية.

ويؤكد الدكتور جابر عصفور أن التركيبة الفكرية في نهاية القرن الثالث الهجري، والجدل الذي صاحب التوتر بين القديم والجديد، أفرزا نقدا أدبيا محدثا، حيث نقل الدكتور حمودة نص الدكتور جابر عصفور بقوله «وبقدر ما كان هذا الوجه الإبداعي قرين الوجه الفكري في رؤية متحدة، تسعى إلى التحول عن عالم قديم وابتداع عالم تاريخي جديد، كانت الصلة وثيقة بين المستويات المتعددة لهذه الرؤية، على نحو جعل أهل العقل في الفكر سندا لطرائق المحدثين في الإبداع و دوال الفكر لتنطق دلالة المنظور الاجتماعي المتحول الذي يحتوى الفكر

(1) ينظر مفيد نجم، نقدية عربية عبد العزيز حمودة نحو نظرية www.abayan.co.ae ص1.
(2) أحمد درويش، التراث النقدي، قضايا و نصوص (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998) ص7.

والإبداع معًا، بل على نحو التقى فيه الفكر والإبداع في مستوى يتوسط بينهما، فتولد نقد أدبي (محدث) صاغ فيه أهل العقل الأصول الجديدة لإبداع أقرانهم من المحدثين، مدافعين عنها ومبررين حركتهما في الوقت نفسه».[1]

ويرى الدكتور عبد المنعم خفاجي أن المنهج الفقهي أو اللغوي هو المنهج النقدي السائد في الآداب العربية القديمة، وهو المنهج الذي يعتمد على تحليل النص ودراسته، من حيث البلاغة وقواعد العربية والنحو و الصرف و اللغة و العروض، وبيان ما بين معناه ومعاني السابقين المعاصرين من تشابه أو احتذاء.... وتقسيم النص إلى جمل أو أبيات والتحدث عن كل جملة أو بيت على أنه وحدة فنية مستقلة بذاتها.[2]

كما يرى أن تأثير الجانب الفقهي واللغوي على الأدب العربي في عصر ازدهاره، يبدو واضحا على أدباء ونقاد الحقبة الأولى للأدب العربي أمثال ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة والمبرد وابن المعتز والآمدي والجرجاني، وهذا القول لا يعني أن هؤلاء الأدباء قد أهملوا جوانب الأدب الأخرى، فنحن نجد قدامه بن جعفر يسير في تحديد النقد على التحدث عن عناصر الأدب عنصرًا، من معنى و لفظ و سواهما، ويشرح أسباب الجودة أو القبح في كل منهما، مع القرب من المذهب الفقهي في النقد.[3]

ويؤكد الدكتور حمودة على أن العقل العربي، في القرون الخمسة المعنية بالبلاغة والمنطق ونظرية الشعر التي أفرزتها الثقافة اليونانية، قد تأثر بدرجات متزايدة ابتداء من بداية العصر الذهبي إلى نهايته، مما أدى هذا التأثير ألي سوء الفهم لهذه الثقافة، و التي أدت إلى ارتباك واضح في نظرية الشعر العربية، هذا التأثير اليوناني على العقل العربي حقيقة تاريخية

---

(1) جابر عصفور: قراءة محدثة في ناقد قديم: ابن المعتز، فصول، العدد الأول مجلد 6 (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1985) ص101 نقلًا عن عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة،ص309.

(2) ينظر محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في النقد العربي الحديث و مذاهبه، ص 30.

(3) ينظر المرجع السابق نفسه.

لا نستطيع إنكارها على - حد تعبير الدكتور حمودة- و قد ساهم هذا التأثير بشكل غير مباشر في تطوير النظرية الأدبية العربية.[1]

ويرى الدكتور حمودة أنه لا يمكن دراسة النظرية الأدبية العربية بمعزل عن النظرية اللغوية العربية و ذلك لسببين جوهريين.[2]

أولهما: لقد أصبحت الدراسات الأدبية في القرن العشرين، منذ أن قدم دي سوسير علم اللغة الحديث، دراسات في اللغة قبل أي شيء آخر، وهذا ما تؤكده المحطات الرئيسية في حركة النقد الحديث والمعاصر طوال القرن العشرين، وهي النقد الجديد،و البنيوية، وما بعد البنيوية من تلقٍ و تفكيك، وقد لاحظنا البنيوية وما بعدها في الفصل الأول، وكيف كان اهتمام تلك المنظومة على التحليل اللغوي للنص الأدبي.

ثانيهما: إن البلاغة العربية سواء في علم البيان أو علم المعاني، قامت على الدراسة اللغوية للنص، حيث ركزت على أهم ثنائية في البلاغة العربية، وهي ثنائية اللفظ والمعني.

من خلال هذا يتضح أن كل شيء في النقد الحديث والمعاصر يشير في اتجاه اللغة، مثلما أشار كل شيء في البلاغة العربية كذلك إلى اللغة.

من أهم العلامات البارزة في النظرية الأدبية العربية مفهوم الشعر عند البلاغيين العرب، ثم آليات التعامل النقدي مع النص الأدبي، دون تحديد مفهوم الشعر. وقد تناول عدد كبير من النقاد والأدباء تحديد مفهوم الشعر ابتداء بابن طباطبا العلوي وقدامة بن جعفر، وانتهاء بحازم القرطاجني وابن خلدون.

ومن أهم التعريفات المبكرة التي استخدمها عدد كبير من البلاغيين العرب كخلفية دائمة الحضور وتناولوه بالتفسير والتعديل والتطوير، هو تعريف قدامة بن جعفر الذي يصف الشعر بـ «أنه قول موزون مقفى يدل على معني» حيث يفصله في كتابه نقد الشعر بقوله:

(1) ينظر عبد العزيز حمودة،المرايا المقعرة ص313،314.
(2) ينظر المصدر السابق،ص 321،322.

«فقولنا (قول) دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا (موزون) يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا (مقفى) فصل بين مالا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا (يدل على معني) يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معني مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى»[1] حيث يعتبر تعريف قدامة بن جعفر هذا للشعر من أهم التعريفات التي اعتمدها عدد من النقاد والأدباء سواء في عصره، أو ما بعده فقد ميز قدامه بن جعفر بين نوعين من القول، وهما القول العادي والقول الموزون على اعتبار أن القول إذا كان له وزن وقافية يمكن أن يكتسب خاصية الشعر.

وقد وصف الدكتور حمودة تعريف قدامة هذا للشعر بأنه: «لم يكن ممكنا تقديم تعريف للشعر أفضل من تعريف قدامة وأكثر شمولا للطبيعة الشكلية للشعر على الأقل»[2].

وقد اهتم عدد كبير من النقاد والأدباء بالشعر والشعراء على حد سواء فألف عدد كبير منهم كتبا كاملة تتحدث عن الشعر وأغراضه ومعانيه...الخ، فنحن نري ابن طباطبا العلوي يقدم كتابه المعروف (عيار الشعر)، حيث قدم فيه هو أيضا تعريفا للشعر يقول فيه: «كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلي الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه».[3]

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت) ص64.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص325.

(3) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام (القاهرة: المكتبة التجارية، 1965) ص3، 4.

حيث قدَّم ابن طباطبا تعريفًا للشعر فصل بينه وبين الكلام المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم.

اهتمام العرب بالشعر، الذي بدا واضحا من خلال تسابقهم على تحديد مفهومه وأدواته، يؤكد على أن العرب قد انشغلوا بالأدب العربي وحاولوا دراسته، وخير دليل على ذلك هو اهتمامهم بالقضايا الأدبية التي تهم النص الأدبي.

سنحاول ذكر أهم الأركان التي تتكون منها النظرية الأدبية العربية، كما حددها الدكتور عبد العزيز حمودة في مراياه المقعرة، و سنذكرها أولا مجتمعة، ثم سنتحدث عن كل ركن منها بشيء من التفصيل.

أركان النظرية الأدبية العربية :

أولًا: الأدب بين المحاكاة والإبداع.

ثانيًا: الإبداع باللغة.

ثالثًا: الصدق والكذب.

رابعا: السرقات الأدبية / التناص.

خامسًا: الموهبة والتقاليد.

سادسًا: الشكل والمضمون.

الركن الأول : الأدب بين المحاكاة والإبداع

نظرية المحاكاة لأفلاطون من أهم النظريات التي أثرت في الأدب العربي، وبالأخص بالصيغة الأرسطية لهذه النظرية، وهذا تأكيد كبير على مدى التأثير للثقافة اليونانية على الأدب العربي، وخاصة أفكار أرسطو حول الشعر، والذي شغل عددا كبيرا من أدباء ونقاد العرب.[1]

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص305.

يؤكد الدكتور حمودة على أن البلاغة العربية تعاملت مع مفهوم المحاكاة الأرسطية بحرفية واضحة أحيانا، وبحرية كبيرة أحيانا أخرى، ورأى أن من أهم الأسباب التي ساهمت في الانتشار السريع والمبكر لهذه النظرية هو سوء فهم المحاكاة بسبب تشوه الترجمة والنقل من ناحية أخرى.

لقد كان أحد أسباب سوء فهم المصطلح سوء نقله المبكر إلى العربية، حيث كانت الترجمة المبكرة للفظ الأصلي هي «التخييل».[1]

وقد عرف عبد القاهر الجرجاني(الخيال) في أسرار البلاغة بقوله «ما يُثبت فيه الشاعر أمرًا هو غير ثابت أصلًا ويدّعي دعوَى لا طريق إلي تحصيلها ويقول قولًا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى».[2]

في هذا التعريف ربط عبد القاهر صراحة بين الخيال أو التخييل والكذب. وقد ذكر عبد القاهر الجرجاني تعريفًا مفصلًا للتخييل بمعناه الأرسطي، أي المحاكاة، حيث ربط بين المحاكاة والإبداع في حماس ظاهر. «إن الصنعة إنما تَـمُدُ باعها، وتنشر شعاعها ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويُدَّعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يُقصد التلطف والتأويل، ويُذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذّم والوصف والنعت والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض وهناك يجد الشاعر سبيلا أن يُبدع ويزيد، ويُبدى في اختراع الصور ويُعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعًا، ومددا من المعاني متتابعًا، ويكون كالمغترف من عِدّ لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي».[3]

حيث ربط عبد القاهر بين المحاكاة في الشعر، والمحاكاة في الرسم والتصوير.

وقد اعتبر الدكتور حمودة حديث الجرجاني عن المحاكاة والتخيل أنها تمثل مفاتيح نظرية أدبية كاملة يتحدث فيها البلاغي العربي القديم عن جوانب الإبداع والتلقي ووظيفة الشعر.[4]

---

(1) ينظر المصدر السابق، ص337.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص253.

(3) المرجع السابق، ص250،251.

(4) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص339.

هذا الحديث عن الخيال والتخيل والشعر يؤكد مدى التأثير الأرسطي على العقل العربي كما نوّه إلى ذلك الدكتور عبد العزيز حمودة.

والجدير بالذكر أن الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي قد تناول هذا الموضوع متحدثا عن أرسطو ونظرته للشعر حيث قال ما نصه: «وأرسطو أول ناقد نظر إلى النقد كعلم، وسن نظرية للشعر جرى عليها في نقده، فرأى أن الشعر - مثل سائر الفنون- تقليد أو محاكاة للطبيعة والإنسان، ثم قسمه إلي أنواع ثلاثة: غنائي، وقصصي، وتمثيلي».[1] وقد أكد خفاجي أن قدامة بن جعفر قد تأثر بآراء أرسطو، في حين أن عبد القاهر الجرجاني قد سبق بمذهبه في النقد مدرسة الرومانتيكيين في فرنسا.[2]

ويعد عنصر المحاكاة أحد الأركان التي يتكون منها فن الشعر، والذي يشمل كذلك (الإبداع)، حيث يمثل الإبداع مقدرة الشاعر على إبداع نصه الأدبي وقدرته على استخدام الألفاظ التي تناسب المعاني التي يرغب في الوصول إليها، وكذلك كيفية إيصالها إلي المتلقي (القارئ) بصورة تبعث على التأثر بهذه المفردات المصاغة بشكل مؤثر، وهذا يعتمد في حد ذاته على الإبداع في استخدام اللغة ومفرداتها.

ومما سبق نلاحظ أن الأدب يتكون أساسا من: (المحاكاة والإبداع)، ومن خلال الطرح المختصر السابق لهذين الفنين يتبين لنا أن النقد العربي قد اهتم بهما، واعتبرهما الأساس في تكوين النص الأدبي، ورأى النقاد العرب أن الأدب العربي تأثر في ذلك بالفكر اليوناني، والأرسطي على وجه التحديد، وحاول تطوير هذا الفكر، وتوظيفه حسب حاجته إليه.

أما الدكتور عبد العزيز حمودة فيرى أنه من الظلم البين إرجاع إنجازات البلاغة العربية إلى التأثير الأرسطي حيث يقول: «فالعقل العربي المبدع، لم ينتظر عبقرية المفكر اليوناني

(1) محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه، ص202.

(2) ينظر المرجع السابق نفسه.

وتعريفه للمحاكاة لينتج شعرا بدأ عصره الذهبي وانتهى تقريبا، قبل أن يسمع الشعراء العرب عن أرسطو وآرائه في المحاكاة. ومن ثم فنحن لا نستطيع لمجرد أن البلاغيين والبيانيين العرب تأثروا في مرحلة لاحقة بأفكار أرسطو عن المحاكاة والإبداع، أن نرجع إنجاز العقل العربي في هذا السياق، ولو في جزء منه، إلى أرسطو وآرائه. بل ما أنتجه العقل العربي عن الطبيعة الإبداعية للأدب».[1]

حاول الدكتور حمودة بهذه الكلمات أن يوضح مقدرة العقل العربي على الإبداع، بعيدا عن تلك التأثيرات اليونانية عليه، ولو أنه في موقع آخر من كتابه هذا يقول إنه لا يمكن أن ينكر أحد مدى تأثير الفكر اليوناني وخاصة الأرسطي على الأدب العربي.[2]

الركن الثاني: الإبداع باللغة

أحد أهم الأركان التي حظيت باهتمام الدكتور حمودة، ونالت جانبا كبيرا من المرايا المقعرة على اعتبار أن اللغة أحد عناصر العمل الأدبي، ويمكن اعتبارها العنصر الأساس فيه، حيث يمكن تحديد عناصر القصيدة العربية عند القدماء فيما يلي: (اللفظ ـ المعنى ـ الوزن ـ القافية) أما عند المعاصرين فتتمثل في التجربة الشعرية والموسيقى والخيال والصورة الشعرية والوحدة والفكرة.[3]

هذه هي أهم العناصر التي تتكون منها القصيدة خصوصًا، والعمل الأدبي عموما، والمتمعن في هذه العناصر يتضح له أن هذه العناصر كلها تعتمد أساسا على (اللغة)، حيث تسهم اللغة بشكل كبير في استمرارية بقاء القصيدة،التي تعتبر اللغة عدة الشاعر منها، وتتمثل مهمة الشاعر في صنع شيء من هذه الكلمات التي نستخدمها جميعا، فوسيط الشاعر إلى غايته هو اللغة، ومادته هي التجربة الناشئة عن الحالة النفسية لذاته.[4]

---

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 358.

(2) ينظر المصدر السابق،ص334 وما بعدها.

(3) ينظر محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه، ص196.

(4) ينظر المرجع السابق، ص198، 199.

وتري يمنى العيد أن النص الأدبي هو نص له هويته كما لكل شيء هويته، فهي ترى أن القول بأن الأدب مادته اللغة يعني:[1]

أولًا: مقاربته في مادته هذه على المستوى الأيديولوجي في المجتمع، وليس في هذه المادة كتركيب قواعدي ومجمعي بهيكل النص يحنطه بادعاء (الموضوعية) أو (العلمية) عن طريق التحليل والتفكيك. إن مقاربة القول على المستوى الأيديولوجي هي مقاربته في اللغة كتعبير، أو كصياغة حاملة للتناقض.

ثانيًا: مقاربة القول الأدبي، لا في عزلته عن القول الآخر الناهض في حقول الثقافة، مما هو مادته اللغة (كالقول السياسي مثلا) أو الناهض في حقول الثقافة، وفي بناها الفنية، مما هو مادته اللغة (الأدب بأنواعه) أو مما هو مادته غير اللغة، كاللون أو الصوت.

هذا القول ليمنى العيد يؤكد أن المادة الأساسية التي يتكون منها العمل الأدبي، هي نفسها اللغة التي يتكون منها العمل الأدبي، وهي نفسها اللغة التي يتكلمها جميع الناس إلا أن طريقة استخدام هذه اللغة عند الأدباء تختلف عن طريقة استخدامها لدى الناس العاديين.

فيعتمد النص الأدبي في وجوده - على شاعريته- حيث يأخذ النص شاعريته بتوظيفها في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فينشأ النص الأدبي حسيا مثل نشوء أي نص لغوى، وذلك بارتكازه على عنصري الاختيار والتأليف.[2]

الدكتور عبد العزيز حمودة له وجهة نظر حول الإبداع باللغة، والدور الكبير الذي لعبته اللغة في صياغة النص الأدبي. حيث أكد في بداية حديثه عن هذا الدور،أن الإبداع باللغة يعتمد أساسا على استخدام اللغة على المجاز،باعتبارها المدخل للنظرية الأدبية.وهو يؤكد كذلك أن هناك شبه اتفاق يقوم على أساس أن علم البلاغة يقوم على ركنين أساسين هما: (**علم المعاني**) الذي موضوعه دراسة خصائص تراكيب الكلام، و(**علم البيان**) الذي موضوعه صياغة

(1) ينظر يمنى العيد، في معرفة النص، ص57، 73.

(2) ينظر عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص24، 25.

المعاني، وقد يضاف إلى هذين الركنين ركن ثالث هو(علم البديع) الذي يدرس المحسنات اللفظية والمعنوية[1]، أي أنه وباختصار شديد تشمل البلاغة العربية علم المعاني علم البيان، علم البديع هذه العلوم الثلاثة ناقشها عدد كبير من النقاد والأدباء العرب وانشغلوا بدراستها، وتناولوا العديد من القضايا مثل التشبيه والتمثيل والمجاز الاستعارة، وقد كانت هذه القضايا تعتمد أساسا على مدى قدرة الأديب على استخدام مفردات اللغة، حيث يمثل الاستخدام الخاص للغة أو المجاز قلب النظرية الأدبية العربية كما يرى الدكتور حمودة.[2]

ويعود مرة أخرى ليؤكد أن الجرجاني قد انشغل بهذه القضية انشغالا كبيرًا، ويقول في (أسرار البلاغة) عن تأثير التمثيل في النفس «فأوَّلُ ذلك وأظهره أنّ أُنس النفوس موقوف على أن تُخرجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريح بعد مكنيٍّ، وأن تردَّها في الشئ يُعلّمها إياه ألي شئ آخر هي بشأنه اعلم، وثقتها به في المعرفة احكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلي الإحساس وعما يُعلَم بالفكر إلي ما يُعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طريق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حدّ الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام، كما قالوا (ليس الخبر كالمعاينة) و(لا الظن كاليقين)».[3]

ويعلق الدكتور مصطفى ناصف على نص الجرجاني هذا قائلًا: «إن عبد القاهر من خلال كلامه عن الأنس بالمشاهدة يكاد يحرك أخلاطا من القلق حول التنازع الذي أصررت عليه بين العودة المؤقتة الخاطفة إلي اليقيني الدافئ الذي يحتضننا أو نحتضنه، وهذا الواقع الذي نتعقله في صعوبة لا تخلو من أسى فنطارده ويطاردنا.

---

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص378، 379.

(2) ينظر المصدر السابق، ص381.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص108.

لنقل إن الأنس بالمشاهدة أنس بعالم غير العالم، إننا لا نكاد نشاهد أنفسنا إلا قليلا، ولن نشاهد أنفسنا إلا على حساب جوانب أخرى، مشاهدة أنفسنا ينبغي أن تكون فيما أظن هي المقصودة بكلمة الطبع والرؤية وما إليهما. إننا في أنماط الاحتجاج العقلي لا نكاد نستمتع استمتاعا بريئا بأنفسنا، عبد القاهر لا يخلو من ومضة صوفية محبوبة في هذا الموقف أيضا».[1]

هذه أحدى النصوص النقدية التي استشهد بها الدكتور حمودة علي الاستخدام المجازي للغة، حيث فرق بين وظيفة استخدام اللغة علي الحقيقة، واستخدامها على المجاز، فيقول في هذا الشأن: «المعنى الذي تحققه المواضعة اللغوية أو استخدام اللغة على الحقيقة، وحيث إن القارئ لا يحتاج في إدراكه إلي (طلب واجتهاد) - معنى عديم الفائدة- والحكم بالفائدة أو عدمها حكم يستخدمه الجرجاني كثيرا في بلاغته - أما المعنى الذي يتحقق عن استخدام اللغة على المجاز، فهو المعنى الذي يجهد القارئ نفسه للوصول إليه، لأنه معنى محتجب يحتاج النظرة الثاقبة القادرة على حزق الحجب»[2].

من خلال ما تقدم يتضح أن المعنى المجازى للغة يحتاج إلى مثابرة لمعرفة مدلولات اللغة ومعانيها، وبالتالي يصعب على الجاهل بمعاني مفردات اللغة معرفة استخدام المجاز وكيفيته.

وقد عرفت البلاغة العربية المجاز وعرفته وذكرت وظيفته، حيث زادت عملية الاهتمام به ابتداء من القرن الخامس، وقد تعددت حوله الآراء، وأصبح المجاز بجميع أشكاله هو الأداة الأولى في تحويل المادة أو المعنى النثري إلى شعر، فهناك من نظر إلي المجاز،والصورة الشعرية على وجه الخصوص، باعتباره (زيادة) أو شيئا زائدًا على المعنى، وهناك من اعتبر الاستخدامات المجازية للغة إفراطا في استخدام البديع مثل الاستعارة والجناس والمطابقة.[3]

---

(1) مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص153.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص386.

(3) المصدر السابق نفسه.

وبالتالي نلاحظ أن الإبداع باللغة يعتمد أساسا على دور المجاز في تحقيق هذا الإبداع، وكأن استخدام المفردة اللغوية من وجهها البلاغي هو الذي يحقق الإبداع الأدبي.

الركن الثالث: الصدق والكذب:

أحد أهم الأركان التي عنى بدراستها الدكتور حمودة، واعتبرها أحد الأسس التي تعتمد عليها النظرية الأدبية هي قضية الصدق والكذب، وهي قضية شغلت البلاغة العربية في عصورها الذهبية، واعتمدت هذه القضية أساسا على مدى صدق الشاعر، وتحليه بالأخلاق الإسلامية، فمنذ أن جاء الإسلام اتخذ الشعر منحنى جديدًا، وخاصة في صدر الإسلام، فالإسلام لم يحرم الشعر وخير دليل على ذلك أن الرسول ﷺ كان يحسن الاستماع إلى الشعر والشعراء، فهذا حسان بن ثابت شاعر الرسول(عليه الصلاة والسلام) ينشد الشعر أمام الرسول ويمدحه بمدائح عظيمة، إلا أن الإسلام حرم ذلك الشعر المبالغ فيه، والذي يخرج عن القيم الإسلامية الحنيفة، فصار للشعر مكانته وصورته الجميلة بعد أن اكتسى بألفاظ القرآن وأسلوبه الرائع.

قال تعالى: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ۝ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ۝ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ۝ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ كَثِيرًا﴾.[1]

وقد كان قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر أول بلاغي حاول أن يقنن لنقد الشعر، وفي محاولته تلك انتهى إلي رفض استعادة أحكام غريبة على طبيعة الشعر لتطبيقها عليه، ومن ثم رفض تطبيق الأحكام الأخلاقية بالصدق والكذب على الإبداع.[2]

قد حاول جابر عصفور أن يلخص موقف قدامة من الربط بين الشعر والأخلاق بصورة جيدة: «ولكنه استجابة للمنهج الذي حدده يؤكد أن أي حكم أخلاقي (خارجي) على

(1) سورة الشعراء الآيات 224، 225، 226، 227.

(2) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص423.

الموضوعات التي يعالجها الشعر لا قيمة له بالنسبة إلي نقد الشعر، لسبب بسيط مؤداه أن ذلك الحكم الأخلاقي نابع من معايير علم متميز عن نقد الشعر، وهو علم الأخلاق الذي كان يعرفه ويفيد منه. إن أي موضوع من الموضوعات، أو معنى من المعاني، ما دام قد صيغ صياغة شعرية، يتجاوز أي معيار خارجي يرتبط بعلم الأخلاق أو غيره، و يدخل مجالًا خاصًا متميزًا، ويندرج في مجموعة من العلاقات مع مجموعة من العناصر، ومعنى ذلك أن علينا أن نحكم على المعنى، أو نميز جيده من رديئة لا باعتباره معنى أخلاقيا و إنما باعتباره معنى شعريا في المحل الأول».[1]

وبالتالي فإن قدامة لا يربط قيمة المعاني بالجانب الأخلاقي و الديني، وإنما يعتبرها معاني شعرية فقط، فهذا المعنى مادام أنه صيغ صياغة شعرية فهو بهذا يبتعد عن معياره الديني والأخلاقي، فالشاعر يتخير الألفاظ التي تلائم المعاني التي يحاول الوصول إليها من خلال نظمه لقصيدته، دون النظر إليها من جانبها الأخلاقي.

فهو يقول في موضع آخر من كتابه نقد الشعر، متناولا السياق نفسه «لا ضير على الشاعر فيما يسوق من معانٍ، رفيعة كانت أم وضيعة، وحميدة كانت أم ذميمة، وحقا كانت أم كذبا، ذلك أن المعاني كالمادة للشعر والشعر فيه كالصورة، فليس فحش المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب النجارة رداءة الخشب في ذاته».[2]

وبالتالي يستطيع الشاعر أن يختار أي لفظ بغض النظر عن كون هذا اللفظ أخلاقيا أو غير أخلاقي، رفيعا أم وضيعا...الخ المهم أنه يؤدى وظيفته في النص الأدبي فالألفاظ عند قدامة وظيفتها الأساسية هي تحقيق المعنى فقط.

---

(1) جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الطبعة الخامسة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995) ص97.

(2) قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت:دار الكتب العلمية د.ت ص36.

وقد تناول عدد كبير من النقاد والأدباء ورد ذكر نصوصهم في المرايا المقعرة الموضوع نفسه وهى (قضية الصدق والكذب) منهم القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني،وعبد القاهر الجرجاني وابن سينا وحازم القرطاجنى وغيرهم ممن حاول إن يناقش هذه القضية وان كانت آراؤهم لا تختلف عن بعضها كما قال الدكتور عبد العزيز حمودة في مراياه المقعرة.[1]

ويرى الدكتور حمودة أن موقف حازم القرطاجنى من الصدق والكذب فيما يختص بالغايات الأخلاقية للأدب ربما يكون هو الحل الوسط الذي نبحث عنه وسط اضطرابات القرن الخامس عشر الهجري، وهو موقف لا يطالب بتحويل العمل بالضرورة إلى موعظة أخلاقية أو دينية ولا ينظر إليه باعتباره كذلك، لكنه موقف يقوم على رسم خطوط حمراء يطالب الإبداع بعدم تجاوزها أو تخطيها.[2]

هكذا تناول الأدب العربي قضية الصدق والكذب، واعتبرها ضرورة من ضرورات الشعر ذاته، فنحن عندما نقرأ الشعر لا ننظر إلى مدى قبح اللفظة أو مدى صدقها، وإنما ننظر إلى مدى قدرتها على إيصال وتوضيح المعنى بشكل دقيق لذلك القارئ، فبعض الألفاظ القبيحة تبدو حسنة على الرغم من قباحتها لأنها أدت المعنى بشكل استحسنه القاري وأثّر في نفسه.

الركن الرابع: السرقات الأدبية / التناص

لو رجعنا إلي القرن الثالث، وحاولنا معرفة أهم القضايا التي شغلت نقاد ذلك القرن لرأينا أن قضية السرقات الأدبية استحوذت علي جانب كبير من المساحة النقدية في تلك الفترة، واستمرت هذه القضية تشغل أذهان النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس، وقد شغلت هذه القضية أذهان النقاد العرب أكثر مما شغلتهم أي قضية أخرى.

(1)ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 423 إلى 430.

(2)ينظر المصدر السابق، ص434.

حيث وصلت إلينا مجموعة من الدراسات التي تخص هذه القضية، لازلنا نحتكم إليها ونسلم بها حتى وقتنا هذا، مع وجود تشابه كبير في آرائهم تجاه هذه القضية.

والسرقة الأدبية هي نهب أفكار الأدباء، وأخذها واستعمالها دون إشارة إلي مصدرها، ودون أي تعديل فني فيها، يعطى الحق لمستغلها أخذها والانتفاع بها، ولكنها سطو واضح على إنتاج الآخرين، واستغلال لجهود المجددين استغلالا قد يحيلها ويشوهها، أو يقطع صلتها بأصحابها، ويعطى فضل ابتكارها لسواهم، مما يعد جناية على الفكر وجريمة في حق الأدباء والعباقرة والمجددين[1] وبالتالي عملية الكشف عن مواطن الأخذ والسرقة فيها ملاحقة للسارق والمسروق في الألفاظ والمعاني ومفاضلة بينهما.

ويلجأ النقاد في أكثر نقدهم إلي الموازنة بين أديب وأديب، حيث إن أهم ما يعنون به في هذا المجال هو الفحص عن نواحي الاتفاق بين أديبين، وبعد ذلك الكشف عما ينفرد به أحدهما عن غيره، سواء كان هذا الاتفاق أو الاختلاف مرجعه التفكير، أم كان مرده إلي التصوير والتعبير، وبذلوا في سبيل الوصول إلي ذلك كثيرا من الجهود التي يدل أكثرها على الذوق السليم، كما يدل كذلك على تعمقهم في فهم الأدب وتحليله.[2]

وارتبطت قضية السرقات الأدبية ارتباطًا وثيقا بقضية اللفظ والمعنى، وإن لم تكن أخطر منها، حيث انشغل بدراستها الكثير من النقاد، ويتضح ارتباطها بقضية اللفظ والمعني في كونها إما أن تكون لفظية، وإما أن تكون معنوية.[3]

---

(1) ينظر محمد عبد الرحمن شعيب، النقد الأدبي تاريخه وتطوره، ط 1 سنة 1968م، القاهرة مطبعة دار التأليف، ص19.

(2) ينظر بدوى طبانه، السرقات الادبيه، الطبعة التانيه، مكتبة الانجلو 1969م ص3.

(3) ينظر عبد الواحد حسن الشيخ، جهود اللغويين البلاغية والنقدية في القرن الثالث الهجري 1410/ 1990م دار المعرفة الجامعية، ص287.

ويرى الدكتور محمد مندور أنه يجب أن نميز بين عدد من المصطلحات الأدبية من بينها: الاستيحاء، «استعارة الهياكل، التأثير، وأخيرًا السرقات وهذه الأخيرة في رأيه لا تطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصلية، وانتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها وهذا قليل في العصر الحديث».[1]

أما إذا انتقلنا إلي الدكتور محمد زكى العشماوي فسنراه يتكلم عن هذه القضية في كتابه قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث قائلا: «ولعلنا لا نغلو في القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات كان يمثل في تلك الحقبة لب الدراسة النقدية، فقد كانت السرقات الشعرية هي الباب الذي تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد.هذا إلى إن السرقات قد مهدت بطبيعتها إلى النقد التحليلي وإلى الموازنة والمقارنة بين الشعراء، فقد كان من الطبيعي قبل أن يعرض الناقد السرقة أن يأخذ أولا في دراسة الأبيات عند كل من السارق والمسروق منه ثم دراسة أوجه الشبه بينهما.

ومن هنا نشأت فكرة الموازنة بين الشعراء، ثم اتسع ميدانها لأكثر من موضوع السرقة، فأخذت تتطور عندما تناولت أكثر من جانب من جوانب الدراسة بين الشاعرين.كما حدث في كتاب الآمدي،عندما تعرض للأخطاء التي وقع فيها كل شاعر، وكانت هذه مجالا خصبا لتناول كثير من الشعر بالدراسة والتحليل».[2]

رؤية الدكتور العشماوي هذه للسرقة تؤكد مدى الأهمية الكبيرة التي حظيت بها هذه القضية، فهي كانت في البداية الباب الذي نشأت منه أغلب القضايا النقدية، وهى السبب في تولد النقد التحليلي،وكذلك الموازنة بين الشعراء، وبالتالي فتحت السرقات الأدبية مجالًا واسعا للدراسة والتحليل كان سببًا كبيرًا في نشوء العديد من القضايا النقدية الأخرى.

---

(1) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص359.

(2) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص345.

ويؤثر بعض الدراسيين استخدام مصطلح (المعاني المشتركة) بدلا من السرقات محاولين بذلك الابتعاد عن استعمال لفظ (السرق) وهذا ليس له ما يبرره، فمصطلح (المعاني المشتركة) هو ضرب من ضروب السرقات الشعرية، والتي لم يعدها بعض النقاد سرقا.[1]

أما الدكتور بدوي طبانه فيرى من خلال دراسة أبي هلال للأخذ وضروبه أنه لا يرى السرقة في المعاني والأفكار، وأن السرقة مقصورة على أخذ ألفاظ السابق ونقلها، فمن أخذ معنى بلفظه كان له سارقًا، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخًا، ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه.[2]

ولو حاولنا معرفة سبب ظهور السرقات الأدبية سنجد أن هذه القضية لم تظهر كدراسة منهجية إلا عندما ظهر أبو تمام، وخير دليل على ذلك هو استعمال لفظ (السرقات) عندما ظهرت تلك الخصومة، إذ استخدم النقاد المجردون عن الهوى ألفاظ أخرى (كالأخذ) والتي نجدها عند ابن قتيبة في موضع من الشعر والشعراء، و(السلخ) التي استعملها الأصفهاني في الأغاني، أما لفظة (السرقات) فقد ذاعت وسط الخصومة حول أبي تمام بين أنصار القديم وأنصار الحديث. ويرجع الدكتور محمد مندور سبب ظهور الدراسة المنهجية للسرقات الأدبية التي لم تظهر إلا عندما ظهر أبو تمام، إلى سببين:

«**أولهما**: قيام خصومة عنيفة حول هذا الشاعر، حيث إنه من الثابت أن مسألة السرقات قد اتخذت سلاحًا قويًا للتجريح، وقد ألفت عدة كتب لإخراج سرقات أبي تمام وسرقات البحتري.

ثانيهما: أنه عندما قال أصحاب أبي تمام إن شاعرهم قد اخترع مذهبا جديدًا، وأصبح إمامًا فيه، لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلا إلى رد ذلك الادعاء خيرًا من أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته ليدلوا على أنه لم يجدد شيئًا، وإنما أخذ عن السابقين ثم بالغ وأفرط».[3]

---

(1) ينظر محمد خير شيخ موسى، فصول في النقد العربي وقضاياه، ط الأولى، 1404 هـ 1984م، ص143.
(2) ينظر بدوي طبانه، السرقات الأدبية، ص43.
(3) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص357.

هذه هي أهم الأسباب التي أوردها الدكتور محمد مندور، والتي قال إنها من أهم الأسباب التي أدت إلي ظهور هذه الظاهرة النقدية. في حين أن المتتبع لها سيجد أنها قد وجدت قبل الخصومة عند بعض الشعراء، ولكنها لم تنظم وتدرس إلا بعد ظهور هذه الخصومة.

ويرى الدكتور حمودة أن المعركة بين الجديد والقديم من ناحية، ثم ظهور قضية السرقات وتصاعد الجدل حولها تلك الصورة الحادة من ناحية ثانية، وضع الشعراء والنقاد جميعا، - في رأى الدكتور مصطفى ناصف - في مأزق واضح أو مفارقة غريبة، ففي بداية المعركة بين الجديد والقديم، بين المحدثين والقدماء وجد الشاعر المحدث نفسه في موقف لا يحسد عليه، فقد كان مطالبا بأن يجاري القدماء في أوصافهم وتشبيهاتهم،لا يستحسن إلا ما استحسنوه ولا يذم إلا ما يذمونه، وهذا معناه ليس فقط توارد الأفكار طبيعيا بين المحدث والقديم، ولكن تشابه حتمي في بعض آليات التصوير والكثير من الصور الشعرية. وهنا يتدخل سلاح السرقات المشهر في وجه الجميع «فإذا وافق الشاعر المحدث بعد ذلك شاعرًا متقدما في معني أو أسلوب فهو آخذ وهو مسبوق، وربما رمي بهذه اللفظة البشعة لفظة مسروقة».[1]

ويرى الدكتور حمودة أن السرقات الأدبية التي انشغل بها البلاغيون انشغالا كبيرا لمدة قرنين على الأقل هي البداية الحقيقية للمفهوم ما بعد الحداثي والمصطلح النقدي الباهر الذي استخدم للدلالة عليه وهو (التناص) أو (البينصية) ومن خلال تعريف النقاد للسرقة الأدبية، وتحديدهم لما يمكن أن نسميه ونعتبره سرقة وما لا يمكن اعتباره كذلك، والقواعد التي تحكم هذا وذاك، يعتبر تقنينا كاملا، وتنظيرًا أدبيًا يحكم عمليات التأثير والتأثر ويحمي النص في نهاية الأمر من فوضى (اجتياح حدود النص) التي جاء بها مفهوم التناص.[2]

وإذا حاولنا العودة قليلا إلي تحديد أنواع السرقات الأدبية التي حصرها عدد كبير من النقاد والأدباء، يمكننا تحديد هذه الأنواع بشكل مختصر، لأن موضوع السرقات الأدبية ليس موضوع

---

(1)مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص234.

(2)ينظر عبد العزيز حمودة المرايا المقعرة، ص446 ـ 445.

دراستنا، حيث ذكرها ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة في محاسن الشعر ونقده) وهي: «الاصطراف، الإغارة وتسمي مسخا، الغصب، المرافدة، الاهتدام، النظر والملاحقة، الإلمام، الاختلاس، الموازنة، العكس، الموارده، الالتقاط والتلفيق، كشف المعني، الشعر المجدد».[1]

هذه هي أهم أنواع السرقات الأدبية التي حددها ابن رشيق، وقام بتوضيحها من خلال التمثيل لها بأبيات شعرية وذلك لكل نوع يورده منها. وقد تعددت آراء النقاد في القرنين الثاني والثالث بخصوص هذه القضية، وسبب هذا الاهتمام هو أن من أهم أهداف هذا النقد هو الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلي أصحابها، ومقدار ما حوت من الجدة والابتكار.[2]

وقد قام النقاد القدامى بدور بارز في مقاومة ظاهرة السرقات في الأدب العربي، وحاولوا بجهودهم في هذا المضمار أن يقدموا لنا تراثا سليما من عوامل الادعاء والانتحال ما وسعتهم المقدرة على ذلك. وكان من أثر تلك العناية أن أكبروا نسبة الأدب لغير قائله، وإفادة أديب من أديب، وقد وصفوا هذا العمل بأوصاف كثيرة، فمنهم من يسمون هذا العمل سرقة، وسرقا، وانتهابا، وإغارة، وغصبا، ومسخا، إلي غير ذلك من تلك الأوصاف التي تشين صاحبها. والرفقاء منهم يستعملون ألقابا لطيفة خوفا من الوقوع في الخطأ، وإحسانا للظن، فيسمونه اقتباسا، وأخذا، وتضمينا، واستشهادا، وعقدا، وحلا، وتلميحا، إلي غير ذلك من الألفاظ الرقيقة المهذبة التي اختلف في استخدامها النقاد.[3]

أما إذا أردنا التوقف عند التناص، فنحن نجد الدكتور حمودة يعمل على إجراء مفارقة بين النصية والبينصية، على اعتبار أن النصية تعني شيئًا واحدًا النص الأدبي منتج مغلق، وهو

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء الثاني دار الجيل للطباعة، الطبعة الخامسة 1401، 1981م. ص 282ـ 291.

(2) ينظر محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 359.

(3) ينظر بدوي طبانه، السرقات الأدبية، ص 34.

نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر (النص) بعضها ببعض.... أما البينصية فهي نقيض ذلك تماما، لأنها ترى أن النص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، لكنه كيان مفتوح، وحش أسطوري في حالة تكُّون مستمرة، يحمل آثار نصوص سابقة، وحيث أنه غير مغلق ومحمل بآثار نصوص أخرى من ناحية، وحيث أن القارئ له الحق في تشكيله ولو في جزء منه فهو بالتالي في هذه الحالة لن يكون (نص) وإنما هو (بين-نص) وبالتالي فان النص في هذه الحالة لا يتسم بخاصية الاستقرار والثبات، وهو المدخل الأول (لانهائية) الدلالة في استراتيجية التفكيك.[1]

وقد قارن الدكتور حمودة بين مصطلح الاحتذاء، الذي اعتبره الجرجاني مفهوما للسرقة وبين مصطلح التناص، حيث يرى أنه من الصعب القول بأي اختلافات جذرية بين المفهومين، لأن التناص لا يكتسب بعد هذه النقطة في تفسيره أبعادا ليست مختلفة جذريا عن مفهوم الاحتذاء أو حسن المأخذ.[2]

أما الدكتور عبد الله الغذامى فقد عمل على الربط بين التناص والسرقات الأدبية قائلا: «ما من قارئ للأدب إلا وتمر به حالات يتساءل فيها وهو يقرأ عما إذا كان ما يقرؤه أصيلًا أم مسروقا. وفي كل قراءة لقصيدة أو لنص أدبي، نجد أصداء بارزة المعالم لقراءات سابقة، وعالج أدباؤنا السالفون هذه الظاهرة في مباحث سموها (السرقة) وتلطف بعضهم وسماها (حسن المأخذ)، ولكن الإمام عبد القاهر الجرجاني يسمو بفكره فوق كل ذلك ويطلق عليها (الاحتذاء) وهو بذلك يأخذ بمبدأ (الأثر) الذي هو نتيجة لتحرر الإشارة (الكلمة) وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوعة قد يتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكر لسوالفها. وهذا ما تدل عليه كلمة (الاحتذاء).التي تشير إلي أن الشاعر يسلك بنصه مسارًا يحذو فيه مسار إشارات

(1) ينظر عبد العزيز حمودة المرايا المقعرة، ص 451،452.

(2) ينظر المصدر السابق، ص453.

سابقة عليه».[1] ومن ثم حاول الغذامي أن يعمل مفارقة بين هذه المصطلحات وهي (السرقة، حسن المأخذ، والاحتذاء) من خلال تعريف كل منها.

لاحظنا من خلال ما تقدم أن هذا الركن الذي عده الدكتور حمودة أحد الأركان التي تكون ضفيرة النظرية الأدبية العربية يعتمد بالدرجة الأولى على مدى التأثير والتأثر، التأثير من السابق، أي مدى الأثر الذي تركه الأول في الآخر، والتأثر الذي لقيه اللاحق مما سبقه، أو ما يسمى بالسرقة الشعرية، كذلك لاحظنا قيمة هذه القضية وأثرها في نفوس النقاد، وخاصة نقاد القرنين الرابع والخامس، حيث تباينت آراؤهم حول هذه القضية وتعددت، وقد تمكنت جهودهم البلاغية من تحديد منهجية لدراسة هذه الظاهرة النقدية وكذلك تحديد معالمها.

الركن الخامس: الموهبة والتقاليد

الموهبة والتقاليد من أهم الأركان التي حددها الدكتور حمودة لتكوين ضفيرة نظرية نقدية عربية، وهذا الركن يختلف عن الأركان الأربعة السابقة؛ وذلك لأن هذا الركن يعتمد أساسا على المبدع نفسه، أي ذلك الإنسان الذي ينتج النص الأدبي.

وقد اختلفت الآراء حول منتج النص الأدبي، هل النص يوجد بلغته؟ وأن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف؟ أم أن هذا النص يوجد بقارئه، وكل قارئ يقرأ هذا النص وكأنه ينتجه بعيدا عن أثر كاتبه أو مؤلفه، والمؤلف لم يعد هو الصوت الذي خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج، ووحدة النص لا تنبع من أصله ومصدره، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله.[2]

أن الأدب فعل إبداعي يقوم به مبدع ما في مجتمع من المجتمعات، مستخدما لغة ذلك المجتمع مادة لإبداعه، لتنتج عن ذلك آثار مكتوبة لها خصائص الإبداع من فكر و صياغة

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص321.
(2) ينظر المرجع السابق، ص37.

وتنظيم وتصوير للمجتمع وتعبير عن تجربة المبدع الشخصية ومن ثم فالأدب مرتبط بشروط الحياة الفعلية ومعطياتها، ومع النشاطات الإنسانية المنبثقة عنها، أي أنه مرتبط بوقائع محيطه.[1]

وبالتالي فإن الأدب في هذه الحالة مرتبط ارتباطا وثيقا بمؤلفه، فهو مبدعه ولولاه لما وجد هذا النص على الحياة.

في الاتصال الأدبي الخطي يشار عادة إلي المرسل بكلمة مؤلف، والمؤلف قد يكون فردا أو مجموعة، وبالتالي يكون للفرد أو للمجموعة وجود تاريخي مثبت، وقد يكون المؤلف في حالات أخرى مجهولا، وهذا المؤلف صاحب الاسم المسطر على غلاف الكتاب قادر على أن يقدم نفسه للقراء بطريقتين: إحداهما يستخدم الاسم المسجل على بطاقة الهوية، والطريقة الأخرى هي أن يستخدم اسمًا مستعارًا يمكنه من الإشارة إلي نفسه مؤلفًا مع إخفاء اسمه الحقيقي.[2]

وقد شغلت قضية مبدع النص الأدبي الفكر الإنساني منذ قديم الزمن، واختلفت الآراء حول من المسئول عن إنتاج هذا العمل الأدبي.

وقد كان من أقدم الذين تناولوا هذه القضية سقراط الفيلسوف اليوناني القديم، حيث يرى أن الشعر نوع من النشوة الفنية يغيب فيها الشاعر عن شعوره، فهو الهام،ومصدره إلهي محض، فالشاعر عنده لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم، لأن الشاعر لا يصدر عن العقل بل عن الإلهام الإلهي، فالشاعر بإلهامه هذا هو الذي ينتج النص.[3]

ويرى الغذامى أن العلاقة تتحول بين المؤلف والنص من علاقة بين أب وابنه حيث ينتسب الابن إلي أبيه الذي يمثل المصدر، ووجوده سابق على وجود الابن، تتحول إلي علاقة

---

(1) ينظر جودت إبراهيم، نظرية الأدب والمتغيرات، ص63.

(2) ينظر أيمانويل فريسس، برنارموراليس، قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب. ترجمة د. لطيف ريتوني، عالم المعرفة، مطابع السياسية، الكويت 2004ص26، 27.

(3) ينظر محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه / ص74.

(ناسخ) و(منسوخ) أي أن المؤلف لا يكتب عمله، وإنما هو ناسخ نسخ النص بيده مستمدا جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه، ولا وجود للمصدر إلا من خلال النص ولولا النص ما كان المصدر، فالنص هو الأصل وليس المؤلف.(1)

وقد حاول الدكتور حمودة في هذا الركن وهي الموهبة والتقليد أن يوضح أن الشاعر لكي يتمكن من كتابة شعره لابد من أن تتحقق له الموهبة الفردية والاتصال، وكذلك الدراية الكاملة بتقاليد الشعر، وبالتالي يمكننا القول أن الموهبة هي مدى قدرة الشاعر على إبداع وإنتاج نصه الأدبي، وهذه الموهبة لا توجد لدى جميع الناس، فنحن مثلا لا نستطيع أن ننتج نصا أدبيا،لأنه لا توجد لدينا الموهبة الشعرية التي تمكننا من نظم الشعر، في حين أنه قد تكون لدينا موهبة في جانب آخر من جوانب الحياة كالرسم مثلًا.

أما التقاليد فهي أن يكون ذلك الشاعر الموهوب عالما بتقاليد فنه الشعري الذي ينتجه، ومن ثم لكي ينتج هذا المؤلف شعره لابد من أن تكون لديه الموهبة الشعرية، وكذلك لابد أن يكون عالما بتقاليد الشعر، حيث إن العلاقة وطيدة بين الموهبة والتقاليد فلا تكفي الموهبة وحدها لانتهاج هذا الفن، وكذلك لا تكفي التقاليد دون الموهبة.

وقد أوضح لنا جابر عصفور هذه القضية بصورة مباشرة، حيث جمع بين الطبع والصنعة في قراءته لعملية الإبداع بعد أن تتوافر للشاعر (صحة الطبع) التي هي مجرد مبدأ أولى يقوم عليه الشعر ولا يتقوم عليه وحده، فالشعر- عند الجاحظ- (صناعة) والصناعة جهد إنساني يقع في مادة هي المعاني المطروحة في الطريق التي (يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي).

وبقدر ما يقع هذا الجهد على مادة (المعاني) فإنه يقوم على استخدام أدوات مخصوصة، بكيفية تتحول معها المادة المطروحة في الطريق - خلال ممارسة هذا الجهد- إلى نظم فريد في

(1) ينظر عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص73، 74.

تأليفه الصوتي والدلالي، الذي يشبه - في أثره تآلف عناصر (النسخ) أو تآلف أصباغ (التصوير).[1] وبهذا أكد جابر عصفور على توفر صحة الطبع التي هي الموهبة الفردية شرطًا أساسيا لعملية الإبداع، وإلى جانب الموهبة هناك الصنعة، فالموهبة والصنعة شرطان أساسيان يجب توافرهما لتحقق عملية الإبداع.

الدكتور حمودة يرى أن الشاعر يحتاج بالإضافة إلى درجة اللاوعى التي تأتي مع الموهبة، إلى درجة من الوعي النقدي بما يفعل، فإذا كان الشاعر لا يمتلك الموهبة الأساسية، ويعتمد على التقاليد وما يتعلمه من قواعد النظم والإبداع فإن فعل الإبداع سيكون بالنسبة له عملية وعي فقط تفتقر إلى لا وعي الموهبة، ومن هنا تجيء عملية التوحد بين الموهبة والتقاليد، وهو توحد يجعل الشاعر في أثناء فعل الإبداع واعيًا حيث يجب أن يكون واعيًا، ولا واعيا حيث يجب أن يكون لا واعيًا.[2]

قضية الموهبة الفردية والتقاليد التي يجب أن تكون من أهم الأدوات التي يجب أن يمتلكها المؤلف، جعلها الدكتور حمودة أحد أهم الأركان التي يجب أن تمثل النظرية الأدبية العربية، وقد تركز هذا الركن على مبدع النص نفسه، وما يجب أن يمتلك من أدوات تعينه على كتابة نصه الأدبي.

الركن السادس: الشكل والمضمون

قضية الشكل والمضمون من أهم القضايا التي توقف عندها البلاغي العربي بشكل كبير، وقد تعددت الآراء حول هذه القضية. فمنهم من تحمس للشكل على حساب المضمون، أو الصورة على حساب المعنى، ومنهم من حاول الإنصاف في هذه القضية، حيث يساوي بين الشكل والمضمون، ومنهم آخرون تحمس للمضمون دون الشكل.[3]

---

(1) ينظر جابر عصفور: «قراءة محدثة في ناقد قديم ابن المعتز» فصول، العدد الأول، مجلد 6 (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1985) ص111 نقلا عن عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص462.

(2) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص466.

(3) ينظر المصدر السابق، ص469.

وهذه القضية وثيقة الارتباط باللفظ والمعنى فالعلاقة بين الشكل والمضمون هي نفسها العلاقة بين اللفظ والمعنى.

تناول هذه القضية الجرجاني في دلائل الإعجاز بشيء من التوضيح، وذلك عند حديثه عن العلاقة بين اللفظ والمعنى. «وإنا لنراهم يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصناعية كنسيج الديباج وصوغ الشنف والسوار وأنواع ما يصاغ وكل ما هو صنعةٌ وعملُ يدٍ بعد أن يبلغ مبلغًا يقع التفاصيل فيه ثم يعظمُ حتى يزيد فيه الصانعُ على الصانعِ زيادة يكونُ له بها صيتٌ ويدخلُ في حدٍّ ماَ يعجز عنه الأكثر ون.»[1]

حيث شبه الجرجاني الشاعر وما يفعله في معاني شعره بالصانع الحاذق وما يفعله في مادته ويشكلها على حسب الطلب، حيث يستطيع ذلك الصانع أخذ الذهب أو الفضة وتشكيلها وتحويلها إلى خاتم أو سوار... الخ، فذلك هو شأن الشاعر مع المعاني فهو يستطيع أن يسوق المعاني إلى شعره حسب المعنى الذي يصاغ فيه ذلك الشعر.

من أهم النقاد العرب الذين فصلوا بين الشكل والمضمون الجاحظ وذلك في عبارتين هما:

الأولى: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي...»[2]

الثانية: «إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ...وسهولة المخرج، وصحة الطبع...وجودة السبك وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير».[3]

العبارتان تناولهما عدد كبير من النقاد العرب، وتوقفوا عندهما بشيء من التحليل. فهذا محمد زكى العشماوى توقف عند ما قاله الجاحظ موضحًا له محذرا التسرع، من الشروع في الفهم السطحي لهما.

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الأعجاز،ص 324.

(2) الجاحظ، الحيوان، ج3،ص132،131.

(3) الجاحظ، الحيوان، ج3،ص132،131.

وفي عبارة الجاحظ على شهرتها وكثرة تداولها، بل وتأثيرها الشديد فيمن جاؤوا بعد الجاحظ من نقاد، غموض واضح فهي لم تحدد التحديد الصحيح مفهوم المعنى عند الجاحظ وفصلت فصلًا صارما بين اللفظ والمعنى أما غموض العبارة فناشئ من أن الجاحظ قد نفض عن المعنى كل أهمية، وذلك في كلماته الأولى التي تبدو انفعالية حاسمة، وذلك عندما نفى الحسن في الكلام عن المعنى بأن جعل المعاني مطروحة في الطريق... فهل المقصود من هذا أن المعنى شيء وصياغته شئ آخر؟ أم المقصود أن العبرة في الشعر بصيغته وليست بأفكاره أو معانيه؟».[1]

هذا هو رأى الجاحظ في الشكل والمضمون حين فصل فصلًا تامًا بينهما، فنجده قد قلل من قيمة المعنى ورفع من قيمة اللفظ، فالعبرة ليست في معنى الشعر وإنما هي في اللفظ وجودة سبكه وسهولة مخرجه.

وقد ناقش قضية الشكل والمضمون ابن طباطبا، حيث ربط بينهما ورفع من قيمة المعني الذي أهمله الجاحظ، حيث يقول ابن طباطبا: «والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه «كما قال بعض الحكماء: «للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه».[2] كلام ابن طباطبا هذا ينفى الفصل بين الشكل والمضمون تمامًا كما يستحيل الفصل بين الروح والجسد.

وقد ناقش جابر عصفور قول ابن طباطبا حول هذه القضية «أي أن ابن طباطبا يحاول الموازنة بين ردَّ حسن الشعر إلي الصياغة وضرورة الاهتمام بالمعني، وبذلك يوازن بين تصوراته الأخلاقية عن المعنى وتسليمه بأهمية الصياغة ودورها الأساسي في صنعة الشعر، فلا يتعارض مع التسليم بأن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بطرائق متعددة.... وعلى هذا

(1) محمد زكى العشماوى، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 248، 249.
(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص11.

الأساس يمكن أن يصبح محتوى القصيدة أفكارا قائمة بذاتها، لها وجودها المستقل، ومستوياتها متباينة المغزى والجدوى، فإن القيِّم من هذه الأفكار يحدث تأثيرًا أقوى من خلال صياغة، هي ـ بدورها ـ كيان مستقل توشَّى به المعاني كما يوشَّى الثوب بالتطريز وتبرز به الأفكار كما تبرز الجارية من أحسن معرض».[1]

هكذا حاول الدكتور جابر عصفور توضيح المراد من كلام ابن طباطبا موضحا أنه يريد من ذلك الموازنة بين رد حسن الشعر إلي الصياغة وكذلك مع ضرورة الاهتمام بالمعنى.

ويعود ابن طباطبا في موقع آخر من عيار الشعر متناولًا القضية ذاتها«للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه».[2]

وكأن ابن طباطبا بهذا يريد أن يؤكد أن لكل معنى لفظا خاصا به، يحسن به ويشين بغيره.

تعددت آراء النقاد العرب حول هذه القضية وتباينت، وقد حاول الدكتور حمودة إثبات مبدأين حول هذه القضية.

أولهما: أن الموقف من قضية الشكل والمضمون وصل إلي درجة الربط الكامل بينهما ولأسباب لا تختلف كثيرًا عما توصل إليه المحدثون.

ثانيهما: أن تعدد المواقف من هذه القضية وتباين الآراء فيها، من تحيز للشكل على حساب المعنى، وللمعنى على حساب الشكل، ليس أمرا انفردت به البلاغة العربية القديمة، ولم يكن أبدًا من علامات ارتباكها، لأن النقد نفسه والاختلاف في الآراء كان ومازال سمة أساسية من سمات النقد الحديث.[3]

---

(1) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص33، 34

(2) ابن طبا طبا، عيار الشعر، ص8

(3) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص480.

هكذا حاولنا في هذا المبحث توضيح معالم النظرية الأدبية العربية كما رآها الدكتور حمودة في مراياه المقعرة، وكذلك تحديد هذه الأركان التي استقاها من خلال قراءته للتراث النقدي العربي، ولا يمكن لأحد أن ينكر أن النقد العربي تناول مجموعة من القضايا النقدية وحاول نقادنا تحديد مفاهيم هذه القضايا، ومناقشتها بكل موضوعية، وأبدوا فيها الآراء التي مازلنا نحتكم إليها حتى وقتنا الحاضر، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على مدى قدرة الناقد العربي على أن ينتج ويكون فاعلا في المجتمع، له القدرة على البذل والعطاء.

المبحث الثالث

المرايا المقعرة والهوية العربية

من أهم القضايا التي انشغل بها الدكتور حمودة في كتابه المرايا المقعرة قضية الهوية العربية، هذه القضية التي اختلف كثيرون في تحديد مفهومها، وكذلك تحديد أهم مرتكزاتها، الهوية هي هوية ذلك الإنسان، الذي لا يستطيع اختيارها بنفسه وإنما تولد معه بالفطرة، أي أنها موروثة، ومنها ما هو مكتسب من البيئة والمجتمع والمواقف العامة، فالإنسان لا يختار عناصر وجوده.[1]

إذن الهوية التي نسعى إليها هي الهوية الإنسانية التي تعد من أهم قضايا العصر الحديث، وإن أردنا التحديد فهي هوية الإنسان العربي على وجه الخصوص، فهناك عدة أسئلة يجب أن نجد لها الحلول المناسبة: ما هي الهوية؟ وهل الهوية العربية مرتبطة بالهوية الإسلامية؟ وهل الهوية ثابتة أم أنها قابلة للتغير والتبديل؟ وما هي المحددات، والمرتكزات التي تساهم في تحديد الهوية العربية؟ إلي غير ذلك من الأسئلة التي ستتولد في هذا المبحث، والتي سنحاول إيجاد الإجابة المناسبة لها.

يرى بعض الدارسين أَنَّ الذات الإنسانية هي التي تحدد (الهوية)، وأن معرفة الذات نتيجة استفهام، والإنسان الذي يريد الاستجابة لقدره يجب أن يستفهم من ذاته وعن ذاته، أن يسأل مَنْ هو؟ ومن أين جاء، والى أين يذهب؟ هذه مجموعة من الأسئلة لا يجد لها جوابا يرضيه؛ لأنه لا يتمكن من تحديد مرتكزات أساسية يُعتمد عليها في تحديد هويته، ولهذا فهو في جميع مراحل حياته يطرح على نفسه مجددا مسألة مصدره وقدره كإنسان.[2]

---

(1) ينظر وليد على أحمد خليفة، ورقة بحثية بعنوان النقد والتنوع الثقافي " الهوية ومنهجية دراسة الثقافة، جامعة الخرطوم، ص3.

(2) ينظر مارى مادلين وافي، معرفة الذات، ترجمة نسيم نصر، منشورات عويدات بيروت - باريس، الطبعة الثالثة 1983ف، ص19.

إذن تحديد الطبيعة الإنسانية مقترن بمعرفة مفهوم الذات التي هي الهوية الإنسانية، والهوية الإنسانية هي الهوية التي تحدد طبيعة الإنسان حيث إن «كل إنسان يحمل في ذاته صورة كاملة عن الوضع الإنساني».[1]

وهذه الهوية الإنسانية تميزه عن غيره من الكائنات الأخرى.

ويرى إسماعيل نوري الربيعي أن مفهوم الهوية يتجلى بمعطين رئيسيين:

الأول: يقوم على الأحادية في العدد حيث يعمل اسم العلم فعله القوي في تميزها والحفاظ على معطياتها الرمزية والمعنوية.

أما الثاني: فإنه يستند إلي الزمن الذي يقوم على ضمان استمراريتها وبقائها، من هنا يعمد بول ريكور للتمييز بين نوعين من الهوية:

- **هوية مطابقة**: قوامها الأحادية المستندة إلي اسم العلم.
- **هوية ذاتية**: تعتمد على الاستمرار في الزمان من خلال الاحتفاظ بالجوهر الواحد.[2]

والآن يمكننا أن نسأل: كيف يمكن التعرف على الهوية ؟.

من خلال ما تقدم يتضح أنه يمكن التعرف على الهوية من خلال معرفة الذات، إلا أن إسماعيل الربيعي يرى أنه لا وجود لهوية مع الذات، وطرح سؤالًا يقول فيه: كيف يمكن التعرف على الهوية؟ مع الذات أم مع الآخر. ويرى أن الإجابة على هذا السؤال تندرج في موضوعية منطقية قوامها أن (المطابقة) لا تؤدي إلى توسيع حقل الاختلافات، في حين أن شرط الاستمرارية في الزمن لابد أن يؤدي إلى التفكير بالجوهرية الذاتية من خلال الانفتاح على الآخر، وبالتالي لا وجود لهوية مع الذات، وذلك لانعدام عامل المقارنة والتميز.[3]

---

(1) المرجع السابق، ص12.

(2) ينظر إسماعيل نوري الربيعي، التاريخ والهوية، إشكالية الوعي بالخطاب التاريخي المعاصر، دار مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ص53.

(3) ينظر المرجع السابق نفسه.

ومن ثم فإن التعرف على الهوية لا يتم من خلال الوجود مع الذات بقدر ما يقوم على الوجود مع الآخر، فالاختلاف هو الذي يمثل المرتكزات التي تقوم عليها مقومات مفهوم الهوية.

إن مفهوم الهوية يرتبط بمجموعة من المقومات أو المرتكزات التي تساهم في تحديد طبيعتها، حيث يصبح للهوية مجموعة من المعاني تتشظى من خلال معرفة مفهومها.

فنحن نجد الهوية العرقية، وهي ذات طابع (عصبي) وهذا ما يمكن أن نسميه هوية الانتماء، هذه الهوية يمكن أن تتكون من خلال معرفة اللغة، الدين، الثقافة، الوطن، ومن ثم فهي ذات محددات تاريخية تتمثل في تلك المكونات العرفية الدينية والعرقية....الخ.

هذه المحددات التي ساهمت في تحديد هذا المفهوم للهوية هي محددات (لاإرادية)؛ أي أن الإنسان لا يستطيع تحديدها بنفسه، وإنما تتكون مع الإنسان منذ ولادته، فنحن مثلًا لم نخلق أنفسنا عربًا مسلمين في أرض عربية، هذه المحددات سنجدها تسيطر على الإنسان العربي بشكل كبير، وذلك نظرًا لطبيعته العصبية التي ورثها منذ القدم. في الوقت نفسه هذه المحددات لا يمكننا أن نحكم عليها بالثبات وعدم التبديل والتغير، وخير دليل على ذلك أنّ المصريين غيروا دينهم ولغتهم أكثر من مرة، ومع ذلك ما يزالون هم المصريون أنفسهم منذ آلاف السنين على الرغم من تغيير تلك المحددات أكثر من مرة. بهذه الصورة تكون الهوية ذات طابع وراثي. فالإنسان لا يختار هويته بنفسه، وإنما تولد معه بالفطرة أي أنها موروثة، اكتسبها من بيئته ومجتمعه الذي يعيش فيه، فالإنسان لا يختار عناصر وجوده.

كذلك يمكننا أن نجد مفهوما آخر للهوية، وهي الهوية ذات الطابع (المصلحي) أي بصورة أدق الهوية الاقتصادية، وهي الهوية التي يتحكم فيها الجانب المادي بدرجة كبيرة، حيث نجد أن هناك مجموعة من الناس يغلب عليهم طابع الفقر، ومجموعة أخرى يغلب عليهم طابع الغني والترف، وبالتالي يغلب على هذه الهوية الجانب المادي، وهذه الهوية نجدها

ترتكز في العالم الغربي حيث تسيطر العصبية المصلحية على الهوية، وهي كذلك هوية لا تتصف بالثبات.

أما النوع الأخير من الهوية، فهي الهوية ذات الطابع الفكري (الثقافي) حيث تتحدد هذه الهوية من خلال معرفة المخزون الفكري لمجموعة من الأفراد، فيصبح فكرهم هو هويتهم حيث نجد الفكر الماركسي والشيوعي والجماهيري...الخ هو الذي يحدد طبيعة هذه الهوية، هذا النوع من الهوية ذا محددات (إرادية)؛ أي يستطيع أن يتحكم فيها الإنسان وفق إطاره الأيديولوجي والثقافي الذي يعيش فيه، وهذه أيضا هوية متغيرة لا تتصف بالثبات لأن الثقافة بصفة عامة متجددة ومتغيرة وفقًا لما تتأثر به من متغيرات.

الهوية الثقافية هي الهوية التي دعا إليها الدكتور عبد العزيز حمودة في مراياه المقعرة، وذلك من خلال إعادة قراءة تراثنا النقدي العربي؛ لأنه - وكما يرى- اقرب إلينا من نقد الحداثة الذي سيطر على فكر وعقل مفكرينا، حيث يقول: «إنني ببساطة أحاول الإجابة عن سؤال أصبح اليوم أكثر إلحاحًا من أي يوم مضى: (من أنا) ؟ والتساؤل لا يكتسب شرعيته من هذا الإحساس المؤلم الذي نعيشه بالإنشطار والتمزق فقط، ولكن أيضًا من رفضي القاطع لأن أظل علاقة ثقافية تسبح حسبما يقذفها التيار، ويطلب منها أن تستقر في نهاية المطاف فوق شاطئ سوسير وشتراوس وجاكوبسون وبارت ودريدا، بل حتى هوسيرل وهايدجر، بينما شطآن العقل العربي، شطآن الجاحظ وقدامة بن جعفر وابن طباطبا العلوي وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني قريبة، أقرب مما يتصور الكثيرون، من العقل والقلب».[1]

إن الأزمة الحقيقة التي نتعرض لها هي أزمة ذلك الإنسان الذي يبحث عن هويته، من خلال طرحه للسؤال الذي حير عددا كبيرا من المفكرين وهو: من أنا ؟ ومن نحن ؟

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص13، 14.

يرى البعض أن الهوية التي نبحث عنها اليوم هي الهوية الإنسانية، التي تميزه عن غيره من المخلوقات الأخرى، وذلك بغض النظر عن كون هذا الإنسان عربيًا أو غربيًا، فالإنسان هو الإنسان في أي مكان وفي أي زمان، فلا يمكن أن نميز الإنسان العربي عن الإنسان الغربي، إلاّ من خلال بنية وعيه وخاصيّة بيئته وذلك لأن كلًا منهما تحكمه الطبيعة الإنسانية، وهذه الهوية صفة ثابتة عند جميع البشر، وهي التي تميزهم عن غيرهم من المخلوقات.

وإذا أردنا أن نحدد وجهة نظر الأديان السماوية وخاصة الدين الإسلامي، حيث لم يفرق هذا الدين بين الناس وإنما جعلهم أمة واحدة متعارفة ومتحابة. قال الله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ﴾[1].

وهذا خير دليل على أن الدين الإسلامي لم يفرق بين الناس، وإنما جاء مخاطبًا جميع البشر وهاديهم إلى طريق الخير، وإنما الميزان الوحيد الذي يفرق بينهم هو التقوى والعمل الصالح؛ أي تقوى الله وطاعته كما جاء في القرآن الكريم، ما يؤيد ويؤكد أن الله سبحانه وتعالى خلق جميع الناس من نفس واحدة، ثم بعد ذلك خلق منها زوجها، وخلق منهما رجالًا كثيرًا ونساء؛ فالنفس الإنسانية واحدة في كل مكان وزمان: قال الله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفۡسٖ وَٰحِدَةٖ وَخَلَقَ مِنۡهَا زَوۡجَهَا وَبَثَّ مِنۡهُمَا رِجَالٗا كَثِيرٗا وَنِسَآءٗ﴾[2].

كما أن الله سبحانه قد أرسل النبي محمدًا ﷺ للناس كافة ولم يحدد هوية دون أخرى داعيًا إياهم إلى طريق الخير والفلاح.

(1) سورة الحجرات، آية 13.

(2) سورة النساء، من الآية 1.

قال الله تعالى: ﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَٰكَ إِلَّا كَآفَّةٗ لِّلنَّاسِ بَشِيرٗا وَنَذِيرٗا وَلَٰكِنَّ أَكۡثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعۡلَمُونَ﴾[1] إذن الدين الإسلامي لم يفرق بين هوية الإنسان وإنما حددها بالهوية الإنسانية ذات الطابع الإنساني وجعل الميزان الوحيد للتفريق هو التقوى والعمل الصالح.

وقد اتسم كذلك الرسول ﷺ بسمات الدين الإسلامي الحنيف، فهو كذلك لم يفرق بين الناس، واعتمد على مبدأ المساواة بينهم وقد بدا ذلك واضحًا في أسلوبه الذي استخدمه للدعوة إلى الإسلام، واستخدم هذا الأسلوب في خطبه التي كان يقولها لدعوة الناس وهدايتهم إلى الطريق الصحيح. حيث جاء في خطبته المشهورة (خطبة حجة الوداع): «**أيها الناس إن ربكم واحد كلكم لآدم، وآدم من تراب، إن أكرمكم عند الله اتقاكم، وليس لعربي على أعجمي فضل إلا بالتقوى والعمل الصالح**»[2].

هذه هي نظرة الدين والإسلام للهوية، حيث نلاحظ أن الهوية الإنسانية هي التي تحدد طبيعة وهوية الإنسان وبالتالي الدين الإسلامي ينبذ العنصرية والتفرقة، ويجعل المعيار الحقيقي للتفرقة، بين الناس هو التقوى والعمل الصالح.

من خلال ما تقدم من طرح لأنواع الهُوية التي أشرنا إليها والمتمثلة في هوية الانتماء والهوية العرقية والهوية المصلحية والهوية الثقافية نلاحظ أنَّ كل نوع من هذه الهويات تتسم بطابع التغير وعدم الثبات، وعليه لا يمكن أن يستند إلى أي نوع منها على اعتبار أنها هوية ثابتة ولا تتغير، وعليه فإن الهوية الإنسانية التي تنظر إلى الإنسان باعتباره ذلك الكائن الحي الذي ميّزه الله سبحانه وتعالى بالعقل هي الهوية الوحيدة التي تتسم بالثبات ولا تقبل التغير أو التبديل.

---

(1) سورة سبأ، من الآية 28.

(2) أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب من عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، الجزء الأول العصر الجاهلي وصدر الإسلام، الطبعة الأولى 1933هـ ص 156، 155.

والنقطة الجوهرية في هذا البحث هي، مدى العلاقة بين الثقافة والهوية؟ أو ما يمكن أن نسميه الهوية الثقافية.

إن الهوية الثقافية عند الإنسان في حالة من التطور والتغيير المستمر، فهي تتغير نتيجة للعوامل الاقتصادية والتاريخية والسياسية والأيديولوجية، هذه العوامل والعلاقات متداخلة فيما بينها، جعلت من مسألة الهوية الثقافية أهم القضايا في العصر الحديث، ممّا كان سببًا في إثارة بعض الأسئلة عما إذا كان اختلاف الهويات الثقافية هو السبب في الصراعات في العصر الحالي؟ وهل هذا التعدد والتنوع الثقافي يعيق عملية التنمية البشرية أم لا؟.[1]

علينا أن نحدد مفهوم الثقافة، كي نستطيع من خلالها تحديد مفهوم الهوية الثقافية ومرتكزاتها التي تعتمد عليها في تحديد طبيعتها.

لقد ركزت مجموعة من الدراسات على تحديد مفهوم الثقافة ومقوماتها، ولأنه ليس من مهمتنا مناقشة هذه المفاهيم يكفينا أن نذكر أحد أهم هذه التعريفات حيث إن الثقافة «تحمل معنى واسعًا، هو الذي توقف عنده الانتروبولوجيون بوجه خاص، فهي عندهم تضم جملة من السلوك المشترك السائد في مجتمع معين سواء كانت معنوية أو مادية.

فبالإضافة إلى أنماط العيش والمأكل والمشرب والملبس وطراز تربية الأطفال و آداب التحية و المعاشرة وتقاليد الزواج والولادة والوفاة وطقوس الأفراح و الأتراح وعادات النظافة واللياقة وسواها، تضم الثقافة جوانب حضارية أعمق تتصل باللغة والفكر والعقيدة والتشريع والقانون والأدب والفن والعلم والتقنية وسواها».[2]

بهذا المفهوم نلاحظ أن الثقافة يمكن أن نعبر عنها بالموروث الذي يمتلكه الناس وتميزهم عن غيرهم من البشر، وبالتالي فإن الثقافة سمة ذات طابع جماعي؛ أي أنها ترتبط بسلوك الجماعة لا سلوك الفرد وحده.

---

(1) ينظر وليد على أحمد خليفة، التعدد والتنوع الثقافي، الهوية ومنهجية دراسة الثقافة ص3.

(2) عبد الله عبد الدائم، في سبيل ثقافة عربية ذاتية، الثقافة العربية والتراث منشورات دار الآداب - بيروت،الطبعة) الأولى 1983ف، ص26،25.

هناك تعريف آخر أوجز وأدق للثقافة «فالثقافة هي جملة السمات والملامح الخاصة التي تميز مجتمعًا معينًا أو زمرة اجتماعية معينة سواء كانت روحية أو مادية، فكرية أو عاطفية»[1] بهذا المفهوم ترتبط الثقافة بالهوية في كون اشتراكهما في تحديد الطبيعة الإنسانية حيث إن الهوية هي التي تحدد ماهية الإنسان، وتميزه عن غيره من المخلوقات، والثقافة هي التي تعبر عن الهوية، ومن ثم فالعلاقة بين الثقافة والهوية أمر لا جدال عليه، فالثقافة تعطى المجموعة هويتها وتميزها عن المجموعات الأخرى «الثقافة هي مجموع الآداب والفنون والصناعات والحرف والعادات والتقاليد والممارسات والطقوس وفنون الأداء الحركية كالرقص والدراما وغيرها، والتي تميز مجموعة من الناس والثقافة هي التي تعبر عن الهوية»[2] بعد هذا العرض الوجيز لمفاهيم الهوية وعلاقاتها المختلفة ننتقل الآن إلى تحديد مفهوم (الهوية العربية). ونحاول البحث عن عناصرها ومحدداتها، ونتحقق من أهم العناصر التي تساهم في تكوينها، ومن ثمَّ التعرف على مدى فاعلية هذه الهوية، وهل تختلف عن غيرها من الهويات أم لا؟

سنبدأ في حديثنا هذا عن الهوية العربية من خلال طرحنا للسؤال نفسه الذي طرحه الدكتور حمودة في مستهل حديثه عن الهوية العربية وهو: (من أنا ؟) و(من نحن؟) للإجابة على هذا السؤال لابد من التعرف على مفهوم الإنسان العربي، بعد أن تم التعرف على الهوية ومفهومها، وهل الإنسان العربي إنسان يختلف عن غيره من البشر.

فالإنسان بوجه عام هو «كائن ذو قصد و هدف»[3]. وأي إهمال لهذا القصد أو الهدف يعنى العود إلى الحياة الحيوانية، وبالتالي لا يكون هذا الإنسان إلا إذا تعلق بالقيم الإنسانية الكبرى، وهذا لا يتحقق إلا بفضل الثقافة وتنميتها[4].

---

(1) المرجع السابق،ص26.

(2) وليد على أحمد خليفة، التعدد والتنوع الثقافي، الهوية ومنجية دراسة الثقافة، ص3.

(3) عبد الله عبد الدائم، في سبيل ثقافة عربية ذاتية، ص24.

(4) ينظر المرجع السابق نفسه.

أما إذا أردنا التعرف على الإنسان العربي فسنجد الجابري يقول عنه: «العربي شخص غير مرغوب فيه يتعرض لممارسات عنصرية»[1].

هذا التعريف يراه الجابري من خلال رؤية شخص أوروبي يصف فيها هذا الإنسان العربي.

ويرى الجابري أنه لو توجهنا إلى الضفة الجنوبية من البحر الأبيض المتوسط، وطرح السؤال ذاته عن معرفة من هو العربي؟ سيجيب عليه رجل من عامة الناس في شمال أفريقيا قائلًا: «العربي هو المسلم الذي يتعرض لضغط الأوروبيين النصارى واستغلالهم»[2] ومن ثمّ فالعربي بهذا المفهوم هو ذلك الإنسان الضعيف الذي يحاول الاستعمار القضاء عليه وسلب هويته منه، ويرى الجابري أن العربي ليس وجودًا جامدا ولا هو ماهية ثابتة جاهزة، إنه هوية تتشكل وتتغير؛ ولذلك فإن يكُنْ الإنسان (عربيا) ليس فقط مغربيا أو مصريا أو عراقيا...الخ إنما هو أن يكون (عروبيا) أي نزوعا نحو تعزيز الوحدة الثقافية القائمة بوحدة اقتصادية ومن نوع ما الوحدة السياسية[3].

ويرى نديم البيطار أن الأمة العربية تمر حاليًا بمرحلة انتقالية تعنى التحول الجذري عن مجتمعها التقليدي إلى مجتمع جديد ينفيه، وتفرض علينا فيما تفرضه ما يمكن تسميته (أزمة الهوية) أي مشكلة تكوين هوية جديدة تترتب على تقلص وتبعثر المجتمع التقليدي في شتى أبعاده الأيديولوجية والاقتصادية و الاجتماعية، ومن ثم تكوين نظرية علمية واضحة حول طبيعة الهوية القومية ومقوماتها يشكل بعدًا أساسيا من أبعاد هذا التكوين.[4]

---

(1) محمد عابد الجابري، مسألة الهوية، العروبة والإسلام... والغرب، سلسلة الثقافة القومية (37) قضايا الفكر العربي، الطبعة الثانية، بيروت كانون الثاني، يناير 1997ف، ص8.

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) ينظر المرجع السابق، ص10.

(4) ينظر نديم البيطار، حدود الهوية القومية، نقد عام، دار الوحدة، الطبعة الأولى 1982ف، بيروت، لبنان، ص12.

ويمضي البيطار في تحديد مفهوم (الهوية القومية) الذي استخدم حوله مجموعة من المفاهيم، اختلفت من مفكر لآخر، فهو يقول: «الهوية القومية تعنى عند وجودها مجموعة من الميزات (ميول، تقييمات)، مفاهيم حول طبيعة العالم الاجتماعي والطبيعي، حول الطرق الملائمة وغير الملائمة في حل مشاكل الحياة في مواجهة مشكلة الخير والشر...الخ».[1]

في حين آخر نجد أن جودت إبراهيم قد فرق بين مفهومين (التبعية) و (الهوية القومية) حيث يرى أن (التبعية) نقيض (الهوية القومية).

فهو يقول: «إذا كانت التبعية في أشد مظاهرها هي التكوين النقدي الغربي، الاستعماري أو الإمبريالي، فإن الهوية لاذت بالتراث»[2] وإن كانت الهوية القومية تنتج أساسا من عاملين أساسيين هما: [3]

- عامل داخلي: يتمثل في تقاليد تمتد عبر الماضي.

- عامل خارجي: يعكس تفاعل الأمة مع وضع عالمي متغير يكشف عن موجات ثقافية ونماذج حضارية متعاقبة، تقود إلى ردود فعل داخلية تفرض التحرر من تلك التقاليد أو تحويلها، ولا نستطيع أن نعتبر آنذاك الماضي حاضرًا أو مستقبلًا خاصًا بها.

وبالتالي فإن هذا يعنى أن كل أمة أو هوية قومية هي صورة مصغرة عن الإنسانية، التي تقدم بدورها عناصر تلك الهوية القومية، بهذا المفهوم فإن الهوية القومية ربطت بين التراث والحداثة أي تلك التقاليد الموروثة من الماضي التي تمازجت وانفتحت مع ثقافات شعوب العالم، هذا الانفتاح أصبح ضرورة لبقاء الإنسانية نفسها[4].

---

(1) المرجع السابق، ص29.

(2) جودت إبراهيم، نظرية الأدب والمتغيرات، ص55، 65.

(3) ينظر نديم البيطار، حدود الهوية القومية، نقد عام، ص51.

(4) ينظر المرجع السابق نفسه.

ويرى الدكتور حمودة أنه يجب علينا التحول من استهلاك حداثة (الآخر) الثقافي والانتقال إلى إنتاج حداثة عربية خاصة بنا.[1]

هذه الحداثة في رأيه هي ذلك المشروع الثقافي العربي الخاص بالعرب، من خلال دعم المثقف العربي ودفعه في اتجاه تحقيق الهوية الثقافية والحفاظ عليها. يرى حمودة أن ثنائية الانبهار بالعقل الغربي ومنجزاته، واحتقار العقل العربي ومنجزاته تقع في قلب الشرخ الثقافي الذي يعيشه الإنسان العربي بدرجات لا تتفاوت كثيرًا من جماعة عربية إلى جماعة عربية أخرى، فبدلًا من أن يقف المثقف العربي في منطقة الوسط ويأخذ ما يتناسب مع ثقافته العربية وتراثه. فهو يرى أن الغالبية تعيش الثنائية بكل تناقضاتها وفصاهما[2]

يفتح الدكتور حمودة أمامنا بؤرة جديدة تستحق الوقوف عندها، وهي ما يسميه (العقل العربي) و(العقل الغربي). والسؤال الذي يطرح نفسه أمامنا:هل بالفعل هناك عقل عربي وعقل غربي؟

ألا يمكن أن نستبدل هذا المفهوم بالعقل الإنساني؟ أليس العقل الإنساني واحدًا لدى جميع البشر؟ أم أن العرب لهم عقل خاص بهم والغرب لهم عقل خاص، ولكل عقل منهم القدرة على العطاء والإنجاز بصورة تختلف عن الآخر؟.إن العقل بوجه عام هو (الفكر بوصفه أداة للتفكير)، وبالتالي هل يمكن أن تكون هذه الأداة المستخدمة في التفكير تختلف على حسب نوعية الإنسان الذي يمتلكه عربيا كان أم غربيا؟ يعرف الجابري العقل العربي فيقول: «إنه ليس شيئا آخر غير هذا (الفكر) الذي نتحدث عنه. الفكر بوصفه أداة للإنتاج النظري صنعتها ثقافة معينة لها خصوصيتها، هي الثقافة العربية بالذات، الثقافة التي تحمل

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص24.

(2) المصدر السابق، ص31.

معها تاريخ العرب الحضاري العام وتعكس واقعهم أو تعبر عنه وعن طموحاتهم المستقبلية كما تحمل وتعكس وتعبر في ذات الوقت عن عوائق تقدمهم وأسباب تخلفهم الراهن»[1].

من خلال هذا التعريف الذي أورده الجابري بخصوص (العقل العربي) يبدو لنا واضحًا أن مفهوم هذا العقل يتمثل في تلك الأداة القادرة على التفكير والأداء والإبداع وفقًا لما تمتلكه من مخزون ثقافي ذاتي، وبالمقابل يكون هذا العقل قادرًا على عكس هذا الواقع العربي والتعبير عنه، وتحديد أهم العوامل التي ساهمت في تخلفهم.

أما يحي محمد فيعطينا مفهوما آخر للعقل العربي يتمثل في (العقل العربي الإسلامي) وذلك لما يحمله هذا العقل من ثقافة إسلامية هي نفسها الثقافة العربية التي كونت هذا العقل العربي، وبالمقابل فإن الثقافة العربية هي في غالبها ثقافة إسلامية.[2]

وبالتالي حاول يحي محمد نقد مشروع الجابري في إطلاق صفة (العقل العربي) بدلا من (العقل الإسلامي) لبعض المبررات التي فرضت نفسها على الجابري في هذا المشروع ومن هذه المبررات:

أولا: إن للغة العربية وعلومها دورًا كبيرًا وحاسمًا في تشكيل آليات المعرفة وبناء أسسها.

ثانيًا: إن عبارة (العقل الإسلامي) لا يمكن أن تدل في حقل الثقافة العربية إلا على مثل ما تدل عليه عبارة (العقل المسيحي) في الثقافة الأوروبية.

ثالثًا: إن اختياره هو اختيار استراتيجي، مبدئي ومنهجي؛ وذلك لاعتبارين:أحدهما يتعلق بحدود إمكاناته الخاصة حيث يتصور أَنْ عبارة (العقل الإسلامي) من المفروض أن

---

(1) محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، نقد العقل العربي1، الطبعة الرابعة 1991ف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص 13ـ 14.

(2) ينظر يحي محمد، نقد العقل العربي في الميزان، دراسة معرفية تعنى بنقد مطارحات مشروع(نقد العقل العربي) للمفكر المغربي محمد عابد الجابري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1997، ص43.

تضم كل ما كتبه المسلمون أو فكروا فيه، سواء بالعربية أو غيرها. أما الاعتبار الآخر فيتعلق بطموحاته، ذلك لأنه لا يطمح إلى إحياء وإنشاء علم كلام جديد، وعبارة (العقل الإسلامي) لا تتجرد من المضمون اللاهوتي.[1]

ويؤكد الجابري أنه لكي نوحد بين العقل والثقافة التي ينتمي إليها، على أساس أنهما مظهران لـ(بنية) واحدة، يشترط أن نأخذ بالتعريف المشهور للثقافة الذي يقول: «الثقافة هي ما يبقى عند ما يتم نسيان كل شيء».[2]

وكذلك الأخذ بتعريف العقل العربي الذي ينص على أنه«هو ما خلفته الثقافة العربية في الإنسان العربي، بعد أن ينسى ما تعلمه في هذه الثقافة، أي ما يبقى هو (الثابت) وما ينسى هو (المتغير) أن ما يبقى هو ثوابت الثقافة العربية، هو العقل العربي ذاته».[3]

ويصف محمد سعيد طالب العقل العربي في الثقافة العربية المعاصرة بأنه عقل تبريري هو عقل أنتجته الأوقات الحرجة والأزمنة الصعبة، أزمنة الاستبداد والهزائم والضعف والتخلف، لذلك فهو عقل عامي يخلو من التفكير العميق والنظر الدقيق، وهذا كله أنتجته مرحلة من التبعية الطويلة التي مازلنا نعيش فيها منذ قرون طويلة.[4]

وهو يؤكد على أنها مشكلة كبيرة، فهي ليست مجرد إشكالية تكمن في بنية هذه الثقافة والعقل الذي ينتجها، والسبب في ذلك يرجع إلى طبيعة العلاقة المؤسسة لموقعه في عملية

---

(1) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 1991، ص131، 320، 321.

(2) محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص38.

(3) المرجع السابق نفسه.

(4) ينظر محمد سعيد طالب، الثقافة والتنمية المستقلة في عصر العولمة (التخلف العربي ثقافي أم تكنولوجي)، دراسة،منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق2005 موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت htt:// www. awu- dam. Org ص170، 171.

المعرفة والثقافة المنتجة، فأساليب التلفيق بالنقل والاقتباس والتوفيق بالتسوية والمماثلة والنقل والحذف والتجاوز تجعله بلا هوية[1].

وبالتالي فإن العقل التبريري، ما هو إلا نتاج لمرحلة معينة من التبعية للآخر، فنحن نقول: لماذا لا نتفاعل مع هذا الآخر؟، ونستفيد منه مثلما استفاد هو منّا في مراحل الانحطاط التي أصابته، حيث استفاد من العلوم العربية في الأندلس وطورها وسخرها لخدمته، إلى أن وصل إلى هذه المرحلة من الرقي. بدلا عن هذا التهجم على (العقل العربي)- إن صح التعبير- أن نفكر بالطريقة التي تمكننا بأن نكون عنصرًا فاعلا وليس منفعلا، أي أن يكون لنا دور في هذه الحياة بدلًا من أن نلقي اللوم على أنفسنا بسبب هذه التبعية التي لا ندري هل فرضناها نحن على أنفسنا أم فرضت علينا فرضًا، هذه الفاعلية لا تعنى الانغلاق الذاتي على أنفسنا، بل يجب الإطلاع على ثقافات الآخر، والاستفادة منها بالصورة التي تناسب طبيعة حياتنا. بهذه الكيفية نتمكن من رفع قيمتنا أمام التطورات التي تحدث في العالم الآن، ونحن نلقي باللائمة على أنفسنا دونما أي تقدم يذكر.

نصل إلى النقطة الأساسية التي نرغب في الوصول إليها. وهي علاقة الأدب بالهوية.حيث إن نظرية الأدب والنص الأدبي الذي تم التعامل معه لقرون طويلة، إما عن طريق اختزاله إلى واقع خارجي بواسطة نظريات المحاكاة، أو اختزاله إلى العالم الداخلي الخاص بالفنان ذاته، أو ما وصل إليه العلماء اللغويون في العقود الأخيرة من حيث قابلية هذا النص الأدبي للتحليل والتأويل والتشتت والانتشار، مما أدى إلى سيادة بديهية لا مفكر فيها في فضاء الثقافة الغربية، مرتكزًا على نظرية الأدب، ذلك لأن هوية الأدب كنشاط يجب أن ترتبط بمفهومنا حول هوية الإنسان.

(1) ينظر المرجع السابق،ص172.

يرى(كالر) أن الأدب لم يجعل من الهوية قيمة فقط، بل لعب دورًا بارزًا في بناء هوية القراء، حيث ارتبطت قيمة الأدب منذ عهد بعيد بالتجارب البديلة التي يمنحها للقراء حيث إن الأعمال الأدبية تشجع على التماهي مع الشخصيات وذلك بتقديم الأشياء من وجهة نظرهم، هذا التماهي مع الشخصيات الأدبية يعمل على خلق الهوية؛ فنحن نصبح على ما نحن عليه عن طريق التماهي مع الأشخاص الذين نقرأ عنهم. (1)

يؤكد الدكتور حمودة أن غياب المشروع الثقافي القومي أو العربي هو السبب في الشرخ والفصام الذي يعيشه المثقف العربي، وهو الذي أدى إلى مرحلة التبعية التي أصابت الإنسان العربي فترة من الزمن. (2)

نقف عند هذه النقطة ونذّكر بالمقولة التي تقول (إن العلم ليس له وطن)، أي أن العلم بلا هوية محددة، فنحن عندما نتعلم أي علم من العلوم لا يهمنا مكان تعلم هذا العلم ومن أي البلاد هو، بقدر ما يهمنا مدى الاستفادة التي نتحصل عليها من هذا العلم، فالعلوم نجدها في كل مكان ليس لها وطن محدد مختص بها، يفترض علينا أن لا نخترق حدوده.

كما أن مقولة (العلمُ رَحِمٌ لأَهلِهِ) هي أيضا دليل آخر على أن العلم لمن تعلمه وطلبه، ولم يتم تحديد هويات معينة مختصة بعلوم معينة خاصة بها، أيضا دعوة الإسلام للعلم هي دليل آخر على طلب العلم من أي مكان وفي أي مكان (اطلبوا العلم ولو في الصين). فطلب العلم لم يقترن بتحديد مكانه وزمانه، وإنما طلبه والاستمرار في تحصيله هو الوسيلة التي تحقق المعرفة به والوصول إليه.

ولأن (الأدب) هو أيضا أحد أهم أنواع العلوم التي يسعى الإنسان في الوصول إليها، فإن هوية هذا الأدب ترتبط بشكل كبير بطبيعة الإنسان وهويته والإنسان واحد في كل مكان،

---

(1) ينظر: ديب علي حسن، د.، الكلام، شؤون ثقافية، الجمعة 4/ 3/ 2005 ف، تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر/ mailto:admin@ thawra com ص 2.

(2) ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 21.

مهما تغيرت العوامل والظروف المحيطة به. لذلك فإن دعوة الدكتور حمودة في مراياه المقعرة إلى الابتعاد عن كل ما أنتجه العقل الغربي شيء لا يمكن تحقيقه، ذلك لأن كل ما يصل إلينا من مستلزمات الحياة اليومية هي عبارة عن مُنتجات غربية، فإذا تخلينا عنها فإننا قد نفقد بعض مقومات الحياة. أم أن الدكتور حمودة يرغب فقط إلى التخلي عن تلك المناهج الغربية الحديثة، وإنتاج مناهج عربية خاصة بنا، تصلح لقراءة أدبنا العربي قراءة عربية، وهذا ما يحقق لنا(هوية واقية) لنا ولأدبنا.والهوية الواقية مفهوم ملتبس في عصر يصفه بأنه عصر الثقافة الحديثة المهيمنة، وهذا يعنى أن أسباب الهيمنة معروفة وهى خارج النص الثقافي في السياسة والاقتصاد والعلم والتكنولوجيا.

وهذه ليست ثقافية بل سياسية، اقتصادية، علمية وتقنية فكيف تكون الهوية الواقية؟ وفي أي مجال طالما نحن في حالة التبعية الشاملة؟.[1]

وعليه ومن المفيد لنا أن لا تستمر هذه الهيمنة في الأدب، وذلك لكي لا يكون أدبنا منعزلًا عن الآداب العالمية، فينتج هذا الأدب متقوقعًا داخل ذاتنا العربية، في حين أنَّ المثاقفة مع الآخر الثقافي من شأنها إثراء الأدب العربي بصورة ترفع من قيمته أمام الآداب العالمية، وهذا بدوره لا يؤثر على هويتنا العربية التي يرى الدكتور حمودة أنها ستتأثر بهذا الاندماج الثقافي.

الهوية الواقية التي دعا إليها العقاد لم تكن بأي حال دعوة إلى التقوقع داخل شرنقة الذات في دعوة انتحارية إلى العزلة الثقافية في عصر أصبحت فيه العزلة ترفا مستحيلًا، لكنها كانت دعوة لتطوير ما أسماه العقاد في سنوات نضجه(بالهوية الواقية) عن طريق تطوير نظرية لغوية وأدبية عربية تقوم على الاتصال الكامل بالآخر الثقافي والاستفادة من كل إنجازات العقل الغربي المتقدم مع التمسك بجذورنا الثقافية.[2] نلاحظ أن قول العقاد هذا يؤكد أنه كي تكون

(1) ينظر محمد سعيد طالب، الثقافة والتنمية المستقلة في عصر العولمة، ص174.
(2) ينظر المرجع السابق، ص173.

لدينا هوية، يجب أن تكون لدينا هوية ثقافية نعيشها بعقولنا ومشاعرنا، وهذا ما أكده الدكتور حمودة من خلال دعوته للنقاد العرب الذين يعيشون على فكر ومنهج مستعار تبنوه من الغرب وساروا على نهجه.[1] مثل هذه المفارقة – كما قال الدكتور حمودة– تجسدها كلمات ناقد حدائي جاد غزير الإنتاج هو عبد الله الغذامي في مقدمة كتابه (الخطيئة والتكفير):حيث يقول: «ولذلك احترت أمام نفسي، وأمام موضوعي، ورحت أبحث عن نموذج استظل بظله، ومحتميًا بهذا الظل عن وهج اللوم المصطرع في النفس، كي لا أجتر أعشاب الأمس، وأجلب التمر إلى هجر، ومازلت في ذاك المصطرع حتى وجدت منفذًا فتح الله مسالكه، فوجدت منهجي ووجدت نفسي....»[2].

ثم بعد ذلك يحدد الغذامي ملامح منهجه ونفسه وذلك من خلال قراءته (رومان جاكوبسون) حيث يقول: «وخير وسيلة للنظرة في حركة النص الأدبي، وسبل تحرره، هي الانطلاق من مصدره اللغوي، حيث كانت مقولة لغوية أسقطت في إطار نظاما الاتصال اللفظي البشرى، كما يشخصها رومان جاكوبسون في (نظرية الاتصال) وعناصرها الستة التي تغطى وظائف اللغة، بما فيها الوظيفة الأدبية».[3]

حول الهوية الثقافية يقول محمد سعيد طالب: «إنها ثقافة وعي الذات وتفعيل الهوية في مواجهة الآخر، هي ثقافة إبداعية تستبدل المقابسة بالمشاركة استنادًا إلى العقل التاريخي... الخ»[4] أي أن هذا النص الثقافي هو المشروع الحضاري الذي يعطي للأمة هويتها من خلال ممارستها لبناء ذاتها أمةً ودولة وسياسة واقتصاد وثقافة وجماعة وأفراد.[5]

---

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص39.

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير،ص8

(3) المرجع السابق، ص8،9.

(4) محمد سعيد طالب، الثقافة والتنمية المستقلة في عصر العولمة ص195.

(5) ينظر المرجع السابق، ص205.

كما يؤكد محمد سعيد أن حالة الاختراق والانكشاف والفوضى الفكرية التي تسيطر على الساحة الثقافية العربية، وتظهر بأشكال ومضامين متنوعة ومتباينة، يمكن توضيحها بتارين رئيسيين:[1]

الأول: تيار تحديث التراث (الديني الإسلامي واللغوي العربي، والعقلي العربي والإسلامي).

والتيار الثاني: تيار القطيعة المعرفية والمنهجية مع هذا التراث، تيار العلمانية والحداثة العقلاني والنقدي.

هذان التياران لو نظرنا إليهما سنجد أنهما متضادان، فالعودة إلى التراث تقابلها قطيعة معرفية معه، وبالتالي إما أن نتكئ على الماضي، أو نصبح مجرد مستهلكين لشيء جاهز، لم نبذل فيه أي مجهود.

أما وجهة النظر الأخرى فهي إعلان القطيعة مع هذا الماضي، والنظر إلى الحداثة التي هي أيضا جاهزة. على الرغم من ذلك هناك منطقة وسط يجب أن نقف عندها، وهي كيفية توظيف هذا الماضي والاستفادة منه وتطويره من خلال قراءتنا للحاضر، وبالتالي يكون لنا دور في هذه الحياة، فلا نحن متكئين على الماضي فقط، ولا على الحاضر فقط وإنما تمّ التعايش بين الماضي والحاضر للوصول إلى المستقبل.

إذن القضية التي انشغل بها الدكتور حمودة في مراياه المقعرة هي دعوته إلى قراءة التراث العربي، لكي تكون لدينا هوية ثقافية نقية من كل الثقافات الغربية التي تحاول السيطرة على عقلنا العربي – على حد تفسيره –.

حيث يقول الدكتور عبد العزيز حمودة: «نحن في العالم العربي، في لحظة انهيار الحلم العربي، اندفعنا في انبهار غير محسوب، في اتجاه الحداثة الغربية، غير مدركين للأخطار التي

(1)ينظر المرجع السابق نفسه.

تحملها لنا ولهويتنا الثقافية القومية، لم نشك في أهداف الحداثة العربية بل دفعنا الإحساس بالدونية إلى التقليل من شأن العقل العربي واحتقاره مرات غير قليلة[1].

ويؤكد حسن حنفي أن القضية ليست هي (تجديد التراث) أو (التراث والتجديد) لأن البداية هي (التراث) وليس (التجديد) من أجل المحافظة على الاستمرار في الثقافة الوطنية، وتأصيل الحاضر، ودفعه نحو التقدم، وهو يؤكد على أن التراث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية، والتجديد هو إعادة تفسير التراث طبقًا لحاجات العصر، فالقديم يسبق الجديد، والأصالة أساس المعاصرة، والوسيلة تؤدى إلى الغاية.التراث هو الوسيلة، والتجديد هو الغاية وهى المساهمة لتطوير الواقع.[2]

ومن ثمّ فهذه قضية مهمة، قضية تجديد التراث أي إعادة قراءة هذا التراث وهذه العملية- أي عملية تجديد التراث- تتمثل في وصف سلوك الجماهير وتغير لصالح قضية التغير الاجتماعي، وتجديد التراث هو إطلاق لطاقات مختزنة عند الجماهير بدلًا من وجود التراث كمصدر لطاقة مختزنة.[3]

إذن النظرة المعاصرة للتراث لابد منها لكي يكون لنا دورنا في هذه الحياة، وتتضح مقدرتنا على اختيار عقليتنا المعاصرة، ومعرفة مدى قدرتها على البذل والعطاء.

ويرى الجابري أن هذه (القراءات المعاصرة) لجوانب أساسية من تراثنا الفلسفي التي أنجزناها تمثل مساهمة متواضعة منا في المجهود المتواصل الذي يبذله الفكر العربي الحديث والمعاصر من أجل إقرار طريقة ملائمة في التعامل مع التراث.[4]

---

(1) عبد العزيز حمودة المرايا المقعرة، ص69

(2) ينظر حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة، 1412 هـ ـ 1992م، ص13.

(3) ينظر المرجع السابق، ص19.

(4) ينظر محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلس المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية 1982م، ص15.

ويؤكد الدكتور برهان غليون على أنه بقدر ما يكون موقف التراثيين خاليا من أي جواب يختلف عن جواب خصومهم فيما يتعلق بالنهضة، يبدو موقف الحداثيين خاليًا من أي جواب على مسألة الهوية، حيث أنهم لم يأخذوا بموقف خصومهم التراثيين، بل إن هناك شبه اتفاق بين الجميع على أن العلم هو أساس التقدم وأن الدين أو الإسلام تخصيصا هو أساس الهوية، ومن هذا الاتفاق غير المعلن تنبع المواقف المختلفة من الحضارة المتمثلة في العلم ومن الهوية المتمثلة في الإسلام.[1]

وعليه فإن هذا الرأي يؤكد أن أساس الهوية هو الدين أو الإسلام، وكأن كل المحددات الأخرى الاجتماعية، الاقتصادية...الخ لا علاقة لها بتحديد مفهوم الهوية.

ويرى الدكتور برهان كذلك أن «المغالين من التراثيين يرفضون العلم والحضارة باعتبارهما يشكلان نفيًا للدين وبالتالي للهوية القومية، وأصحاب التوفيق بين الهوية والحضارة يرون في تفسير الدين تفسيرًا أساسا لربطه بالعلم وترجمة العلم في لغة العرب وتراثهم مصدرًا لتدعيم الحضارة ودفع عجلة التغيير»[2].

إن عملية الاهتمام بإحياء التراث التي دعا إليها الكثير من النقاد والأدباء تعتبر ضرورة علمية حضارية إنسانية قومية لكل أمة تقدر تراثها وتحاول أن تفيد منه في حاضرها ومستقبلها، وتقدمه إلى الإنسانية دليلًا على مقدرتها على البذل والعطاء..والدعوة التي أكدها الدكتور حمودة لإحياء التراث والاستفادة منه يمكننا أن نوظفها لخدمة أدبنا العربي، بحيث لا ننغلق على هذا التراث وحده، وإنما نقرؤه قراءة معاصرة، وفق رؤية جديدة.

ويؤكد الدكتور حمودة أنه بالإضافة إلي تأكيد الحداثة العربية للتبعية الثقافية التي أفرغت الثورة أو التمرد الحداثي المبدئي من مضمونه بعد أن حولتنا إلى قطع من الشطرنج تحركها

(1) ينظر برهان غليون، اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1990م، ص32،33.

(2) المرجع السابق، ص33.

مصالح الإمبريالية الجديدة تحت عباءة الكونية والعولمة يضيف الحداثيون العرب إلى خطاياهم خطيئة جديدة وهي العبث بالعقل العربي.[1]

إلاّ أنه يأتي في خاتمة المرايا المقعرة فيقول: «يجب أن نختار ونحدد من نحن وماذا نريد وفي أي اتجاه يجب أن نتحرك».[2]

وفي الخلاصة يحدد أهم مدخلات المواقف التي يجب أن تحدد اختيارنا أو اختياراتنا وهي:

أولًا: نحن لا نستطيع - حتى لو أردنا- أن ننفصل عن الواقع العالمي الجديد والعولمة القادمة والقائمة، وقد أصبحت العزلة ترفًا مستحيلًا، فنحن جزء من هذا العالم.

ثانيًا: إنجازات العقل الغربي خاصة من مسافة الحضارات الأقل تطورًا، إنجازات باهرة بكل المقاييس، وهو انبهار كفيل بحجب سلبيات تلك الإنجازات.

ثالثًا: إنّ لواقعنا الثقافي خصوصية لا نستطيع أن نتجاهلها بحجة أننا جزء من العالم بنظامه الجديد من ناحية، وأن واقعنا الثقافي واقع متخلف من ناحية ثانية.

رابعًا: إنّ اختيار اتجاه الحداثة الغربية يعني القطيعة مع تراثنا وإدارة ظهورنا له تمامًا لأن القطيعة مع الماضي والتمرد عليه جوهر الاختيار الحداثي.

خامسًا: إنّ كوننا جزءًا من العالم الجديد وإدراكنا لحتمية العولمة، وأنها كما تقول الشواهد حتى الآن هي القدر الداهم تفرض حاجتنا إلى تأكيد خصوصيتنا في مواجهة الأخطار القادمة والقائمة، أخطار التبعية وانمحاء الهوية القومية.[3] ويرى في النهاية أن (الأصالة والمعاصرة) هي الحل، الأصالة يقصد بها العودة إلى التراث وإلقاء الضوء على كنوزه، ووضع الأيدي على أفضل إنجازاته، وهي الأصالة التي تمكن العقل العربي من تطوير (هوية واقية).[4] الأصالة

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص98.

(2) المصدر السابق، ص486.

(3) ينظر المصدر السابق نفسه.

(4) ينظر المصدر السابق نفسه.

في هذه الصورة تكون في مواجهة المعاصرة، وهو بهذه المقاربة يحاول أن يربط بين مفهومين مختلفين، مفهوم الماضي (الأصالة) ومفهوم الحاضر (المعاصرة).

كما نبه الدكتور حمودة إلى أبرز المزالق التي حاول تحاشيها في هذه القراءة الحداثية لتراث البلاغة العربية وهي:-[1]

أولا: أن ننزلق في غمرة الحماس للثقافة العربية ومحاولة تحديد معالم نظرية بلاغية عربية بشقيها اللغوي والأدبي،إلى فخ التناخر الأجوف والتغني بأمجاد الماضي،مما يعني إثبات إنجازات حيث لا توجد من ناحية، وغض الطرف عن سلبيات البلاغة العربية من ناحية ثانية.

ثانيا: العودة إلى التراث البلاغي زائرين، كما فعل البعض، رغبة في تأسيس شرعية النظريات اللغوية والأدبية المعاصرة، فلم يكن الهدف الاستعانة بشواهد من الماضي لتأكيد شرعية الحاضر، بل الإقامة المطولة داخل البيت التراثي البلاغي العربي، لفترة تكفي للتعرف عليه،وذلك لتأسيس شرعية هذا التراث كي نتخذها نقطة انطلاق لتطوير نظرية لغوية ونظرية أدبية عربيتين.

إذن قراءة التراث عند الدكتور عبد العزيز حمودة تحذرنا من التناخر الأجوف بالماضي، وذلك من استخدام هذا الماضي شاهدًا فقط على فترة زمنية معينة، وإنما وضع شرعية لهذا الماضي، تمكننا من تطوير هاتين النظريتين اللتين دعا إليهما.

إذن يتمثل مفهوم الهوية عند الدكتور حمودة في الهوية الثقافية العربية، هذه الهوية على- حسب وجة نظره لا تتحقق إلا بالعودة إلى التراث وإعادة قراءته، قراءة حديثة ومعاصرة.

وإذا أردنا العودة إلى الأدب قضية إنسانية، و نشاطًا علميًا، نجده بهذه الصورة سمة من سمات الشخصية الإنسانية، تتحدد طبيعته (أي الأدب) بنوع ما يعكسه هذا الأدب من علاقة بين الإنسان وعالمه، وبالتالي هذا الإنسان هو واحد في كل مكان، إذن العلاقة بين الأدب

(1) ينظر المصدر السابق، ص489، 490.

والإنسان تتمثل في الوحدة بين الإنسان والطبيعة، والعمل الأدبي نوع من الإبداع بما فيه الحس الجمالي وتطور معه ليصبح حاجة روحية إنسانية تجعل الجميل يتضمن النافع ولا يتناقض معه ويحقق الإنسان من خلاله قدرته على الخلق وطاقته الإبداعية.[1]

وترتبط طبيعة الأدب أيضا بتطور الوعي والمعرفة، حيث إن الأدب يعد شكلا من أشكال الوعي، وبالتالي فهو متصل بالوجود الإنساني كله، فالأدب كشف للإنسان والعالم.[2]

وبما أن الأدب قضية إنسانية، تعتمد على الفكر الإنساني الذي يتولد منه النقد الإنساني، فهو بهذه الصورة يستند إلى الهوية الإنسانية، التي تحدد طبيعة الإنسان.

ولمنهج التحليل الفاعلي رؤيته الجديدة حول مفهوم الهوية، هذا المنهج الذي يعتمد أساسا على الإنسان وفاعليته، ومفهوم الفاعلية يتمثل في اعتبارها النشاط الذي ينتج ويثري الحياة الإنسانية جمعاء، وذلك يعنى تخطى عوامل الفناء على المستوى العضوي، الاجتماعي، النفسي، البيئي.

ويؤكد صاحب التحليل الفاعلى في نظريته حول الإنسان «إن وعينا للطبيعة الإنسانية بوصفها فاعلية «يقتضى حل مشكلتين أساسيتين:

المشكلة الأولى: ما هي نظرتنا للكون أو طبيعة الوجود التي تستوجب الطبيعة الفاعلية للإنسان؟ بمعنى هل الانطلاق من وجهة نظر مادية أو مثالية لا يحقق فاعلية الإنسان؟ فإذا كانت الإجابة نعم، فما البديل؟

أما المشكلة الثانية: فتتعلق بالفضاء الذي ينبغي أن نجد فيه ظاهرة الإنسان، أي الفضاء الذي يشترط تركيب العقل ويحدد منحى سلوك الظاهرة الإنسانية».[3] ويرى «الشيخ محمد

---

(1) ينظر رضوان القضماني، مبادئ النقد ونظرية الأدب، القسم الثاني نظرية الأدب منشورات جامعة البعث سوريا، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، مديرية الكتب والمطوعات الجامعية 1990، 1991ف، ص19.

(2) ينظر المرجع السابق، ص21

(3) الشيخ محمد الشيخ، التحليل الفاعلى والأدب تحت الطبع ص 54.

الشيخ» أن فضاء الفاعلية فحواه أن للعقل البشرى تركيبًا أو مورفولوجيا محددة وليس بنية أو كتلة هلامية تشكل وفقًا لمقتضات الواقع كما تذهب إلى ذلك المدارس المادية أو تشكل الواقع وفقًا لجوهرها كما تذهب المدارس المثالية إلى ذلك، بل يتركب العقل من ثلاث بنيات تتآزر تارة وتتناحر تارة أخرى، أي أنها في حالة تواصل وتفاعل.

وقد قسم (الشيخ محمد الشيخ) فضاء الفاعلية إلى ثلاث بنيات هي: بنية العقل التناسلي وبنية العقل البرجوازي وبنية العقل الخلاّق تتحلى كل بنية من البنيات بأن لها شعورًا ولا شعور.[1]

وخلاصة القول عن مفهوم الهوية لدى صاحب المرايا المقعرة والتي تتمثل في (الهوية الثقافية) والتي كما يرى يجب أن نبحث عنها هويةً واقيةً لنا، حيث يقول إنه «لم تكن الثقافة العربية مفلسة، ولم يكن العقل العربي قط متخلفًا. كل ما حدث أننا في انبهارنا بإنجازات العقل الغربي وضعنا إنجازات البلاغة العربية أمام مرايا مقعرة صغّرت من حجمها وقللت من شأنها».[2]

ومن الممكن أنّ نتثاقف مع الآخر الثقافي بحيث نستفيد منه، نأخذ ما يتماشى معنا ويناسب حياتنا، مع الأخذ كذلك من تراثنا النقدي وننتج ثقافة لها مكانتها ومنزلتها بين الثقافات الأخرى دون أن نفقد هويتنا العربية.

(1) الشيخ محمد الشيخ، التحليل الفاعلي ـ نحو نظرية حول الإنسان ـ مركز الدراسات السودانية، القاهرة، ط الأولى 2000 ف، ص66.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص481.

الفصل الثالث

(سلطة النص والهوية الواقية)

المبحث الأول: المثاقفة حول النص

المبحث الثاني: حـــول قراءة النص

المبحث الثالث: الخروج من التيه وسلطة النص

المبحث الأول
المثاقفة حول النص

(النص الأدبي) ما هو؟ ومم يتكون؟ ومن هو المؤسس الحقيقي له؟ مجموعة من الأسئلة تتبادر إلى أذهاننا، ونحاول أن نبحث لها عن إجابة واضحة، تبين لنا ماهية هذا النص وهويته؟ وقد شغل هذا النص الأدبي عددًا كبيرا من النقاد والأدباء منذ قديم الزمان، فتعددت الدراسات والآراء حوله. فمن المعروف أن العملية الإبداعية تتكون من ثلاثة أطراف رئيسية هي: المؤلف ـ النص ـ القارئ. هذه الأطراف الثلاثة ترتبط فيما بينها بعلاقات متداخلة مع بعضها البعض، المهم في هذه الأطراف الثلاثة التعرف على أيها يمثل أو يشكل الحلقة المركزية من وجهة نظر (علم الأدب)؟

ترى نظرية الأدب أن بنية العمل الإبداعي تتألف من علاقات داخلية وعلاقات خارجية، فالعلاقات الداخلية تنبع من بنية النص الذي يجسد العمل الإبداعي. ولا ترتبط هذه العلاقات إلا بالنص، أما العلاقات الخارجية فترتبط بجملة العوامل الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والسياسية والأخلاقية.... والبنيوية أيضًا، وتتحدد العلاقات الخارجية البنيوية بعلاقة النص ـ وهو مركز العمل الإبداعي ـ بكل من كاتبه وقارئه.[1]

يمثل النص المحور الأساس و المركز في العملية الإبداعية، فلولا النص ما وُجدت نظرية الأدب، ولا المناهج النقدية أيضا.

فالنص هو ذلك الفعل الإبداعي الذي يقوم به مبدع ما في مجتمع محدد باستخدامه لغة ذلك المجتمع مادة لإبداعه، لتنتج عن ذلك آثار مكتوبة لها خصائص الإبداع المعقدة من فكر وصياغة وتنظيم وتصوير للمجتمع وتعبير عن تجربة شخصية، واستخدام لمادة اللغة، واعتماد

---

(1) ينظر رضوان القضماني، مبادئ النقد ونظرية الأدب، القسم الثاني نظرية الأدب، ص36.

على الخيال. أي يمكن القول إنه نشاط إنساني يعكس الموقف الجمالي في المجتمع بعلاقته مع الواقع في المجتمع وطرق التعبير عن هذا الواقع.[1]

إذن فالنص هو إبداع ذلك الكائن الحي وهو (الإنسان) من خلال تجربة معاشة في مجتمع ما، معتمدًا على لغة ذلك المجتمع وأسلوب حياته، مستقيًا مصطلحاته ومادته من خلال ظروف حياة هذا المجتمع.

وقد تعددت تعريفات النص الأدبي، وتعددت الآراء حوله، وبالتالي لا يمكن القطع بموقف واحد إزاء النصوص لدى النقاد جميعًا؛ أي لا توجد للنقاد نظرة موحدة إزاء النص الإبداعي في جميع مراحل حياتهم. وقد قسم بعض النقاد النص الأدبي إلى عدة أقسام منها:[2]

- النص الإخباري الذي تكون لغته أداته.
- النص الإبداعي وهو الذي تكون لغته خبره الذي ينقله.

فما هو النص الأدبي؟

النص الأدبي له العديد من التعريفات، بعضها تعريفات مباشرة من خلال مكوناته كما يذهب (تودوروف) وبعضها الآخر تعريفات من خلال ارتباطها مع الإنتاج الأدبي كما يذهب (رولان بارت)، أو تعريفه بربطه بفعل الكتابة كما يذهب (بول ريكور) ذهابًا إلى ما بعد الأسلوبية، حيث تكون قراءة النص فعالية تشاطر النص وجوده.

وقد عرّف (تودوروف) النص بقوله «يمكن للنص أن يكون جملة، كما يمكن أن يكون كتابًا تامًا مستقلًا منغلقًا. أما (رولان بارت) فيقول: «إن النص نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلًا ثابتًا ووحيدًا، وهو الذي يوجد الضمان للشيء المكتوب، ويصبح فعالية كتابية ينضوي تحتها كل من الكاتب والقارئ».[3]

---

(1) ينظر المرجع السابق، ص13.

(2) ينظر يوسف حسن نوفل، نقاد النص الشعري، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى 1997، ص8.

(3) المرجع السابق، ص9.

كما يقول (رولان بارت) عن النص أيضا: «النص في العرف العام هو السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، المنسقة بحيث تفرض شكلًا ثابتًا ووحيدًا، ما استطاعت إلى ذلك سبيلًا»[1] والنص عند جوليا كريستيفا، «هو جهاز نقل لساني، يعيد توزيع نظام اللغة واصفًا الحديث التواصلي، نقصد المعلومات المباشرة في علاقة مع منظومات مختلفة سابقة أو متزامنة.»[2]

ونعود مرة أخرى لننقل تعريف بارت للنص الذي يعده الدارسون فارس النص يقول: «النص نشاط... النص قوة متحولة، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعًا نقيضًا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم، إن النص - وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء لغات أخرى وثقافات عديدة - تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي. إن النص مفتوح ينتجه القارئ في عملية مشاركة لا مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعنى اندماجهما في عملية دلالية واحدة، يمارسه القراءة إسهام في التأليف».[3] أما (بول ريكور) فيهتم بالحدث الكتابي ويميزه من الحدث الكلامي «ألا فلنسم نصًا كل خطاب ثبتته الكتابة».

هكذا نصل مع النص إلى استقلاله، ومرجعيته ونصل إلى لسانيات النص، وقراءة النص.[4]

أما الدكتور الغذامى فيعرف النص بقوله: «إن النص لعالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية.

---

(1) عز الدين المناصرة، حارس النص الشعري، شهادات في التجربة الشعرية، دار كتابات، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1993 ف، ص45.

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) سعيد حسن بحيرى، علم لغة النص، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان 1997 ف ص 113.

(4) ينظر يوسف حسن نوفل، نقاد النص الشعري، ص9.

والنص كذلك علاقة متشابكة من عناصر الاتصال اللغوية يتحد فيها السياق مع الشفرة لتكوين الرسالة، ويتلاقى الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها».[1] وهو يرى أن النص الأدبي يعتمد في وجوده على شاعريته، على الرغم من تضمنه عناصر أخرى، إلا أن (الشاعرية) هي أبرز سماته وأخطرها.[2]

والنص الأدبي ينشأ حسيًا مثل نشوء أي نص لغوي، وذلك من خلال ارتكازه على عنصري الاختيار والتأليف، وهذه عملية يشرحها جاكبسون بقوله: «إن اختيار الكلمات يحدث بناء على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد، وهو بناء للتعاقب، فهو يقوم على التجاور».[3] أي أن النصوص تتكون اساسًا نتيجة لتجاور الكلمات وتوازنها مع بعضها البعض.

والنص الأدبي وجود عائم فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة سابحًا فيها إلى أن يتناوله القارئ، ويأخذ في تقرير حقيقته[4].

أما إذا حاولنا الانتقال إلى رؤية يمنى العيد حول النص فنجدها تقول: «ليس النص الأدبي إذن مجموع مراجعه، أو واحدًا منها وليس النص معادلًا لهذه المراجع أو لواحد منها بل إن النقد هو الذي يراه أو يجعله كذلك ومن ثم فإن واقعية النص هي، وفي حدود هذه الرؤية النقدية، ليست واقعيته الحقيقية بل هي فهم معين للواقعية، كأن النقد في عجزه يشوه الواقعية، أو كأنه يخفي عجزه في هذا التشويه».[5]

---

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص16.

(2) ينظر المرجع السابق، ص24.

(3) ر1: Jakobson:closingstatement.358 نقلًا عن عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير،ص25.

(4) ينظر المرجع السابق، ص28.

(5) يمنى العيد، في معرفة النص، ص 56، 57.

وهي ترى أن النص الأدبي هو نص له هويته، كما لكل شيء هويته، وهو بذلك ليس نصًا سياسيًا، أو سيكولوجيًا، أو اجتماعيًا وإن كان يحمل دلالات سياسية وسيكولوجية واجتماعية، وهو إذ يحمل هذه الدلالات يتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة ولكن ليس للنص، حين تتيح لنا هويته مثل هذه القراءات، أو حين يحيلنا إلى مراجعه المتعددة، أن يسقط كنص أدبي، فتغيب هويته في ما هو سواه الذي نعادله به، ذلك أننا حين نعادل النص بما هو سواه، لا يقتصر فعلنا على إسقاط النص الأدبي، بل إننا نغفل تحول الواقعي (الطبيعي والاجتماعي) وصيرورته كونًا من العلامات له وجوده المادي وله ميادينه، التي يملك كل منها توجهه نحو الواقع فيكسر انعكاس حقيقته، أو يعرفها بطريقته الخاصة.[1]

ويعرّف عز الدين المناصرة النص الأدبي باعتباره إبداعًا كائنًا اجتماعيًا هو المؤلف ولا يتم التحقق الكامل للنص إلا بوصوله إلى جمهور.

ويحتاج النص أيضًا إلى قارئ من نوع خاص يُدعى الناقد الأدبي، لكن تواصل النص مع الجمهور ليس له زمن محدد، وإن كان من المفترض دائمًا أن يتأثر ويؤثر في زمان محدد، أولا في عصر ولادته وفي جمهور عصره، والنص في جوهره يتأثر بالزمان والمكان، بمعنى آخر فالنص يتفاعل مع الواقع ويؤثر فيه سلبًا وإيجابا، ولهذا فهو نتاج الواقع الاجتماعي لكنه يختلف عنه في النوع.[2]

ويمثل المبدع الحارس الفعلي للنص، بينما يبحث الناقد في النص عما يتوافق مع إيديولوجيته ومنظوره للإبداع، والمنظور لدى الناقد هو الذي يحدد اهتمامه بتاريخية النص أو رفضه لها.[3]

هكذا تعددت تعريفات النص الأدبي ومفاهيمه، فنلاحظ أن هناك من أرجع النص الأدبي إلى اللغة واعتبرها هي الأداة الأساسية في بنية النص الأدبي، ومنهم من أسند هذا النص إلى

(1) ينظر المرجع السابق، ص57.

(2) ينظر عز الدين المناصرة، حارس النص الشعري، ص7.

(3) ينظر المرجع السابق، ص8.

المؤلف أي المبدع الذي يمثل المرتكز الأساس في وجود هذا النص على الساحة الأدبية، كما أن بعض التعريفات اعتبرت النص الأدبي وليدًا لمجتمعه، وتعبيرًا عنه، وانعكاسًا لذلك الواقع الاجتماعي.

ومن ثمَّ فالعملية الإبداعية التي يمثل النص الأدبي أحد أركانها، بل المرتكز الأساسي لها، لا يمكننا الفصل النهائي بين أطرافها، فما قيمة هذا النص الأدبي دون قارئه ؟، فعلاقة النص الأدبي بمؤلفه تقابلها علاقة أخرى في الطرف الآخر وهى علاقة هذا النص الأدبي بقارئه، وهذه العلاقة سوف نتناولها بشيء من التفصيل في المبحث الثاني من هذا الفصل بعون الله..

حاول عدد من النقاد تقسيم النص الأدبي إلى عدة أقسام، وذلك من خلال إسناد كل نوع إلى جانب معين منه، أو على حسب نظم هذا النص وبنائه. فنحن نجد عبد الله الغذامى يعرض لنا نوعين من النصوص هما: النص القرائي والنص الكتابي.

فالنص الكتابي هو النص الحديث (الذي يدعو إليه بارت)، وهو نص يمثل (الحضور الأبدي)، والقارئ أمام هذا النص ليس مستهلكًا، وإنما هو منتج له. والقراءة فيه هي إعادة كتابة له، وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحققه أو إيجاده، ولكنه مع ذلك مطلب سام.[1] والقارئ هنا لا يقرأ وإنما يفسر ويكتب، لأن النص ليس بنية من الدلالات ولكنه مجرة من الإشارات وهو نص لا بداية له، كما أنه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه.[2]

أما النص القرائي فهي النصوص التي تطغى على الأدب، وهى نصوص تتصف بأنها (نتاج) لا (إنتاج)، وهي الأدب الكلاسيكي الذي من الممكن أن يقرأ فقط دون أن تعاد كتابته، وهذه النصوص تحتاج إلى قارئ جاد حصيف العقل.[3]

---

(1) ينظر رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، الأعمال الكاملة (1) الطبعة الثانية، مركز الإنماء الحضاري، حلب سوريا،2002،ص26.

(2) ينظر المرجع السابق27،26.

(3) ينظر عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص75.

هكذا فرق الدكتور الغذامى بين نوعين من النصوص (الكتابي والقرائي)، وكل منهما نقيض للآخر بحيث يحتاج النص إلى قارئ يختلف باختلاف هذا النص.

في موضع آخر وبالتحديد في كتابه (المشاكلة والاختلاف) نجد الغذامى يشير إلى نوع آخر من النصوص، هو النص المختلف ويعرفه بأنه «ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية، تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير فتحفز الذهن القرائي وتستثيره ليداخل النص ويتحاور معه في مصطرع تأملي يكتشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث إمكانات الدلالة وبما أنها كذلك فهي مادة للاختلاف، بمعنى أنها مختلفة عن كل ما هو قبلها وهى تختلف عما نظنه قد استقر في الذهن عنها، ومع تجدد كل قراءة نكتشف أن النص يقول شيئًا لم نلاحظه من قبل، فكأننا أمام نص جديد يختلف عن ذلك الذي عهدناه في قراءات سابقة».[1]

ويؤكد أن هناك مفهومًا آخر يزاحم مفهوم الاختلاف ويسابقه لاحتواء النص في التصور والإنشاء، وهو مفهوم (المشاكلة). وهو المفهوم الذي يهدف إلى جعل الإبداع نظامًا انضباطيًا يتشاكل النص بوصفه لغة مع الأشياء بوصفها واقعًا مقررًا سلفًا، وفي هذه الأثناء يكون النص ثانويًا وتابعًا ومحاكيًا ويحكم عليه من هذا المنظور، فالعالم سابق على النص، واللفظ لابد أن يطابق المعنى.[2]

إذن نلاحظ أن هناك نصًا قرائيًا و آخر كتابيًا، وأن هناك النص المختلف الذي يقابله نص المشاكلة، ولكل نوع من هذه النصوص سماته الخاصة به.

وإذا انتقلنا إلى يوسف حسن نوفل نجده يحدد لنا نوعين من النصوص:[3]

---

(1) عبد الله الغذامي المشاكلة والاختلاف، ص6.

(2) ينظر المرجع السابق، ص6، 7.

(3) ينظر يوسف حسن نوفل، نقاد النص الشعري، ص8.

النص الإخباري وهو ذلك النص الذي تكون لغته هي أداته، والنص الإبداعي وهو النص الذي تكون لغته خبره الذي ينقله.

فالنص الإخباري على حد تعبيره ـ هو ذلك النص الذي يعتمد أساسا في بنيته على اللغة، أما النص الإبداعي فبنيته لا تكمن في لغته بقدر ما تكمن في خبره الذي ينقله، وما اللغة هنا إلاّ وسيلة لنقل ذلك الخبر.

نلاحظ أيضا أن هناك من يفرق بين النص الأدبي والنص العلمي اعتمادًا على رؤية «النقد الحديث الذي يميل إلى افتراض تضاد واضح بين الأدب والمعرفة باسم أولية الكتابة على المضمون، حيث تقود قراءة النصوص إلى رؤية مختلفة، يسهل إثبات اختلاف النص العلمي اختلافًا جذريًا عن النص الأدبي في الغايات والتزامه، خلافًا للنص الأدبي، الذي يتجنب بتجنب تعدد المعاني والتضمينات ويصعب إنكار طاقة النص الأدبي على التعبير عن مضمون تصوري لا صلة له مبدئيًا بالتعليم».[1]

وهذا التقسيم من الملاحظ عليه أنه وضع حدًا بين الأدب والمعرفة، مما أدى إلى وجود نص علمي ونص أدبي يحدث بينهما تضاد في الغايات، حيث يمتاز النص العلمي بالالتزام الذي يفتقره النص الأدبي.

ومن جانب آخر نجد أن بارت قد قسم النصوص إلى نوعين:

نص اللذة ونص المتعة حيث يقول: «إن نص اللذة: هو النص الذي يرضي فيملأ، فيهب الغبطة، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة.

أما نص المتعة: فهو الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يحيل الراحة رهقًا (ولعله يكون مبعثًا لنوع من الملل)، فينسف بذلك الأسس التاريخية، والثقافية، والنفسية للقارئ

(1) إيمانويل فريسس، برنارموراليس،قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب، ص9.

نسفًا، ثم يأتي إلي قوة أذواقه وقيمه وذكرياته، فيجعلها هباء منثورًا وإنه ليظل به كذلك، حتى تصبح علاقته باللغة أزمة».[1]

في حين آخر نجد أن هناك من قسم النص إلى قسمين:

أولهما: الشعر ويشمل الملحمة ـ الشعر التمثيلي (المأساة والملهاة) ـ الشعر الغنائي ـ النظم التعليمي.

ثانيهما: النثر: ويشمل: الخطابة ـ الحكاية (الخرافة) المقامة ـ الأقصوصة والقصة القصيرة ـ القصة (الدراما) ـ المقالة.[2]

هذا التقسيم يقصد منه تقريب المادة الأدبية من الدارسين، من خلال تحديد أنواع الأجناس الأدبية وذلك لتسهيل معرفتها، وسهولة دراستها.

ويشير عز الدين المناصرة إلى نوع آخر من النصوص يسمى (بالنص المكاني) معتمدًا على البنية المكانية للنص التي تحقق لأنساق مكانية أكثر عمومية، وتمثل هذه البنية صيغة من صيغ النسق العام، ولكي يصبح هذا النص مكانيًا لابد أن يعتمد على الصورة الشعرية المنبثقة عن مادة الواقع الخام المحولة والمنزاحة في لغة لا تأتي من فراغ، كما أن النص المكاني بصري يعتمد على المرئيات فهو محسوس وبارز، كما أن له نكهة تاريخية تشمل تاريخ المستقبل فالنص المكاني ليس ترجيعًا، ويخلق هذا النص المكاني فضاءه مباشرة حتى لو كان مكانًا مغلقًا، فيستطيع القارئ أن يملأ فضاء النص المكاني ومساحته البيضاء بالتأويل والحذف والإضافة، وبالتالي يشارك القارئ في قراءة النص وصياغته عبر العصور بإضافة أمكنة وصور أخرى، أو حذف أمكنة أو إعادة هيكلتها[3].

---

(1) رولان بارت، لذة النص، ص38،39.

(2) ينظر علي جابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث، دار عمار، عمان الأردن الطبعة الأولى، 1420 هـ ـ 2000 م، ص160.

(3) ينظر عز الدين المناصرة، حارس النص الشعري، ص46، 47.

هذه هي أهم السمات التي يمتاز بها النص المكاني، والتي تؤثر على كيفية قراءته حيث يعتمد في قراءته على التفكيك الذي يشمل تفكيك كلماته وجمله وفواصله.....الخ[1] وبالتالي يمكن فهم هذا النص بعد إجراء عملية التفكيك هذه.

من خلال ما تقدم نلاحظ أن النص ثمَّ تقسيمه إلى عدة أنواع كلًا على حسب وجهة نظره، ولكن النص مازال هو النص على الرغم من ذلك التقسيم الشكلي له، فهو مازال ذلك الإبداع الذي ينتجه المبدع أيًا كان ذلك المبدع (عربيا أم غربيا) وذلك تأثرًا بالظروف المحيطة به، حيث ينتج هذا الإبداع انعكاسا للواقع الذي يعيشه المبدع.

أدى هذا الاختلاف في تحديد مفهوم ثابت للنص، وكذلك تعدد تقسيماته وأنواعه إلى تولد عدد من المناهج والمذاهب والقراءات التي تحاول فرض سيطرتها على النص الأدبي، وعلى الرغم من تعدد هذه المذاهب والمناهج، وعلى الرغم أيضا من جهود النقاد والباحثين لا يزال النصِ الأدبي يفتقر لوجود منهج واحد يمكن أن يتفق حوله في تحليل النص الأدبي.

وقد أدت هذه المذاهب والمناهج إلى إحداث ما يسمى بالمثاقفة حول النص، أي تداخل عدد من المناهج وتلاحمها لغرض تحليل وتفسير النص الأدبي. حيث ظهرت إشكالية بسبب تعدد تعريفات النص، ومن ثمَّ ترجمة هذه التعريفات، ومن ثمَّ فهمها، إذ نرى تعريفًا (تودوروف) للنص من خلال مكوناته، وتعريفًا (لرولان بارت) من خلال ارتباطه مع الإنتاج الأدبي وتعريفًا (لبول ريكور) بربطه بفعل الكتابة.

وأخيرًا نلاحظ أن هناك ناقدًا عربيًا انتهى إلى تعريف للنص بصياغة عربية وهو الناقد منذر عياشي. «النص شكل من أشكال الإنجاز اللغوي يقيمه نظامه الخاص، ولذا يستغنى بلغته عن غيره، أي عن المرسل والمرسل إليه لذا نظروا إليه على أنه خلق مستقل وقائم بذاته»[2].

(1) ينظر المرجع السابق، ص47.

(2) يوسف حسن نوفل، نقاد النص الشعري، ص11.

من خلال هذا التعريف نلاحظ أن النص الأدبي ما هو إلا ذلك الإنجاز اللغوي الذي يصوغه مبدعه بنظام خاص، وبالتالي تغنيه هذه اللغة عن أي مؤثر خارجي يحاول أن يقوّم النص، وبهذه الحالة تصبح عملية قراءة النص وفهمه، ترتبط ببنية النص اللغوية، من خلال تحديد مفرداته اللغوية التي تساهم في بناء هذا النص، وهذا ما يمكن أن نجده في المنهج البنيوي الذي يعتمد أساسا على البنية اللغوية للنص الأدبي.

ويؤكد الدكتور الغذامى على أن النص قد يكون مادة حية وحيوية تسمح لنفسها بالانفتاح على ما سواها من نصوص مثلما ينفتح هذا النص على القارئ المطلق الذي لا يخضع لشروط الظرفية، وهذا هو النص المفتوح الذي يقابل النص المغلق الذي يعجز عن بلوغ ذلك المستوى من النصوصية ومن المقروئية، وهذا هو نص المشاكلة بينما المفتوح هو نص الاختلاف.[1]

بهذه الصورة يقسم الغذامى النص إلى قسمين: نص مفتوح قابل للانفتاح والمثاقفة مع الآخر، وهذا النص لا يحتكم إلى شروط معينة. ونص مغلق لا يقبل هذه المثاقفة بحيث لا يصل إلى المرتبة نفسها التي وصل إليها النص المفتوح.

وقد أدت عملية مدارسة النص الأدبي إلى ظهور عدد من المذاهب أو المدارس الأدبية، واصطلاح (المدرسة الأدبية) أو (المذهب الأدبي) اصطلاح غربي حديث ارتبط بنشوء عصر النهضة في أوروبا (في القرن الرابع عشر الميلادي) ودخل العالم مع بدء عصر النهضة فيه (القرن التاسع عشر).[2]

والمذهب الأدبي يبرز في زمن ما، وفى مكان ما ثمرةً لظروف معينة تكّونه وتجعله يغلب على غيره من المذاهب الأدبية الأخرى، ثم يظل هذا المذهب متغلبًا مادامت دواعيه قائمة، حتى إذا ضعفت أسبابه وقويت أسباب مذهب آخر غطى عليه هذا الأخير وتراجع الأول.[3]

---

(1) ينظر عبد الله الغذامى، المشاكلة والاختلاف، ص78.

(2) ينظر رضوان القضماني، مبادئ النقد ونظرية الأدب، القسم الثاني نظرية الأدب، ص 137.

(3) ينظر على جابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث، ص144.

والمذاهب الأدبية على اختلاف تياراتها هي عبارة عن أساليب تعبيرية أدبية تقوم على أسس من العقل، والعاطفة، والخيال، وهي ذات صفة تعاقبية مرتبطة بتحول حياة الإنسان.[1]

ومن أهم الأسباب التي ساهمت في ظهور هذه المذاهب الأدبية هو تعدد الأجناس الأدبية مثل الرواية والقصة والمسرحية... إلخ، حيث ارتبط نشوء هذه المدارس بمراحل تاريخية جديدة ساعدت في نشوء تشكيلات اجتماعية واقتصادية وسياسية جديدة في المجتمعات أدت إلى ظهور بُنيٍ ثقافية عامة جديدة في الأدب تعبيرًا عن تلك المراحل في تطور المجتمع.[2]

ومن أهم هذه المذاهب الأدبية ما يلي:

أولا المذهب الكلاسيكي:

أحد أهم المذاهب التي تناولت النص الأدبي، وحاولت تحديد مفهومه هو المذهب الكلاسيكي، ونحن لسنا بصدد دراسة تاريخية لهذا المذهب، ولكن الهدف هو معرفة كيفية رؤية هذا المذهب للأدب باعتباره أحد المذاهب التي حاولت دراسة الأدب والنشاط الإبداعي بصورة عامة، حيث أكد أصحاب هذا المذهب على الاهتمام بالشكل التعبيري والعناية الفائقة به على حساب المعنى، وبالتالي تميز هذا المذهب بسيادة الأسلوب (الشكل) على المعنى (المضمون)، ومن ثمّ إيثار سمات الصيغة والتمسك بالعقل وتفضيله على العاطفة.[3]

رؤية المذهب الكلاسيكي للأدب تحتكم إلى العقل باعتباره عماد الأدب، ويرى أتباع الكلاسيكية أن الأدب يقوم على التفكير والذوق السليمين، والمنهجية المبنية على المنطق والنزعة العقلية عندهم هي أساس فلسفة الجمال في الأدب.[4]

---

(1) ينظر المرجع السابق نفسه.

(2) ينظر رضوان القضماني، مبادئ النقد ونظرية الأدب، القسم الثاني نظرية الأدب، 137.

(3) ينظر علي جابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث، ص145.

(4) ينظر رضوان القضماني، مبادئ النقد ونظرية الأدب، القسم الثاني ونظرية الأدب، ص143، 144.

ثانيًا المذهب الرومانسي:

لاحظنا أن المذهب الكلاسيكي اعتمد في رؤيته للأدب على العقل باعتباره أساس الجمال في الأدب، أما المذهب الرومانسي فيرى أن العقل ليس هو الوحيد الذي يهدى الإنسان، وأشادوا بالعاطفة مؤكدين أن الأدب ينبغي أن ينعتق من نير العقل، وأن على العقل أن يخلى مكانه للقلب.[1]

وبالتالي سيطرت العاطفة لدى أتباع هذا المذهب على العقل، حيث يطلق الأديب لعاطفته الحرية، ويرفض الأشكال الثابتة في الأدب والمثل العليا في الموضوعات مهتمًا بالغرائز البشرية، وبالتالي فالأدب يمتاز بخاصية الفردية.[2]

ثالثًا المذهب الواقعي:

ربط أتباع هذا المذهب بين الإنتاج الأدبي والواقع بغض النظر عن انتماء مؤلف هذا النص إلى أي مذهبًا كان، وهو مذهب موضوعي غير ذاتي، يرى الأدب تعبيرًا عن واقع وتجربة معاشة، ويرى أتباع هذا المذهب أن الأدب وسيلة لوعي الإنسان نفسه والعالم المحيط به.[3]

رابعًا: المذهب الرمزي:

كان ظهور هذا المذهب بمثابة ثورة على المذهب الواقعي، على أساس إنكار أن تكون الظواهر(حقائق). إنما الحقائق هي كامنة في عالم (النفس البشرية). ومن ثمّ فالرمزية كامنة وخفية في أعماق الإنسان، حيث يلجأ الأديب الرمزي إلى الإشارة والتلميح، ليكشف عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس البشرية[4].

---

(1) ينظر المرجع السابق، ص152.

(2) ينظر على جابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث، ص148.

(3) ينظر المرجع السابق، ص151،152.

(4) ينظر المرجع السابق، ص156.

ويمتاز النص الرمزي ببنية متينة تربط عناصره بعلاقات تشكل وحدة عضوية له، حيث تنمو القصيدة أو النص الأدبي من داخله، بحيث لا يمكن أن يقطع النص الرمزي جزءًا منه [1]

خامسًا المذهب السريالي:

يسمى هذا المذهب بمذهب ما فوق الواقع، أي يستند على (اللاوعي) حيث بني هذا المذهب على أساس أن الفنان يعبر عن عقله الباطن دونما تحفظ، غير مبال بما يكون، ولا عبرة بالتسلسل والترابط والتواصل والتناسق في العمل الأدبي (شكلا ومضمونًا). [2]

وبالتالي يرفض هذا المذهب كل القيود سواء المتعلقة بالأديب نفسه أو بالنص الذي ينتجه، فيولد وينتج نصًا متمردًا على كل القواعد والأسس التي تحكم الأدب، حيث ينتج ما يسمى بالتضارب والفوضى.

سادسًا المذهب الوجودي:

الوجودية تَعُدُّ وجود الإنسان هو الجوهر الحقيقي المطلق، وتقوم على أساس (أنا أفكر إذًا أنا موجود) وتعتمد على مفاهيم ثلاثة هي (الحرية) و (المسؤولية) و(الالتزام). وقد نشأ هذا المذهب مذهبًا فلسفيًا، لم يقتصر نشاطه على ميدان الأدب والفن، وقد دعت الوجودية إلى الالتزام، وبالتالي ظهر ما يسمى (الأدب الملتزم) الذي تتحدد محاوره في (الحرية ـ المسؤولية ـ الالتزام). [3]

وخلاصة القول أنه عند حديثنا عن هذه المذاهب الأدبية يتضح أن النص الأدبي قد تعددت طرق مدارسته بتعدد هذه المذاهب، حيث لاحظنا مدى رؤية كل مذهب إلى الأدب بشكل ينفي المذهب السابق عليه، ظهور هذه المذاهب سمح بدراسة الأدب من جهات

(1) ينظر رضوان القضماني، مبادئ النقد ونظرية الأدب، القسم الثاني، نظرية الأدب، ص174.
(2) ينظر علي جابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث، ص160.
(3) ينظر المرجع السابق، ص 162،163.

متعددة. فتارة يدرس من جانب العقل، وتارة أخرى نجد العاطفة هي التي تحدد ماهية هذا الأدب، في حين آخر نجد أن الواقع يفرض سيطرته على هذا الأدب. وبالتالي حدثت عملية مثاقفة حول هذا النص الأدبي، الأمر الذي ساهم في ظهور العديد من المناهج التي اختلفت أيضا في رؤيتها للنص الأدبي.

فنحن نجد ما يسمى بالمناهج ذات الإحالة الخارجية، وهي تلك المناهج التي اعتمدت على السياق الخارجي للنص، وتتمثل هذه المناهج في ما يسمى بمنظومة المناهج التاريخية التي منها:

المنهج التاريخي: الذي ينظر إلى النص الأدبي على أساس أنه ظاهرة تاريخية، تمثل وثيقة تاريخية من وثائق ذلك العصر.

المنهج النفسي: الذي ينظر إلى النص على أساس أنه تعبير عن حالة الأديب النفسية، واعتبره وثيقة نفسية تعبر عن حالة الأديب أثناء إنتاجه لنصه الأدبي.

المنهج الاجتماعي: الذي عمل على ربط الأدب بالمجتمع، واعتبر الأدب ظاهرة اجتماعية، وأن الأديب لا ينتج أدبه لنفسه وإنما ينتجه لمجتمعه.

هذا فيما يخص المناهج ذات الإحالة الخارجية. أما النوع الآخر من المناهج فتتمثل في المناهج ذات الإحالة الداخلية، التي تشمل مناهج البنيوية وما بعدها، حيث اعتمدت هذه المناهج على السياق الداخلي للنص دون إبداء أي اهتمام بالسياق الخارجي له. فالنص هو الأساس في العملية الإبداعية،واختلفت رؤية كل منهج من هذه المناهج بدءًا بالبنيوية التي اعتمدت وصف العمل الأدبي باعتبار النص منغلقًا على نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته، وقد ركزت البنيوية بصورة خاصة على النموذج اللغوي، ورفعت شعار موت المؤلف، فالبناء اللغوي للنص هو الذي يكوّن بنية النص.

وقد تتابعت بعد ذلك مناهج ما بعد البنيوية التي تتمثل في الأسلوبية والسيميائية والتفكيكية وكل منهج من هذه المناهج ينظر إلى النص الأدبي بصورة تختلف عن غيره.

في حين أن الهوية الإبداعية للنص الأدبي تتطلب حل ثلاث قضايا هي: استقلالية النص، وارتباط النص الأدبي بالواقع، نظام النص الأدبي هوية أو أدبية النص الأدبي. ويدعو (الشيخ محمد الشيخ) في منهجه إلى قراءة الفاعلية التي ترى «أن النص الأدبي. كبنية أو كنسق خلاق قادر على توليد تشكيلات دلالية وشحن انفعالية ـ أي فاعلية من الأرجح أن لا تنكشف هويته في فضاء ثقافي ينطوي على وعي القصور».[1]

ومن ثمّ يرى أن النظام اللغوي الداخلي للنص الأدبي هو في الوقت نفسه نظام لعلاقات فاعلية «وهى علاقات فاعلية ليست بالضرورة انعكاسًا للواقع، بناء عليه تتحقق أدبية النص بوصفها ناتج علاقة الاستخدام الفني للغة وعلاقات الفاعلية»[2]

وقد قدم الدكتور صلاح فضل أهم ركائز أو مبادئ نظرية (بارت) المركزة التي قدمها عن طبيعة النص من منظور تفكيكي وهذه الركائز هي:[3]

1- في مقابل العمل الأدبي المتمثل في شيء محدد تقترح مقولة النص لا تتمتع بوجود منهجي فحسب، أنها تشير إلى نشاط أي إنتاج، وبهذا لا يصبح النص مجرد شيء يمكن تمييزه خارجيًا، وإنما نتاج متقاطع يخترق عملًا أو عدة أعمال أدبية.

2- النص قوة متحررة، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقفًا نقيضًا يقاوم الجهد وقواعد المعقول والمفهوم.

3- يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة، فهو تأخير دائب مثل اللغة، لكنه ليس متمركزًا ولا مغلقًا إنه نهائي.

4- تكتمل في النص خارطة التعدد الدلالي؛ لأنه يتكون من نقول متضمنة وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة.

---

(1) الشيخ محمد الشيخ، التحليل الفاعلى والأدب، ص 3 تحت الطبع.

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص155، 156.

5- إن وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته.

6- النص مفتوح يتجه إلى القارئ في عملية مشاركة وليس مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة البنية والقراءة، وإنما تعنى اندماجهما في عملية دلالية واحدة.

7- يتصل النص بنوع من اللذة المشاكلة للجنس ومن ثمّ يمثل واقعة غزلية.

ويؤكد الدكتور صلاح فضل أن هذه المبادئ تعد لونًا من التطبيق المبكر لمفاهيم التفكيكية وجماليات القراءة، وتفتح آفاقا حركية متجاورة لفكرة النص بالتركيز على ديناميته.[1]

وخلاصة القول، وفي محاولة لإعادة اعتبار النص وإعطائه مكانته وهويته والاحتفاء به وتحقيق قيمته الأدبية، فقد نمت الثورة على تيارات النقد في المنظومة التاريخية والاجتماعية، وبرز النص في مجالات النقد الأدبي خاصة بعد أن أخذت الألسنية مداها منطلقة من الوعي اللغوي الذي ساد القرن الماضي من أولياته وحتى أضحى النص أكثر قابلية للتحليل والتأويل والقراءة والتشتت والانتشار.[2]

ومن ثمّ فإن النص بين أن يكون رسالة أو أن يكون بنية لغوية أو أن يكون بنية فاعلية تخيلية.... بين أن يرتبط بالفضاء الواقعي أو أن يسبح في الفضاء التخيلي... بين أن يحمل معنى أو يؤول إلى معان... النص في كل ذلك يبحث عن هويته وفاعليته.... عن أدبيته وشاعريته، على الرغم من أنه تتحكم في إنتاجه عدة عمليات لغوية ونفسية واجتماعية ومعرفية تشكل من الأجزاء وحدة منسجمة قائمة على قواعد تركيبية ودلالية وتداولية معًا، ويؤدى الفصل بين هذه القواعد أو الاكتفاء بقسم منها إلى خلل حتمي في التفسير»[3]

---

(1) ينظر المرجع السابق، ص156.

(2) ينظر عبدالرؤوف بابكر السيد، النص الأدبي، الاستلاب والفاعلية تحت الطبع ص15.

(3) سعيد حسن بحري، علم لغة النص، ص105، 106.

ويؤكد جودت إبراهيم أن من أهم المشكلات التي واجهت نظرية الأدب العربي ونظرية الأدب في هذا القرن هي مشكلة متصلة بالمثاقفة بشكل عام، حيث احتلت مكانة بارزة في أعمال الأدباء والنقاد والمفكرين في النصف الثاني من هذا القرن هذه التبعية السياسية التي نتجت بسبب استعمار الدول الأجنبية للدول العربية نتجت عنها أنواع أخرى من التبعيات منها: التبعية الثقافية والتبعية النقدية والتبعية الأدبية والاقتصادية وغيرها.

وقد نتج عن التبعية الثقافية للغرب اتجاه عدد كبير من المفكرين والأدباء العرب إلى تحليل عمليات المثاقفة التي جرت بين الثقافة العربية والثقافة الأوروبية الغربية، حيث من البديهي أن تلعب أحد الثقافتين دور المهيمن وتلعب الثقافة الأخرى دور المستقبل. (1)

في حين أن بارت يرى أن عمليات المثقافة بين النصوص من شأنها أن تحوّل هذه النصوص إلى نصوص ذات قيمة ولذة خاصة حيث يقول: «... يبدأ النص غير الثابت، النص المستحيل مع الكاتب و(قارئه). ما لم يجتمع هذا النص بنص متعة آخر، فانه يقع خارج اللذة وخارج النقد: وأنتم لا تستطيعون أن تتكلموا (عن) مثل هذا النص، ولكنكم تستطيعون أن تتكلموا فقط (في) هذا النص». (2)

وهذه المثاقفة تبدو واضحة من هيمنة المناهج النقدية الغربية على الأدب العربي دون أي أثر يذكر من قبل الأدباء والنقاد العرب في أن لا يكونوا مجرد منفعلين فقط بالآخر الثقافي، وإنما يجب أن تكون هذه المثاقفة عملية استفادة من الآخر وتوظيف هذه الاستفادة بصورة تخدم أدبنا العربي وتساهم في رقيه.

(1) ينظر جودت إبراهيم، نظرية الأدب والمتغيرات، ص55، 56.
(2) رولان بارت، لذة النص، ص48.

المبحث الثاني
حول قراءة النص

تعرضنا في المبحث السابق إلى أهم المفاهيم والتعريفات التي حاولت تحديد مفهوم النص الأدبي، ولاحظنا مدى الاختلاف الواضح في تحديد ماهية هذا النص الأدبي، والتي اختلفت باختلاف المناهج النقدية التي تسعى جاهدة إلى تحديد هوية النص الأدبي، وذلك باعتبار هذا النص يشكل إحدى إشكاليات النقد الأدبي المعاصر.

والنص بين أن يكون رسالة أو يكون بنية لغوية أو أن يكون نشاطًا وإنتاجًا جماعيًا،.... الخ فهو بذلك يبحث عن هويته التي تعددت بتعدد مناهج النقد التي تحاول استيعاب النص الأدبي وتحديد هويته.

إن العمل الأدبي ليس نصًا تمامًا وليس ذاتية القارئ تمامًا، ولكنه يشملهما مجتمعَيْن مندمجَيْن مع بعضهما، ووفقًا لهذا التحديد يرسم أبرز الحدود بين ثلاثة ميادين حيث يقول:« أما الميدان الأول فيشتمل على النص بما هو وجود بالقوة للسماح بإنتاج المعنى واستغلاله.....

أما الميدان الثاني ففيه يفحص أبرز عملية معالجةً للنص في القراءة... وأخيرًا فإنه يلتفت إلى بنية الأدب الإبلاغية، لكي يتفحص الشروط التي تسمح بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه».[1]

وما نسعى لإيضاحه هنا هو أن النص الذي تتداخل عوامل كثيرة وتسهم في إنتاجه تبقى له شخصيته القائمة بذاتها، منفصلة عن المبدع انفصال الابن عن والده في كثير من الخصائص وتكوينات الشخصية؛ ذلك أن هذا الابن لن يبق حبيس منزل والده وجيناته الوراثية وبيئته

---

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى 2000م، ص135،136.

الداخلية دون أن يخرج إلى الآخر، إلى بيئة ثقافية واجتماعية واقتصادية وحضارية وزمن مختلف عن البيئة التي نشأ فيها الأب،وبالتالي فإن النص تصبح له شخصيته وكينونته من خلال اقتحامه بيئة الآخر المتعدد الثقافات والمتباين المرجعيات والمختلف في بنيات وعيه؛ لهذا تنحصر أبوة النص، ولم تعد تحتل دراسة المبدع وسيرته الحياتية، بل تلقف المتلقي النص تبناه واحتضنه وفق بنية وعيه وخلفياته الثقافية والمعرفية، يتعامل معه بنية لغوية ذات فاعلية تحليلية بأبعادها المختلفة حسب قراءاته للنص، وبدلًا من قراءته من الخارج أضحت قراءته من الداخل أكثر متعة وإنصافا له، سواء بمكوناته الفنية، أو بتحليل بنيته اللغوية والأسلوبية والسيميائية، أو بتجاوز كل ذلك وتفكيكه وإعادة بنائه أو بتلمس فاعليته العائمة في فضائه التخيلي أو التماسه مع فضائه الواقعي.[1]

ومن ثمّ يمكننا القول إن النص أصبح المحور الأساسي في العملية النقدية المعاصرة، وإن تعددت المناهج التي تقرؤه عملًا أدبيًا مغلقًا، أو نصًا أدبيا مفتوحًا جسدًا متسقًا كبنية لغوية يحمل في ثناياه عددًا هائلًا من الخلايا المكتنزة بالحيوية الأدبية.....ومستويات القراءة المحكومة بمدى ما للقارئ من رصيد معرفي وأبعاد ثقافية، كما هي محكومة بالسياق فيدخل القارئ في عملية احتضان للنص يولد من خلاله نصًا معرفيًا جديدًا[2].

وبذلك تعددت أنواع القراءة الأدبية لهذا النص باختلاف المناهج النقدية، حيث تقلَّب النص الأدبي بين مناهج ومذاهب وقراءات كثيرة، فنجده تمحور بين الانطباعية والعقلانية والأخلاقية والعلمية والاجتماعية والتاريخية والنفسية وغيرها.

إن أي منهج لقراءة النص ينبغي أن يكون هدفه الأساسي بل الأوحد هو تحليل النص الأدبي في ذاته، أي من حيث هو نص أدبي دون أن نفرض عليه تفسيرات مسبقة، أو نخضعه

(1) ينظر عبدالرؤوف بابكر السيد، النص الأدبي، الاستلاب والفاعلية، ص17.
(2) ينظر المرجع السابق نفسه.

لعوامل واعتبارات خارجية، ويجب أن يكون هدف الناقد هو نقد النص من داخله، وبالتالي نحاول في هذا المبحث دراسة مجموعة من المرتكزات التي تعتمد عليها عملية قراءة النص الأدبي، وسنبدأ أولًا بتحديد مفهوم القراءة وأبعادها وشروطها وأهم طرقها التي تساهم وتساعد على قراءة النص الأدبي.

ونحاول كذلك التعرف على أهم مستويات القراءة، ثم بعد ذلك نحاول التعرف على القارئ ومعرفة كفاءات القرّاء وأنماطهم في القراءة، وكذلك التعرف على أهم الخبرات التي يجب أن يتميز بها القرّاء، ومن ثمّ التعرف على دور القارئ وقدرته على تحديد مفهوم وهوية النص الأدبي.

وأخيرا سنتعرف على النص المقروء، ودور القارئ في تحديد هويته، وكذلك معرفة الأثر الذي يتركه النص المقروء على القارئ، وكذلك أثر عملية القراءة على النص الأدبي كون عملية القراءة التي نقصدها هي التحليل والتفسير ومن ثمّ الفهم.

هذه المحاور الثلاثة (القراءة ـ القارئ ـ النص المقروء) هي المرتكزات الأساسية التي تعتمد عليها عملية فهم النص الأدبي، لذلك سنحاول جاهدين تحليل هذه المحاور وتحديد مرتكزاتها التي تعتمد عليها.

يعتبر النص المرتكز الأساسي في عملية القراءة، فلولا وجود النص ما وجُدِت القراءة، وكذلك القارئ، وقد اختلف النقاد والدارسون في كيفية قراءتهم للنص الأدبي، فمنهم من اتجه إلى النص بهدف دراسته دراسة داخلية تُعنى بالنص ومكوناته، وتحلق في آفاقه وسماواته، وتتوافر في منهجه عدة هذا المنهج، غير أنه يميل به أحيانًا إلى الدراسة الخارجية التي تعنى بما هو خارج النص، فيتردد بين المنهجين.[1]

لذلك تعددت المناهج والمذاهب التي تحاول جادة إيجاد طريقة صحيحة يمكن بواسطتها قراءة النص الأدبي قراءة تمكننا من فهم هذا النص فهمًا صحيحًا. في حين أن هناك من يقول

(1) ينظر يوسف حسن نوفل، نقاد النص الشعري، ص154.

إن التحليل الصحيح للنص الأدبي لا ينبغي أن يقتصر على مقوماته الداخلية وبنائه المركب وصوره الفنية، بل يجب أن يتجاوز ذلك إلى تقويم مضمونه وربطه ما أمكن بنفس قائله ومشكلات مجتمعه وعصره، وهكذا لا يكون الأدب مجرد متعة فنية محضةٍ بل عاملًا فعالًا في تصور الحياة.(1)

القراءة:

تعددت آراء النقاد والأدباء والدارسين حول تحديد مفهوم القراءة التي نقصد بها قراءة النص الأدبي قراءة أدبية تتيح لنا فرصة فهمه، ومعرفة ما يرنو إليه، وتحديد مدلوله، وذلك من خلال إتباع منهج علمي دقيق تكون لديه أدواته الخاصة التي تمكننا من تحليل هذا النص. فالقراءة نشاط متعدد الوجوه؛ فهي نشاط عصري وفيزيائي، إضافة إلى أنها نشاط معرفي ونشاط عاطفي ونشاط حجاجي ونشاط رمزي، وباعتبار النص دلالات عائمة يقوم المتلقي بقراءتها وفق رؤيته ومرجعيته وخلفيته الثقافية ومنهج قراءاته برز إشكال في مدى تعدد القراءات ونهائيتها أولًا، فالنص إن كان يجيز لنا قراءات كثيرة «فإنه لا يأذن لنا أن نقرأ كما نشاء وكيفما اتفق وحسب أهوائنا، إذ لو جاز لنا أن نقرأ كما نشاء في أي نص نشاء لتساوت النصوص جميعها ولاختفت الحدود بينها».(2)

من خلال هذا يتضح أن القراءة لابد أن تكون لها شروط وأسس يعتمد عليها عند قراءة النص الأدبي، هذه الشروط سوف نتعرض لها في هذا المبحث ومن ثمَّ فإن تحليل نص ما يعني، إما أن نتساءل عن كيفية قراءة النص. أو أن نتساءل عما نقرؤه أو عما يمكن أن نقرأه في النص، فإذا كانت دراسة (كيفية القراءة) تضفي على نظريات (التلقي) بعضًا من صفاتها

(1) ينظر المرجع السابق، ص146.

(2) حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة / التأويل الأدبي وقضاياه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، الفصل 2 / 1 www. awuw J dam. org / BOOK ص3.

المميزة فإن البحث في (محتوى القراءة) يؤدي في أغلب الأحيان إلى التساؤل عن معنى النص أو عن معانيه، ويقود الباحث في هذا الطريق. كذلك غموض المصطلحات التي يستخدمها، فينشأ عن ذلك خلط بين دراسة القراءة ودراسة العمل الأدبي.[1]

وقد أشار الدكتور عبد الله الغذامي إلى أنه لو حاولنا تمثيل الوجود الأدبي لما لمسناه ـ إلا في حالة التقاء القارئ بالنص ـ، فالأدب هو نص القارئ، ولكن هذا النص وجود مبهم، لا يتحقق هذا الوجود إلاَ بالقارئ. ومن هنا تأتي أهمية القارئ، وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما، وهو يؤكد أن القراءة ـ منذ أن وُجِدَت ـ هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له، فالقراءة تتضمن تقرير مصير النص الأدبي، ومثلما أنها مهمة كفاعلية ثقافية فإن نوعيتها مهمة أيضا، وما دام أنه ينتج عنها تقرير مصير النص فإنه من الضروري أن نعرف أي نوع من القراءة تستطيع تحقيق ذلك بقدر من الكفاءة تؤهله للحكم الصحيح.[2]

ويرى الدكتور صلاح فضل أن للقراءة دورًا كبيرًا في إنتاج النص، فالنص في ذاته ليست له أي قيمة باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبي، وفي هذه الحالة ليس أمامنا سوى (استخدام النص) أو ما يطلق عليه (عملية النص) التي تتضمن الإنتاج والتلقي معًا.[3]

ويشير كذلك إلى الإشكالية الحقيقية للقراءة التي تبدأ عندما يتضح أن بعض الأجناس الأدبية المكثفة، خاصة الشعر لا تعتمد على توظيف شفرة واحدة للمرسل،يتم تلقيها بشكل موحد، بل غالبًا ما نبعث منها شفرات متعددة الإرسال ومعقدة في التلقي مما يدفع (سوء الفهم) إلى درجة عالية من الفاعلية في توليد الدلالات والتحكم في حركتها.[4]

---

(1) ينظر المرجع السابق، ص4.

(2) ينظر عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص77.

(3) ينظر صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، الطبعة الثانية 1995، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص 148،149.

(4) ينظر المرجع السابق، ص153.

في حين أن (يمنى العيد)[1] أشارت إلى أن القراءات المتعددة للنص تنظر إلى النص في مرجعه، وقد تقرؤه قراءة سياسية أو قراءة تاريخية أو قراءة سيكولوجية مستهدفة بذلك كشف حضور هذه المراجع في النص، أو ربما رؤية علامة النص بهذه المراجع مما يفسره أو يعلله، ومما قد يضيء واقعًا خارجه، ولكن هذه القراءات ليست في نظر الشعريين (أي الذين يقولون بقراءة القوانين الداخلية للنص) قراءات أدبية، لأنها لا تقارب- بحسب نظرتهم- النص في نظامه الداخلي، الذي غذت فيه هذه المراجع تولد دلالاتها الخاصة أو دلالات ذات وظيفة داخلية في النص.

وهى ترى أن هذه القراءات المتعددة تبقى قراءات ممكنة وشرعية لا يقف النقد ضدها، إنما ينكر أن تكون واحدة منها هي القراءة الأدبية للنص، أو أن يكون النص وتحت غطاء الواقعية واحدًا من مراجعه نعادله به فنفقره أو نختزله أو نغيّبه، كما يُنكر أن يكون النص مجموع هذه المراجع فنهمل قوله أو عملية تكونه في شكله الذي يولده مختلفًا: وولادة النص في شكله هي حركة حياته، وهى بالتالي زمانه الخاص.

وقد كانت مدرسة (كونستانس) الألمانية هي أولى المحاولات الكبرى لتجديد دراسات النصوص في ضوء القراءة ـ كما أشار إلى ذلك (الدكتور حسن سحلول)[2] ـ وبما أن اهتمام الباحثين قديمًا ينصب على كشف الروابط القائمة بين النص ومبدعه، أصبح أتباع المدرسة الألمانية ينادون بانتقال البحث من العلاقة بين الكاتب ونصه إلى العلاقة بين النص ومبدعه.

وقد تفرع من هذه المدرسة الألمانية منهجان يعنى كل منهما بعلم، حيث يعنى الأول (بعلم جمال التلقي) وأبرز ممثليه هو (هانزروبت جوس)، بينما يهتم الثاني بفرضية (القارئ

(1) ينظر يمنى العيد، في معرفة النص، ص56.

(2) ينظر حسن سحلول، نظريات القراءة، الفصل 2/ 1 ص3.

الضمني أو القارئ المستتر) ويقوده (إيزير). فبينما كان (جوس) يستقصى أبعاد التلقي التاريخية كان اهتمام (إيزير) منصبًا على تحليل أثر النص الأدبي على الفرد القارئ.[1]

وقد حدد سارتر[2] أن الخلق الموجه بداية مطلقة هو من ثمرات حرية القارئ في أصفى ما تحمل هذه الحرية من معنى، وبالتالي تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عونًا للكاتب على إنتاج عمله.

وهو يرى أنها مؤلفة من شطرين: الشطر الأول هو الإدراك، أي إدراك الإنتاج الفني أو اكتشافه، وفى هذا الاكتشاف يكون القارئ بالنسبة لما يقرأ في موقف

يشبه موقف الكاتب في مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر، قبل مرحلة خلقه فنيًا لها، فيكون الإنتاج الأدبي بالنسبة له شيئًا حتميًا، أي يفرض نفسه على القارئ، مثلما تفرض الأشياء والمناظر وجودها عليه، وفى القراءة يكتشف القارئ الإنتاج الفني ومؤلفه على أنهما مفروضان.أما الشطر الثاني من القراءة فهو خلق القارئ لما يقرؤه أي إبرازه إلى عالم الوجود بتقويمه أو إخراجه في صورة من الصور بناء على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إيحائه.[3]

وقد وجه الدكتور حمودة نقدًا حادًا في مراياه المحدبة إلى الحداثة وما بعدها، وذلك لاعتبار أن النظرية الأدبية أصبحت فيها إشكالية القراءة أكثر من أي شيء آخر، حيث يقول: «إن دراسة عملية القراءة تعنى إثارة عدد من الأسئلة الصعبة المثيرة للاهتمام. فنحن نريد أن نعرف قبل أي شيء آخر كيف نقرأ؟ هل نستطيع صياغة نموذج للقراءة يوضح كيف نقرأ دون أن نعبر، كما يحدث دائمًا، على ما نتمسك به حول كيف تكون القراءة ؟ كيف يؤثّر النص والقارئ كل في الآخر ؟ (هل هناك نص أصلا؟). ما هو الغرض من القراءة؟ كيف نهضم

(1) ينظر المرجع السابق، ص4.

(2) ينظر جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمى هلال، دار العودة بيروت ط 1984، ص56

(3) ينظر المرجع السابق، ص49.

ونمتلك ثم نستخدم ما نقرؤه؟ كيف تغيرنا قراءتنا؟ في نهاية المطاف فإن الأسئلة حول القراءة تقودنا إلى التساؤل عن ذواتنا وعلاقتها بالعالم من حولها» (1)

وقد أكد الدكتور حمودة أن القراءة في الحداثة وما بعدها اكتسبت أهمية لم تكتسبها في أي وقت مضى في تاريخ النقد حيث يقول «إن القراءة في الحداثة وما بعد الحداثة تكتسب أهمية لم تكتسبها في تاريخ النقد كله، صحيح أن القراءة اللصيقة للنص تحتل موقعًا أساسيا عند النقاد الجدد، لكن قراءة الحداثة تكتسب أبعادا تصل المبالغة فيها، عند التفكيكيين على وجه التحديد، إلى إلغاء المؤلف ثم النص في نهاية المطاف. فإلى جانب المقولة الجديدة بأنه لا يوجد معنى، وأن كل قراءة إساءة قراءة، سوف ينكر الحداثيون وجود المؤلف باعتبار أن التسليم بوجوده يعنى التسليم بوجود معنى قصد المؤلف توصيله، وأن وظيفة الناقد تحديد المعنى على أساس القصدية.

خلاصة الأمر: «إن الاعتراف بوجود المؤلف يمثل قيدًا على تفسير النص يتمثل في وجود معنى نهائي، والتسليم بوجود معنى نهائي، بالنسبة لـ (رولان بارت) البنيوي الذي مهد الطريق للتفكيك، هو التسليم بوجود حقيقة أو حقائق مسبقة وثابتة. ومن ثم فإن موت المؤلف، كما يقول (بارت) مرة أخرى، يعنى رفض فكرة وجود معنى نهائي أو سري للنص». (2)

وخلاصة مفهوم القراءة أن أي قراءة للنص الأدبي هي تفسيرٌ له في ضوء قصدية المبدع أو في ضوء آفاق المتلقي.. هي التماهي مع أفق المتلقي أو هي كسر أفق توقعه.... هي سبر غور النص في ضوء القصدية..أم هي حضور ما ليس في النص... هي استنطاق للخطاب المعتم وتأويلاته أم فتح نوافذه في ضوء السياق، هي إضاءة النص من خلال علاقاته اللغوية

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 104،105.

(2) المصدر السابق، ص105.

الداخلية أم هي حضور ثقافة القارئ لتوجيه النص بل وإبداع نص جديد.. هي اللعب الحر بإزاحة المركز وتفكيك البناء النصي وإعادة تركيبه أم هي لا نهائيات المعنى... هل هي الحوار الديالكتيكي بين القارئ والنص أم أن النص هو الذي يوجه حركة القراءة؟ الإشكالات تتوالى كل يرى القراءة من منظوره الفكري أو يقرأ من موقفه الفلسفي.[1]

من خلال ما تقدم لتحديد مفهوم القراءة نلاحظ أن القراءة للنص الأدبي تعنى التفسير، وهذا التفسير هو الذي يتحكم في تحديده القارئ الناقد؛ وذلك وفقًا لما يمتلكه من مخزون ثقافي يمكنه بواسطته تفسير هذا النص، فالقارئ بهذه الصورة هو الوحيد الذي يمكنه أن يوضح لنا كيفية قصد النص، أي القصدية التي يمكن أن تصلنا من هذا النص ومدلوله الذي يرنو إليه. وللقراءة أنواع تختلف عن بعضها البعض، وذلك من خلال تركيز القارئ على أي جانب من جوانب النص، معتمدين على هذا الجانب في عملية القراءة وتفسير النص«فالقراءة الجيدة هي نصف التفسير».[2]

وهذا ما اعتمدت عليه الكتب والمباحث التعليمية الفرنسية في التفسير أواخر القرن الماضي، حيث أنشأت مادة مدرسية جديدة أحيت بها تقليدًا قديمًا جدًا، حيث يشكل الأداء الشفهي في هذا التقليد وسيلة ممتازة ومباشرة لتقويم درجة استيعاب النص. وقد قدم (تودروف) ثلاثة أنواع من القراءة هي:[3]

1- **القراءة الإسقاطية**: وهى نوع من القراءة عتيق وتقليدي، لا ترتكز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة.

---

(1) ينظر عبدالرؤوف بابكر السيد، النص الأدبي، الاستلاب والفاعلية، ص31.

(2) إيمانويل فريسس، برنارموراليس، قضايا أدبية عامة، ص167.

(3) ينظر عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص 77، 78.

2- **قراءة الشرح**: وهذه القراءة تلتزم بالنص، ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها، أو يكون تكريرًا ساذجًا يجتر الكلمات نفسها.

3- **قراءة الشاعرية**: وهى قراءة النص من خلال شفرته، بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا تردّ لتكسير كل الحواجز بين النصوص...ولذا فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قويم.

ويعلق الدكتور الغذامي على هذه الأنواع الثلاثة للقراءة موضحًا أنه ليس هناك ثمة فرق بين القراءتين الأولين، حيث إنه من الصعب الفصل والتمييز بينهما، أما القراءة الشاعرية فيمكن تمييزها عما سبقها، لاسيما وأنها تداخلت في بعض المجالات مع ما سماه بعضهم بالوصفية الأسلوبية.[1]

ويرى الدكتور صالح هويدى أن القراءة ظاهرة اجتماعية وأيديولوجية، مرتبطة على الدوام بِسُلّم القيم الجماعية، وأن الجمهور ليس كتلة مُتجانسة بل تتدخل المصالح الفئوية والطبقية المتعارضة لتفرض نفسها على مستوى القراءة. وعمل على تقسيم القراءة إلى ثلاث طرق معتمدًا على شكلها وهذه الطرق هي:

- طريقة القراءة الظاهراتية: وترصد أفعال الشخصيات واستنساخها للأحداث الروائية كما تتجلى في النص دونما تقويم نقدي.
- طريقة القراءة التماهية: وتتسم بالتأييد أو الشجب لمواقف الشخصيات.

(1) ينظر المرجع السابق، ص78.

- طريقة القراءة التحليلية التركيبية: وتتسم ببحثها في العلاقة السببية بين الأحداث بغية تفسير مواقف الشخصيات دون تأييد أو شجب.[1]

أما (عبد الرحمن القعود)[2] فيرى أن القراءة التأويلية صالحة لقراءة شعر الحداثة؛ لأن النص فيه متشابك المسالك معقدها كأنه متاهة، يصعب الاهتداء فيها، فشعر الحداثة تساؤل والقراءة التأويلية تساؤل، أي أن التساؤل سمة مشتركة بينهما، وهو نفسه أداة إبداعية مع المبدع وأداة تأويلية مع المتلقي، حيث تضع القراءة باستمرار علامات الاستفهام وكأن هناك علاقة جدل وتفاعل بين التساؤل والتأويل. وهو يصل إلى «أن ما يتحقق أثناء القراءة هو حوار بين النص والقارئ،وبعبارة أوضح، بين أفق النص وأفق القارئ؛ أي أن هذه المعوقات التي يظن المسؤول أنه عومها بحريته المطلقة بعيدًا عن سلطة النص، إنما هي إشارات تتحرك بأمر منه ومن النص معًا، أي بأمر من تفاعلهما، ليس من حرية مطلقة إذن للمسؤول، فالنص يلاحقه بعلاماته وإن ظن خلاصه من هذه الملاحقة، لكن التأويل سيكون أكثر ثراء وأقوى فاعلية إذا جاء توظيف هذه العلامات من خلال عمل إجرائي واع ».[3]

وللقراءة شروط تميزها عن المحادثة الشفهية حيث تمثل القراءة تواصلا مؤجلا إلى حين، فالكاتب بعيد عن قارئه في أغلب الأحيان، ويفصل بينهما الزمان والمكان معًا، وبالتالي تكون العلاقة بين الكاتب (المرسل) وقارئه (المتلقي) علاقة غير متوازنة، حيث يتكئ القارئ على بنية النص، أي على نسيج علاقاته الداخلية كي يخلق السياق العام الضروري لفهم النص المقروء.[4]

---

(1) ينظر صالح هويدى، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص124، 125.

(2) ينظر عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة 279 الكويت مارس 2002، ص296.

(3) المرجع السابق، ص318.

(4) ينظر حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، الفصل الأول، القراءة تواصل مؤخر، ص1.

من خلال ما تقدم من تحديد مفهوم القراءة يتضح أن (النص) يمكن تحديد مفهومه ومدلوله من خلال قراءته وتفسيره، وهذا يعتمد بالدرجة الأولى على وجود قارئ متمكن يستطيع توضيح مفهوم هذا النص، وذلك من خلال إتباعه لأسلوب قراءة خاص، وفقًا لمخزونه الثقافي الذي يمتلكه.

إذن القارئ وحده هو الذي بمقدوره تحديد معنى النص وبالتالي فإن القارئ بقراءته لهذا النص وتحديد علاقاته وفحصه وتحديد معناه، دفع أصحاب هذا الاتجاه، القائل بهذا القول، إلى أن للعمل الأدبي مستويين:

الأول: مستوى النص كما أنتجه مؤلفه.

والثاني: مستوى تلقي القارئ له، وهو تلق يكسب النص معناه ويمنحه تجدده الدائم، الذي يأتي ثمرة لاتحاد أمرين هما (أفق انتظار النص) و (أفق انتظار القارئ). فالنص بناء متكامل بذاته، والمعنى بنية منجزة في داخله، والقارئ هو الذي يقوم بإخراج هذه البنية المستترة محملة بإشارات النص نفسه.[1]

القارئ:

حاولنا فيما مضى تحديد مفهوم القراءة، ومعرفة كيفية تحديد أنواعها، وتحديد دورها في كشف هوية النص الأدبي،وهذه العملية أي – القراءة- تتطلب دون شك (قارئًا) يمكنه أن يقرأ هذا النص وفق ما يمتلكه من أدوات، إذن القارئ وحده هو الذي يحدد نوعية القراءة وكيفية توظيفها لمعرفة قصدية النص الأدبي، وبالتالي فإن القراء متعددون ومتنوعون وذلك حسب درجاتهم الثقافية التي يمتلكونها،حيث يمكن أن نجد نصًا واحدًا له عدة أنواع من القراءة والتفسير؛ وذلك مرجعه إلى القارئ الذي يحاول قراءة هذا النص.

(1)ينظر صالح هو يدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص123.

وقد عُني منظرو التلقي بأن يطلقوا على هذه القوة الموجهة اسم القارئ، ويمكن أن يفهم قدر كبير من عملهم على أنه محاولة لبيان كيف أن القارئ هو المصدر النهائي للمعنى وللتاريخ الأدبي.[1]

حيث انه يمكن تحديد القارئ المقصود لاعن طريق المفاتيح النصية في العمل المقروء فحسب، ولكن عن طريق الأعمال المتاخمة، وكذلك عن طريق تعليقات المؤلف وتعليقات الآخرين المحتملة على جهوده.[2]

ويعرّف حسن سحلول القارئ بقوله: «قارئ حقيقي من لحم ودم ذو صفات نفسية واجتماعية وثقافية تتنوع حتى لا يكاد ينضب نوعها، وهو كذلك شخصية وهمية يفترض وجودها وجود الراوي نفسه، فكل نص يتوجه بالضرورة لقارئ أي لمتلقٍ»[3] وهذا القول يؤكد أن القارئ عبارة عن إنسان عادي يمتلك القدرات والثقافات المتنوعة التي يمتلكها من بيئته التي يعيش فيها،هذه الثقافة التي تسيّر فكره هي التي يستطيع توظيفها لقراءة النص الأدبي، وبالتالي كل قارئ تكون لديه القدرة على قراءة النص بطريقة تختلف عن القارئ الآخر الذي يختلف عنه في ثقافته وفكره، وبهذا تصبح للنص الأدبي العديد من القراءات والتفسيرات.

وفى هذا المضمار يؤكد الناقد الروسي (فالنتين أسموس) في كتابه (القراءة كعمل إبداعي) أن الغموض ودرجاته يرجع إلى اختلاف تفهم قارئ وتميزه عن آخر، كما يرجع إلى اختلاف مستويات القراء ومواهبهم في إعادة الخلق حسب تعدد القراء ومستوى تطور القارئ نفسه في فترات حياته، وحصيلة قراءته الإبداعية وتاريخه الروحي كله، وماضيه الثقافي وما قرأ أو

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص221.

(2) المرجع السابق، ص222،221.

(3) حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي قضاياها الفصل الثاني «القارئ ووجوهه المتعددة»،ص2.

عرف من كتب ومؤلفين وثقافة متنوعة. حيث يقول: «ولهذا فإن قارئَيْن لنفس العمل الفني يشبهان بحارين يلقيان بجهازين مختلفين لقياس عمق الماء فكل منها لن يصل إلا إلى العمق الذي يبلغه مدى جهازه... لا أكثر».[1]

أي أن عملية كشف النص الأدبي وما يرنو إليه هي مهمة القارئ نفسه، حيث يبذل في سبيل ذلك أقصى ما يملك، حيث يقرأ هذا النص أكثر من مرة بحيث يتمكن من خلالها ـ أي القراءة ـ كشف مدلول ومعنى هذا النص.

من هنا يتضح أن القارئ يشارك في خلق الأثر الأدبي؛ لأن الأثر موجه دائمًا إلى المتلقي. وبالتالي فالقارئ حاضر في بناء النص وتكوينه.[2] أما البحث في أنماط القراء وتصنيف فئاتهم، فقد بدا أنها تتوزع على ثلاث فئات هي:[3]

- القارئ العادي: الذي يكتفي باستهلاك العمل.
- القارئ الناقد: الذي يتخذ من العمل مادة للتحليل و التأمل.
- القارئ الكاتب نفسه: الذي يعد عمله بمثابة فسيفساء من النصوص التي سبق له أن قرأها.

أما عن دور القارئ في قراءة النص الأدبي فيتحدث شكري عياد قائلًا:

«إن القارئ الذي يقف أمام نص أدبي محاولًا أن يفهمه كالقائد الذي يقف أمام مدينة محاولًا أن يستولي عليها، إنه لا يملك طريقة واحدة لتحقيق غرضه، ولكن أمامه طرقٌ كثيرة والطريقة التي يختارها في النهاية ـ إذا كان قائدًا ماهرًا ـ هي الطريقة التي تتناسب مع طبوغرافية المدينة ومناخها وحالة سكانها ونوع تحصيناتها وألف احتمال آخر، وهو يأتي ـ غالبًا ـ

(1) يوسف حسن نوفل، نقاد النص الشعري، ص78.

(2) ينظر ايمانويل فريس، برنارموراليس، قضايا أدبية عامة، ص17.

(3) ينظر صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ص125.

بعد أن يكون قد جمع كثيرًا من هذه المعلومات عن المدينة المحاصرة ولكن الواقع الحاضر له الكلمة الأولى فهو يقف ويراقب ويتحين الفرصة».[1]

أي أن مهمة القارئ حول هذا النص يمثل مهمة حصار له،كما يحاصر القائد المدينة، ويحاول السيطرة على النص من خلال ما يمتلكه من أدوات تساعده في تحليله وكشف معناه.

أما حسن سحلول عند حديثه عن دور القارئ فيرى أن الاستباق والتبسيط هما ردتا فعل القارئ الأساسيتان أمام النص الأدبي، وهما قائمتان في صلب عملية القراءة والتأويل؛ ويمكن تفسير ذلك بفضل احد مبادئ النشاط اللغوي الجوهري التي كشفت عنها الألسنية الحديثة.

حيث يقول حول هذا الموضوع:«لكي يفهم الموجه إليه مقولة ما لابد له من إدراك النية الكامنة خلفها، وعليه ما إن يفتح القارئ كتابًا حتى ينشئ فرضية حول مضمونه العام وبمعنى آخر فإنه يشرع فورًا في استباق المضمون السردي وبالتالي في تبسيطه، فهو إذ ينشئ في قرارة نفسه فرضية حول النص فهو يستبق أحداث الرواية مثلًا أو تطورات الحكاية، وهو يصوغ فرضيته على نحو مبسط كما لو كان يطرح على نفسه أسئلة من طراز: عمّ يتحدث الكاتب؟ ماذا يقصد؟ ويحاول الإجابة على ذلك؛ أغلب ظني أنه يتحدث عن كذا وكذا...»[2]

وبالتالي فإن القارئ يجب أن يمتلك القدرات والكفاءات التي تكفل له التعاون في تشغيل النص الأدبي، حيث يكون قارئًا نموذجيًا يمتلك مجموعة من الوسائل التي يلجأ إليها هذا القارئ في سبيل تحقيق معنى هذا النص، من بين هذه الوسائل هي اختيار لغة ما، وكذلك

(1) شكري عياد، في دائرة الإبداع، نقلًا عن يوسف حسن نوفل، نقاد النص الشعري، ص78،77.

(2) حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، الفصل الثالث دور القارئ ص1.

اختيار نمط موسوعي يعتمد عليه، أي الخلفية الثقافية التي يمتلكها هذا القارئ، كذلك اختيار أنواع خاصة من الأرصدة المعجمية والأسلوبية يستخدمها في التعبير عن معنى هذا النص.[1]

هذه الخبرات أو الكفاءات التي يمتلكها القارئ هي التي تمكنه من قراءة النص الأدبي وتفسيره والانتقال به من البني البسيطة إلى البني المعقدة، كي يتسنى له تحليل معانيه، وشرحها وفك رموزها.

وهذا القارئ الذي تكون لديه القدرة على فك لغز هذا النص يمتلك مجموعة من الخبرات من بينها ما يمكن أن نسميه بالمعجم الأساسي وبقواعد الإحالة والإسناد وقدرته على تمييز سياق المقطع المقروء وظرفه وعلى فهم التعابير البيانية والصيغ الأدبية.

وإتقان القارئ للحد الأدنى من المفردات اللغوية أمر ضروري لتحديد مضمون الكلمات الدلالي ومعانيها، ولن يستطيع أن يغوص في غامض النص ولا أن يسبر أغواره إن لم يكن قادرًا على فهم الرموز اللغوية الابتدائية.[2]

أي أن القارئ لابد أن يمتلك هذه القدرات والخبرات في سبيل قراءة النص الأدبي قراءة صحيحة ذات فعالية، تمكنه من خلق النص، حيث يصبح النص ملكًا لذلك القارئ، وذلك من خلال تفسيره له وقراءته قراءة إبداعية يكون من شأنها إثراء هذا النص، ورفع قيمته الفنية والأدبية في عالم الأدب.

ويقترح (ميشيل بيكار) في كتابه (القراءة كلعبة) أن نميز في كل قارئ ثلاثة أطراف أساسية أو ثلاث جهات، فهناك الطرف الواعي الذي يمسك بالكتاب أثناء المطالعة ويحافظ

(1) ينظر صلاح فضل، شفرات النص، ص153.

(2) ينظر حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، الفصل الثالث دور القارئ/ ص4.

على العلاقة مع الوسط المحيط به، وهناك الطرف اللاواعي في القارئ الذي ينفعل ببني النص الوهمية ويستجيب إلى مؤثراته، وهناك أخيرا الطرف الناقد الذي يصرف عنايته إلى إدراك تعقد النص. وبالتالي فإن القراءة في نظام(بيكار) هذا تبدو أنها علاقة معقدة بين ثلاثة مستويات متباينة في علاقتها مع النص.[1]

خلاصة القول أن القارئ الذي يتبع طريقة معينة من القراءة بغرض تفسير النص الأدبي من خلالها، هو ذلك القارئ الذي يحاول إضاءة النص، والكشف عن معانيه ومدلولاته، هذه الطريقة من القراءة التي يعتمدها في قراءته وتفسيره للنص الماثل أمامه تعتمد بالدرجة الأولى على ما يمتلكه هذا القارئ من قدرات وإمكانات تساعده على فك شفرات هذا النص، بهذه الطريقة لا يكون القارئ مجرد مستهلك للنص بل يصبح منتجًا له ومشاركًا فيه بصورة أو بأخرى.

النص المقروء:

بعد أن تناولنا مفهوم القراءة، وتعرفنا فيما بعدها على القارئ نصل الآن إلى نقطة الارتكاز التي يعتمد عليها القارئ والقراءة ألا وهي (النص)، وهل تؤثر عليه عملية القراءة؟ وهل للقارئ سلطة على هذا النص بحيث يستطيع السيطرة عليه وتفسيره بعيدًا عن المعنى الذي قصده مؤلفه منه ؟ وما أثر عملية القراءة على هذا النص؟ هل تقوّمه وترفع من قيمته؟ أم أن كل قراءة هي إساءة قراءة كما يقال ؟ بحيث تؤدي عملية القراءة في نهاية المطاف إلى سلب النص هويته ومعناه بسبب تعدد قراءاته وقرائه.ولكي يتحقق عصر القارئ كما بشر به (بارت) فإن هذا العصر يعرض لنا نوعين من النصوص: النص القرائي، والنص الكتابي.

---

(1) المرجع السابق، الفصل الثاني، القارئ الحقيقي، ص 1، 2.

والنص الكتابي:هو النص الحديث الذي يدعو إليه(بارت) وهو نص يمثل (الحضور الأبدي) والقارئ أمام هذا النص ليس مستهلكًا وإنما هو منتج له، والقراءة فيه هي إعادة كتابة له، وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحققه أو إيجاده، ولكنه مع ذلك مطلب سام للأدب، وفى هذا النص القارئ لا يقرأ وإنما يفسر ويكتب؛ وذلك لأن النص المكتوب ليس بنية من الدلالات ولكنه مجرة من الإشارات، وهو نص لا بداية له،كما أنه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه.[1]

أما النصوص القرائية التي تطغى على الأدب هي نصوص تتصف بأنها (نتاج) لا (إنتاج) وهي الأدب الكلاسيكي الذي من الممكن أن يقرأ فقط دون أن تعاد كتابته، وهذا النوع من النصوص تحتاج إلى قارئ جاد حصيف العقل، بينما النص الكتابي يحتاج إلى عاشق موله به.[2]

أي أنه وبهذه الصورة قسّم بارت النص الأدبي إلى نص مكتوب ونص مقروء، والنص المقروء هنا هو الذي يعنينا كونه هو النص الناتج عن عملية القراءة، وهو ذلك النص الذي نتج عن علاقة بين القارئ وبين النص الأدبي، بحيث يصبح هذا القارئ مشاركًا للمؤلف في إنتاج هذا النص، حيث يزداد هذا النص ثراء من خلال وجود قارئ واع له.حيث تعمل عملية القراءة على الجمع بين طرفي القارئ والنص المقروء في علامة كاشفة، فتتحول هذه العلاقة إلى علاقة اتصال وانفصال في آن واحد، حيث يمثل النص المقروء بعض ثقافة القارئ ومخزونه الثقافي، وإن كان ذلك ينفى وجود قراءة محايدة بالمعنى الوضعي فإنه لا ينبغي قيام قراءة موضوعية، والمشكلة أعقد من رد الأمر إلى توازن العلاقة بين الذات والموضوع في القراءة.[3]

---

(1) ينظر رولان بارت، لذة النص،ص26،27.

(2) ينظر عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص75.

(3) ينظر يوسف حسن نوفل، نقاد النص الشعري، ص 74.

ويرى الدكتور صلاح فضل أن النص في رأي بعض نقاد نظرية التلقي في ذاته ليست له أية قيمة تجريبية باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبي، فليس أمامنا سوى (استخدام النص) أو ما يطلق عليه (عملية النص) التي تتضمن الإنتاج والتلقي معًا، حيث إن النص المبدئي في ذاته والذي لم تمسه يد قارئ لا يدخل في مجال البحث أبدا، فنحن بالتالي لا نلتقي إلا(بالنص المسئول) الذي باشره الباحث بالقراءة وتتكون (عملية النص) هذه من مجموعة من الأحداث البسيطة نسبيًا، وذلك مثل تلقي النص عبر قراءة واحدة.... [1]

ومهما يكن الأمر، وسواء كان النص الأدبي (نسخيًا) أي كتابيًا، أو(قرائيًا) فإنه دائمًا وبسبب بنيته متعدد المعاني ومتعدد الأصوات، وهذه التعددية التي تظهر عند القراءة هي التي تحدد النص على أنه نص أدبي.[2]

أي أنه بهذه الصورة يصبح هذا النص موجودًا بقارئه وليس بمؤلفه، وبالتالي تنشأ علاقة بين القارئ والنص. هذه العلاقة على وجه الدوام علاقة سلبية وإيجابية معًا منفعلة وفاعلة في الوقت نفسه، وليس بمقدور هذا القارئ أن يستخلص تجربته من القراءة إلا بمقارنة رؤيته للعالم مع الرؤية التي يتضمنها النص، ويصبح تلقي القارئ الذاتي مشروطًا بأثر النص الموضوعي.[3]

ويرى (إيزير) أن للنص الأدبي قطبين هما:(القطب الفني) و(القطب الجمالي) حيث يُرجع القطب الفني إلى النص الذي يخلقه كاتبه، بينما يُرجع القطب الجمالي إلى تمثل القارئ للنص نفسه، وعليه يكون هناك بعدان في عملية القراءة حيث يشمل البعد الأول كل القراء؛ لأنه قائم في النص ومفروض ومحدد به، ويختلف البعد الثاني ويتنوع إلى ما لانهاية له؛ لأنه متعلق بما يسقطه القارئ المنفرد على النص؛ ولأن كل قارئ يختلف عن غيره اختلافًا لانهاية له.[4]

---

(1) ينظر صلاح فضل، شفرات النص، ص149.

(2) ينظر حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، الفصل الرابع مستويات القراءة، ص4.

(3) ينظر حسن مصطفى سحلول، مسألة وقع القراءة وأثرها على القارئ، الفصل السادس ص4.

(4) ينظر المرجع السابق نفسه.

من هذا يتضح أن الجانب الفني للنص هو الذي يخلقه ذات الكاتب، أما الجانب الجمالي فهو الذي يتمثل من خلال ذلك القارئ الذي يحاول قراءة هذا النص وإبراز جوانبه الجمالية التي يحتويها. أي أن العلاقة الانفعالية بين النص وقارئه تنتمي إلى بنية النص الجمالية وبالتالي لم يعد (المرسل إليه) وهو قارئ العمل الأدبي تلك الذات السلبية أو(المفعول به) الذي يقع عليه فعل الكتابة فيؤثر فيه، بل أصبح (فاعلًا) يؤثر في النص ويصنع دلالته، وبهذه الحالة تصبح القراءة محصلة متفاعلة ومثمرة بين نصين إبداعيين، هما نص المؤلف و نص القارئ حيث تمثل هذه النظرة موقفًا جماليًا ينقل سلطة معنى النص الأدبي من نص المؤلف إلى القارئ. (1)

لقد رفعت نظرية القراءة ـ إن صح القول ـ شعار القارئ وألغت شعار المؤلف، فأصبح هذا القارئ هو المنتج الفعلي للنص، فسلطة هذا القارئ هي التي تتحكم في بنية هذا النص وتحديد مدلوله، وانتهى بذلك النص المكتوب الذي ينتجه الكاتب المؤلف، ونشأ نص جديد، هو النص المقروء الذي ينتجه القارئ. فأصبح القارئ بهذه الصورة هو مبدع النص الأساسي، من خلال توضيحه وقراءته لهذا النص.

وخلاصة القول حول هذا الموضوع، وكما يرى تودوروف، أنه «ما من قارئ واع إلا ويطمح إلى أن يكون مشاركًا للكاتب في إثراء النص عن طريق الاستجابة لموحياته، وما من نص أدبي إلا وتحدث إعادة كتابته بواسطة قرائه الذين يسبغون عليه روحًا جديدة بتفسير جديد وهذا يحدث من غير وعي من القراء لأنه مفروض عليهم من ثقافتهم ومن عصرهم أو - كما يقول تودوروف إنه مفروض من نص أدبي آخر لأن كل استيعاب للأدب إنما هو مواجهة بين نصين: أو حوار بين نص وآخر وهذه هي الأرضية المشتركة بين الكاتب والقارئ كي ينطلقا باتجاه بعضهما من خلال النص...». (2)

---

(1) ينظر صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص126.

(1) Todorov: Introduction topoeticsxxx نقلًا عن عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير. ص124.

من خلال هذا القول يتضح أن قيمة النص الأدبي لا يمكن أن تتحقق إلا عن طريق قراءته، وهذه القراءات تتطلب وجود قارئ واع يمكنه توضيح وتفسير هذا النص الأدبي، وذلك وفق ما يمتلكه من قدرات فكرية وإمكانيات ثقافية يستقيها من عصره الذي يعيش فيه.

وكما نصف كاتبًا بالمبدع، ونصف النص الذي ينتجه بالعمل الإبداعي، ونصف الفعل بالفعل الإبداعي، كذلك يمكن أن نتحدث عن قارئ مبدع وقراءة إبداعية. فالنص - كما يقول (دي مان) - لا يقرأ نفسه مهما كان نوعه، وإنما يحتاج إلى قارئ يكشف عنه ويحركه ويجعله نابضًا بالحياة، فالنص لا يكون كذلك إلا بفعل عيني قارئ وعقله.[1]

والقراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير، وهي حوار جدلي بين القارئ والنص، ويمكننا في نهاية المبحث ذكر أهم وأبرز وظائف القراءة التي منها.[2]

1- إنها توسع في أفق الإنسان من النواحي المعرفية والوجدانية وتساعد على انطلاق الخيال وتنشيط التفكير فيرود الإنسان بوساطتها عوالم لا متناهية..... فتنمو المعارف أفقيًا وعموديًا وعبّر المخترع الشهير (أديسون) عن هذه الوظيفة الهامة بقوله (بالقراءة تعلمت كل شيء).

2- إنها واسطة تعليمية هامة تفسح في المجال التعلم الذاتي والمستديم مادامت الحياة.

3- بالقراءة يمكن أن تتم بعض المعالجات للمشكلات النفسية، فهي تخفف من التوتر والضيق النفسيين، وبممارستها رياضة للنفس وراحة للفكر إضافة لما فيها من متعة.

4- للقراءة وظيفة تشخيصية تساعد المربي والاختصاصي في مجال العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية في اكتشاف عاهات ما لدى القارئ، كما تكشف كثيرًا من أسباب عدم التلاؤم النفسي والاجتماعي مما يساعد على تفهم حالات كثيرة من حالات عدم التكيّف السيئ مما يساعد على العلاج في حينه ووقته المناسبين.

---

(1) ينظر إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق / 2003، ص45.

(2) ينظر المرجع السابق، ص44، 45.

5- للقراءة آداب وطقوس بحيث يمكن تصنيف القراء تبعًا لها في مستويات مختلفة وفقًا لها، وبالاستناد إلى أهداف القارئ، تستقرا من خلال العلاقة بالمادة المقروءة.

هذا فيما يخص مفهوم القراءة بمفهومها الواسع، أما القراءة التي نرنو إليها هي تلك القراءة النقدية، التي تهدف إلى فتح مغاليق النص الأدبي، وتحديد مدلوله،وهذا لا يمكن بلوغه إلا بوجود قارئ ناقد يمتلك من الإمكانات والقدرات ما يمكن أن يسهم في فهم هذا النص وتحديد معناه.

المبحث الثالث

الخروج من التيه وسلطة النص

لاحظنا فيما سبق كيف تعددت تعريفات النص، لدرجة أنه لم نتمكن من تحديد مفهوم جامع يمكن بواسطته تحديد المفهوم الأساسي للنص، وإن دلَّ هذا على شيء فإنما يدل على أن النص الأدبي يشكل إحدى الإشكاليات المهمة في مجال النقد الأدبي المعاصر، حيث لاحظنا من خلال تقديمنا لعدة مفاهيم محاولة لتحديد مفهوم هذا النص، إنه يمكن أن نقسم هذه المفاهيم التي تعنى بالنص إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: يهتم بالنص على أساس أنه وليد لمؤلفه، وبالتالي فوجود هذا النص مرتبط بالدرجة الأولى بمبدعه، فلولا المبدع ما وجد هذا النص على حيز الوجود.

القسم الثاني: اهتم بالنص بنية لغوية مستقلة، بعيدة كل البعد عن المبدع والقارئ؛ فالنص جنس أدبي يعتمد أساسا على لغته التي أوجدته.

أما القسم الثالث: فهو المفهوم الذي يعتمد على تعريف النص اعتمادًا على قارئه، فالقارئ هو الوحيد الذي يمكنه أن يتبنى هذا النص، وذلك وفق بنية وعيه وخلفياته الثقافية التي يمتلكها هذا القارئ.

هكذا تعددت تعريفات النص الأدبي لدرجة استحال معها إيجاد تعريف جامع لكل التعريفات السابقة، مانع لغيره من التعريفات، فهناك تعريفات للنص الأدبي بقدر ما هنالك من الأدباء، ذلك أن كل أديب، حتى ضمن المدرسة الأدبية الواحدة، له تعريفه الخاص للنص الأدبي، بل إن الأديب الواحد قد يتغير تعريفه للنص، حسب المرحلة الأدبية التي يمر بها، فناقد مثل رولان بارت مثلًا تعددت تعريفاته للنص الأدبي بتعدد المراحل النقدية التي مرّ بها منذ المرحلة الاجتماعية، وحتى المرحلة الحرة مرورًا بالبنيوية والسيميائية.[1]

---

(1) ينظر محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ 2001 http://www.awu.dam.org ص13.

وعلى الرغم من تعدد هذه التعريفات التي تُعنى بالنص الأدبي وتحديد مدلوله وماهيته، فهذا لا يلغي ولا ينفي وجود النص. حيث يقول عبد الله الغذامي: «فالنص موجود، والذي نحتاجه فقط هو أن ننظر إليه على أنه نص لا عمل وعلى ذلك يختلف التفسير واستقبال القطعة الأدبية».[1]

وقد فرق (بارت) بين النص والعمل، وذلك في معرض هجومه على مدرسة النقد الحديث في مقالة كتبها عام 1971 ف بعنوان (من العمل إلى النص) وقد لخص (ليتش) الأفكار الرئيسة لهذه المقالة التي عرضها الدكتور عبد الله الغذامي فيما يلي: [2]

1- يتم التفاعل مع النص في فعالية شاملة من العطاء اللغوي، وذلك نقيض (العمل) الذي هو تقليدي.

2- النص يتحدى كل حواجز العقلانية والقرائية و قواعدهما، وبذلك يتجاوز كل التصنيفات والطبقيات التقليدية.

3- يتمثل النص في التحول اللامحدود للمدلولات من خلال التحرك الحر للدال الذي يُلفت بطاقة لاتحد، ولذا فهو غير قابل للانغلاق أو التمركز.

4- يحقق النص حدًا غير قابل للتحجيم من الدلالات الكلية؛ لأنه مبني من الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى، ومن الإرجاعات والأصداء، ومن اللغات الثقافية ـ التي هي غامضة الهوية وغير قابلة للرصد ـ ولذا فالنص إنما يستجيب للانتشار فقط (Dissemination) (أي ينثر في النصوص اللانهائية التي تداخلت معه).

5- تصدير النص باسم المؤلف لم يعد رمزًا لأبوته للنص وليس ذلك يميزه، فالمؤلف ليس هو البداية للنص ولا هو غاية له، ولكن المؤلف يستطيع أن يزور النص كضيف عليه فقط.

---

(1) عبد الله الغذامي / الخطيئة والتكفير، ص64.

(2) Leith: op.cit 106: نقلًا عن عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص64،65.

6- النص مفتوح ومطلق للخروج، والقارئ ينتج النص في تفاعل متجاوب لا في تقبل استهلاكي.

7- النص مهيأ لطوباوية (يوتوبيا) ولحالة اللذة الانتشائية (من متلقيه).

مجموعة الأفكار هذه في مجملها تعتمد على كون النص ما هو إلاّ فعالية شاملة حيث تتمثل أدبية النص الأدبي في قدرته على بث الفاعلية، وقد أكدّ الدكتور (الشيخ) على ذلك حيث يرى أن الأدبية تنتهي بقدر ما تنتهي علاقات الفاعلية في النص، ذلك أن العلاقة بين الاستخدام الفني للغة وفاعلية النص وثيقة الصلة بعلاقة الدال والمدلول، فهي علاقة لغوية تمثل وجها ورقة أو عملة لا يمكن فصلها، فالنص الأدبي عنده يصدر فاعلية ولا يصدر معنى محددا.[1]

وقد عرض (محمد عزام) عدة تعريفات للنص الأدبي، وهى تلك التعريفات المتداولة التي أوردنا بعضًا منها فيما سبق، واستنتج من خلال تعدد تعريفات النص ما يلي:[2]

1- النص مدونة كلامية.

2- النص حدث يقع في زمان ومكان معينين.

3- النص يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي.

4- النص مغلق وتوالدي: مغلق بفعل انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية، وتوالدي لأن الحدث اللغوي ليس منبثقًا من عدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، حيث تتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

وقد حاول (محمد عزام) أن يضع تعريفا شاملا للنص الأدبي ويعتبره أقرب إلى الشمولية، والدقة التفصيلية، حيث يقول «إن النص الأدبي هو وحدات لغوية، ذات وظيفة تواصلية دلالية تحكمها مبادئ أدبية، وتنتجها ذات فردية أو اجتماعية».[3]

---

(1) ينظر الشيخ محمد الشيخ، التحليل الفاعلي والأدب، ص134، 135.

(2) ينظر محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي،ص14.

(3) ينظر المرجع السابق، ص25.

وقد عمل على شرح مفردات هذا التعريف على النحو التالي: [1]

1- (الوحدات اللغوية): تشكل متتالية من الجمل، تربط بينها علاقات، والجمل ليست إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص الذي هو وحدة دلالية.

2- (الوظيفة التواصلية): قد تكون إخبارا مباشرًا، فلا حاجة عند ذلك إلى المحسنات البديعية أو البيانية في الكلام الأدبي، أما إذا كانت الوظيفة التواصلية أدبية فعند ذلك لابد من تفكيك الصور المجازية البلاغية من أجل الوصول إلى المعنى الباطن.

3- (الوظيفة الدلالية): هي أن النص (دليل) يستوعب (دالًا) و (مدلولًا)ومن خلالها يتضمن النص بنياته النصية: الصرفية، والنحوية....الخ، وكلها ينبغي وصفها وتحليلها في تعالقها بباقي البيانات.

4- (تحكمها مبادئ أدبية) من مثل: الانسجام، والتماسك والإخبار، وهذه المبادئ هي التي تعطي النص (أدبيته) فانسجام النص هو التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة للنص، وهو نتيجة للعناصر اللغوية التي تصل بين أجزاء النص، والمتمثلة في الضمائر، وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة، وأسماء الشرط ووسائل الربط كالعطف والجر... إلخ، ولسانيات النص هي التي تدرس النص من حيث هو بنية مجردة، يتولد عنها جميع ما في النص، وذلك برصد العناصر القارة في النصوص وروابطها المختلفة.

5- (تنتجها): حيث تمثل العلاقات بين هذه البنيات النصية وهي علاقات تفاعل وصراع أي علاقات إنتاجية. كما أن تحقق البنيات يتم من خلال أفعال إنتاجية

(1) ينظر المرجع السابق،ص 26.

تقوم بها الذات إزاء ذاتها وإزاء الموضوع، ومعنى الذات والموضوع هنا يأخذ بعد البنية المُنْتِجَة والمُنْتَجَة في صيرورة متواصلة، ومن خلال تضافر عنصري: البنيوي، والإنتاجي وبنيات أخرى.

6- (ذات فردية أو جماعية): وهذه الذات هي: ذات المبدع وذات الجماعة التي رسخت في ضميره قيمها، وذات القارئ الذي يعيد بناء النص في ذهنه. هكذا يمكن أن تتتابع على إنتاج النص الواحد ثلاث ذوات مُنْتِجَه لكل منها (نصها) الخاص بها.

بهذا التوضيح حاول محمد عزام أن يحدد مفهوما شاملا للنص الأدبي، وذلك من خلال جمعه لمفردات تناثرت وتبعثرت في العديد من التعريفات التي تناولت تحديد مفهوم النص الأدبي، حيث عمل على الربط بين الوحدات اللغوية التي ينسج منها النص الأدبي وذات المبدع الذي عمل على بناء هذا النسيج اللغوي في صورة نص أدبي وذات القارئ التي تعمل على قراءة النص الأدبي وإعادة بنائه في ذهنه.

أي أن النص الأدبي يرتكز على ثلاثة محاور أساسية هي (اللغة، المبدع، القارئ)، هذه هي المحاور الأساسية التي تعمل على توضيح مفهوم ومعنى النص الأدبي، ومن ثَّم فإنه بمجرد أن يطلق الكاتب (نصه) الجديد، الذي هو عبارة عن مجموعة من نصوص سابقة ومعاصرة، فإنه يدخل (نصّه) في عمليات (تنا) جديدة باعتبار النص الجيد قادرًا دومًا على العطاء المستمر لقراءات متعددة، ومن هنا يظل النص منفصلًا عن القارئ ومتصلًا به في آن، كما يظل فاعلًا ومنفعلًا، ومؤثرًا ومتأثرًا، وتصبح عملية (إنتاج) النص (الماثل)عملية تشترك فيها النصوص الغائبة باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج، مع النص (الماثل) باعتبار القارئ هو الأداة الثانية في (تفسير) النص و(تأويله).

وتظل عملية القراءة هي عملية أخذ وعطاء، أخذ من النص، وعطاء له من قبل المخزون الأدبي والثقافي للقارئ.[1]

يقول (رولان بارت) في تأكيد سلطة القارئ ونفيه لسلطة المؤلف:«إن مولد القارئ يجب أن يعتمد على موت الكاتب» ليس هذا معناه أن نخرج من سلطة الكاتب لنقع في سلطة القارئ، لذا يجب التحدث عن الجمهور الأدبي – على حسب رأى حاتم عبدا لهادى السيد-[2] أولًا حتى يمكن أن نحدد ونحلل ونستقرئ درس القراءة بصفة عامة والقراءة الأدبية بصفة خاصة، وذلك بغية تحديد آليات العلاقة بين الكاتب أو المبدع وبين القارئ أو المتلقي ثم ماهية الرسالة وبعد ذلك دور الناقد قارئًا أولا.

وهذا يتطلب بالتأكيد إدراك: أولًا ماهية النص أو الرسالة الإبداعية أو المادة المقروءة وإلى من تتوجه، وطريقة الكتابة. وثانيًا ثقافة كل من الكاتب والمتلقي حتى يحدث الأثر، أو فيما مصطلحه (التماس التواصلي) لفعل الكتاب والأثر الناشئ عن التلقي لإحداث التواصل أو التكامل في المنظومة الإبداعية أو منظومة القراءة وأثرها في درس القراءة والتلقي[3] وحول هذا الموضوع يؤكد الدكتور حمودة أن سلطة القارئ هي السلطة الوحيدة المتبقية التي سيطرت بصورة كبيرة على أنصار نظرية التلقي، حيث يتاح للقراء صناعة المعاني والنصوص وليس استخلاصها أو كشف الحجب عنها. بمعنى آخر أنه لا وجود لمعنى مستقل للنص خارج أو قبل عملية القراءة، حيث إن المؤلف قد مات وأصبح القارئ هو الذي يصنع (النص) و(معناه) وانتقلت السلطة بالكامل إلى القارئ.[4]

---

(1) ينظر محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي،ص11.

(2) ينظر حاتم عبد الهادي السيد الجمهور الأدبي وعلاقة المبدع بالمتلقي والنص، ميدل ايست اونلاين مركز المرقاب الأخباري، مصر، شمال سيناء 16ـ 5 ـ 2006،ص2.

(3) ينظر المرجع السابق، ص2، 3.

(4) ينظر عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت 2003 ف، ص115، 116.

وكأن النص لا يمتلك قصديته ومعناه إلا عندما يقع بين يدي ذلك القارئ وبالتالي يتكون نص جديد هو ذلك النص المقروء، واعتبر الدكتور حمودة أن انتقال سلطة تحقيق معنى إلى القارئ لا تؤدي فقط إلى حرمان النص من القدرة على الدلالة أو المعنى، لكنها تعنى أيضا حرمان القارئ نفسه القدرة على تحقيق معنى محدد وتثبته، فالقارئ يقدم نسخته الممكنة من تفسير النص، نسخته التي تتحكم فيها سياقات ثقافية وتاريخية واجتماعية تختلف عن سياقات الآخرين.[1]

والدكتور عبد الله الغذامي له وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر الدكتور عبد العزيز حمودة حول دور القراءة وأثرها على النص حيث يقول:

«لو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذن هو نص وقارئ، ولكن النص وجود مبهم كحكم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ. ومن هنا تأتى أهمية القارئ، وتبرز خطورة القراءة، كفعالية أساسية لوجود أدب ما، والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالها له....فالقراءة إذن تتضمن تقرير مصير النص الأدبي».[2]

وكأن الدكتور الغذامي لا يرى وجودًا للنص الأدبي من دون قارئ له، وهو يرى أننا نجد أنفسنا في مواجهة خطيرة مع فعالية القراءة، مما أدى إلى منحها سلطة على النص تجعلها ذات قيمة أولية قد تؤدي هذه القيمة إلى مشاكل وخيمة تؤدي بدورها إلى ضياع النص جراء فتح باب القراءة الحرة، فكيف تتم حماية النص من الضياع ؟ ـ على حد تعبيره ـ حيث يرى أن الحماية الحقيقية للنص هي (السياق) واعتبر السياق شرطا أساسيا للقراءة الصحيحة.[3]

---

(1) ينظر المصدر السابق، ص 128.

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص77.

(3) ينظر المرجع السابق، ص80.

وقد اعتبر(حسن سحلول) أن التمييز بين (أثر النص) وبين (تلقيه) يجعلنا ندرك أن العلاقة بين القارئ والنص هي ـ وعلى وجه الدوام ـ علاقة سلبية وإيجابية معًا، منفعلة وفاعلة في الوقت نفسه.

ولن يستطيع القارئ أن يستخلص تجربته من القراءة إلا بمقارنة رؤيته للعالم مع الرؤية التي يتضمنها النص، حيث إن تلقي القارئ الذاتي مشروط بأثر النص الموضوعي.[1]

أما عز الدين المناصرة فيقول في هذا المضمار: «نحن نعيش الآن في عصر (القراءة) لكن المبالغة وصلت أيضًا إلى إعلاء مبالغ فيه للقراءة، وسبق أن عشنا عصر (النص) إنني أميل إلى (جدلية النص ـ الشاعر ـ الفضاء ـ القارئ) التي يحكمها نظام الدرجات، في النهاية تبقى الأهمية للنص المنتج أولًا. ثم الشاعر، لأن أي نص له منتج محدد بزمكانية، أما العالم فإنه يتجلى داخل النص بعد امتصاصه، أما القراءة فهي عملية خارجية إسقاطية فتتغّير بتغير القراء وبتغير عصورهم، فالقراءة تؤثر في تقويم النص سلبًا أو إيجابا وهي غير محايدة، ما يهمنا إذن هو دموع النص الفلسطيني وليس دموع الشاعر الفلسطيني التي ذرفها على المأساة الفلسطينية، لكن لا أستطيع فصل الشاعر عن نصوصه، لهذا يبقى الشاعر يحتل الدرجة الثانية بعد النص الذي يحتل الدرجة الأولى».[2]

ومن ثمَّ فإن المرتبة الأولى التي أولّى لها عزا لدين المناصرة الاهتمام الأكبر هو (النص) أما المرتبة الثانية فهي من نصيب مؤلف هذا النص، في حين اعتبر القراءة عنصرًا غير محايد نظرًا لتأثيرها السلبي أو الايجابي على النص، على الرغم من أنها عملية خارجية إسقاطية، وبالتالي تبقى الأهمية المركزية للنص المنتج أولًا. في حين آخر هناك من يرى أن النص يتولد ـ بحسب

(1) ينظر حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها الفصل السادس،مساءلة وقع القراءة وأثرها على القارئ، ص4.

(2) عز الدين المناصرة، حارس النص الشعري، ص87.

ما يعرف في سوسيولوجية القراءة ـ في القراءة وبها، والقراءة كما هو معروف نشاط يوظف كل مستويات الثقافة، لأنه بالقراءة تستثار المعرفة السابقة والخبرات المكتسبة، وهي جزء من اهتمامات القارئ ومن حياته الشخصية والاجتماعية.(1)

وقد أوضح (جاك دريدا) من خلال مقارباته في تفكيك النص أن لكل نص عددًا لانهائيًا من القراءات الممكنة وفقًا لخلفية وهدف قراءته والعلاقات التي تربط بينه وبين النصوص الأخرى، أو فيما يسمى بعلاقات التناص بأشكالها المختلفة.(2)

نحن الآن إذن أمام قضية تتعلق بالإبداع من جهة والتلقي من جهة أخرى، ويصبح الكاتب والقارئ طرفين جريحين للنص، ولا نقول نقيضين، فالكاتب يسعى ليصل مضمون نصه إلى ذهنية القارئ، كما يسعى القارئ لقراءة ما أراده الكاتب، وهنا تتداخل الإشارة والإيحائية وسيكولوجية القارئ ومزاجيته وحالاته الانفعالية فإما أن تكون لصالح النص، أو ضده ولكن مع كل هذا يبقى النص هو النص، وتبقى جدلية العلاقة بين الكاتب والقارئ رهينة لخلود النص أو انتفائه، ولكن مع كل هذه المعطيات تبقى جدلية العلاقة قائمة، وهنا ينطلق الخيال وتتعدد الرؤى في عالم النص الأدبي.(3)

إن القول بمباشرة القارئ النص يترتب عليه القول بقيام هذا القارئ بتخمين علاقات النص المباشر، وملء فراغاته وتقديم استنتاجات عنه، وفحص مشاعره الباطنية، وكأن عملية القراءة هذه هي عملية تعرية وكشف لهذا النص المستور. ويذهب أصحاب هذا الاتجاه الجديد إلى أن للعمل الأدبي مستويين:(4)

الأول: مستوى النص كما أنتجه مؤلفه.

---

(1) ينظر إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع، ص 56.

(2) ينظر المرجع السابق، ص59.

(3) ينظر حاتم الهادي السيد، الجمهور الأدبي وعلاقة المبدع بالمتلقي والنص، ص6.

(4) ينظر صالح هويدى، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه،ص 123.

والثاني: مستوى تلقي القارئ له، وهو تلق يكسب النص معناه، ويمنحه تجدده الدائم الذي يأتي ثمرة لاتحاد أمرين هما: (أفق انتظار النص) المفترض أو (السنن الأول) و(أفق انتظار القارئ) أو (السنن الثاني). فالنص بناء متكامل بذاته والمعنى بنية منجزة في داخله، والقارئ هو الذي يقوم بإخراج هذه البنية المستترة محملة بإشارات النص نفسه.

ويؤكد الدكتور (صالح هويدى) ما للنقد الأدبي من أثر في قارئ النص، وأثر فاعل في تلقيه إياه، حيث ينتقل النص مع النقد من مستوى إلى آخر جديد قد يختلف عنه نوعًا لا درجة، فليس النقد تفسيرًا للنصوص، أو شرحًا لمضامينها بقدر ما هو فعالية إبداعية ونشاط ذهني خلاق يسعى إلى إنتاج معرفة بالنص أو إعادة كتابته من خلال منظور ثقافي راقٍ يستند إلى موقف نقدي واضح لدى الناقد من قضايا الإنسان والعصر والثقافة والوجود.[1]

أما (يمنى العيد) فترى أنه ليس النقد مسألة ذوق وحسب، وليس الناقد مجرد قارئ يمتعه النص أو لا يمتعه، فيصدر حكمه عليه في هذا الاتجاه أو ذاك. واعتبرت كذلك أن إخضاع النص لسلطوية الذوق لا يعنى فقط بقاء النص قيمة مرهونة لصاحب هذا الذوق أو ذاك، بل يعنى أيضًا إخضاع النص لسلطوية موقع اجتماعي لهذا الذوق، وفي ذلك إجهاض للعطاء الثقافي في معناه الإنساني الواسع.[2]

ويرى الغذامي أن النص الأدبي وجود عائم، يطلقه مبدعه في فضاء اللغة سابحًا فيها إلى أن يتناوله القارئ، ويأخذ في تقرير حقيقته.[3] وكأن هذا النص لا قيمة له دون قارئ يتناوله بالبحث والتفسير والتحليل، أي أن معنى هذا النص لا يتحقق إلّا بوجود القارئ.

---

(1) ينظر المرجع السابق، ص33، 34.

(2) ينظر يمنى العيد، في معرفة النص، ص19.

(3) ينظر عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص28.

ويؤكد الدكتور حمودة على أنه مع التسليم بالاختلافات الحتمية والمتوقعة بين المذاهب النقدية المختلفة، كانت تلك القراءة تقوم على التسليم بوجود (معنى) للنص، وكان المعنى: إما واضحًا لا يتعرض لعمليات إخفاء متعمدة أو غير متعمدة، وكأن النص إناء زجاجي شفاف يكشف من النظرة الأولى عما بداخله، ولا يحتاج إلى أي جهد حقيقي من جانب القارئ للكشف عنه. وفي ظل شفافية النص كان الناقد مجرد وسيط سلبي بين النص والقارئ.

أما الرأي الثاني فكان يقوم على أن للنص معنى يحجبه، ومهمة القارئ أو الناقد هي كشف المستور من معنى النص وإزاحة الأستار والحجب عنه. أي أن الناقد كان يقوم بدور أكثر إيجابية في قراءة النص وتفسير معناه.

وهو يؤكد أنه رغم الاختلاف الظاهري بين هاتين النظرتين إلى النص ومعناه، فإنه لا يوجد اختلاف حقيقي بين الموقفين، حيث أنهما ينطلقان من وجود نص يدل على معنى، والتزام الناقد، في حالة النص الشفاف وحالة النص الذي يلجأ إلى حجب المعنى بسلطة النص باعتباره محور أي قراءات تفسيرية له.[1]

وقد استخدم الدكتور عبد العزيز حمودة مصطلح (سرقة النص الأدبي) في أكثر من موقع في كتابه الخروج من التيه، واعتبر أن سرقة النص الأدبي تمت في نهاية المطاف على أيدي أصحاب التلقي والتفكيك،[2] واعتبرهما من مراحل التيه النقدي التي ساهمت في سلب سلطة النص وإحلال سلطة القارئ محلها من خلال وجهة نظر أصحاب نظرية التلقي، حيث يصبح معنى النص بل وجوده يحدده وعي القارئ، وقد اعتبر جوهر نظرية التلقي هي التي تحدد موقف ما بعد الحداثي من سلطة النص.[3]

---

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص45.

(2) ينظر المصدر السابق، ص105.

(3) ينظر المصدر السابق، ص148.

أما فيما يخص وجهة نظر أصحاب التفكيك، فيطرح الدكتور حمودة تساؤلًا عن سلطة النص والتفكيك، حيث يقول في سؤاله: «هل يعترف دعاة التفكيك بوجود النص؟ أو بالأحرى بوجود نص أصلًا؟ وإذا كان هناك نص، فما مدى السلطة التي يتمتع بها في تحديد معناه، أو في إحداث معنى؟».[1] أسئلة مهمة يطرحها الدكتور حمودة يجدر بنا أن نقف عندها، ونحاول إيجاد الأجوبة الملائمة لها، وقد بدأ هو نفسه بمحاولة الإجابة علي كل التساؤلات التي طرحها بقوله: « كل الإشارات التي يرسلها أرباب التفكيك تقول إنه ليس هناك نص».[2]

ويرد الدكتور حمودة على هذا القول:«إن النص الذي ينفي التفكيكيون وأتباع نظرية التلقي وجوده هو السلطة التي يفرضها النص على قرائه لتفسيره أو قراءته بهذه الطريقة أو تلك، تلك السلطة الملزمة، بدرجات متفاوتة،هي ما ينفي التفكيكيون وجودها».[3]

في حين آخر نجد أن (دريدا) أوضح من خلال مقارباته في تفكيك النص أن لكل نص عددًا لا نهائيًا من القراءات الممكنة، وفقًا لخلفية وهدف قراءته، والعلاقات التي تربط بينه وبين النصوص الأخرى، أو فيما يسمى بعلاقات التناص بأشكالها المختلفة.[4]

هذا القول ينفى ما أكدّه الدكتور حمودة في كون أن أصحاب التفكيك يلغون وجود النص أصلا، فهذا (دريدا) المؤسس الحقيقي للتفكيكية يعترف بوجود النص، ويؤكد على تعدد قراءاته، وتفكيكيه على حسب وجهة كل قارئ وخلفياته الثقافية التي يمتلكها.

ويقترح (جاك دريدا) تصورًا جديدًا للنص يعتمد على تاريخ الفلسفة، وذلك بإلغاء التعارض بين المستمر والمنقطع فالنص عنده (نسيج لقيمات)، أي تداخلات، وهو لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد، والنص لا يملك أبًا واحدًا، ولا جذرًا واحدًا، وإنما هو نسق

(1) المصدر السابق، ص175.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق،ص176.

(4) ينظر إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، ص59.

من الجذور، وهو يؤدى - في نهاية الأمر - إلى محو مفهوم النسق والجذر، إن الانتماء التاريخي لنص ما لا يكون أبدًا في خط مستقيم، فالنص دائمًا من هذا المنظور ألتفكيكي - كما يرى دريدا - له عدة أعمار.[1]

كما يشترط التفكيك وجود نوع من العلاقة بين القارئ والنص أساسها الرغبة والعشق، تكون فيه اللغة مدارًا لآفاق ذات دلالات كثيرة، حيث يسعى التفكيك أساسا إلى منح اللغة دورًا حرًا بوصفها متوالية لانهائية لتعدد المعنى واختلافه، حيث اعتمدت استراتيجية التفكيك أساسا على تعدد المعنى وعدم القبول بمبدأ التقيد والثبات، ومن هنا لم يقتصر تأثير دريدا ومنهجه التفكيكي على الفكر الفلسفي وحده، وإنما امتد إلى علم الاجتماع وعلم النفس و(الانثروبولوجيا) والنظرية السياسية والنقد الأدبي واللاهوت وغيرها من حقول العلم والمعرفة، وإن كانت الفلسفة أكثر هذه الحقول إفصاحًا عن استراتيجيات هذا المنهج.[2]

وإذا انتقلنا إلي الدكتور عبد الله الغذامى رأينا أنه يؤكد على أن التفكيكية هي التي تؤكد قيمة النص وأهميته، وتعتبر القراءة التشريحية - على حد تعبيره - قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة، وفيها يتوحد القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موحياته من خلال مفهوم (السياق) حيث يكون التحول، يقول الدكتور عبد الله الغذامي: «ومن هنا جاءت (التشريحية) لتؤكد على قيمة (النص) وأهميته، وعلى أنه هو محور النظر حتى قال دريدا: (لا وجود لشيء خارج النص)؛ ولأن لاشيء خارج النص فإن التشريحية تعمل - كما يقول ليتش - من داخل النص لتبحث عن (الأثر) وتستخرج من جوف النص بناه السيمولوجية المختفية فيه، والتي تتحرك داخله كالسراب».[3]

---

(1) ينظر محمد عزام، النص الغائب، ص21.

(2) ينظر صالح هويدى، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص119، 120.

(3) عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص58، 59.

ويؤكد الدكتور حمودة أن التيه النقدي الذي يعيشه الغرب ونعيشه نحن الآن، تمثل أولا عند أصحاب نظرية التلقي، حيث تحولت سلطة النص إلى سلطة القارئ، وهو يرى أن قلب التيه تمثل في اختفاء النص و سلطته داخل متاهات التفكيك.[1]

واعتمد التفكيك – على حسب وجهة نظره على عدة علامات اعتبرها أكثر إرباكًا، من أبرزها «لا نص، لا معنى، لا مركز، لا سببية، ولا عقلانية».[2] بصورة أخرى أنه لا نص أصلا عند إستراتيجية التفكيك، و هذا بالفعل يخالف ما دعا إليه (دريدا) بأنه (لاشيء خارج النص).

هكذا حاول الدكتور حمودة توضيح مفهوم التيه النقدي الذي تمثل في حالة الضياع الكامل التي يعيشها المثقف العربي داخل المدارس النقدية المتداخلة و المتعارضة والمتشابكة التي شهدها القرن الماضي، وتمثل جوهر التيه فيما حدث لسلطة النص الأدبي وموقف المدارس النقدية المختلفة من تلك السلطة.[3] حيث لخص التيه النقدي في مرحلتين أساسيتين:

أولاهما: نظرية التلقي.

ثانيتهما: استراتيجية التفكيك.

واعتبر أن هاتين المرحلتين من مراحل التيه ساهمت بدرجة كبيرة في طمس هوية النص الأدبي ومحو سلطته، حيث حلت محلها سلطة بديلة هي سلطة القارئ، وسلطة تفكيك النص.

هذا التيه النقدي هو الذي دفع الدكتور حمودة إلى الدعوة إلى النظرية النقدية العربية البديلة، و اعتبارها ضرورة بقاء في عصر تهدد فيه الثقافات المهيمنة بابتلاع الثقافات القومية، و الدعوة للعودة إلى النص و تأكيد دوره الذي غيبته المذاهب النقدية الغربية وساهمت في إبطال قدرته على إحداث دلالة أو معنى.[4]

---

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص148.

(2) المصدر السابق،، ص157.

(3) ينظر المصدر السابق، ص10.

(4) ينظر المصدر السابق، ص11.

وقد استعرض الدكتور حمودة في كتابه (الخروج من التيه) جوانب من التيه النقدي تمثلت في المدارس والمذاهب النقدية وذلك من خلال علاقتها بسلطة النص، حيث اعتبر أن الجميع من لغويين وفلاسفة ونقاد قد اشتركوا في سرقة العلامة اللغوية أولًا ثم سرقة النص ثانيًا[1] كما استعرض مفهوم (سلطة النص) ودعا إلى العودة إلى النص على اعتبار أنها من أهم العلامات التي تساعدنا في الخروج من هذا التيه الذي وضعتنا فيه تلك المذاهب النقدية.

وسنحاول الآن تحديد مفهوم سلطة النص من خلال ما قدمه الدكتور حمودة في كتابه (الخروج من التيه)، وذلك من خلال دعوته للعودة إلى النص، الذي أضاعه أصحاب التلقي والتفكيك، محاولة منه للخروج من التيه النقدي.

والتيه النقدي يقول عنه الدكتور عبد العزيز حمودة: «كان لابد لنا من دخول التيه النقدي حتى نعيش حالة الضياع الكامل داخله، داخل المدارس النقدية المتداخلة والمتعارضة والمتشابكة التي احتشد بها القرن الماضي، والتي اخترنا في العالم العربي النقل والأخذ منها، مرتمين بذلك في أحضان تيه لم يكن من صنعنا.[2]

وقد أشار الدكتور حمودة إلى أن ما بعد الحداثة الثقافية قد قدمت مدرستين نقديتين رئيستين، هما نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك. اللتان تمثلان نقاط الاتفاق بينهما عنصر تداخل يغري البعض بالحديث عنهما وكأنهما اتجاه نقدي واحد، وكما حدث للبنيوية كان الاتجاهان قصيري العمر بشكل ملحوظ، لأسباب تختلف عن تلك الأسباب التي ساهمت في تراجع المشروع البنيوي.

من بين تلك الأسباب التي ساهمت في تراجع نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك ذلك التيه الذي انتهى إليه النقد الغربي في ظل غموض النظرية ومراوغتها اللانهائية، وحالة

---

(1)ينظر المصدر السابق، ص280.

(2)المصدر السابق، ص10.

الفوضى التي خلقت لدى الكثيرين إحساسًا قويًا بالحنين إلى انضباط الماضي ونظامه القيمي الواضح، والحنين إلى حالة النظام والترتيب.

ومن الأسباب أيضا ذلك الاستغراق الكامل في الفكر الفلسفي الذي انتهى إليه المشروع التفكيكي عند (دريدا) وتلاميذه.[1]

هكذا يبدو واضحًا أن التيه النقدي الذي وقع فيه الغرب كان سببًا رئيسًا في تراجع تلك المذاهب النقدية الغربية وتلاشيها الذي صاحبه نوعٌ من الفوضى ولانهائية المعنى.

وقد أشار الدكتور حمودة إلى أنه كانت هناك مفارقة واضحة داخل التيه النقدي في الفترة ما بين النصف الثاني من خمسينيات القرن العشرين وحتى بداية النصف الثاني من سبعينيات القرن نفسه، تمثلت هذه المفارقة في سيادة بنيوية شاملة في العشر سنوات الأولى من تلك الفترة، والتي تدافع إليها النقاد العرب بالحماس الشديد نفسه، إلا أنه سرعان ما تلاشى هذا الاندفاع والانبهار وذلك بسبب تراجع البنيوية، السبب الذي ساهم في سيطرة استراتيجية التفكيك على الساحة النقدية، بالحماس الذي صاحب البنيوية استقبل النقاد العرب التفكيك بحذر وتردد وخوف بسبب مزالق الشك الكامل الذي ارتبط بظهور استراتيجية التفكيك.[2]

ويرى الدكتور حمودة: أن المفارقة في كل مرحلة من المرحلتين داخل التيه النقدي كانت لها حدودها، حيث كان الضياع داخل مرحلة البنيوية متمثلًا في الطريق المسدود الذي وصل إليه المشروع البنيوي، والذي انتهى إلى (سجن اللغة). كما أن التفكيك كان مرحلة لها حدودها، لها نقطة بداية محددة، وعلى الرغم أن التيه التفكيكي تشعب إلى متاهات لانهائية تتقاطع وتتداخل وتتوازن وتتعارض، إلا أن (استراتيجية التفكيك) كانت شعار الولاءات الجديدة على رغم كل تعارضاتها.[3]

---

(1) ينظر المصدر السابق،ص 100.

(2) ينظر المصدر السابق، ص 219، 220.

(3) ينظر المصدر السابق نفسه.

من خلال ما تقدم يتضح أن التيه الذي أشار إليه الدكتور حمودة تمثل في ذلك الضياع داخل المذاهب النقدية التي أضاعت النص - على حد تعبيره - وسلبته سلطته ورفضت استقلاليته.

وقد أشار الدكتور حمودة إلى أبرز الدوافع للمحاولة للخروج من التيه ودعوته للعودة إلى النص وسلطته وقد تمثلت هذه الدوافع في الآتي:[1]

أولًا: إن الكثير من معطيات التيه النقدي الغربي نوع من الترف الفكري الذي أوصلتهم إليه مجتمعات الرفاهية والوفرة التي أوصلهم إلى حافة الملال من كل ما هو تقليدي أو ثابت أو محدد، وإلى حد كبير فإن هذا من حق المثقفين الغربيين، لكن ليس من حق البعض منا في العالم العربي أن يختار طواعية دخول التيه الغربي نفسه من دون أن نقف على الأرضية نفسها من الإنجازات الفكرية والسياسية والاقتصادية، وإذا كان من حق الثقافات الغربية، التي وصلت بعض سفن الفضاء الخاصة بها إلى حافة المجموعة الشمسية المعروفة،أن تمارس ذلك الترف الفلسفي من النوع الذي يمارسه (جاك دريدا) في شكه بجميع السلطات، فليس من حق بعض المثقفين العرب أن يدخلوا التيه نفسه ليمارسوا الترف الفكري نفسه باسم التحديث والحداثة في الوقت الذي تكافح فيه غالبية الشعوب العربية من أجل حرية التعبير والديمقراطية السياسية، بل من أجل لقمة العيش ذاتها.

ثانيًا: إذا كان أبناء الثقافة الغربية أنفسهم قد بدأوا يبحثون عن خيط النجاة بعد أن شعروا بهول التيه الذي أوصلتهم إليه (النظرية)، خاصة بعد أن وصلت عدمية التفكيك ذروتها، فلماذا لا نستطيع أن نبحث نحن أيضا عن خيط النجاة من تيه لم يكن بتيهنا أو من صنعنا أصلًا؟

كانت هذه هي الدوافع التي حددها حمودة محاولة منه للخروج من التيه، ودعا للعودة إلى النص في أكثر من موضع في كتابه الأخير (الخروج من التيه) طريقًا للخروج من التيه، وهو

---

(1) ينظر المصدر السابق، ص220.

يقول: «إن العودة إلى النص هي خيط النجاة المشدود إلى الصخرة خارج التيه، صحيح أننا قلنا إن العودة الأخيرة إلى النص في تحميلها له أكثر مما يحتمل في ظل الاستخدامات العملية المختلفة، أضاعت هي الأخرى سلطة النص ونفت قصديته....»[1] وفي حديث حمودة عن النص نراه يتحدث عن (الصفقة الكاملة) المتمثلة في النص وسلطته وقصده[2]، وهي تكوّن العناصر الثلاثة التي تناولها عند حديثه عن النص والعودة إليه.

وقد رأى أن من أهم الأسباب التي دعت للعودة إلى النص، هو أن تلك العودة أصبحت ضرورة بقاء في عصر يهدد بمحو الهويات، بل يطالب صراحة لصالح ثقافة مهيمنة.[3] وكأن هذا النص هو الذي يحدد الهوية ويحميها في الوقت نفسه.

إن النص الذي تحدث عنه حمودة ليس النص المعلق في الفراغ، المعزول بالكامل عن جميع القوى المؤثرة في إنتاجه من ناحية، أو القوى التي يستطيع أن يؤثر فيها من ناحية ثانية، وهو أيضا ليس نص النقد الشكلاني، كما تصوره وتعامل معه الشكليون الروس، الذين توقفوا عند جمالياته الشكلية، وكما تصوره البنيويون وتوقفوا عند بناه اللغوية، في تجاهل كامل مارسته الفئتان للمعنى، وهو أيضا ليس نص النقد الجديد الذي يركز بصورة أكبر على المعنى، لكنه معنى داخلي ينفصل عن القوى المختلفة التي أنتجته في المقام الأول.

كما أنه ليس نص النقد الثقافي بتنويعاته المختلفة، حيث يتحول النص إلى وثيقة تعكس السياقات المعاصرة له من ناحية، وتستخدم في محاولة إعادة بناء ذلك الواقع من ناحية أخرى. وقد أشار إلى أنه تخطى نص التلقي والتفكيك؛ لأنهما لا يعترفان بوجود نص مستقل أصلا.[4]

---

(1) المصدر السابق، ص 323.

(2) ينظر المصدر السابق نفسه.

(3) ينظر المصدر السابق، ص325.

(4) ينظر المصدر السابق، ص327.

إذن ما هو النص الذي يدعو إليه الدكتور حمودة؟ ويؤكد سلطته ؟ يقول في تعريفه لهذا النص: «إنه نص يؤدي وظيفة أو وظائف في عالم متغير ويحتفظ بقيمه الجمالية في الوقت نفسه».[1] هذا هو مفهوم النص الذي دعا إليه الدكتور حمودة حيث يفرض عليه أن يؤدي وظيفة من وظائف معينة بشرط أن يحتفظ بقيمه الجمالية ولا يفقدها.

ويمضى الدكتور حمودة في حديثه عن ذلك النص مشيرًا إليه (بالنص البين بين) مدى ارتباطه بالسياقات المختلفة التي تشارك في إنتاجه يخاطب قارئًا يعيش تلك السياقات،وهو بهذا يتحدث عن القارئ الأول المعاصر للنص، وهو يؤمن إيمانا كاملا بأهمية دور القارئ في تفسير النص الأدبي على أساس أن كلًا من مؤلف النص وقارئه ينتميان إلى سياقات ثقافية واحدة، يشتركان فيها وتشترك في تكوين وعيهما وحساسيتهما الأدبية. وهو ضد نقل سلطة النص إلى القارئ، أي أنه يحاول تحديد منطقة وسط للنص الجديد تسمح أولًا بوجود معنى قصد إليه النص من ناحية، وبقراءات متعددة ـ وليست لانهائية ـ للنص نفسه، وهو يتحدث عن احتمال النص لتعدد التفسير، وليس قيام القارئ بإعادة كتابة النص، وليس مجرد قراءته، فالقارئ لا يقرأ القصيدة التي كتبها هو كما يقول أعضاء نادي التلقي، بل يقرأ نصًا يتمتع بسلطة فرض معنى قصد إليه. نص يسمح له بدرجة من الاختلاف هي أساس تعدد التفسيرات.[2]

وكأن هذا النص الذي أكده الدكتور حمودة هو نص ذو معنى محدد، لا يجب تجاوزه، يولد معه عند كتابته، وما على هذا القارئ سوى إظهار هذا المعنى.

قد يقدم هذا النص فراغات يقوم القارئ بملئها، وقد يوفر بعض المناطق غير المحددة التي يقوم القارئ بتحديدها، وبشرط أن لا يقتصر وجود هذا النص على وعي القارئ به،

---

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) ينظر المصدر السابق، ص 334.

والنص الذي دعا إليه حمودة ونبه للعودة إليه نص يرفض فكرة التوحد النهائي بين النص والقارئ، بين الموضوع والذات، وهو يرفض كذلك التوحد بين النص والمؤلف بالحماس نفسه، وإنما هو نص يقوم على ثنائية الذات القارئة والموضوع المقروء، على وجود نص مستقل عن كل من مؤلفه وقارئه من ناحية، ووجود قارئ قادر على قراءة جديدة أو تفسير أصيل من ناحية ثانية.[1]

هذا باختصار شديد مفهوم النص الذي أكده الدكتور حمودة، وهو باختصار شديد نص معلق في فراغ تتم قراءته من داخله، وهو نص يقع في منطقة البين بين مستقل عن قارئه ومؤلفه، يعتمد أساسا على ثنائية الذات القارئة (القارئ) والموضوع المقروء (النص) وتحديد مفهوم النص يعتمد بالدرجة الأولى على قصديته التي أفرد لها حمودة جانبًا من كتابه هذا حيث حدد مفهوم القصدية بقوله: « القصدية التي نعنيها هي قصدية النص وليست قصدية المؤلف، أي وجود معنى يحاول النص توصيله، إذ إن النص لابد أنه «يعني شيئًا» بصرف النظر عما إذا كان ذلك المعنى هو الذي قصد إليه مؤلف لا نعرفه أم لا، النص هنا هو محور القصدية وهو السلطة المرجعية التي يحيل إليها من يؤمنون بمبدأ القصدية...»[2] أي أن قصدية النص تتمثل في ذلك المعنى الذي يرغب النص في أن يوصله إلى القارئ، على أن يكون هذا المعنى من صنع النص نفسه، وما على هذا القارئ سوى توضيحه وإظهاره.

أخيرًا ماذا تعني سلطة النص كما رآها الدكتور حمودة؟ وما هي الخصائص التي يجب أن يحملها هذا النص لكي يحتفظ بسلطته؟ وينجح في فرضها علينا؟

ارتبط مفهوم سلطة النص بكهنوت المؤسسة، وبأشكالها الوظيفية أكثر من ارتباطه بالنص ذاته، ويرجع ذلك إلى أن هذه الأشكال الوظيفية قد عملت على نصوص سابقة وأنتجت منها

(1) ينظر المصدر السابق، ص 334، 335.

(2) المصدر السابق، ص 131.

نصوصًا تلائم ذاتها، ليحول النص الأول إلى مجرد أقنوم متحجر لا روح فيه، ومن ثمَّ يجرى استبعاد للنص الذي يتم تحجيره لتحل مكانه نصوص أخرى تأخذ قداسته ودوره الاجتماعي، أو بمعنى أشمل دوره الوظيفي داخل عملية واسعة يمكن تسميتها إعادة إنتاج الثقافات السابقة في إطار الرؤية الوظيفية التي فرضتها اللحظة التاريخية.(1)

أي بمعنى آخر أن هذا النص مأخوذ من مجموعة من النصوص المتداخلة السابقة التي تمَّ تحجيرها وإحلال محلها نصوص أخرى تفرض سلطتها عليها، أي أن سلطة هذا النص الجديد قد ألغت وجودها، وحولتها إلى مجرد منبع يستقي منها هذا النص الجديد مادته.

وأعتبر الدكتور حمودة أنه لتحديد معالم النظرية النقدية البديلة لابد من العودة إلى النص وتأكيد سلطته، على أساس أن تأكيد سلطة النص لابد أن يكون أساس أي عمليات لتحديث العقل وتحقيق استنارته. وسلطة النص على وجه التحديد هي ما نسفته جميع المدارس النقدية الغربية في القرن العشرين، بل إن هذه المدارس التي أفرزتها الحداثة الغربية وما بعدها وصلت إلى إلغاء وجود النص ذاته.(2)

ويرى الدكتور حمودة أن سلطة النص كما تحددها الدراسة تقوم على «قدرة النص الأدبي على تحقيق معنى ما، يتمتع بقدر من الإلزام ويقبل التثبت، ولو بصورة مؤقتة في مواجهة فوضى القراءات التفسيرية للنص الأدبي التي انتهت عند إتباع نظرية التلقي والتفكيك إلى إلغاء سلطة النص، بل التشكيك في وجوده أصلًا(3)

أي أنه عندما يحقق النص معنى يصبح متمتعًا بسلطته وممتلكها، هذا المعنى يفرضه النص من ذاته.

---

(1) ينظر عبدا لهادى عبد الرحمن، سلطة النص، قراءات في توظيف النص الديني الطبعة الثانية، مؤسسة الانتشار العربي 1996ف، ص9.

(2) ينظر محمد الهويمل، الذين سرقوا النص، جريدة الرياض اليومية،الأحد 29 جمادى الثانية 1425، العدد 13204، السنة 40،2006، ص1.

(3) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص10، 11.

وما على القارئ سوى توضيح هذا المعنى وتبيينه. وكما نوهنا سابقًا فإن دعوة حمودة العودة إلى النص لا تعتبر سوى محاولة منه للمساهمة في تحديد معالم نظرية نقدية عربية بديلة.

وبما أن سلطة النص تتمثل في تحقيق هذا النص لمعنى، فإن نفي سلطة هذا النص لا تتمثل في حرمان هذا النص قدرته على تحقيق هذا المعنى، وإنما هو كل ما يعتبر إساءة لوظيفة الأدب، سواء كان ذلك حرمان النص الأدبي من قدرته على تحقيق دلالة أو معنى، كما فعلت اتجاهات التلقي واستراتيجيات التفكيك ما بعد الحدائى، أو المبالغة غير المقبولة في دور الأدب ووظيفته، وهو ما تفعله بعض المعالجات الماركسية والماركسية الجديدة والمادية الثقافية والنسوية، أو مجرد تجاهل معنى النص واعتباره أمرا مسلمًا به والتوقف عند آليات حدوث الدلالة بدلًا من ماهيتها، كما فعلت الشكلية الروسية والبنيوية الأدبية.[1]

ويطرح يوسف حسن نوفل عدة تساؤلات تتعلق بالنص وسلطته تتمثل في بدايتها عن هل نركز عن النص بوصفه بنية لغوية وإشارية أم نسعى إلى تجريد النص من سلطته وننقلها إلى القارئ المنتج الحقيقي للنص، حيث (استجابة القارئ)و(نظرية التلقي والتقبل)، و(نظرية التأثير والاتصال)؟ وهو يرى أن هناك من انحاز للنص، وانحاز الآخرون للقارئ، ونظر النقاد إلى تحول الرسالة إلى نص والكشف عن شفرات النص، وفهم العلاقة بين الدال والمدلول.

أما ما بعد البنيوية كالتفكيكية فأنهت سلطة النص، ونقلتها إلى القارئ خالق النص وأعلنوا بذلك انتهاء زمن تسلط العمل الأدبي، وإعلان سلطة القارئ ورأى بعضهم أن هناك (إساءة قراءة).[2]

ويرى يوسف حسن نوفل أننا في حاجة إلى نظرية عربية في القراءة يتسع صدرها لأكثر من قراءة، ذلك أن القراءة قراءات، فنحن بحاجة إلى نظرية عربية تتجنب الغموض، والتعالي على القارئ والخلط بين المصطلحات ومصادرها، وتراعي تنوع النصوص واختلافها وتجلياتها.

---

(1) ينظر المصدر السابق، ص74.

(2) ينظر يوسف حسن نوفل، نقاد النص الشعري، ص79،80.

إن قيام نظرية عربية تجاه فهم النصوص يستتبع وجودها وجود الشرح والبناء والتفكيك والتركيب والتفسير.[1] وهو بذلك يتفق مع رؤية حمودة في دعوته إلى وجود نظرية عربية بديلة تساعد على فهم النص العربي وتحليله وفق وجهة نظر عربية.

كانت سلطة النص التي تحدث عنها الدكتور حمودة في أكثر من موضع في الخروج من التيه هي قدرة النص على تقديم معنى ملزم للمفسر، وحتى حينما تتولى عمليات التفسير، داخل المذهب النقدي الواحد في المدارس المختلفة، تقديم تفسيرات متعددة، وهو ما يسمى بتعدد الدلالة، فإن الالتزام بسلطة النص يعنى تحمل النص نفسه لتلك التعددية، تلك هي السلطة التي يقصدها حمودة والتي يجب أن يتمتع بها النص الأدبي.[2]

يؤكد الدكتور حمودة أن الحديث عن سلطة النص والتسليم بوجود مثل هذه السلطة يعنى بداية التسليم بوجود نص، أي كيان لغوى صاغه المؤلف لتوصيل رسالة ما تتمتع بقدر من الإلزام، قد يكون هناك اختلاف حول مفهوم هذه الرسالة، فيفهمها البعض بطريقة ويفسرها الآخر بطريقة أخرى تختلف تمامًا عن الفهم الأول. و بصورة أخرى لابد أن تقصد هذه الرسالة إلى توصيل شيء ما، وهذا في مجمله يرمى لتوصيل أمرين:

أولهما: إن الرسالة هي معنى النص، سواء سلمنا بوجوده عند نقطة الإرسال أو عند نقطة الاستقبال.

ثانيهما: إن هناك نصًا له وجود مادي محسوس.[3]

بصورة أدق وأوضح فهذا يعنى وجود نص ومعنى، وهذا بالطبع أمر مسلم به، فلا يمكن وجود نص بدون معنى مهما كان موضوع هذا النص، أي أن سلطة النص تتمثل في وجوده

(1) ينظر المرجع السابق، ص182.

(2) ينظر عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص280.

(3) ينظر المصدر السابق، ص302.

ومعناه، هذا المعنى يجب أن ينبثق من داخل النص، وهذا يحقق العلاقة القائمة بين النص وقارئه، أي أن سلطة النص تتطلب وجود علاقة بين نص مقروء وقارئ، بشرط أن يكون هذا النص قادرًا على فرض معناه على القارئ.

كان ذلك هو مفهوم سلطة النص كما تصوره الدكتور حمودة، وهو يؤكد أن العودة إلى النص وفرض سلطته هي الملاذ الوحيد الذي يساعدنا للخروج من التيه النقدي الذي أوقعتنا فيه المناهج النقدية الغربية، وهو ـ أي العودة للنص ـ أحد المعالم التي أفرد لها مساحة كبيرة في كتابه (المرايا المقعرة) من خلال تحديده لأهم مرتكزاتها، واعتبر سلطة النص جانبًا من جوانب هذه النظرية التي نحلم بها.

وقد ذكر الدكتور حمودة في خاتمة كتابه (الخروج من التيه) أهم الأهداف التي دفعته إلى هذه الدراسة، آثرت أن أذكرها، وهذه الأهداف هي.[1]

أولًا: تصور أبعاد التيه الذي عاشه الفكر النقدي الغربي في القرن العشرين، وهو التيه الذي وصل إلى ذروة لا محدوديته تحت رعاية غول (النظرية) الذي انتهى في النهاية إلى ابتلاع كل شيء: المؤلف، والنص، وقصديته، وسلطته في إحداث دلالة أو تحقيق معنى، وهكذا ركزت الدراسة حول (سلطة النص) باعتبارها موضوع الإحالة الثابت، ومرجعيتها التي وضعها المؤلف نصب عينيه طوال الوقت، على إبراز كم التداخلات والتناقضات والتشابك في موقف المدارس والاتجاهات النقدية من النص وسلطته.

ثانيًا: إثبات أن ذلك التيه ليس تيهنا، ولا يجب أن يكون؛ لأن تيه النقد الغربي أفرزته ثقافة غربية مختلفة عن الثقافة العربية وخصوصيتها، حيث افترض بديل نقدي عربي لذلك التيه تمثل في تأكيد سلطة النص، مع أهمية تأكيد الاتصال مع تراث البلاغة العربية في عصرها الذهبي، وبالتالي نتحول من مرحلة استهلاك حداثة الآخر إلى إنتاج حداثة عربية حقيقية، وهذا يساعد في تطوير هوية ثقافية واقية.

---

(1) ينظر المصدر السابق، ص 349، 350.

أي أن الهوية الواقية التي دعا إليها الدكتور حمودة لا يمكن تحقيقها إلاّ عن طريق إنتاج حداثة عربية، وهذا بدوره يتطلب تأسيس نظرية نقدية عربية، يعتبر النص وسلطته من أهم مرتكزاتها، وهذا لا يمكن تحقيقه إلاّ عن طريق العودة إلى التراث النقدي العربي.

واعتبر الدكتور حمودة أن الخروج من التيه ما هو إلاّ تكملة واضحة للجزأين السابقين: (المرايا المحدبة) و(المرايا المقعرة)، وتتأكد العلاقة بين أجزاء تلك الثلاثية، ـ كما يقول حمودة ـ حينما نأخذ في الاعتبار أن الدراسة الحالية تمثل محاولة أخرى ـ ولا ندّعي أنها أكثر من محاولة ـ لتقديم بديل نقدي عربي لذلك التيه النقدي الغربي الذي دخلناه، أو أدخلنا البعض وإياه من دون إرادة منا، هذا البديل العربي هو العودة إلى تأكيد سلطة النص.[1]

وكأن سلطة النص التي دعا إليها الدكتور حمودة هي الوحيدة التي بإمكانها حماية هويتنا العربية الثقافية بالتحديد، وهذا في رأيه لا يمكن تحقيقه إلاّ من خلال إنتاج ما يعرف بالنظرية النقدية العربية.

---

(1) المصدر السابق، ص350

الخاتمة

وبعد... فإن عملية مدارسة النقد الأدبي وتحديد أهم مناهجه تعتبر من أهم المرتكزات التي تساهم في فهم النص الأدبي، وتحديد ماهيته، وقد تعددت المناهج النقدية واختلفت وتباينت كلًا حسب وجهة نظر منظريها.

فنجد أن بعض هذه المناهج ركزت على مؤلف النص الأدبي، والظروف التي رافقته أثناء إنتاجه للنص الأدبي.

أمَّا النوع الآخر من هذه المناهج فقد ركز على النص الأدبي في ذاته، ورفعت شعار موت المؤلف ففرضت عزلة على هذا النص، واعتمدت على البنية الداخلية له.

في حين نجد أن هناك بعض المناهج قد ركزت على القارئ، ومنحته السلطة العليا في تحديد مفهوم هذا النص، لدرجة معها يصبح قارئ النص هو المنتج الفعلي له وذلك على حسب قراءة كل قارئ ووفق مخزونه الثقافي الذي يمتلكه.

بمعنى آخر فإن هذه المناهج قد تعددت لدرجة يصعب معها وجود منهج نقدي واحد يمكن أن يستوعب قيم العمل الأدبي كلها.

ووجود هذا المنهج يتطلب وجود ناقد يتحلى بسلامة الذوق ودقة وجمال الأداء، كما يجب عليه أن يبتعد عن النزعة الأنانية التي سيطرت على بعض النقاد، حيث يتحكم الهوى الذاتي على الحكم الذي يطلقونه على النص الأدبي.

وقد اعتمد الدكتور عبد العزيز حمودة في سلسلته النقدية هذه والمتمثلة في (المرايا المحدبة والمرايا المقعرة والخروج من التيه). على كيفية إنتاج بديل نقدي عربي يستوعب النص الأدبي، ويساعد في فهمه. وذلك لما لاحظه من اعتماد للنقاد العرب في تطبيق المناهج الغربية على الأدب العربي.

وقد تركز مشروع الدكتور عبد العزيز حمودة النقدي على مجموعة من الأهداف التي حاول تأكيدها والدعوة إليها وهذه الأهداف تتمثل فيما يأتي:

أولًا: دعا الدكتور حمودة في كتابه الأول إلى مقاطعة الحداثة الغربية، المتمثلة في المناهج النقدية الغربية التي قام بدراستها وتحديد أهم الأسباب التي ساهمت في فشلها، حيث اعتمد في دراسته هذه على دراسة المشروعين البنيوي والتفكيكي من خلال إسهابه في الحديث عنهما، وكذلك ذكر أهم الأسباب التي أدت إلى فشل هذين المشروعين في بلاد المنشأ أي الغرب، وذلك لعدم قدرتهما على توضيح مفهوم ومعنى محدد يساعد على فهم النص الأدبي.

ثانيًا: دعا الدكتور حمودة في كتابه الثاني (المرايا المقعرة) إلى إعادة قراءة التراث البلاغي العربي كرد فعل للنقد الموجه إليه، وذلك لإنتاج بديل نقدي عربي، وإنتاج نظرية لغوية ونظرية نقدية عربيتين، تستقي منطلقاتها الأساسية من خلال إعادة قراءة التراث،وذلك لما يحويه هذا التراث من منجزات بلاغية و نقدية، وقد قام بتحديد أركان هاتين النظريتين داعيًا إلى تكاثف جهود النقاد وتوحدها للمساهمة في هذا المشروع.

ثالثًا: دعا الدكتور عبد العزيز حمودة كذلك إلى الهوية الواقية حيث يرى أنها لا تتحقق إلاَّ عن طريق تطوير نظرية لغوية وأدبية عربية، حيث اعتمد في دراسته هذه على أن مفهوم الهوية الواقية مرتبط بالدرجة الأولى بالجانب الثقافي، وكأن الهوية التي تقينا نحن العرب تتمثل في التمسك بثقافتنا العربية والابتعاد عن كل ما هو دخيل علينا وعلى ثقافتنا.

رابعًا: رفض الدكتور حمودة الصريح لثنائية الانبهار بكل إنجازات العقل الغربي، واحتقار كل إنجازات العقل العربي، وهو بذلك يقسم العقل البشري إلى عقل غربي وعقل عربي واعتمد في ذلك على ثقافة كل عقل باعتبارها هي المحدد الرئيسي للعقل.

خامسًا: حذر الدكتور حمودة في كتابه الأخير (الخروج من التيه) من التيه النقدي، الذي عبّر عنه بحالة الضياع الكامل الذي يعيشه العربي داخل المناهج النقدية المتداخلة والمتعارضة والمتشابكة، والذي ضاع داخله المثقف العربي، وبالتالي ضاعت معه سلطة النص الأدبي.

سادسًا: الدعوة إلى العودة إلى النص، وتأكيد سلطته هي محاولة الدكتور حمودة للمساهمة في تحديد معالم نظرية نقدية عربية بديلة، وهذا بدوره يساهم في عملية الخروج من التيه النقدي.

سابعًا: سلطة النص التي دعا إليها الدكتور حمودة تتمثل في قدرة النص الأدبي على تحقيق معنى ما، يتمتع بقدر من الالتزام ويقبل التثبيت، ولو بشكل مؤقت في مواجهة فوضى القراءات التفسيرية للنص الأدبي التي انتهت عند اتباع نظرية التلقي والتفكيك إلى إلغاء سلطة النص، بل إلى التشكيك في وجوده أصلا.

كانت هذه أهم المرتكزات التي اعتمد عليها الدكتور حمودة في سلسلته النقدية، ومن خلال دراستي العميقة لها يمكننا القول أنها فتحت مجموعة من القضايا التي يجب أن يقف عندها النقاد والأدباء بكل جدية.

ومن خلال هذه القراءة البسيطة يمكن أن نصل إلى مجموعة من التوصيات والنتائج تتمثل فيما يأتي:

أولًا: إن دعوة الدكتور عبد العزيز حمودة إلى مقاطعة الفكر الغربي، ومحاربته محاربة مطلقة شيء مستحيل لأن الثقافات والمعارف تتداخل، تفيد وتستفيد من بعضها، وعليه فإن هذه الدعوة تؤدي إلى القوقعة داخل الذات، فينشأ الأدب العربي ضعيفًا منعزلًا عن التطور الثقافي الذي يحدث في العالم.

ثانيًا: دعوة النقاد إلى قراءة التراث قراءة جادة وعميقة، مع قراءة الأدب الآخر هذا من شأنه خدمة الأدب والمساهمة في رقيه وفهمه بشكل أكبر من لو تمت عملية عزله عن الآخر الثقافي، لأن عملية المثاقفة من شأنها إثراء الأدب العربي، فالمناهج النقدية المعاصرة ما وجدت إلا لفهم النص الأدبي، بغض النظر عن كونه نصًا عربيًا أم غربيًا، وعليه تتم عملية الربط بين القديم والحديث، وهذا بدوره يخدم أدبنا العربي.

ثالثًا: الدعوة إلى النص، هي الفيصل النهائي التي يمكن من خلالها فَهمُ ما يرنو إليه هذا النص، وذلك من خلال ربط هذا النص بالمؤثرات الخارجية والداخلية التي ساهمت في تكوينه، حيث يمكن فهم هذا النص من خلال قراءته داخليًا وخارجيًا في آن واحد، لأن كلًا من المؤلف والقارئ مقومات تساهم في تكوين النص الأدبي ومن ثَّم فهمه.

كانت هذه أهم النتائج والتوصيات التي توصلت إليها من خلال قراءتي لثلاثية الدكتور عبد العزيز حمودة والتي أتمنى أن أكون قد وفقت في توضيحها بالشكل الذي يثريها، ولا يقلل من قيمتها.

والله الموفق

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم رواية قالون عن نافع المدني، مصحف الجماهيرية.

أولاً: المصادر:

أ - كتب عبد العزيز حمودة.

1- الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص سلسلة عالم المعرفة العدد (298)، مطابع الوطن، الكويت 2003 م.

2- المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) سلسلة عالم المعرفة، العدد(232) مطابع الوطن، الكويت 1998م.

3- المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة العدد(272)، مطابع الوطن، الكويت، 2001 م.

ب - كتب التراث.

1- الجاحظ.

- البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر 1998م.
- الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت،1988م.

2- حازم القرطاجنى، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، بيروت، دار العرب الاسلامى 1981 م.

3- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،الجزء الثاني، دار الجيل للطباعة، ط 5، 1401،1981م.

4- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام القاهرة، المكتبة التجارية 1965م.

5- عبد القاهر الجرجاني.

- أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر. استانبول، مطبعة وزارة المعارف، 1954م.
- دلائل الإعجاز، حققه وقدم له: محمد رضوان الداية، فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق سوريا، الطبعة الثانية 1987م.

6- قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي بيروت دار الكتب العلمية، د.ت.

ثانيًا المراجع:

أ - الكتب العربية

1- احمد درويش.

- التراث النقدي، قضايا ونصوص، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة 1998م.
- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء د.ت.

2- أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب من عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، الجزء الأول، العصر الجاهلي وصدر الإسلام، الطبعة الأولى، 1933هـ.

3- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات الكويت،1973م.

4- إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003م.

5- إسماعيل نوري الربيعي، التاريخ والهوية، إشكالية الوعي بالخطاب التاريخي المعاصر، دار مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، الأردن عمان، د.ت.

6- أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، عمان الأردن، ط 1423 هـ، 2002م.

7- بدوى أحمد طبانه، السرقات الأدبية، الطبعة الثانية، مكتبة الانجلو 1969 م.

8- برهان غليون، اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، مكتب مدبولي القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، 1990م.

9- بسام قطّوس، تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص الطبعة الأولى 2002 ف، عن إصدارات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة الثقافة العربية، د.ت.

10- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي الطبعة الخامسة، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995م.

11- جودت إبراهيم، نظرية الأدب والمتغيرات «دراسات» الطبعة الأولى، 1996م.

12- حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الرابعة 1412 هـ، 1992 م.

13- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة و التأويل الأدبي وقضاياه اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م.

14- رضوان القضماني، مبادئ النقد ونظرية الأدب، القسم الثاني، نظرية الأدب، منشورات جامعة البعث، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، 1990، 1991م.

15- زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية 8، مشكلة البنية،مصر، مكتبة مصر 3 - شارع كامل صدقي الفجالة 1976 م.

16- سعيد حسن بحري، علم لغة النص، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان 1997م.

17- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، سلسلة النقد الأدبي دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت لبنان 1986م.

18- الشيخ محمد الشيخ.

- التحليل الفاعلي، نحو نظرية حول الإنسان، مركز الدراسات السودانية، القاهرة الطبعة الأولى 2000م.
- التحليل الفاعلي والأدب، تحت الطبع.

19- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من ابريل، الطبعة الأولى 1426م.

20- صلاح فضل.

- شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شهرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،الطبعة الثانية 1995م.
- مناهج النقد المعاصر دار الآفاق العربية، 1997م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، المعادي، 1977م.

21- عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة 279، مارس 2002م.

22- عبدالرؤوف بابكر السيد، النص الأدبي الاستلاب والفاعلية، تحت الطبع.

23- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، طبعة منقحة وشغوفة بيليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية. الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية 1982م.

24- عبد الله محمد الغذامى.

- الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، 1998م.

- المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1994م.

25- عبد الله عبد الدائم، في سبيل ثقافة عربية ذاتية، الثقافة العربية والتراث منشورات دار الأدب. بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1983م.

26- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي المكتب المصري لتوزيع المطبوعات 1999م.

27- عبد الهادي عبد الرحمن، سلطة النص، قراءات توظيف النص الديني، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الثانية 1996م.

28- عبد الواحد حسن الشيخ، جهود اللغويين البلاغية والنقدية في القرن الثالث الهجري،، دار المعرفة الجامعية،1410 هـ، 1990م.

29- عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، دار المعرفة الجامعية، 2003 م.

30- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، 1974م.

31- عز الدين المناصرة، حارس النص الشعري، شهادات في التجربة الشعرية. دار كتابات، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1993م.

32- على جابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث،دار عمار، عمان، الأردن الطبعة الأولى 1420 هـ، 2000 م.

33- محمد خير شيخ موسى، فصول في النقد العربي وقضاياه، الطبعة الأولى 1404 هـ، 1984 م.

34- محمد زكى العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، القاهرة الطبعة الأولى، دار الشروق، 1414 هـ،1994 م.

35- محمد سعيد طالب، الثقافة والتنمية المستقلة في عصر العولمة (التخلف العربي ثقافي أم تكنولوجي) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق 2005م.

36- محمد عابد الجابري.

- التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 1991م.
- تكوين العقل العربي، نقد العقل العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة1991م.
- مسألة الهوية، العروبة والإسلام.....والغرب سلسلة الثقافة القومية 37، قضايا الفكر العربي(3) الطبعة الثانية بيروت كانون الثاني يناير 1997م.
- نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية 1982م.

37- محمد عبد الرحمن شعيب، النقد الأدبي تاريخه وتطوره، القاهرة، مطبعة دار التأليف، الطبعة الأولى، 1968 م.

38- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه الحلقة الثانية دار الطباعة، المحمدية بالأزهر القاهرة،د.ت.

39- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م.

40- محمد غنيمى هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

41- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة، مترجم عن الأستاذين لانسون و مايه، دار النهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة د.ت.

42- محيي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، 1948 م.

35- محمد سعيد طالب، الثقافة والتنمية المستقلة في عصر العولمة (التخلف العربي ثقافي أم تكنولوجي) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق 2005م.

36- محمد عابد الجابري.

- التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 1991م.
- تكوين العقل العربي، نقد العقل العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة1991م.
- مسألة الهوية، العروبة والإسلام.....والغرب سلسلة الثقافة القومية 37، قضايا الفكر العربي(3) الطبعة الثانية بيروت كانون الثاني يناير 1997م.
- نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية 1982م.

37- محمد عبد الرحمن شعيب، النقد الأدبي تاريخه وتطوره، القاهرة، مطبعة دار التأليف، الطبعة الأولى، 1968 م.

38- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه الحلقة الثانية دار الطباعة، المحمدية بالأزهر القاهرة،د.ت.

39- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م.

40- محمد غنيمى هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

41- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة، مترجم عن الأستاذين لانسون و مايبه، دار النهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة د.ت.

42- محيي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، 1948 م.

43- مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت 2000م.

44- موسى شامخ رباعية، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، جامعة الكويت، الكندي، الطبعة الأولى 2003م.

45- نديم البيطار، حدود الهوية القومية، نقد عام، دار الوحدة الطبعة الأولى بيروت، لبنان، 1982م.

46- وليد على احمد خليفة، التعدد والتنوع الثقافة (الهوية ومنهجية دراسة الثقافة)، ورقة بحثية جامعة الخرطوم، السودان د.ت.

47- يحيي محمد، نقد العقل العربي في الميزان، دراسة معرفية تعنى بنقد مطارحات مشروع (نقد العقل العربي) للمفكر المغربي محمد عابد الجابري. مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان الطبعة الأولى 1997م.

48- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت الطبعة الثانية 1984م.

49- يوسف حسن نوفل، نقاد النص الشعري، مكتبة لبنان ناشرون الشركة العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الاولى1997م.

ب- الكتب المترجمة :

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1973م.

2- ايمانويل فريس، برنارموراليس، قضايا أدبية عامة آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة د. لطيف زيتوني، عالم المعرفة مطابع السياسة، الكويت 2004م.

3- جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمى هلال، دار العودة بيروت، 1984م.

4- جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا. ترجمة محمد عصفور، دار السياسة، الكويت، 1996م.

5- ديفيد بشندر، نظرية الأدب المعاصرة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م.
6- روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر الطبعة الأولى، 2000م.
7- رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، الأعمال الكاملة(1)، مركز الإنماء الحضاري،حلب سوريا، الطبعة الثانية، 2002م.
8- رينيه وليك آوستن وآرن، نظرية الأدب، دار المريخ للنشر تعريب د.عادل سلامه، المملكة العربية السعودية، 1992م.
9- ماري مادلين واقب، معرفة الذات، ترجمة نسيم نصر منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثالثة 1983م.

ثالثًا: المجلات والدوريات:

1- احمد مكنات، نقد النقد..... النقد الذي يفرم النص، صحيفة الرأي السودانية 3 - 9- 2004 م.
2- ديب على حسن، داء الكلام، شؤون ثقافية، الجمعة 4 - 3 - 2005 م تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر.
3- رضوان القضماني، السيمائية، جريدة الأسبوع الادبى العدد 786، 1- 12-2001م.
4- سعيد الغانمى، من الخطأ أن نتصور أن المنهج شيئًا مقدسًا حوار: أديب كمال الديب، بيان الثقافة،9 - 5 - 2005م.
5- صالح هويدي، من أفق المماثلة إلى أفق التخليق، قراءة في إشكالية العلاقة بين النقد الغرب والنقد العربي، الكاتب العربي، العدد 39، 1995م.
6- عبد الله خلف العساف، علامات في نقدنا الأدبى الهابط، ليس نقد النقد دائمًا ظاهرة صحية، الوطن، العدد 1285 السنة الرابعة، 6 ابريل 2004م.

7- فتحي عامر، حمودة بين مراياه المحدبة والمقعرة، فشل المعارك الثقافية، بيان، آفاق أدبية، العدد 104، الأحد 22 شوال 1422هـ 6 يناير 2002م.

8- محمد الهويمل، الذين سرقوا النص، جريدة الرياض اليومية الأحد 29 جمادى الثانية 1425 هـ، العدد 3204، السنة، 40، 2006م.

9- مفيد نجم، محاولات البحث عن الدور الغائب للنقد العربي المعاصر بيان الثقافة، آفاق أدبية، 9 - 5 - 2005 م.

10- نايف سلوم، جاك دريدا المعارضة البرلمانية للبنيوية أو بغض الكتاب، الحوار المتمدن، العدد 1006، 3 - 11 - 2004 م.

رابعًا: شبكة المعلومات الدولية «الإنترنت»

1- حاتم عبد الهادي السيد، الجمهور الأدبى وعلاقة المبدع بالمتلقي والنص، مركز المرقاب الاخبارى، مصر شمال سيناء، 16-5 - 2006م، شبكة المعلومات.

2- مسعود عمشوش، النقد الثقافي والنقد الأدبي، 6 - 9 - 2005م، شبكة المعلومات.
http:// www.yemenitla.com / maq9124.htm

4- مفيد نجم، نقدية عربية، عبدالعزيز حمودة نحو نظرية / www.albyan.com.ae

3- ممدوح الشيخ، التفكيكية من الفلسفة إلى النقد الأدبي، 6 - 4 - 2005م.شبكة المعلومات الدولية.

الملاحق (*)

أولاً : التعريف بالأعلام
ثانيًا : التعريف بالمصطلحات

(*) اعتمدت الأعلام والمصطلحات على كتاب الأستاذ عبد الرءوف بابكر (النص الأدبي الاستلاب والفاعلية) وجابر عصفور في ترجمته لعصر البنيوية، وعبد السلام المسدّي في الأسلوب والأسلوبية ومحي الدين صبحي في ترجمته لتشريح النقد، ويمنى العيد في معرفة النص، وعدد من المصادر والمراجع الأخرى.

أولاً: التعريف بالأعلام

1- عبد العزيز حمودة:

حصل على درجتي الماجستير والدكتوراة في الأدب الإنجليزي من جامعة كورنيل الأمريكية عامي 1965-1968م، يتقلد حاليًا منصب رئيس جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا أستاذ الأدب الإنجليزي بكلية الآداب جامعة القاهرة. سبق له أن شغل المناصب التالية:

- نائب رئيس جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.
- عميد الدراسات العليا بجامعة الإمارات.
- مستشار مصر الثقافي لدى الولايات المتحدة.
- عميد كلية الآداب في جامعة القاهرة.
- رئيس قسم اللغة الإنجليزية في جامعة القاهرة.

له عدد من الدراسات من بينها: علم الجمال والنقد الحديث، المسرح السياسي، البناء الدرامي، المسرح الأمريكي، الحلم الأمريكي، المرايا المحدبة (عالم المعرفة - العدد 232، أبريل 1998م)، المرايا المقعرة(عالم المعرفة العدد272، أغسطس 2001م) الخروج من التيه (عالم المعرفة العدد 298 نوفمبر 2003م).

قدم له المسرح المصري:

- الناس في طيبة.
- ليلة الكولونيل الأخيرة.
- الرهائن.
- الظاهر بيبرس.
- المقاول.

2- أرسطو:

فيلسوف وعالم يوناني، مؤسس علم المنطق وعدد من الفروع الأخرى للمعرفة، وهو تلميذ أفلاطون، ولكنه انتقد نظرية أفلاطون الخاصة بالصور المفارقة (المثل) ولقد ميز أرسطو في الفلسفة بين الجانب النظري الذي يتناول الوجود والجانب العملي الذي يتناول النشاط الإنساني والجانب الشعري الذي يتناول الإبداع، له مؤلفات عديدة أهمها (ما بعد الطبيعة) وفن الشعر وفن الخطابة.

3- أفلاطون:

فيلسوف مثالي يوناني وتلميذ لسقراط هو مؤسس المثالية الموضوعية، و في مجال المعرفة يرى أن المعرفة الأصيلة لاتكون ممكنة إلا عن (المثل) ومصدرها التذكر أما منهجه في المعرفة (الجدل).

4- ايريز:

من أهم ممثلي مدرسة كونستانس الألمانية، أهتم بفرضية مؤداها القارئ الضمني أو القارئ المستتر، نشرت نظريته عام 1976، تعتمد هذه النظرية أساسًا على اعتبار القارئ الغاية الكامنة في نية المؤلف حين يشرع في الكتابة.

5- بالى تشارلز:

لساني سويسري، ولد بجنيف ومات بها اختص في اليونانية والسنسكريتية وتتلمذ على يد سوسير فاستهوته وجهة اللسانيات الو صفية ولما تمثل مبادئ المنهج البنيوي عكف على دراسة الأسلوب في ضوئه فأرسى قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث من مؤلفاته (مصنف الأسلوبية الفرنسية)، (اللغة والحياة)، (اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية).

6- **بروب:**

باحث وعالم روسي، من جماعة الشكليين الروس، اختص بدراسة الفولكلور الروسي، درس الاتنولوجيا في جامعة لينيغراد وضع قوانين علم بنية الحكاية، كان لكتابه (مورفولوجي الحكاية) أو علم بنية الحكاية أثره الكبير عند البنيويين الفرنسيين، حيث أثار هذا الكتاب ضجة كبيرة في الأوساط العلمية، من مؤلفاته (الجذور التاريخية للحكاية الفنطازية)، (الشعر الملحمي الروسي)، (الأعياد الفلاحية الروسية).

7- **بول دي مان:**

أحد أكبر النقاد الأمريكيين الذين حملوا على عاتقهم نشر التفكيكية في أمريكا وذلك من خلال كتابيه (العمى والبصيرة) في أوائل السبعينات و(أمثولات القراءة) في أواخر السبعينات، حيث يدور الأول حول مفارقة مؤداها أن النقاد لا يصلون إلى البصيرة النقدية إلاَّ من خلال نوع من العمى النقدي، فهم يتبنون منهجًا أو نظرية تتضارب تمامًا مع الاستبصارات التي تؤدي إليها.

8- **بول ريكور:**

من أهم النقاد الذين اهتموا بالنص الأدبي وتعريفه، حيث سماه بالحدث الكتابي وميزه عن الحدث الكلامي حيث يقول عند تعريفه للنص الأدبي: «آلا فلنسم نصًا كل خطاب ثبتته الكتابة».

9- **بيرس:**

عالم وناقد أمريكي، من أهم أعلام المنهج السيمولوجى وممثليه، عمل على تقسيم اللغة إلى ثلاثة حقول هي العلامات والإشارات والرموز.

10- **تروبتسكوى نيقولا:**

عالم روسي وهو المؤسس الحقيقي (للفونولوجيا)، صاحب كتاب (مبادئ الفونولوجيا) الذي ظهرت له ترجمة فرنسية سنة 1949م، وقد بدأ تروبتسكوى حياته

العلمية بالإقبال على دراسة الاتنولوجيا والاتنوجرافيا، ثم تخصص في دراسة اللغات، ولم يلبث بعد ذلك أن توجه نحو دراسة (اللغويات العامة) على اعتبار أنها الفرع الوحيد من العلوم الإنسانية الذي أصبح يملك منهجًا علميًا وصفيًا.

11- تودوروف:

باحث وناقد من أصل روسي يقيم في باريس يعمل في مركز الأبحاث الوطني للعلوم (C. N. R. S) وأعد أطروحة الحلقة الثالثة بإشراف (رولان بارت) ثم نشرها بعد تحويرها بعنوان (الأدب والدلالة) وهو الآن باحث في المركز القومي للبحوث العلمية بباريس، ويدرس (الخطابة والرمزية) بالمدرسة العليا للدراسات التطبيقية بباريس من أهم أعماله نشره لـ (نظرية الأدب) وتأليفه بالاشتراك مع (ريكور) (للقاموس الموسوعي في علوم اللسان) كما أنه يدير جينات مجلة الشعرية وله كذلك: نظرية الرمز والرمزية والتأويل، أنواع الخطاب، نقد النقد، شعرية النثر، الشاعرية أو أدبية الكتابة، مدخل إلى الأدب الفانتازي، ماهي البنيوية؟

12- تين:

ناقد فرنسي خلف أستاذه (سانت بيف) وسار على طريقته ثم حولها إلى ضرب من الحتمية الجبرية على نحوما تتصف به القوانين الطبيعية فإذا كانت الطبيعة لا تعرف الخصائص ولا القوانين الفردية وإنما تعرف القوانين العامة الملزمة، فكذلك ينبغي أن تكّون قوانين الأدب، وللأدب عدة قوانين عامة وأهمها: الجنس - البيئة - الزمان.

13- جاك دريدا:

فيلسوف فرنسي ولد لعائلة يهودية في حي (الأبيار) بمدينة الجزائر، وقضى بها سنوات تكوينه الأولى، عاش مغتربًا بين ثقافتين متصارعتين ثقافة الجماعة الجزائرية العربية وثقافة المستعمر الفرنسي رحل إلى فرنسا في التاسعة عشرة من عمره، حصل على شهادتي الليسانس في الفلسفة والليسانس في الآداب عام 1953 من جامعة السوربون

وشهادة في الأنثولوجيا إضافة إلى دبلوم الدراسات العليا حول (مشكلة تطور فلسفة هوسرل) عمل بتدريس الفلسفة، حصل على منحة في جامعة هارفارد الأمريكية، عاد بعدها إلى الجزائر ثم إلى فرنسا معيدًا بجامعة السوربون ودار المعلمين.

فاز عام 1962م بجائزة (جان كافييه) لترجمته وتقديمه كتاب هوسرل (مدخل إلى دراسة كتاب أصل الهندسة) حصل على درجة الدكتوراه الحلقة الثالثة في الفلسفة عام 1967م، قام برحلات عديدة إلى أوروبا وخارجها، ألقى خلالها العديد من المحاضرات في الجامعات الأمريكية والكندية والجزائرية والبريطانية والسويسرية والألمانية، حول تعليم الفلسفة، ونال شهادة الدكتوراة في الآداب عام 1980م وحصل على درجة الدكتوراه الفخرية من ثلاث عشرة جامعة أجنبية وعام 1987م عهد إليه بإدارة معهد الفلسفة، حاز على ثلاثة أوسمة... له العديد من الكتب منها (الكتابة والاختلاف).

14- جاك لاكان:

ولد في باريس واتجه في تعلميه نحو دراسة الطب، ثم تحول إلى دراسة الطب العقلي وفى عام 1932م استطاع لاكان أن يتقدم برسالة علمية تحت عنوان (ذهان البارانويا في علاقته بالشخصية) في عام 1936م شارك لاكان في احد المؤتمرات العالمية في التحليل النفسي بدراسة هامة تحت عنوان (مرحلة المرآة) ومنذ ذلك التاريخ ظل لاكان يتابع أبحاثه العلمية في ميدان الطب العقلي من جهة وميدان التحليل النفسي من جهة أخرى، عام 1966م ظهر له كتاب (كتابات) اعتبره النقاد بمثابة بنيوية جديدة حيث يدعو صاحبها إلى ارتياد عالم (الرمز)، اعتبر اللاشعور بنية وليس جوهرًا، صنف بعد ذلك على انه مفكر بنيوي، ولكن الجديد لدى لاكان أنه قد أعطى الصدارة (للبنية) على (الذاتية) في مضمار علمي أصعب ألا وهو مضمار (التحليل النفسي).

15- جوليا كريستيفا :

بلغارية الأصل والمولد، تعمل في فرنسا منذ عام 1966م أستاذة في السوربون، ناقدة وباحثة في علم الدلالة، وترتكز إلى العلوم الإنسانية الحديثة كما تهتم بتحليل نفسي للمعرفة، وتطرح أزمة العقل الغربي أو كما تقول (الموت الذي يهددنا) من هو الفاعل أو من هو الشخص المتكلم ؟ سؤال تطرحه كريستيفا ويحيلها إلى البحث في مسألة (القول)، واللغة عبر نصوص منها الرواية، لها من الأعمال: (النص الروائي) 1970م (ثورة اللغة الشعرية) 1974، (تعددية الكلمة) 1977م.

16- دي بوقون :

أحد أهم أعلام وممثلي المنهج الأسلوبي، حيث عمل على تعريف الأسلوب في عبارة يسيرة مختزلة هي (الأسلوب هو الرجل نفسه).

17- دي لوفر :

احد أهم ممثلي المنهج الأسلوبي، ومن أهم أعلامه الذين تبنوا هذا الاتجاه، وهو يرى أن جوهر المشكل يكمن في تجاوز الانطباع الذاتي الحاصل لنا والذي يسعى إلى كشف العلل الموضوعية التي يقوم عليها هذا الارتسام، حيث دعا إلى إرساء قواعد الموضوعية فيما يدرك بغير الوضعية.

18- رومان ياكبسون :

ولد بموسكو واهتم منذ سنواته الأولى باللغة واللهجات والفلكلور فاطلع على أعمال سوسير وهوسرل وفى سنة 1915م أسس بمعية ستة طلبة (النادي اللساني بموسكو) وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس.

وفي سنة 1920 انتقل إلى تشيكوسلوفاكيا فأعد الدكتوراه سنة 1930م بعد أن أسهم في تأسيس (النادي اللساني ببراغ) سنة 1920 وهو النادي الذي احتضن مخاض

المناهج البنيوية في صلب البحوث الإنشائية والصرفية وفى بحوث وظائف الأصوات وفى خضم هذه الحقبة تبلورت أهم المنطلقات المبدئية في علاقة الدراسة الآنية بالدراسة الزمنية لدى جاكبسون، وفى 1933م انتقل إلى مدينة (برنو) فدرس بجامعة ما زاريك، وبلور نظريته في الخصائص الصوتية الوظائفية وفى 1939م انتقل إلى الدانمارك والنرويج فدرس في كوبنهاجن وأوسلو وقد تميزت هذه المرحلة بأبحاثه في لغة الأطفال وفى عاهات الكلام، وفى 1941م رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية فدرس في نيويورك وتعرف بليفي اسشتراوس ثم انتقل إلى جامعة هارفارد والمعهد التكنولوجي بمساشيوستس، وهناك رسخت قدمه في التنظير اللساني حتى عذت أعماله معينًا لكل التيارات اللسانية وأن تضاربت من أبرز مصنفاته (محاولات في اللسانيات العامة)، (المنتخبات)، إضافة إلى (مائل في الشعرية)، ومن كتبه المنقولة إلى الفرنسية (ثماني مسائل في الشعرية 1977م) و (ثلاثة دروس عن الصوت والمعنى).

19- رولان بارت:

فرنسي درس الأدب الفرنسي والكلاسيكي في جامعة باريس، ثم خرج ليدرس الأدب الفرنسي في رومانيا وفى جامعة الإسكندرية في مصر، ومنها عاد إلى باريس أستاذًا في الكلية الفرنسية حتى وفاته يعد فارس النص أهم ناقد أوروبي قاد طلائع النقد الأدبي لمدة ربع قرن، من أهم أعماله (عناصر السيميولوجيا 1964م)، وفيه يعمد إلى تحليل الكتابة في ضوء علم الإشارات، وكتابة(S/Z)1970م وهو قراءة تشريحية لقصة (ساراسين) لبلزاك دخل بعدها بارت مع جماعة مجلة (تل كويل) وهى منبر النقد الحديث في باريس، ثم اصدر كتابه (لذة النص) 1973م، وعن نفسه كتاب (رولان بارت) 1975م، وكتاب (خطاب عاشق) 1977، و(الكتابة بدرجة الصفر) 1953، (برج إيفل) و (إمبراطورية الإشارة) و(أسطوريات) و(حوار مع راسين) 1963 م و(دراسات نقدية)

1964، (دراسات نقدية جديدة) 1972م (الغرفة المضيئة) 1980، وغيرها من الكتب التي أغنت المكتبة الحديثة بعلم وفكر واسعين.

20- ريفاتير:

أستاذ بجامعة كولومبيا، أهم جامعات نيويورك بالولايات المتحدة، اختص بالدراسات الأسلوبية منذ مطلع العقد الخامس وأبرز مؤلفاته (محاولات في الأسلوبية البنيوية)1971 م.

21- سارتر، جان بول:

فيلسوف وكاتب فرنسي، وهو داعية لما يسمى (الوجودية الملحدة) تشكلت آراؤه تحت تأثير هوسرل وهيدجر، كما أن هناك ارتباط بين فلسفته وفلسفة كيركفارد أيضًا كان متأثر بفرويد في التحليل النفسي وتتميز فلسفته بالنزعة المتمركزة على الإنسان والذاتية، والنشاط الإنساني الحر ولا يعتمد على القوانين الموضوعية ومثل هذا المفهوم للحرية، يشتمل على فلسفة الأخلاق السارترية....

من ابرز مؤلفاته (الوجود والعدم)1943 م (الوجودية نزعة إنسانية) 1947م، (نقد العقل الجدلي) 1960م.

22- سان سيمون:

من أوائل المفكرين الغربيين الذين تبنوا اتجاه الفن نحو الواقع والواقع الإجتماعي بنوع خاص، حيث عمل هو وجماعته للدعوة إلى تنظيم المجتمع الذي يعيشون فيه، ودعوا إلى دعوة الفرد للتفاني في خدمة مجتمعه والتضحية بكل غال ونفيس في سبيل إسعاد أبناء مجتمعه.

23- سقراط:

فيلسوف مثالي المانى، عمل على تدريس أفلاطون حيث يقول أفلاطون على لسان أستاذه سقراط فيما يخص نظرته حول الشعر: «حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة

طاهرة فإنه يوقظها ويسمو بها، فتمجد بأناشيد أو بأية أشعار أخرى مآثر الأجداد، فتربى الأجيال....».

24- سيجموند فرويد:

نمساوي طبيب مختص في الأعصاب أسس مدرسة التحليل النفسي وأحدث ثورة في المعرفة الإنسانية عامة بما اكتشفه من عوالم نفسانية ثرية العطاء، ومن أهم مؤلفاته (تأويل الأحلام) و(علم النفس المرضى في الحياة اليومية) و(ثلاث محاولات في النظرية الجنسية) و(محاولات في علم النفس التحليلي).

25- شولز روبرت:

ناقد أمريكي من أشهر أعماله: البنيوية في الأدب، عناصر القصة، السيمياء والتأويل.

26- غوته:

شاعر وروائي ومسرحي ألماني، من مؤلفاته: آلام فرتر، فيلهلم مايستر، فاوست، ومن شعره: الديوان الغربي والشرقي.

27- غولدمان لوسيان:

يعتبر نشاط لوسيان الفلسفي والنقدي امتدادًا فكريًا لأعمال جورج لوكاش (1885- 1917) وقد تميزت أعماله بتركيزها على علم اجتماع المعرفة وعلم اجتماع الأدب وجددت كتاباته النقد الماركسي وأضفت عليه قيمة معاصرة تتجاوز إطاره الدوغمائي، وقد أهله إطلاعه الواسع على الفلسفة الألمانية لابتكار منهجية جديدة في الدراسة الأدبية تدعى (السوسيولوجيا الجدلية للأدب) ولكنه إتباعًا للموضة الشائعة أسماها: (البنيوية - التكوينية)، وقد عرض أفكاره الفلسفية والتطبيق النقدي لها في مؤلفاته التي منها:(الجماعة البشرية والكون عند كانط 1945م)، (العلوم الإنسانية

والفلسفة 1952م)، (أبحاث جدلية 1958)، الإله الخفي 1959، (من أجل سوسيولوجيا الرواية 1964م)، (الماركسية والعلوم الإنسانية 1970م)، إلى جانب العديد من المقالات والندوات المتفرقة في المجلات الأوربية.

28- فالنتين اسموس:

ناقد روسي، من أهم مؤلفاته (القراءة كعمل إبداعي) اهتم فيه بتحديد مفهوم القراءة، وهو يرى الغموض ودرجاته يرجع إلى اختلاف فهم قارئ وتميزه عن الآخر.

29- فردينان دي سوسير:

عالم لغوى سويسري درس في جنيف في ليبرخ حيث أعد أطروحة موضوعها: حول استعمال (المضاف) المطلق في اللغة السنسكريتيه، ثم استقر بباريس من سنة 1880م إلى سنة 1891م، فدرس بمدرسة الدراسات العليا النحو المقارن وأعد رسالة عن نظام الحركات في اللغة الهندوأوروبية ثم اللسانيات العامة سنة 1907م ودروسه طيلة الفترة الأخيرة من حياته هي التي نشرها بعض تلاميذه بعنوان (دروس في اللسانيات العامة) وذلك سنة 1916م، ويعد الأب الحقيقي للحركة البنيوية.

حيث كانت محاضراته في علم اللغة فاتحه عهد جديد في مضمار (العلوم اللسانية) بصفة خاصة و(العلوم الإنسانية) بصفة عامة، لقد كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية مثل: ثنائية اللغة والكلام - علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي - الدال والمدلول - التزامن أو التواقت والتطور أو التعاقب أي (السانكرونى) و(الدياكرونى).

30- فنست ليتش:

أحد ممثلي المنهج التفكيكي حيث قدم كتابًا عن التفكيك احتوى على ملاحظات سماها (ملاحظات لتقديم مانفستو متأخر للتفكيك) وذلك في بداية الجزء الأول من هذا الكتاب.

31- كارتشفسكي:

من علماء اللسانيات اشترك مع تربتسكوي وجاكبسون عام 1982م في تقديم أعمال جماعية ناضجة في مضمار الفونولوجيا، قدمت للمؤتمر الدولي الأول للعلوم اللسانية بلاهاي،مقترحين برنامجًا جديدًا أعربوا فيه عن ضرورة التمييز بين دراسة أصوات الكلام ودراسة أصوات اللغة.

32- كانط إيمانويل:

فيلسوف وعالم ألماني، مؤسس المثالية الكلاسيكية الألمانية، ولد وتعلم وعمل في كونجسبرغ حيث عمل محاضرًا ثم أستاذًا للمنطق والميتافيزيقيا (1770 - 1796م) في الجامعة، وهو مؤسس المثالية (النقدية) أو (المتعالية) وقد صمم كانط - في أعماله الفلسفية وتحت تأثير النزعة التجريبية والشكية عند هيوم - الاختلاف بين الأسس الواقعية والأسس المنطقية،بعد ذلك ظهرت أهم كتبه في النقد حيث يعرض فيها بطريقة متماسكة النظرية (النقدية) في المعرفة والأخلاق وعلم الجمال، وبرهن كانط على استحالة بناء مذهب من الفلسفة التأملية (الميتافيزيقيا)، فالمعرفة ممكنة فقط لـ (الظواهر) من أبرز مؤلفاته (نقد العقل الخالص) 1781م (نقد العقل العملي 1788م) (نقد ملكة الحكم 1790م).

33- كلود ليفي شتراوس:

عالم اجتماعي معاصر يعد شيخ البنيويين المعاصرين، السمة الأساسية الأولى التي تميز ابستمولوجيا ليفي اشتراوس هي أنها تبحث في ما وراء (العلاقات العينية) عن

تلك البنية التحتية اللاشعورية.... وقد حمل على النزعة الوظيفية في دراسة الظواهر الاجتماعية لأن نظرتها واقعية صرفة، لاتهتم ببناء فكرة (عقلية) تتكفل بتفسير (البنية) وقد قام بدراسة الأساطير وفق المنهج البنيوي، ولد في بروكسل، درس الحقوق في باريس وتخصص بالفلسفة والأدب وهو أستاذ في جامعة (مون د. مارسان)، وفى ليون 1932-1934م ثم في جامعة سان باولو من 1935-1939م، ثم في نيويورك من 1942-1945م، ومستشار ثقافي في السفارة الفرنسية في الولايات المتحدة الأمريكية من 1946-1947م، كما عمل مدير الدراسات في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس منذ عام 1950م حيث شغل كرسي الأنتربولوجيا الاجتماعية منذ 1959م في الكوليدج دى فرانس وقد أهتم ليفي شتراوس بدراسة سير الفكر البشري، فقرب الاثنولوجيا من الألسنية ومن مشاكل التعبير، وذلك بهدف تبيان أن الظاهرات الاجتماعية هي وقائع لغوية، وقنوات اتصال قائمة على مستوى الوجود انطلاقًا من هذا الأساس وضع خطوطًا عريضة لنظرية علاقات القرابة والتبادل الاقتصادي والثقافي ولتكون الثولوجيا والديانات وظهورها، ومن أهم أعماله (البني الأولية للقرابة) 1949، (الجنس البشري والتاريخ) 1952م، (الانتربولوجيا البنيوية) 1958م، (الفكر المتوحش أو الوحشي) 1962م و(النيئ والمطبوخ).

34- كوهان:

ناقد وباحث فرنسي، اهتم بالمسألة الشعرية ورأى أن تحلل اللغة على مستويين الأول صوتي يشكل مصدرًا أولاً للشعر والثاني معنوي يشكل مصدرًا ثانيًا له، منطلقًا من هذا التوضيح أمكنه أن يميز: القصيدة النثرية (أو قصيدة المعنى) وهى تترك الوجه الصوتي، القصيدة الصوتية وهى لا تعمل إلا على المنابع الصوتية للغة وهذا ليس بالعمل الهام في نظرة، من هنا جاءت تسميتها بالشعر المنظوم.

قصيدة الصوت معنوية، أي القصيدة الكاملة من أهم مؤلفاته (بنية اللغة الشعرية) 1968م.

35- هانز روبرت جوس:

احد ممثلي مدرسة كونستاس الألمانية، وهى المدرسة التي تتفرع إلى منهجين يتميز احدهما عن الآخر، حيث يعنى الأول بعلم جمال التلقي والذي يمثل جوس أحد ممثليه، يهتم الثاني بفرضية القارئ الضمني أو القارئ المستتر.

ثانيًا : التعريف بالمصطلحات

1- **إشارة:**

رمز من حيث كونه تمثلًا لفظيًا لموضوع أو تصور طبيعيين.

2- **انتروبولوجيا:**

نزعة تؤكد وحدة الإنسان والطبيعة، في مقابل المفهوم المثالي للإنسان والثنائية التي تفصل بين الجسد والروح.

3- **الانتشار:**

هو تفجر النص إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة، إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية، تتحرك منتشرة من فوق النص عابرة كل الحواجز.

4- **إيديولوجيا:**

نسق من الآراء والأفكار التي هي جزء من البناء الفوقي، والتي تعكس - بوسائط معقدة - العلاقات الاقتصادية في مجتمع من المجتمعات وتؤكدها في الوقت نفسه، مما يجعل منها نوعًا من الوعي الزائف يؤكد علاقات إنتاجية.

5- **أيقونة (صورة):**

العلامة التي تقوم على علاقة تشابه بين الدال والمدلول كالصورة التي تماثل موضوعها، أو التمثال الذي يشبه موضوعه.

6- **بنية:**

نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقًا لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو يفضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معه النسق دالًا على معنى ويتضمن هذا

التعريف مجموعة من المسلمات، أولها: أن البنية تصور عقلي أقرب إلى التجريد منه إلى اليقين (فالبنية هي ما نعقله - بصياغة منطقية - من علاقات الأشياء لا الأشياء ذاتها) وثانيها: أن موضوع هذا التصور يتصف بأنه حقيقته لا شعورية لا تظهر بنفسها بل تدل عليها آثارها أو نتائجها. وثالثها: أن هذه الحقيقة لا شعورية الباطنة (الكامنة في الموضوعات، أو الكامنة في عقولنا المدركة لها - بمعنى أدق - حقيقة آنية نلفت الانتباه إلى تشكلها في الآن أكثر من تشكلها عبر الزمان وتميل إلى الثبات أكثر مما تميل إلى الحركة، ورابعها: أن هذه الحقيقة الآنية تلفتنا إلى نفسها أكثر مما تلفتنا إلى فاعلها وتكشف عن نظامها المحايث أكثر مما تكشف عن الذات الفاعلة في هذا النظام، وبقدر ما تؤدى هذه المسلمات - ضمنًا - إلى نفى صفة (التاريخية) عن معنى البنية فإنها تؤكد إزاحة الذات الفاعلة عن مركز البنية، على نحو يغدو معه بناء البنية نظامًا آليًا يعمل بطريقة واعية تتجاوز إرادة الأفراد.

7- بنية العقل:

هي النسق أو النواة التوليدية للوعي التي تحدد فكرة الإنسان عن نفسه ومنحى استجابته لتحديات الوجود الاجتماعي والحضاري.

8- التبئير:

مصطلح أطلقه (جانيت) وذلك عندما ينطلق السرد من وجهة نظر غير وجهة نظر السارد الذي يعتبر مصدرًا لكل خبر سردي، بما يعني، أن هناك تضييقًا على حقل الرؤية بالمقارنة مع المعرفة الكلية للسارد، حيث يعمل التبئير على تضييق حيّز الشمولية والأحادية ومن ثم إتاحة الفرصة لحرية وفاعلية رواة آخرين، ووجهات نظر أخرى في النص.

9- تفكيك النص/ النقد التفكيكي:

درج الدراسون استخدام مصطلح التفكيك للنص من أجل إعادة بنائه كوسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص إلا أن عبد الله الغذامي يعربه ب- (التشريحية أو تشريح النص).

10- التنازر:

مصطلح منحوت من كلمتي (تآزر، تناحر) وهو يكشف عن نمو وتفاعل بنيات العقل، تفاعل البنيات يعنى أنها تتآزر حينما تقدم إحداها استجابة ناجحة للتحدي الأساسي الذي يواجهه المجتمع ولكنها أيضًا تتنازع وتتناحر حينما تفشل البنية السائدة في التصدي للمشكلات القائمة، في حالة التآزر يكون البناء الاجتماعي في حالة استقرار، وحينما تفشل البنية السائدة تبدأ البنيتان الأخريان في المنافسة فيتجلى الصراع والتناحر.

11- التناص (التضمين) :

يشير المصطلح إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص، فيؤكد مفهومه عدم إغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص، وذلك على أساس مبدأ مؤداه (أن كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة، بتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول ويتحدد بها على مستويات متعددة) وتعد جوليا كريستيفا أول من صاغ هذا المصطلح ومنحه مدلولا محددًا، مدلولا هو أبعد ما يكون عن فكرة تأثر الكاتب بغيره من الكتاب أو فكرة مصادر العمل الأدبي بمعناهما التقليدي وأقرب ما يكون إلى مكونات النسق النصي نفسه، حيث يغدو التناص بمثابة تحول النسق أو أكثر من أنساق العلامة إلى نسق أو أنساق أخرى، وعلى نحو يغدو معه مفهوم المصطلح نفسه بمثابة نقطة تحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية.

12- رمز:

علامة تنتج عن (قاعدة) عرفية، أو ترابط معتاد بين الشارة وموضوعها.

13- شفرة:

مجموع البنن أو الأعراف التي تخضع لها عملية إنتاج أو توصليها، فالشفرة نسق من العلامات الذي يتحكم في إنتاج رسائل يتحدد مدلولها إلى الرجوع إلى النسق نفسه وإذا كان إنتاج الرسالة هو نوع من (التشفير) فإن تلقى هذه الرسالة وتحويلها إلى

مدلول هو نوع ضمن (فك الشفرة) عن طريق العودة بالرسالة إلى إطارها الرجعي في النسق الأساسي ولذلك يتحدث بعض دراسي العلامة عن نوع من التطابق بين (الشفرة) و (اللغة) وبين (الرسائل) و (الكلام).

14- فاعلية:

يقصد بها قدرة الإنسان على إنتاج وإثراء الحياة الإنسانية جمعاء بل الحياة جميعها.

15- فونيم:

أصغر الوحدات الصوتية الدالة التي إذا تغيرت تغير معنى الكلمة كالجيم والصاد من (جابر) و (صابر).

16- اللغة / الكلام:

ثنائية من ثنائيات دى سوسير، يقصد بها التمييز بين النسق المجرد الذي هو مجموعة من القواعد والمواصفات التي تتميز بها لغة عن غيرها من ناحية، والتحقق العيني المادي لهذا النسق في الممارسة الفعلية للأفراد من ناحية ثانية، وإذا كانت اللغة هي النسق المجرد الذي يقع وراء الكلام هو التحقق الفردي لهذا النسق أو الممارسة الفعلية له، وإذا كانت اللغة هي التي تحدد طبيعة الكلام بل تحدد طبيعة كل ظاهرة فردية من ظواهره، فإن هذه اللغة – من حيث هي نسق – ليس لها وجود إلا في تجلياتها التي يحققها الكلام.

17- مورفيم:

أصغر وحدة لغوية مجردة ذات معنى، وهى وحدة أوسع من وحدة المقطع.

18- ميتالغة:

يشير المصطلح إلى استخدام اللغة في الحديث عن اللغة، كما يحدث عندما تستخدم اللغة العربية مثلًا للحديث عن اللغة العربية نفسها فتصبح اللغة المتحدث بها لغة شارحة للغة التي نتحدث عنها، أو (ما بعد لغتها) وقد انتقل هذا المصطلح من المنطق

الوصفي إلى علم اللغة على يد جاكبسون، وارتبط عنده بالوظيفة التي تجنح إليها اللغة عندما يركز الحدث الكلامي على الشفرة فتصف اللغة نفسها، أو تتأكد من فاعلية نظامها الشفري في عملية التوصيل، وتتضمن اللغة الشارحة عادة الكلمات التي نستخدمها لتحديد عناصر اللغة الموضوع والإشارة إليها، كما تتضمن المصطلحات التي نستخدمها لوصف العلاقات بين هذه العناصر.

19- نسق:

نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، وكان دي سوسير يعنى بالنسق شيئًا قريبًا جدًا من مفهوم البنية، ويمكن القول إجمالًا إن الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم (الذات) أو (الوعي الفردي) من حيث هما مصدر للمعنى، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها (الذات) عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق التي تنتمي إليه بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته، ولذلك يرتبط مفهوم (النسق) ارتباطًا وثيقًا – في البنيوية – بمفهوم الذات المزاحة عن المركز.

20- الهُوية:

- ذاتية: أحد المبادئ الأساسية في الفكر يقول بأن الشيء لا يمكن أن يكون الشيء نفسه وشيئًا آخر.
- أدبيًا: سمات مميزة للكاتب أو الفنان تبرز في نتاجه وتشيع فيه لونًا معينًا هو في واقعه محصل للمران الطويل وللموهبة المثقفة، وقد تكون الهوية أيضًا مجموع الخصائص العينية المميزة لأثر فني أو لمجموعة من الآثار.

الفهرس

المحتويات الصفحة

تقديم 9

المقدمة 13

التمهيد: النقد وقضية الهوية 19

الفصل الأول: مساءلة المناهج النقدية المعاصرة 27

- المبحث الأول: المناهج النقدية وهوية النص الأدبي 29
- المبحث الثاني: النقد المعاصر عند العرب بين النظرية والتطبيق 53
- المبحث الثالث: المرايا المحدبة وقراءة المناهج النقدية المعاصرة 77

الفصل الثاني: المناهج النقدية التراثية في النقد العربي 107

- المبحث الأول: النظرية اللغوية العربية 109
- المبحث الثاني: النظرية الأدبية التراثية 137
- المبحث الثالث: المرايا المقعرة والهوية العربية 173

الفصل الثالث: سلطة النص والهوية الواقية 197

- المبحث الأول: المثاقفة حول النص 199
- المبحث الثاني: حول قراءة النص 217
- المبحث الثالث: الخروج من التيه وسلطة النص 239

الخاتمة 265

قائمة المصادر والمراجع 269

الملاحق 281

- أولًا: التعريف بالأعلام 283
- ثانيًا: التعريف بالمصطلحات 297

الفهرس 303

تنفيذ وطباعة

ARAB NILE GROUP

Print, Pub., Dist.

P.O. Box: 4051. 7th District-Nasr City-11727 Cairo-Egypt

Tel: +202 26717134-5 Fax: +202 26717135

E-mail: sales@arabnilegroup.com

مجموعة النيل العربية

"نشر - طباعة - توزيع"

ص.ب: 4051 الحي السابع/ م. نصر 11727 القاهرة/ ج.م.ع.

هاتف: 5-26717134 202+ فاكس: 26717135 202+

E-mail: info@arabnilegroup.com

www.arabnilegroup.com

إن سلطة النص تتمثل في قدرة النص الأدبي على تحقيق معنى ما، يتمتع بقدر من الالتزام ويقبل التثبيت ولو بشكل مؤقت في مواجهة فوضى القراءات التفسيرية للنص الأدبي التي انتهت عند أتباع نظرية التلقي والتفكيك إلى إلغاء سلطة النص ، بل إلى التشكيك في وجوده أصلاً .

عبد العزيز حمودة

الرقم الدولي ردمك: I.S.B.N.:978 - 9959 - 891 - 00 - 6
رقم الإيداع : 330 دار الكتب الوطنية - بنغازي