الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي تيسمسيلت

معهد الآداب واللغات　　قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

دراسة كتاب: (مناهج النقد المعاصر للدكتور صلاح فضل)

إعـــــداد:
ساكر حورية
عواد عائشة

إشراف الأستاذة:
يعقوبي قداوية

أعضاء لجنة المناقشة

د.	المركز الجامعي تيسمسيلت	رئيســــــا
د.	المركز الجامعي تيسمسيلت	عضو مناقشا
د. يعقـوبـــي قـداويـــة	المركز الجامعي تيسمسيلت	مشرفا ومقررا

السنة الجامعية: 1437/1438هـ-

شكر وعرفان

﴿ربِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَ عَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ﴾

الشكر لله أولا ثمّ لوالدينا الكريمين، امتثالا لقوله تعالى:

﴿أَنِ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ إِلَيَّ المَصِير﴾

ثمّ الشكر لأساتذتناالأفاضل، امتثالا لقول الرسول صلى اللّه عليه وسلم:

«مَنْ صَنَعَ إِلَيْكُمْ مَعْرُوفًا فَكَافِئُوهُ »

يسرنا أن نتقدم بالشكر الوافر للأستاذة المشرفة الدكتورة "**يعقوبي قداوية**" الّتي كانت لنا نعم العون، جزاها اللّه عنا وعن طلبة العلم خير الجزاء، والشكر الموصول لكل من تعمدنا بنصحه، وأفادنا بعلمه.

ساكر حورية

عواد عائشة

إهداء

إلى من أضاء طريقنا بنور الإسلام،

ومنارنا وهادينا، الرسول صلى الله عليه وسلم

إلى من بقيا يرتقبان بشوق حثيث خطاي

إلى من بذلا حبات قلبهما من أجلي

إلى من غالبا موج الحياة كفاحا وصبرا

رمزي الوفاء والديا الحبيبين

أطال اللّه في عمرهما

إلى من بهم أشد أزري إخوتي الأعزاء

أهدي ثمرة جهدي

ساكر حورية

إهداء

بسم الله الرحمان الرحيم

﴿قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون﴾

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك... ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك... ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك... ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك

إلى من كلّله الله بالهيبة والوقار من علمني العطاء بدون انتظار... إلى من أحمل اسمه بكل افتخار... أرجو من الله أن يمد عمرك لترى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد "والدي العزيز"

إلى ملاكي في الحياة... إلى معنى الحب ومعنى الحنان والتفاني إلى بسمة الحياة وسر الوجود... إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراح.

"أمي الحبيبة"

إلى كل من ساهم في تلقيني ولو بحرف في حياتي الدراسية وشكرا.

عائشة عواد

مقدمة

مقدمة:

يعدّ النقد الأدبي من أهم الحوافز الدافعة إلى ازدهار العمل الإبداعي وتطوير أشكاله الفنّية ومقاصده الفكرية والثقافية وتنوع مناهجه التحليلية، ومصطلح النقد هو مصطلح فضفاض تجاذبته العديد من المعارف الإنسانية واللّسانية وتميّز بتعدد مشاربه واختلاف مقارباته حتى انبثقت عنه مجموعة من المناهج النقدية الّتي تحتك بالنص احتكاكا مباشرا أو غير مباشر، بحيث عرفت مناهج البحث العلمي تعدّدا في مجال النقد الأدبي، فلم يقتصر النقد على منهج واحد ثابت، إذ وبالرغم من تعددّها – مناهج النقد الأدبي – واتساع جوانب تناولها للظاهرة الأدبية وتتبعها وبيان خصائصها إلّا أنّها تكتسي صبغة مهمة في مجال النقد الأدبي حيث تفرعت إلى فرعين أساسيين: مناهج سياقية وأخرى نسقية، يندرج ضمن الأولى ما يدرس النص من الخارج كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي، وأما الصنف الثاني فهو الّذي يتناول النص في ذاته كالمنهج البنيوي، الأسلوبي، السيميائي... وغيرها إلى أن ظهرت نظرية التلقي كثورة على المناهج السياقية والنسقية لتنقل الاهتمام من النص والمنتج إلى المتلقي.

ومن الأسباب الّتي دفعتنا لدراسة كتاب "مناهج النقد المعاصر" للدكتور صلاح فضل أنّ هذا الأخير يعدّ من أشهر وأبرز النقاد العرب الّذين ساهموا في إثراء المكتبة العربية على الصعيد النقدي والأدبي على حدٍ سواء وخاصة لاحتكاكه بالثقافة الغربية علاوة على ذلك أهمية موضوع الكتاب الّذي يتناول المناهج النقدية بطريقة متسلسلة وواضحة بعيدة عن كل التعقيدات سواء في الأسلوب أو في المعنى، ويبقى أهم دافع جعلنا نختار هذا الكتاب هو تقوية مكتسباتنا المعرفية في مجال الدراسات النقدية خاصة الحداثية.

ومن هنا تبلورت لدينا فكرة البحث، فكانت الخطة الّتي اتبعناها في دراستنا لهذا الكتاب كالآتي:

بدأنا دراستنا بمقدمة كانت بمثابة تمهيد للدخول إلى تفاصيل الكتاب، ثمّ قسمناه إلى ثلاثة فصول تناولنا فيها التعريفات والمصطلحات والرواد والمآخذ الّتي أخذت على تلك المناهج النقدية، فبالنسبة

للفصل الأول عنوناه بمنظومة المناهج السياقية، وضمنّاه أربعة مباحث أولها؛ تعريف المنهج ، وأمّا ثانيها؛ فكان بعنوان المنهج التاريخي ، وأمّا ثالثها؛ المنهج الاجتماعي، وأمّا رابعها؛ المنهج النفسي الأنثروبولوجي، وفيما يخص الفصل الثاني فقد جاء موسوما بمنظومة المناهج الحداثية، والّذي تضمن سبعة مباحث: المنهج البنيوي، المنهج الأسلوبي، المنهج السيميولوجي، التفكيكية، نظريات التلقي والقراءة والتأويل، وكان آخرها علم النّص. ويلي هذين الفصلين الفصل الثالث؛ الّذي جاء تحت عنوان: القرن الذهبي للنقد الأدبي والذّي خصصه الكاتب للحديث عن جيل الأساتذة، ثم عن نقاد الأدب، ثمّ نقاد الحداثة.

لقد تتبعنا هذه الفصول بالدراسة وتحليل القضايا الّتي طرحها صلاح فضل في كتابه السابق الذكر معتمدين في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي. ثمّ أنهينا بحثنا بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج الّتي توصلنا إليها، وفي الأخير صنفنا المصادر والمراجع الّتي اعتمدنا عليها.

ودراستنا هذه كغيرها من الدراسات الأخرى لا تخلو من الصعوبات، فمن أهم العراقيل الّتي واجهت طريقنا هو عدم حصولنا على النسخة الأصلية للكتاب و عدم وجود مصادر أو مراجع أو دراسات تحدثت عن هذا الكتاب ربما لأنّ صلاح فضل لم يقدم جديدا للفكر النقدي كونه مجرد محاضرات أو لاعتبارات أخرى، كان هذا إذًا موضوع البحث ودوافعه ومنهجه، وكلنا أمل بأننّا قد أحطنا عملنا بمتطلبات هذه الدراسة، فإن أصبنا فبعون اللّه وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

وفي الأخير يسرنا أن نتقدم بالشكر الوافر والتقدير إلى الأستاذة الفاضلة "يعقوبي قداوية" الّتي تفضلت بقبول الإشراف على هذا البحث المتواضع فجزاها اللّه كل خير.

عواد عائشة

ساكر حورية

2017\05\08

مـدخـــــل

بطاقة فنية للكاتب صلاح فضل:

ولد الدكتور صلاح فضل (محمد صلاح الدين) بقرية شباس الشهداء بوسط الدلتا في 21 مارس آذار عام 1938م. اجتاز المراحل التعليمية الأولى الابتدائية والثانوية بالمعاهد الأزهرية. حصل على ليسانس كلية دار العلوم – جامعة القاهرة عام 1962م.

عمل معيدًا بالكلية ذاتها منذ تخرجه حتى عام 1965م.

أوفد في بعثة للدراسات العليا بإسبانيا وحصل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مدريد المركزية عام 1972م. وعمل في أثناء بعثته مدرسا للأدب العربي والترجمة بكلية الفلسفة والآداب بجامعة مدريد منذ عام 1968م حتى عام 1972م.

عمل بعد عودته أستاذا للأدب والنقد بكليتي اللّغة العربية والبنات بجامعة الأزهر. وعمل أستاذًا زائرًا بكلية المكسيك للدراسات العليا منذ عام 1974م حتى عام 1977م. ثمّانتقل للعمل أستاذًا للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس منذ عام 1979م حتى الآن.

انتدب مستشارًا ثقافيًا لمصر ومديرًا للمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد بإسبانيا منذ عام 1980م حتى عام 1985م، كما عمل أستاذا للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين الشمس ورئيسا لقسم اللّغة العربية وهو الآن أستاذ متفرغ فيها.

وللدكتور صلاح فضل نشاط أكاديمي وثقافي واسع في مصر وخارجها نذكر منها:

- شارك في تأسيس مجلة "فصول" للنقد الأدبي، وعمل نائبا لرئيس تحريرها على فترات متفاوتة منذ 1980م حتى 1990م.
- شارك في تأسيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي وعمل رئيسا لها منذ 1989م.
- انتخب عضوا بمجمع اللّغة العربية عام 2003م.
- أسهم في إقامة عدد من المؤتمرات العلمية والنقدية، وأدارها في مصر وإسبانيا والبحرين، وشارك في معظم الملتقيات العلمية العربية.

مؤلفاته:

للدكتور صلاح فضل مؤلفات عديدة أثرت المكتبة العربية في الأدب والنقد الأدبي والأدب المقارن وزودت الباحثين برؤى جديدة في الشعر والمسرح والرواية منها:

- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي 1978م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي 1978م.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته 1984م.
- شفرات النص، بحوث سيميولوجية 1989م.
- ظواهر المسرح الإسباني 1992م.
- أساليب السرد في الرواية العربية 1993م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص 1993م.
- أساليب الشعرية المعاصرة 1995م.
- مناهج النقد المعاصر 1996م.

وممّا ترجمه من المسرح الإسباني:

- الحياة حلم، لكالديرون دي لاباركا 1978م.
- نجمة أشبيلية، تأليف لوبي دي فيجا 1979م.
- القصة المزدوجة للدكتور بالمي، تأليف بويرو باييخو 1974م.
- حلم العقل ودون كيشوت، تأليف بويرو باييخو 1975م.
- وصول الألهة، تأليف بويرو باييخو 1977م.

نشاطه المجمعي:

للدكتور صلاح فضل نشاط مجمعي ملحوظ؛ فهو عضو في لجنة الاقتصاد، ومقرر للجنة الأدب، وهو صاحب مشروع كبير لتطوير العمل بالمجمع وتوسيع دائرة نشاطه ونشر رسالته، وقد قدّمه إلى مجلس المجمع.

يقول عنه الدكتور محمد حسن عبد العزيز، عضو المجمع:

الدكتور صلاح فضل ناقد بصير بفنون الأدب العربي، يتميز بلغته الفصيحة الرشيقة، وبخاصة في مقاله الأسبوعي بجريدة الأهرام، ومتابعته الدؤوب لما ينتجه الأدباء من شعر وقصة ومسرحية، وهو ناقد معايش لكل اتجاهات الأدب العالمي وتياراته النقدية.

كتاب "مناهج النقد المعاصر" للدكتور صلاح فضل هو كتاب نقدي صدر حديثا سنة 2002 في طبعته الأولى عن دار ميريت للنشر والمعلومات بالقاهرة (مصر) يحتوي على 202 صفحة، تضمن عددا من المحاضرات عن مناهج النقد المعاصر ألقاها الكاتب على طلاب الدراسات العليا حيث وضع خريطة للمشهد النقدي في الثقافة العربية والعالمية بتفادي التفصيلات الجزئية ويمكن تقسيمه إلى ثلاثة أجزاء رئيسية الأول يعرض فيه مفهوم المنهج والثاني منظومة المناهج التاريخية بينما الثالث يعرض فيه منظومة المناهج الحداثية، أما آخرها فقد كان حديثا عن القرن الذهبي للنقد العربي وأساتذته من نقاد الأدب ونقاد الحداثة.

ولقد أراد صلاح فضل من خلال تأليفه لهذا الكتاب أن يضع بين يدي المتلقي هذه المحاضرات لميلها للشرح والتبسيط مبتعدا عن التعقيد مركزا في ذلك على أبرز انجازات النقد العربي في القرن العشرين حتى يكتمل المشهد المنهجي والواقعي معا في خطاطة وجيزة آملا بذلك أن تتسع المساحة من دائرة المتخصصين لتمد يدها إلى كافة المنشغلين بالأدب والثقافة.

ولقد اعتمد الكاتب على بعض المراجع ممّا يتوفر على القارئ العربية منها والمترجمة ومن بينها نذكر: المنهج التاريخي لحسن عثمان، البنيوية التكوينية لوسيان غولدمان، التفسير النفسي للأدب للدكتور عز الدين إسماعيل، البنيوية وما بعدها ترجمة جابر عصفور، الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، شفرات النص لصلاح فضل، الكتابة والاختلاف لجاك دريدا، النظرية الأدبية المعاصرة... وغيرها.

عتبة المقدمة:

جاءت المقدمة في الصفحة رقم (أربعة) حتى الصفحة رقم (ثمانية) من الكتاب—مناهج النقد المعاصر- وفيها قد صرّح الكاتب صلاح فضل بأنّ هذا الكتاب هو مجموعة من المحاضرات الّتي ألقاها على طلبته في الدراسات العليا بمعهد البحوث والدراسات العربية عن مناهج النقد المعاصر، متسمة بطابعها الشفاهي وبساطتها متأثرا في ذلك بطه حسين ومحمد مندور آملا في ذلك أن يستقطب اهتمام النقاد المتخصصين، وتوظيفه لمصطلحات النقد الحديث، كما أنّه أشار إلى أنّه استعمل مراجع كلها في متناول القارئ العربي، اعترف إضافة إلى أنّه لم يشر إلى تخلي هذه المناهج في النقد العربي إلا بشكل وجيز متفاديا التفصيلات الجزئية خاصة فيما يخص موقف النقد العربي من هذه المناهج وكيفية تأثيرها فيه مبررًا ذلك بأنّ الخوض في غمار عملية التأثير والتأثر بين هذه المناهج وانتقالها من الثقافة الغربية إلى الفكر العربي النقدي هو مهمة التاريخ —أو ما يطلق علية التأريخ- وهو ما لم تحتويه صفحات الكتاب.

وحسب رأي صلاح فضل فإنّ الدراسة الّتي قام بها كانت منصبة على بعض القضايا الّتي أثارتها هذه المناهج النقدية من جانبها الفكري والتقني.

عتبة الخاتمة:

وأمّا بالنسبة للخاتمة الّتي جعلها الكاتب في الغلاف الخلفي للكتاب فقد أعاد — تقريبًا- ذكر ما قاله في مقدمة كتابه عن النقد المعاصر ووظيفته وخروجه من الحروب الإيديولوجية.

الفصل الأول

منظومة المناهج السياقية

مفهوم المنهج:

يبدأ هذا المبحث من الصفحة (التاسعة) حتى الصفحة (الثانية والعشرون) من الكتاب.

لقد اختلفت التعاريف الّتي تتناول المنهج باختلاف الدارسين مما جعل الباحثين يجدون صعوبة في إيجاد تعريف جامع مانع له سواء على مستوى اللّغة أو على مستوى الاصطلاح.

وعلى العموم فإنّ المنهج في اللّغة نعني به الطريق والسبيل والوسيلة الّتي يتدرج بها للوصول إلى هدف معين.[1] وهو تعريف أجمع عليه العديد من العلماء.

أمّا إذا ما عدنا إلى تعريفه في الاصطلاح نجد أنّه ارتبط بتيارين:

أولا: ارتباطه بالمنطق وهو بهذا يدل على الوسائل والإجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية الّتي تؤدي إلى نتائج معينة وكلمة (منهج) انطلقت من اليونانية واستمرت في الثقافة الاسلامية لتصل إلى عصر النهضة ويطلق على المنطق في هذه المرحلة المنهج العقلي لأنّه يلتزم بحدود الجهاز العقلي.

ثانيا: ارتباطه في عصر النهضة بحركة التيار العلمي وهذا التيار لا يحتكم إلى العقل فحسب وإنّما كذلك إلى الواقع ومعطياته وقوانينه.[2]

من خلال التعريف الاصطلاحي للمنهج نلاحظ أنّه محكوم بتيارين التيار الأول تمثل في المنطق كون أنّ المنهج محكوم بالعقل أما الثاني فهو مرتبط بحركة التيار العلمي الّذي يتجاوز العقل إلى الواقع.

أمّا المنهج النقدي عند صلاح فضل فقد شق طريقين أحدهما عام والآخر خاص:

فأما العام فهو "يرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الانسانية بأكملها هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها ديكارت على أساس أنّها لا تقبل أي مسلمات قبل عرضها على العقل. أمّا الخاص: يتعلق بالدراسة الأدبية وبطرق معالجة القضايا الأدبية فهو بهذا الشكل يتحرك طبقا لمنظومة خاصة به تتألف من مستويات مختلفة أهمها:

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، ط.1، القاهرة، 2002، ص. 09.

[2]– ينظر، المرجع نفسه ، ص. 10.

مستوى النظرية الأدبية: كل منهج لابد له من نظرية في الأدب فالمفهوم المعرفي المؤسس للأدب هو النظرية والمنهج النقدي هو الّذي يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها والمنظومة الاصطلاحية تمثل الطرف الثالث في العملية المنهجية فعندنا النظرية والمنهج والمنظومة الاصطلاحية تمثل الأدوات المنهجية الّتي يطبق بها المنهج هذه المصطلحات الثلاثة تمثل منظومة متكاملة تبدأ من الإطار الشامل "النظرية" وتنتهي إلى التقنية المتداولة الّتي يستعملها أصحاب المنهج في ممارستهم العملية."[1]

يحمل المنهج النقدي مفهومان عام وخاص؛ المفهوم العام يرفض أي مسلمات غير ناضجة للعقل بينما الخاص فله منظومة خاصة به تتألف من عدة مستويات أهم مستوى هو النظرية الأدبية بحيث كل منهج يرتكز على نظرية وأهم الأدوات المنهجية الّتي يطبق بها المنهج هي النظرية والمنهج والمنظومة الاصطلاحية وهي بمثابة منظومة متكاملة مبدؤها النظرية ونهايتها التقنيات الّتي يعتمد عليها أصحاب المنهج في ممارستهم.

هناك توضيح آخر يشرح لنا بشكل أفضل العلاقة بين النظرية الأدبية والمنهج النقدي وهو متصل بعلاقة المنهج بالمذهب حيث وضّح لنا صلاح فضل الفرق الجوهري بين المذهب والمنهج الّذي توصّل فيهإلى أنّ المذهب له بطانة إيديولوجية يصعب تحريكها بينما المنهج يتكئ في الدرجة الأولى على مفاهيم عقلية أو منطقية يمكن حراكها وتغييرها فيصعب على الأديب الّذي يعتنق أو يقتنع بمنهج محدد ويجد فيه قصورا يمكن له أن يستكمله بقدر أكبر أو يعدله فيه.[2]

يظهر لنا الفرق بين المنهج والمذهب في أنّ المذهب يرتكز على مبادئ إيديولوجية لا تستطيع التصرف فيها في حين أنّ المنهج يرتكز على مبادئ عقلية يمكن التصرف فيها.

نستطيع إذن اعتمادا على المفهوم العام للمنهج وتطوره أن نتمثل بصفة عامة الشكل الكلّي للمناهج النقدية الّذي يتجسد في منظومتين:

[1]– ينظر،صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ص. 11. 12. 13.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص. 10. 17.

المنظومة الأولى: وهي المنظومة التاريخية وتضم مناهج عديدة.

المنظومة الثانية: وهي منظومة البنيوية وما بعدها.[1]

إذن في الأخير نستطيع أن نحدد منظومتين للمناهج النقدية وهي المناهج السياقية الّتي تضم المناهج الخارجية والمناهج النسقية الّتي تضم البنيوية وما بعدها.

المنهج التاريخي:

يرى صلاح فضل في أول فصل من كتابه [مناهج النقد المعاصر] والّذي يبدأ من الصفحة (25) حتى الصفحة (44) أنّ المنهج التاريخي يعدّ أحد المناهج النقدية الّتي انبنت على قواعد متينة مبنية على الفلسفة والمعارف الإنسانية وتيارات فكرية متعدّدة وهو أول المناهج من حيث الظهور لارتباطه بالتطور الأساسي للفكر الإنساني، بحيث أنّه اكتسح الحقل الأكاديمي العربي والغربي على حدٍ سواء منذ أمد بعيد.

ولقد كان للمدرسة الرومانسية الدور الأساس في ظهور المنهج التاريخي عند الغرب عموما وفي أوروبا خصوصا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وانتقالها إلى الثقافة العربية إبان النصف الأول من القرن العشرين حيث كانت الرومانسية "هي الّتي تبلور وعي الإنسان بالزمن وتصور للتاريخ ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء"[2]وعليه يمكن القول أنّ الاتجاه الرومانسي قدّ اتجه اتجاها يتم فيه تصور الأدب باعتباره مرآة عاكسة للفرد والمجتمع.

والرومانسية "في الفكر النقدي، هي الّتي بدأت التوجه إلى التمثيل المنتظم للتاريخ، باعتباره حلقة من التطور الدائم، يتم فيها تصور الأدب باعتباره تعبيرا عن الفرد والمجتمع، وبالتالي فهو يرتبط بهذه الجدلية."[3] وكان ظهور الرومانسية كمذهب مناهض لما سبقه من أشكال أدبية، وخاصة الكلاسيكية الّتي عدّت الأدب "مجرد محاكاة للأقدمين باعتبارهم يمثلون النموذج الأرقى للإبداع، هذه المحاكاة

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ص. 19. 20.

[2]– المرجع نفسه، ص. 26.

[3]– المرجع نفسه، ص. 26.

عكسها المنظور التاريخي عندما وضع هؤلاء الأقدمين في موضعهم الطبيعي في سلم التطور البشري "[1] ذلك أنّ الكلاسيكية ترى في الأدب تقليد للأسبقين ونقل للحقيقة دون التصرف فيها أو إضافة إبداع شخصي ذات لمسة حداثية جديدة.

وعلى العموم فإنّ المنهج التاريخي حسب صلاح فضل قد اتّسم بخصائص مختلفة تميزه عن بقية المناهج الأخرى، فهو يعتمد على جمع البيانات والمصادر الأولية والثانوية للمادة العلمية وتوثيقها وتحليل مخطوطاتها باستعمال الأسلوب العلمي – مما دعا الأوروبيين يطلقون عليه اسم المنهج العلمي – كما يسعى هذا المنهج إلى التأكد من صحة النص ونسبته إلى قائله، وعدم قبول الاشياء كمسلمات ودراسة عملية التأثير والتأثر بين الأديب والعمل الأدبي عن طريق تتبع العوامل الزمانية والمكانية. ومع ذلك فإنّ المعرفة التاريخية معرفة ليست كاملة نظرا لطبيعة المصادر التاريخية وتعرضها للتحريف والتخريب مما يقلل من درجة الوثوق بها وعدم الأخذ بها كمسلمة.

"وفي منتصف القرن التاسع عشر تقدم الفكر التاريخي خطوة هائلة نتيجة للفلسفة الجدلية عند هيجل وعلى وجه التحديد ابتداءً من الفلسفة الماركسية "[2] ومع نهاية القرن التاسع عشر أصبحت الماركسية تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن معتمدة على مقولة فلسفية هي (الحتمية التاريخية) الّتي مفادها أنّ التاريخ البشري عبارة عن متوالية.[3]

ولذلك اكتست الماركسية أهمية بالغة من خلال دعوتها إلى تبني حتمية التطور التاريخي كرد فعل على الرومانسية وفي هذا الصدد يمكن أن نشير إلى "تصور لوكاش للرواية لأنّه يرتبط بالمنظور التاريخي في دراسة الأدب "[4] إلا أنّ صاحب الكتاب – صلاح فضل – يرى بأنّه لا يوجد هناك ما يمكن أن نطلق عليه اسم الرواية التاريخية، وعلة هذا الرأي أنّ كل رواية لابد أن تكون تاريخية فإذا كانت أحداثها تدور حول القديم فهي قديمة وإذا كانت تدور في الوقت الراهن فهي معاصرة وهنا أصبح

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص. 27.

[2]– المرجع نفسه، ص. 29.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص. 29. 30.

[4]–المرجع نفسه، ص.31.

التاريخ مبدأ لابد أن يلتزم به المبدعون في نتاجاتهم الأدبية. "فالتاريخ ابتلع الأدب، ابتلع الثقافة، لكن التاريخ بمنظور محدد بقوانين متعينة سلفًا "[1]

وبعد النظرية الكلاسيكية والرومانسية والماركسية ظهرت اتجاهات – مناهج أخرى – كانت أكثر مرونة من الماركسية؛ تسلم بمبادئه لكنّها ثارت على الاشتراكية ونادت بالحرية الفردية والإبداع الفردي ومنها نجد:

الواقعية النقدية: "وقد تبلورت في منتصف الخمسينيات بعد الحرب العالمية الثانية، وتتمثل في نظرية الالتزام الوجودية، والّتي تمثلت في قضية علاقة المبدع بالواقع تمثلا فيه كثير من الحيوية والمعاصرة والتطور للفكرة التاريخية "[2] وفيه يطالب المبدع بالاكتفاء بنقل قضايا مجتمعه وبيئته.

في حين أنّ الوجودية تنبني على ثنائية جوهرية تحكم علاقة المبدع بالحياة متمثلة في: الحرية /المسؤولية وانتهت من خلال ذلك إلى أنّه لا أحد يمكنه أن يلزم المبدع بتبني قضية ما أو الالتزام بها وهذا هو مجلى الحرية.[3]

ولعل أبرز النقاد الّذين اتجهوا إلى النزعة التاريخية نجد: غيستاف لانسون، وسانت بيف، وهيبوليت تين، وهم من أهم النقاد الّذين أرسوا دعائم المنهج التاريخي، إلا أنّ صلاح فضل اكتفى في سياق ذلك بالإشارة إلى اسمين بارزين هما: سانت بيف، وهيبوليت تين.

فبالنسبة لتين الناقد الفرنسي، فقد ربط الأدب بالعوامل الثلاثة الأساسية المكونة له، وهي: البيئة، الجنس، الوسط.وتتحكم فيها عوامل – كما حددها تين – بـ : البيئة الّتي نشأ فيها، الثقافة، التربية، العوامل الزمانية المؤثرة فيه والّتي تصبغ أدبه.[4]

وبعد تتبع صلاح فضل لنظرية تين في الأدب وجد فيها قصورا، ذلك أنّ هذا الأخير حصر العملية في الإبداع الجماعي وأغفل العنصر الفردي والموهبة الشخصية.

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص.32.

[2]– المرجع نفسه، ص.34.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص34.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 35.

عرف المنهج التاريخي تبلورا اكتسب فيها صبغة علمية مع غيستاف لانسون باختراقه للأوساط الأكاديمية والعلمية، ثمّ إنّ المنهج التاريخي – حسب صلاح فضل – قد بلغ درجة متطورة وعرف نقلة نوعية انتقل فيها من النقد التاريخي إلى النقد الاجتماعي مما جعل التفريق بينهما عسيرًا، ومع ذلك فقد كان لهذا الأخير تأثير بالغ في توسيع دائرة اهتمام النقد التاريخي بالعصور القديمة وذلك بدراسة الأدب بعيدا هن السلطة والحركة السياسية.

وبعد انتهاء صاحب الكتاب من عرض كل ما يتعلق بالمنهج التاريخي منذ ظهوره وتطوره وأهم أعلامه الّذين أرسوا دعائمه وأخرجوه إلى دائرة العلمية، آثر أن يلخص ذلك في مجموعة من النتائج الّتي خرج بها من خلال دراسته هذه فكان **أولها**، " ما يتصلب التوزيع النوعي للأجناس"[1] بمعنى أنّ المنهج يهتم بدراسة مختلف الأجناس الأدبية (كالقصة والرواية، والمسرحية) وتصنيفها حسب مادتها ونوعها الأدبي من (شعر أو نثر)، فيتتبع عوالها الزمانية والمكانية ومراحل تطورها عبر العصور، فمثلا القصة تاريخيا تمثل المقامة في عصورها القديمة. أمّا **ثانيها**، فهي كتابة تاريخ الآداب، عبر فتراته الزمانية المتعاقبة فأصبح "هناك تبعية مباشرة تربط الأدب بالأحوال السياسية والاجتماعية"[2] فبفضل المنهج التاريخي استطاع الدارسون " تنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية، وكتابة تاريخ الآداب "[3]

وعلى الرغم من كل ذلك إلا أنّ صلاح فضل وأثناء دراسته لهذا المنهج وجد فيه ثغرة تمثلت في أنّه منهج غالى في النمطية وارتكز على بعض المقولات الجوهرية وتكرارها، وخلاصة القول هنا أنّ الناقد التاريخي اهتم بالسياقات الخارجية للإبداع الأدبي على حساب النسق أو المضمون في مقاربته للنص الأدبي. و**ثالثها**، أنّ المنهج التاريخي أوجد لنفسه مصطلحات خاصة به استقاها من مجالات التاريخ، وعلم الأحياء، وعلم الاجتماع.

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 38.

[2]– المرجع نفسه،، ص. 39.

[3]–المرجع نفسه، ص.38.

المنهج الاجتماعي:

يبدأ هذا المبحث من الصفحة رقم (45) حتى الصفحة رقم (65) من الكتاب.

يعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية، وقد انبثق هذا المنهج تقريبا في حضن المنهج التاريخي وتولد عنه.[1]فالمنهج الاجتماعي ولد في أحضان المنهج التاريخي، عند أولئك الّذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات ولذلك قال بعضهم إنّ هذا المنهج جزء من المنهج التاريخي.بمعنى أنّ المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان فلكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة حيث أسفر ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع.[2] فأولى علامات هذا النقد أنّه يبين الصلة بين النص والمجتمع الّذي نشأ فيه.

يمكننا القول بأنّ كل البحوث والدراسات الّتي كانت في البداية متصلة بالوعي التاريخي تحولت إلى وعي اجتماعي يرتبط بالمجتمع وبفكرة الطبقات، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعي، وليس على المستوى الفردي بمعنى أنّ كل الأعمال الأدبية لها علاقة بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته وذلك باعتبار المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية والفنية.[3] ذلك أنّ كل ما كان يتعلق في البداية بالتاريخ أصبح فيما بعد يتعلق بالمجتمع من منظور أنّ هذا الأخير هو المنتج الرئيسي لكل الأعمال الإبداعية.

"ولقد أسهمت نظرية الانعكاس الّتي طورتها الواقعية في تعزيز هذا التوجه الاجتماعي لدراسة الأدب"[4] حيث استطاعت أن تقدم مفاهيم جديدة تماما عن الأدب ولعلها أكثر النظريات حيوية وقدرة على الاستمرار بفضل منهجها الّذي يتسم بالحركة.

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 45.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص.45.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 46.

[4]– المرجع نفسه، ص. 46.

لكن المشكلة الأولى الّتي واجهت الدراسات الّتي تربط بين الأدب والمجتمع كانت تتمثل في فرضية مفادها أنّه كلما ازدهر المجتمع في نظمه السياسية والاقتصادية، وفي ثقافته وانتاجه الحضاري نشب نوع من الازدهار الأدبي لكن هذه الفرضية صاحبها نوع من التناقض حيث اثبتت تاريخ الآداب والمجتمعات المختلفة أنّ هذا التلازم ليس صحيحا.[1] فمدام دوستال ترى "أنّ الأدب يتغير بتغير المجتمعات ويتبدل بتبدلها ويتطور حسب تطور الأوضاع الاجتماعية"[2]

لكن هناك دراسات نفت هذه الفكرة وأقرت بعدم وجود تلازم بينهما "فكثيرا من الفترات التاريخية الّتي كانت تعاني فيها المجتمعات من تفكك سياسي وتدهور اقتصادي، وتردٍ اجتماعي شهدت ازدهارا وتوهجا أدبيا وفنيا"[3] وقد وضّح صلاح فضل ذلك بمثال من التاريخ العربي وبشكل أدق العصر العباسي الثاني الّذي كان نموذجا لتفكك الدولة وانتقال مركزية السلطة من العرب إلى الأعاجم ونشوء الدويلات وتفسخ المجتمع كل هذه كانت دافعا لنشوء كوكبة من كبار شعراء العربية وهم يمثلون ذروة الإبداع الشعري في الثقافة العربية.[4]

وفي صدد ذلك ارتأى صاحب الكتاب أن يطرح على نفسه تساؤلا وهو: كيف يمكننا تفسير ازدهار مستوى الإبداع الأدبي في مقابل تدهور المستويات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية؟ محاولا الإجابة عن ذلك في أنّ الماركسيون وعلى رأسهم كارل ماركس قدّموا تصورا لتجنب ذلك وأطلق عليه تصور العصور الطويلة حيث يرى أنّ العلاقة بين الأبنية الاجتماعية والأبنية الثقافية والإبداعية ليست علاقة مباشرة لكنها تكشف عن نتائجها بإيقاع بطيء.[5]

يفهم من هذا أنّ الأدب يضعف عندما لا يستوعب مظاهر القوة لكن سرعان ما يستوعبها ويحدث الازدهار وهذا يحتاج إلى فترات طويلة حتى يحدث توازي بين كلا الجانبين فقانون العصور

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 46.

[2]– أزاده منتظري، محمد خاقاني، منصور زركوب، إضاءات نقدية "فصلية محكمة"، العدد. السادس، ص.161.

[3]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 46.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 46.

[5]– ينظر، المرجع نفسه، ص.47.

الطويلة يرفض قياس الأدب في علاقته بالمجتمع في فترات زمنية وجيزة وإنّما يحاول أن يمد هذاالقياس على فترات زمنية طويلة وبهذا أمكن تفسير ظواهر ارتباط الأدب بالمجتمع ارتباطا زمنيا طرديا وليس عكسيا، بالرغم مما وجه إليه من انتقادات قبل ذلك.[1]

لقد كانت الماركسية والواقعية الغربية يعملان جنبا إلى جنب وقد أسفر عن هذا العمل نشوء علم قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه [علم اجتماع الأدب] أو سوسيولوجيا الأدب متأثرا في نشأته بالتطورات الّتي حدثت في نظرية الأدب من جانب وما حدث في مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر وتبلور في منتصف القرن تيارين متوازيين ومتباعدين في الآن ذاته.[2]

فهذان التياران هما:

التيار الأول: يطلق عليه علم اجتماع الظواهر الأدبية، وهو تيار تجريبي أمبيرطيقي يرى أنّ الأدب جزءا مكونا من الحركة الثقافية، وأنّ تحليل الأدب من هذا المنظور يقتضي تجميع أكبر قدر من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية فعندما نعمد إلى دراسة الرواية فإنّنا نضع البيانات الاحصائية الشاملة له، مستخدمين في ذلك أكبر قدر من البيانات الاحصائية الأمبيرطيقية حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنّها جزء من الظاهرة الاقتصادية، بمعنى نستخدم مصطلحات الانتاج والتسويق والتوزيع هي الّتي تكشف عن حركة الأدب في المجتمع ومدى انتشاره أو تقليصه.[3]

"وقد تزعم هذه المدرسة في دراسات سوسيولوجيا الأدب نقاد غربيون من أهمهم في المدرسة الفرنسية "إسكاربيه" له كتاب في علم اجتماع الأدب وهو يدرس الأدب كظاهرة إنتاجية ترتبط في آلياتها وفي قواعدها بقانون السوق"[4]

ولعل أهم المآخذ الّتي تؤخذ على هذه المدرسة – حسب صلاح فضل – إغفالها الطابع النوعي للأعمال الأدبية بحيث تستوي عندها الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة مع تلك الرواية الّتي تعتمد

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 47.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 48.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 49، 50.

[4]– المرجع نفسه، ص. 50.

على الإثارة كذلك في هذا الاتجاه تستوي الرواية البوليسية مع الروائع الأدبية الخالدة لأنّ الأساس الّذي تقوم عليه هذه الدراسات هو أساس كمي لا علاقة له بالكيف فهو يدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر اجتماعية فاللغة الّتي تبنى عليها هذه الدراسة هي لغة الأرقام مثل: عدد النسخ، عدد الطبعات، مجموع القراء"[1] وكأنّهم في هذه الحالة لا يدرسون الأدب اجتماعيا وإنّما يملؤون به صناديق علم الاجتماع مُعدّةً من قبل.

يمكن أن نستخلص من هذا المنظور بعض المؤشرات لكنه لا يمتلك إمكانية الحكم على الأعمال الأدبية لأنّه لا يمتلك رؤية جمالية للأعمال الإبداعية لكنّه سرعان ما تطور وارتبط بمجالات متصلة نوعا ما بالجانب الجمالي والنوعي للأعمال الإبداعية وخير مثال على هذا هو تلك الدراسة التطبيقية الّتي أجرتها منذ آونة باحثة سويدية وهي "مارينا ستاغ" حيث ترجمت إلى اللّغة العربية كتاب بعنوان "حدود حرية التعبير" توظف في هذه الدراسة التقنيات التجريبية والإحصائية والتحليلية، لكن بطريقة تختلف عن توظيف المدرسة التجريبية في علم اجتماع الأدب وذلك من خلال اختيارها ظاهرة محددة متمثلة في سقف الحرية الّتي يتمتع بها كتاب القصة القصيرة في مصر منذ الخمسينيات وحتى بداية الثمانينيات وهي تتكئ على منطلقات منهجية بحيث ترى أنّ الإبداع القصصي هو أكثر أشكال الإبداع ارتباطا بحركة المجتمع وأنّ هذا الإبداع غالبا ما يصطدم بعوائق تتمثل في الممنوعات الثلاثة التقليدية: الممنوعات السلبية، الممنوعات الدينية، الممنوعات الأخلاقية.[2] فمن خلال هذا استطاعت مارينا ستاغ أن تربط فيها الأعمال الأدبية برؤية جمالية وإبداعية وهي تخلص إلى فكرة مفادها أنّ الإبداع القصصي هو أكثر أشكال الإبداع ارتباطا بحركة المجتمع.

"ترى الكاتبة – وهذا هو المنطق الثاني المنهجي للدراسة – أنّ الحرية قرينة الإبداع وأنّ مؤشر قمع الحرية هو أهم مؤشر لتدخل المجتمع في تكييف الانتاج الأدبي، لا عند ممارسة هذا المجتمع للحظر فحسب ولكن حتى قبل أن يمارس هذا الحظر لدى الكاتب ذاته بمعنى أنّ الكاتب الّذي يعرف بحكم

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ص. 50، 51.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص. 51، 52.

خبرته الاجتماعية أنّ أعماله تمنع إذا اتسمت ببعض الجرأة فإنّه يمارس على نفسه نوعا من الرقابة الداخلية فالرقابة الخارجية تنتج رقابة داخلية يمارسها الكاتب ذواتهم "[1]

وبذلك تقر الكاتبة بأنّ الحرية هي أساس الإبداع.

إذن فدرجة حرية التعبير لها علاقة وثيقة بالقيمة النوعية للأعمال الإبداعية فهي ليست مؤشرا كميا فحسب وإنّما هي مؤشر نوعي يمكن قياسه، وهنا يقر صلاح فضل أنّ الباحثة عمدت إلى تحديد حالات الكتاب المصريين، الّذين تعرضت أعمالهم الإبداعية في مجال القصة القصيرة للحظر فاضطروا إلى نشر أعمالهم والهجرة بها إلى خارج حدود السلطة.[2]

تقر مرة أخرى الكاتبة بأنّ حرية التعبير هي أساس الأعمال الإبداعية، وقد اتخذت الكتاب المصريين كمثال على ذلك فالكتاب الّذين تميّزت أعمالهم ببعض الجرأة لقيت رفضا فاضطروا إلى السفر بها خارج حدود السلطة. "هنا نجد أنّ تطبيق (مارينا ستاغ) للمنهج الأمبيرطيقي في سوسيولوجيا الأدب أدى إلى ربط التطور الحضاري لمجتمع من المجتمعات بالتطور الإبداعي لكتابه، وأنّ قياس مستوياته يكون بمدى ما يتاح لهؤلاء الكتاب من هامش حرية ضيق أو واسع في نشر أعمالهم الّتي تخالف منظومة القيم المستقرة في المجتمع "[3]

ترى مارينا ستاغ أنّ حرية الكاتب هي سبب تطور المجتمع وأنّ أي عمل متطور مرتبط بحرية الكاتب.

وقد لاحظ صلاح فضل من خلال ذلك أنّ الدراسة السوسيولوجية للأدب تتخذ منطلقا مرتبطا بجوهر الأدب وهو التعبير عن الذات الفردية والاجتماعية.[4]

إذن نستنتج أنّ دراسة سوسيولوجيا الأدب تجعل حرية التعبير أساسا مرتبطا بالأدب. ولكن ليس بالضرورة أن تكون الحرية مقياسا للنجاح أو أن تكون الأعمال المتميزة بالجرأة سببا في التقدم نحو

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 52.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 53.

[3]– المرجع نفسه، ص. 53.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص.54.

الأمام إذ هناك أعمالا تميزت بتقنيات فنّية من خلال تلاعبها بالمصطلحات مما أدى ذلك إلى رواجها ونجاحها.

"إنّ الأديب الكبير عندما يمارس عمله الثقافي في حدود إبداعاته، ويحول خطابه الثوري من مستواه المباشر في الخطابات غير الأدبية، إلى مستواه الإبداعي الّذي يستخدم تقنيات فنية عالية الإتقان يستطيع أن ينحو من المؤاخذة المباشرة لهذه السلطات ويكون خطابه أكثر قدرة وفاعلية في خلخلة منظومة القيم وتحريك المجتمع في الاتجاه الّذي يتخيره "[1] فمن خلال استخدام الأديب لفنيّاته يستطيع أن يبدع ويؤثر في المجتمع لأنّه استطاع أن ينزاح في خطابه من المستوى العادي إلى المستوى الإبداعي الخلاق.

وقد وجّه صلاح فضل نقدا إلى هذا الاتجاه تمثل في أنّه غير قادر على الكشف عن الخواص النوعية للأعمال الأدبية أنّه يكتفي برصد الظواهر ولا يتعمق في إمكانية تفسيرها، يقيم ويوازي بين ظواهر غير متجانسة أصلا وهذا يعتبر نقطة ضعف جوهرية تعيب الدراسة السوسيولوجية للآداب الأمبيرطيقية أو التجريبية، الأمر الّذي يجعل نتائج عملها في نهاية المطاف مجرد إضافة لمجموعة من البيانات والمعلومات الّتي تخدم علماء الاجتماع ودارسيه أكثر مما تخدم نقاد الأدب والمتخصصين فيه فالمقياس الّذي اتخذه هذا الاتجاه مطعون فيه من الوجهة النقدية.[2]

نستنتج مما سبق أنّ هذا الاتجاه لم يكن صائبا في كل جوانبه بل سقط في عدّة مغالطات برزت من خلال رصده لعدّة ظواهر دون تقديم أي تفسير لها، كما أنّه وازن بين ظواهر هي غير متجانسة في الأصل مما جعل عملهم مجرد إحصاءات وبيانات تخدم علماء الاجتماع دون نقاد الأدب.

"من هنا وبالتوازي مع الاتجاه السابق وربما قبله بفترات تاريخية، بدأت تنشأ مدرسة أخرى في سوسيولوجيا الأدب وهي الّتي يطلق عليها المدرسة الجدلية وهي أكثر خضوعا للمفاهيم الفلسفية

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ص. 54، 55.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 55.

منها للمفاهيم الاجتماعية "[1] فالمدرسة الجدلية هي مدرسة فلسفية تخضع للفلسفة أكثر من خضوعها للمفاهيم الاجتماعية.

التيار الثاني: "يطلق عليه المدرسة الجدلية وهي تعود إلى هيجل نفسه ورأيه الّذي بلوره فيما بعد ماركس في العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية "[2]

يمكن القول أنّ أصول هذه المدرسة تعود إلى هيجل وربما سميت بالمدرسة الجدلية لكون الاختلاف القائم بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والثقافي الّتي توصل إليها ماركس.

المنظر الأساسي لهذا الاتجاه هو "جورج لوكاش" فيلسوف الواقعية الأكبر في النصف الأول من القرن العشرين، حيث درس وحلّل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاسا للحياة وقدّم دراسات أخرى تعدّ إسهاما مبكرا في نوع آخر من الدراسات السوسيولوجية للآداب ويسمى "سوسيولوجيا الأجناس الأدبية" الّتي تربط بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات حيث ظلّت أفكار لوكاش تتصف بطابعها الفلسفي والميتافيزيقي لأنّها تنطلق من تصور أساسي مفاده أنّ دراسة الظواهر الأدبية لابد أن تكون دراسة شاملة لا تقف عند الجزئيات بمعنى تدرس الظاهرة كلّيا وشمولا فالأدب بذلك يصبح تعبيرا فكريا وفلسفيا عن حركة المجتمع ذاته.[3]

ربما كان جورج لوكاش أعلى مؤشر في النقد الماركسي فهو يرى أنّ الأدب ظاهرة تاريخية لها أصولها الضاربة في أعماق كفاح الطبقات ويجب على الناقد أن يقع على القانون الّذي يفسر حتمية العلاقة بين المجتمع والفن.[4]

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 56.

[2]– المرجع نفسه، ص. 56.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 56.

[4]– ينظر، إنريك اندرسون أمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر. الطاهر أحمد مكي، ص. 121.

لقد كان منطلق جورج لوكاش منطلقا فلسفيا يقوم على دراسة الظواهر الأدبية دراسة شاملة وبذلك يصبح تعبيرا فلسفيا خالصا.

ليأتي بعد لوكاش أكبر منظر لهذا التيار من سوسيولوجيا الأدب وهو لوسيان جولدمان حيث ينطلق من مبادئ لوكاش ويطورها وقد اصطنع جملة من المصطلحات الجديدة الّتي جعلت اتجاهه يطلق عليه علم اجتماع الإبداع الأدبي، وهو يهتم بالجانب الكيفي وليس بالجانب الكمي الّذي كانت تهتم به مدرسة سكاربيه.

يرتكز جولدمان على مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة وسنوجزها في النقاط التالية:

أولا: يرى جولدمان أنّ الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد وإنّما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة بمعنى أنّ الأديب وان كان فردا لكنه يختزل فيه ضمير الجماعة وهي أول نقطة في نظر جولدمان لأنّ الأدب ليس إنتاجا فرديا وإنّما هو وعي جماعي وضمير جماعي، فكلّما كان الأديب على درجة عالية من القوة كلّما كان تجسيده للمنظور الجماعي أوضح وأقوى فنحن هنا نميز بين مستويات الأدباء حسب قدراتهم في تمثيل الضمير الجماعي إذ هناك أدباء يمتلكون وعيا مزيفا فيعبرون عن منظورات شخصية وغالبا ما يسقط انتاجهم في الإهمال والنسيان لأنّ القارئ لا يجيد فيه ذاته، وهناك أدباء آخرون يتملكون القدرة على التمثيل الصحيح للوعيالصادق والحقيقي لأنّ هناك درجات من الوعي هناك الحقيقي المنجز بالفعل والممكن المستشرف للمستقبل.[1]

يرى جولدمان أنّ الجماعة ليست إلّا شبكة ودور الأفراد الفاعلين فيها لندرك العلاقة الموضوعية بين الانتاج والمبدع الحقيقي وهو الجماعة الاجتماعية وليس الفرد وهو بذلك يقترب من مقولة هيجل "الحقيقي هو الكلي لكنّه يتجاهل دور الفرد، فالفرد بفعل ولادته أو وضعه الاجتماعي يؤلف جزءا من الجماعة.

ثانيا: إنّ الأعمال الأدبية ذاتها تتميّز بأبنية دلالية كلية وهي تختلف من عمل لآخر وهو ما نفهمه من العمل إجمالا يمكن لنا أن نجد تناظرا بين بنية الوعي الجماعي من ناحية والبنية الدلالية من ناحية

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 58.

أخرى كأنّهما حلقتان متلاحمتان بمعنى أنّنا عندما نقرأ الأعمال الأدبية فإنّنا نسعى إلى إقامة بنية دلالية كلية تستقيم كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي وعند انتهائنا من القراءة تتكون لنا صورة عن البنية الدلالية الكلية.[1]

عند انتقالنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي نجد أنّ هناك بنية دلالية تحكم هذا العمل وعند انتهائنا من القراءة تتشكل لدينا بنية دلالية كلية.

"إنّ نقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الجماعي الطبقي هي من أهم الحلقات عند جولدمان والّتي يطلق عليها مصطلح "رؤية العالم" فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب لكن الإنتاج الكلّي للأديب، ولعصر معين وعن طريق رؤية العالم يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفية تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الإبداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية الخارجية من ناحية ثانية "[2]

إنّ مفهوم رؤية العالم الّذي تحدث عنه جولدمان ماهو إلا النسق الفكري الّذي يسبق عملية تحقق النتاج ويتلخص في أنّه مجموع التطلعات والعواطف والأفكار الّتي يلتف حولها أفراد المجموعة أو الطبقة.

انطلاقا من هذا المنظور في علم اجتماع الإبداع الأدبي أسس جولدمان منهجه الّذي يطلق عليه المنهج التوليدي كما يسمى في المشرق والمنهج التكويني في المغرب العربي أجرى جولدمان عدة دراسات ترتبط بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل لوكاش من قبله وأصدر كتابه الشهير "من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية" درس فيه نشأة الرواية الغربية وكيفية تحولاتها المختلفة في مراحلها المتعددة.[3] من خلال المنطلقات السابقة أسس جولدمان منهجا تمثل في المنهج التكويني كما أنّه قام بتقديم دراسات مرتبطة بعلم اجتماع الأجناس الأدبية.

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 59.

[2]– المرجع نفسه، ص. 59.

[3]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 59.

أهم ما أضافه هذا المنهج هو أنّه لم يغفل الجانب الكيفي في دراسته للأعمال الأدبية، بل اعتمد على وجه التحديد عن الجانب القيمي الكيفي لشرح العلاقة بين الأعمال الإبداعية والوعي الجماعي فجعل مستوى الأديب يتمثل في قدرته على صياغة رؤية للعالم هي الّتي تعبر عن الوعي الجماعي.[1]

لكن الإشكالية الأساسية لدى هذا المنهج هو أنّه يقيم تناظرا بين ظواهر غير متجانسة الحياة الاجتماعية الخارجية من ناحية والأعمال الإبداعية التحليلية اللّغوية من ناحية ثانية بحيث أنّ ثقل الفجوة بين المنطقتين فادحة وقائمة وهذه تعتبر أكبر نقطة ضعف بين التيارين السابقين من سوسيولوجيا الأدب والتيار الكمي عند سكاربيه والتيار الكيفي عند لوسيان جولدمان ولوكاش.[2]

تشير أيضا إلى بعض الدراسات التطبيقية في الثقافة العربية الّتي استخدمت منهج التوليدية في تحليل ظواهر الأدب العربي قام بها عالم اجتماع عربي وليس ناقدا أدبيا وهو التونسي الطاهر لبيب حيث درس رسالة للدكتوراه على يد جولدمان درس ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي من ناحية تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية وهم الشعراء العذريون.

هناك أيضا دراسة أخرى لشاعر وناقد مغربي وهو محمد بنيس حاول فيها الربط بين الإبداع الشعري العربي المعاصر والظواهر السوسيولوجية في المغرب العربي على وجه التحديد.[3]

وهذه بعض النماذج الّتي اعتمدت على مبادئ جولدمان في دراستها.

"ولكن يظل مصطلح رؤية العالم في نهاية الأمر من أهم المصطلحات الّتي تعين الناقد على إجراء هذه المقاربة من منظور سوسيولوجي أدبي."[4]

إنّ التطور الّذي حدث في المناهج النقدية الحديثة في العقود الأخيرة منذ السبعينات قد أسفر عن تولد تيار جديد في سوسيولوجيا الأدب يختلف عن التيار الكمي والتيار الكيفي السابقين هذا التطور نتج عنه نشأة علم جديد وهو "علم النص" ويطلق عليه علم الاجتماع النصي حيث يجعل المقاربة

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 60.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 60.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 61.

[4]– المرجع نفسه، ص. 61.

السوسيولوجية أكثر ارتباطا بالوسيط الحقيقي الفعلي بين الأدب والحياة ألا وهو اللّغة فاللّغة من منظور علم اجتماع النص الأدبي هي الجسر الحقيقي الّذي يربط بين الأدب من ناحية والحياة من ناحية أخرى كما أنّها وسيلة لتفادي الخوة النوعية بين الظواهر المختلفة.[1]

نتج تيار جديد في سوسيولوجيا الأدب يختلف تمام الاختلاف عن التيار الكمي والكيفي أطلق عليه " علم النص " أو " علم الاجتماع النصي " حيث يجعل المقاربة السوسيولوجية أكثر ارتباطا باللّغة إذ نقد الجوهر الأساسي الّذي يربط بين الأدب والحياة.

الخطاب الأدبي – إذن- شديد التجانس والقرب من خطاب الحياة العامة ومن خلال تحليل العلاقة بينهما يتضح هذا القرب بين الظاهرتين حيث يتفادى الطابع الفلسفي للمناهج السابقة في سوسيولوجيا الأدب حتى أنّ مصطلح رؤية العالم في نهاية الأمر هو تصور فلسفي وذهني وفكري ولكنه ليس تصورا تعبيريا أو لغويا وليس مرتبطا بجذور الظاهرة الأدبية ذاتها.[2]

فنجد أنّ الخطاب الأدبي يتفادى الطابع النفسي الّذي اعتمدت عليه المناهج السابقة في سوسيولوجيا الأدب. وعلم اجتماع النص الأدبي له تاريخ عريض وهو يمثل الحلقة الأخيرة في سوسيولوجيا الأدب الّتي ساعدت على تطور المناهج النقدية المحدثة: البنيوية والسيميولوجية والنصية محاولة العثور على وسط ملائم يمكن من خلاله دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع دراسة علمية خصبة وجادة ومن يمثل هذا التيار هو ناقد يسمى (بيير زيما) له كتاب بعنوان "النقد الاجتماعي" حيث اقترح فيه تصور أكثر نضجا عن سوسيولوجيا الأدب.[3]

علم اجتماع النص الأدبي يعتبر آخر حلقة في سوسيولوجيا الأدب وأهم ما يمثل هذا التيار هو الناقد (بيير زيما) الّذي اقترح قصورا مغايرا في كتابه عن سوسيولوجيا الأدب.

---

[1]– ينظر،صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 62.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 62.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 63.

المنهج النفسي الأنثروبولوجي:

يبدأ هذا المبحث من الصفحة رقم (65) حتى الصفحة رقم (81) من الكتاب.

يكاد يجمع العلماء والدارسون أنّ المنهج النفسي قد ظهر أول ما ظهر مع أفلاطون أثناء دراسته للشعراء وتصنيفهم حسب مدينته الفاضلة ثم مع تلميذه "أرسطو" الّذي جاءنا بمصطلح التطهير. إلّا أنّ النشأة الفعلية للمنهج النفسي كانت مع سيغموند فرويد بظهور علم النفس مع نهاية القرن التاسع عشر متمثلة في تمييزه بين الشعور واللّاشعور والوعي واللّاوعي و "اعتبار اللّاوعي أو اللّاشعور هو المخزن الخلفي غير الظاهر للشخصية الانسانية"[1] فهما أساس العملية الإبداعية والإنتاجية.

ولقد كان اهتمام فرويد منصبا – بالدرجة الأولى – على تفسير الأحلام واعتبر "الأدب والفن تعبيرا عن اللّاوعي الفردي، ومجلى تظهر فيه تفاعلات الذات، وصراعاتها الداخلية، وذلك عندما حدّد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف، في مقدمتها التكثيف... والإزاحة... والرمز، بمعنى أنّ الحلم يعمد إلى الظواهر المبسوطة فيوجزها بإسقاط تفاصيلها الكثيرة، ويكثفها بطريقة بالغة، ثم يقوم بنقلها من مجال حسي إلى مجال حسي آخر ويستخدم في ذلك رموزا متعددة."[2] وهنا يؤكد فرويد على مرحلة الطفولة ويجعل منها منزلة عليا لأنّها مصدر العملية الإبداعية بحيث تعدّ ترجمة لمحتوى مستودع اللّاوعي.

ولقد كان فرويد يستمد مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي من تاريخ الأدب "فسمى بعض ظواهر العقد النفسية – مثلا – بأسماء شخصيات أدبية، مثل عقدة أوديب، وعقدة إلكترا، ... وغيرهما."[3]

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص. 67.،

[2]– المرجع نفسه، ص. 67.

[3]–المرجع نفسه، ص. 68.

إنّ التحليل النفسي للعمل الأدبي إنّما يُعنى بأول عنصر من عناصر العملية الإبداعية وهو المرسل أو الذات المبدعة والربط بينهما وبين نتاجه الأدبي الّذي يشكل انعكاسا عن تجارب وخبرات متراكمة في ذاكرته منذ الطفولة.

ويشكل الإبداع الأدبي حسب صلاح فضل "مظهر من مظاهر وصول التوتر في نفس المبدع إلى ذروته، وعدم قدرته على التكيف مع الجماعة بعد ذلك مما يتجلى في الخلق الفني والأدبي."[1]

فهذه المشاكل والعقد النفسية الّتي عاشها الأديب في مرحلة الطفولة تترسب في اللّاوعي وتؤثر بذلك على سلوكياته فتتحول إمّا إلى مرض نفسي وإمّا تتحول إلى إبداع وخلق.

ثمّ امتد النقد النفسي ليشمل الثقافة العربية متأثرين في ذلك بالغرب وحاول النقاد العرب تطبيقه في الكثير من أعمالهم النقدية من أمثال د. مصطفى سويف من خلال كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة)، وهو نقطة الارتكاز الجوهرية الّتي انطلق منها تلاميذه فكتب شاكر عبد الحميد (الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح).[2]

كل تلك الدراسات وأخرى أسست لظهور علم نفس الإبداع في الفكر النقدي العربي.

ولم تلبث مدارس علم النفس أن شهدت تطورا ملحوظا مع من ظهر بعد فرويد كمدرسة (كارل يونغ) والّتي كان لها "أثر كبير في تطوير الدراسات المفسرة للظواهر الأدبية والمرتبطة بالنقد الأدبي"[3] و كان الجديد الّذي جاء به (يونغ) هو تجاوزه لأفكار فرويد فقام بتغيير بحثه من بؤرة اللّاشعور الفردي إلى اللّاشعور الجمعي، واعتبر أنّ الإبداع هو ناتج عن عبقرية وليس عن عقد نفسية على حد تعبير فرويد، ويرى (يونغ) "أنّ الشخصية الإنسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية، وإنّما تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم"[4]

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص. 70.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص، 71، 72.

[3]– المرجع نفسه، ص. 76.

[4]– المرجع نفسه، ص ص، 75. 76.

ثمّ بعد (كارل يونغ) ظهرت اتجاهات أخرى اعتنت بدراسة التحليل النفسي قدمت "إمكانية تفسير الثقافات الشرقية ذاتها على أساس عدد من الأساطير الكبرى الغارقة في ميثولوجيا الثقافة القديمة ترتبط بنماذج (يونغ) العليا، باعتبار أنّ هذه النماذج تمثل الأبنية العميقة الّتي تحكم الإبداع الفني والأدبي بصفة أساسية. مبدعا أو غير ذلك ليرتبط بالتصورات الجماعية مما يدخل في مجال الأنثروبولوجيا. وتلك هي نقطة الجمع بين علم النفس والأنثروبولوجيا."[1] فهذان الأخيران يشتركان في دراسة سلوك الإنسان بينما يختلفان في أنّ علم النفس يقصر دراسته على سلوك الإنسان (الفرد)، بينما الأنثروبولوجيا تدرس السلوك الإنساني الجماعي.

ثمّ ظهر اتجاه نفسي آخر يعرف بمدرسة "أدلر الرمزية"، وأدلر هو تلميذ فرويد، ربط الإبداع والعقد النفسية بالعاهات والتشوهات الجسمانية، ولقد كان لمدرسة أدلر أهمية في مجال الإبداع الأدبي، حيث قامت بالجمع "بين الأحلام والرموز الأدبية بشكل باهر"[2]

ومن المآخذ الّتي أُخذت على المنهج النفسي –حسب الدكتور صلاح فضل – أنّ:

1. الدراسة النفسية "تتمركز حول حقائق النفس الإنسانية، وإنّ الإبداع والأدب يوصفان كأمثلة ونماذج للكشف عن هذه الحقائق...
2. هذا التيار من الدراسات النفسية للأدب ونقده، يتمثل في أنّ أدوات التحليل والإجراءات الّتي تستخدم المنظور النفسي غالبا ما تنجح في إضاءة قطع متناثرة، وأجزاء يسيرة من النّص الأدبي... مما لا يمثل في جملته إلّا نسبة ضئيلة من العمل الأدبي ذاته.
3. قصور منهج التحليل النفسي تتمثل في عدم إمكانية عقد علاقة سببية بين العامل النفسي من ناحية، والإبداع ذاته من ناحية أخرى."[3]

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 76.

[2]– المرجع نفسه، ص. 77.

[3]– المرجع نفسه، ص ص. 72. 73.

وعليه فالمنهج النفسي يرتكز على قوانين علم النفس ويعتبر العمل الإبداعي تحويل لطاقات المبدع. وهو نقد يهتم بدراسة الأعمال الأدبية يربطها بالحالة النفسية للأديب.

الفصل الثاني

منظومة المناهج الحداثية

منظومة المناهج الحداثية:

لقد شهد الخطاب النقدي المعاصر تحولات كبرى وعميقة في العقود الأخيرة من القرن العشرين كانت ثمرة للإنجازات العلمية والفلسفية المتلاحقة فتحولت القراءة النّصية النقدية من قراءة أفقية معيارية "سياقية" إلى قراءة عمودية متسائلة "نسقية" تحاول سبر أغوار النّص لا غير مبتعدة عن مقارباته من خلال السياقات الّتي أحاطت به يوم إنتاجه فأقصت الخارج وقراءاته السياقية "التاريخية، الاجتماعية، النفسية" وأخذت بالقراءة النسقية فمجدت الداخل على الخارج.

المنهج البنيوي:

يبدأ هذا البحث من الصفحة رقم (85) حتى الصفحة رقم (108) من الكتاب.

ابتداءً يرى صلاح فضل أنّ المنهج البنيوي "لم ينبثق في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الإنسانية فجأة وإنّما كانت له إرهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة زمانا ومكانا "[1] ويمكن اعتبار المنهج البنيوي مثالا للتحول الجذري الّذي عرفته العلوم الإنسانية في القرن العشرين ورؤية جديدة لمراجعة التصورات السائدة والتقاليد الّتي رسختها الأفكار السابقة للقرن التاسع عشر وما قبله.

يرجع الدارسون الفضل في نشأة الدراسات البنيوية إلى العالم اللغوي دي سوسير فقد كانت أفكاره هي المنطلق لهذه التوجهات وبعد تصوره للغة أقرب من التصور الّذي يمكن أن نطلق عليه الأبنية اللّغوية وإن لم يستخدم هذا المصطلح.[2] ويرى هؤلاء أنّ آراء دي سوسير في التفرقة بين الثنائيات: اللّغة والكلام، والدال والمدلول، وفي أولوية النسق أو النظام على باقي عناصر الأسلوب وفي التفرقة بين التزامن والتعاقب هي الّتي أسست لنشأة الدراسات البنيوية.

وهناك مدارس أخرى ساهمت في تشكيل الفكر البنيوي أهمها مدرسة الشكلانيين الروس الّتي تبلورت في روسيا حيث ركزت هذه الدراسة دراستها على الشكل الأدبي ودلالته فهناك شخصية

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 85.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص، 85. 86.

روسية قامت بدور كبير في التنظيم والربط بين الاتجاهات الغربية المختلفة في النصف الأول من القرن العشرين وهي شخصية العالم اللّغوي الكبير رومان جاكبسون فقد كان في بدايته من الشكليين ثمّ انتقل بعد ذلك عضوا في حلقة براغ اللّغوية إذ أثّر تأثيرا كبيرا في بلورة كثير من الأفكار المرتبطة بالبنيوية اللّغوية.[1]

فقد نادى الشكلانيون بضرورة اقتصار النظر على المضمون الجمالي للأدب أي الشكل دون الالتفات إلى أية مضامين أو مفاهيم وقد عبر جاكبسون عن ذلك بقوله: إنّ هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه وإنما أدبيته أي تلك العناصر الّتي تجعل منه عملا أدبيا.

أضاف صلاح فضل إلى جانب ذلك أنّه يجب أن نذكر الإرهاصات المنهجية الّتي كانت قريبة في المجال البنيوي والّتي تمت في إنجلترا وأمريكا على وجه الخصوص والّتي كانت مبادئها متلاقية مع المبادئ البنيوية في بدايتها الأولى ويطلق عليها مدرسة النقد الجديد تركز بالدرجة الأولى على المفاهيم اللّغوية ابتداءً من المفاهيم الوظائفية.[2]

نجد أنّ مدرسة النقد الجديد تصبوا إلى نفس الهدف مع المنهج البنيوي فكلاهما ينطلق من النّص ويصل إليه دون إعطاء أية اعتبارات للنّاص أو المؤلف.

وقد تشكلت في الخمسينيات والستينيات المعالم البارزة للحركة البنيوية في اللّغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبي وفي مقدمتهم العالم الكبير ليفي ستراوس حيث التقى مع جاكبسون في مجموعة من الأفكار فكتبا معا تحليلا بنيويا لسونيت القطط لبودلير.[3]

كلود ليفي ستراوس يعد زعيم البنائية الفرنسية الّذي يرى أنّ البنيوية مجرد منهج يمكن تطبيقه على أي نوع من الدراسات. نجد أيضا جاك لاكان في التحليل النفسي يستقطب نموذج اللّغة لكن فيما يتصل بالنقد الأدبي ولهذا الاستقطاب ما يبرره لأنّ طبيعة المادية المكونة للأدب في التحليل النقدي

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 88.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 88.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 89.

الأخير كانت هي اللّغة بحيث أنّ الأدب لا يتكون من أفكار ولا مشاعر ولا آراء وإنّما هو جسد لغوي ممثل للنّص الأدبي.[1] فهنا يعتبر لاكان الأدب لغة ويجرده من كل المشاعر و الآراء.

أدبية الأدب إنّها المقولة الّتي شاعت في الستينيات حيث نقلت مركز القيمة في الأعمال الأدبية من السياق التاريخي والاجتماعي والنفسي لتضعه في السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها أي في طبيعتها الشعرية حيث ارتبط ذلك بنظرية جاكبسون عن وظائف اللّغة.[2]

لقد حدّد جاكبسون مهمة علم الأدب بقوله: إنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنّما هو الأدبية وقد شكلت مقولة جاكبسون هذه حجر أساس بنى عليه الشكلانيون نظرتهم إلى النّصوص الأدبية.

لقد كان الغطاء النظري للبنيوية هو علم اللّغة إذ يمثل المنهج الحقيقي لمجموعة من المصطلحات استخدمتها البنيوية في مجال النقد الأدبي وفي مقدمة هذه المصطلحات مصطلح البنية وهو الأساس في العملية كلّها ولعل أبرز من أعطى لهذا المصطلح منطلقه الأول هو رولان بارث في دراساته ومقالاته النقدية النظرية والتطبيقية.[3]

يعتبر رولان بارث معلما آخر من معالم الدرس البنيوي حيث دعا إلى تحرير النّص من سلطة المؤلف وربطه بسلطة القارئ وعدم الرجوع إلى أي شيء خارج النّص.

إنّ مبتغى البنيوية هومحاولة الوقوف على مستويات الأعمال الأدبية المتعددة كالمستوى الصوتي، النحوي، الصرفي، والدلالي ومعرفة العلائق بين هذه المستويات.

وقد أطلق البنيويون شعار موت المؤلف لكي يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده ويقصدون به أنّه يجب أن تكون نقطة الارتكاز عندهم هي النص ذاته.[4]مقولة رولان

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 90.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 92.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 95.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 99.

بارث عن موت المؤلف استخدم فيها لغة المجاز لكي يشدّد على ضرورة تنحية المؤلف ويبقى الاهتمام على النّص لوحده.

لقد انطلق البنيويون على أساس رفض أحكام القيمة الخارجية وإحلال حكم آخر مكانها هو حكم الواقع الّذي يتمثل في النّص الأدبي ذاته وهذا هو المنطلق المؤسس للمفاهيم البنيوية.[1]

يفهم من هذا أنّ البنيوية تلح على الاهتمام بالنّص لوحده على حساب الخارج.

ومما لاحظه صلاح فضل أنّ البنيوية تتساوى لديها جميع الأجناس الأدبية سواء القصيدة أو الرواية أو القصة وغيرها من الأجناس أمّا فيما يتصل بالسرد فقد انطلق البنيويون من استثمار بعض ميراث الشكلية الروسية خاصة كتاب بروب الشهير عن مورفولوجيا الحكاية الشعبية حيث قام كل من غريماس وبريمون بتطوير منظومة الوظائف الّتي حدّدها بروب.[2]

تتخذ البنيوية منطلقا واحدا في تحليلها لمختلف الأجناس الأدبية وهي تركيزها على النّص الأدبي أمّا في السرد فقد ركزت على الوظائف الّتي توصل إليها بروب في دراساته.

أمّا بالنسبة للتيار البنيوي في ثقافتنا العربية فقد انتشر عبر عدد من الدوائر أبرزها مدرسة فصول في مصر ومجموعات النقاد الشبان النشطين في المغرب العربي ويعتبر كتاب عبد السلام المسدي الّذي تحدث فيه عن البنيوية أهم كتاب في النقد العربي.[3]

وهكذا إزدانت الساحة النقدية العربية المعاصرة منذ السبعينيات بأسماء بنيوية لامعة كعبد السلام المسدي، كمال أبو ديب، يمنى العيد،... وغيرهم.

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 100.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص، 100، 105.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 107.

المنهج الأسلوبي:

يبدأ هذا المبحث من الصفحة رقم (109) حتى الصفحة رقم (119) من الكتاب.

لاشك أنّ الدراسات النقدية الغربية المعاصرة شكلت منعرجا حاسما في مسار الحركة النقدية والأدبية على حد سواء، ذلك أنّها أحدثت قطيعة مع القراءات القديمة والّتي حكمت النّص فترة طويلة وتناولته مقاربة وتنظيرا انطلاقا من اعتبارات سياقية ولعل أبرز هذه الدراسات النسقية نجد المنهج (الأسلوبي)؛ الّذي كان له الأثر البالغ في تطور النقد المعاصر بدءً من تحليل الظواهر اللّغوية والبلاغية وكذا الكشف عن قيمتها الجمالية والفنية.

إنّ أول ما أشار إليه صلاح فضل في هذا الفصل هو أنّ المنهج الأسلوبي لم ينشأ من العدم فلم "تكن قد تكونت البنيوية حتى تصطدم بها الدراسة الأسلوبية واشتركت عدّة مدارس أوروبية في تنمية الاتجاهات الأسلوبية على أسس لغوية."[1]

حيث تعدّ الأسلوبية فرعا جديدا من فروع اللّسانيات، كما لها علاقة وطيدة بالعلوم المعرفية الأخرى كـ (البلاغة، النقد الأدبي، الشعرية).

ولا يخلو الفكر النقدي العربي من الدراسات الأسلوبية، فهناك الكثير من النقاد العرب تبنوا المنهج الأسلوبي وتناولوه في مختلف دراساتهم متأثرين في ذلك بالدراسات الغربية من أمثال: (أمين الخولي) في كتابه (فن القول)، وأحمد الشايب في كتابه (الأسلوب)... وغيرهم وكان عبد السلام المسدي رائد الأسلوبية العربية من خلال كتابه (الأسلوبية والأسلوب).

ولقد امتد التيار البنيوي "في الستينات ليصنع الدراسة الأسلوبية بطابع خاص عند ريفاتير وبحوثه الشعرية الألسنية وتوجيهه المفاهيم كي تتسق مع المنظومة البنيوية العامة مما ترتب عليه شبكة التوافقات بين الفكر الأسلوبي والبنيوي."[2] فالدراسة الأسلوبية هي في الأصل دراسة لغوية ولذلك ارتبطت بالبنيوية فترة لا بأس بها على اعتبار أنّ الأسلوبية تأثرت بذات الاتجاهات الشكلوبنيوية.

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. **109**.

[2]– المرجع نفسه، ص. **110**.

والأسلوبية على حد تعبير صلاح فضل ترتكز على "السطح اللّغوي من النسيج الأدبي كمحاولة التقاط ملامحه وتحديد ظواهره بأكبر قدر من الدقة والتجسيد غير أنّها لا تلبث بعد ذلك أن تختلط بالنّص ذاته عبر عمليات التفسير وشرح الوظيفة الجمالية للأسلوب لتجاوز السطح اللّغوي ومحاولة تعمق دينامية الكتابة الإبداعية في تولدها من جانب وقيامها بوظائفها الجمالية من جانب آخر."[1] وعليه فإن الدرس الأسلوبي هو مرحلة متطورة من مراحل الدرس اللّغوي فهي تكشف عن العلاقات الدفينة الّتي تعتري النّص الأدبي ودراسة العناصر المؤثرة في اللّغة.

لقد تعددت تعاريف الأسلوب بتعدد مشارب النقاد فكلٌ عرّفه حسب وجهة نظره ومرجعيته الفكرية، يتصدرها تعريف بوفون الّذي أقرّ بأنّ "الأسلوب هو الرجل نفسه" [2] ذلك أنّ مسألة الأسلوب تدخل في إطار نفسية الفرد فهو انعكاس لشخصية صاحبه؛ بمعنى أنّ لكل انسان طريقته الخاصة في التعبير والتفكير، وهو مرآة عاكسة لنفسية الكاتب.

والأسلوب من جهة أخرى يعدّ "اختيارا لغويا بين بدائل متعددة" [3] ذلك أنّ الأسلوب الراقي المرتبط بمدى نجاح الكاتب في اختيار ألفاظه وحسن انتقاءها.

هذا فيما يخص تعريف الأسلوب من زاوية المخاطِب أمّا بالنسبة لتعريفه من زاوية الخطاب أو النّص فيرى صلاح فضل بأنّ الأسلوب هو انحراف عن القاعدة اللّغوية باعتباره متصل بمجموعة من الملامح المرجعية الخاصة بالنّص الأدبي، فعندما تتجلى بالتكرار بإيقاع محدد فإنّها تشكل سمة أسلوبية، بينما إذا تجلت مرة واحدة فلا تشكل سمة أسلوبية. [4] ثمّ ينتقل الكاتب إلى تعريف الأسلوب من منظور المخاطَب (المتلقي) باعتبار أنّ هذا الأخير "هو الّذي يميز بين الخواص الأسلوبية ويدركها ويكشف انحرافها وبروزها عن طريق ما تحدثه من أثر وما تقوم به من وظيفة."[5]

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ص. 110. 111.

[2]– المرجع نفسه، ص. 111.

[3]– المرجع نفسه، ص. 111.

[4]– المرجع نفسه، ص. 112.

[5]–المرجع نفسه، ص. 112.

ومن ذلك نجد تركيز ريفاتير على القارئ النموذجي على أنّه "محور التعرف على الخواص الأسلوبية وتصبح الاختيارات المتعلقة به والتحليلات المرتبطة بردود فعله هي منطقة تحديد المعالم الأسلوبية، واخضاعها للتحليل والتفسير."[1]

وفي رأي صلاح فضل أنّه من العسير ضبط مفهوم مضبوط بسيط للأسلوب "يسمح لنا بأن نتبينه بطريقة آلية بل يحتاج إلى جهد خلاق في مقاربة النّصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة."[2] مما جعله يفرق بين أسلوب الشعر وأسلوب الرواية وأسلوب أو لغة المسرح على أنّ لكل منها ملامح لغوية تميزها عن غيرها.

ولقد أشار الكاتب في هذا الفصل بطريقة سطحية مقتضبة غير مباشرة إلى أهم الاتجاهات الأسلوبية، بدءً بالأسلوبية الإحصائية على أنّها "تميل العينات الصحيحة للكل الشامل بدقة وتعريفها بطريقة منظمة تسمح باستخلاص النتائج المترتبة عليها بالوضوح الكافي."[3]

ولقد لقيت الأسلوبية الإحصائية مجالا طيبا في الساحة العربية تمثلها الدكتور (سعد مصلوح) في مؤلفه (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية) رصد فيه أهمية الإحصاء في وصف الظواهر الأسلوبية وتحديد سماتها وتقييمها.

ثمّ استخلص صلاح فضل ثلاثة اتجاهات أساسية في البحث الأسلوبي وهي "الاتجاه التوليدي والاتجاه المعتمد على نظرية الشعرية النصّية، والثالث المتمثل في الأسلوبية الوضعية المرتبطة باختبارات القراءة وردود الأفعال الناجمة عنها."[4]

ثمّ ذهب – صلاح فضل – إلى عقد قران بين الأسلوبية وثلاثة علوم معرفية أخرى وهي علم اللّغة، النقد الأدبي، والبلاغة.

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 112.

[2]– المرجع نفسه، ص. 113.

[3]–المرجع نفسه، ص. 114.

[4]– المرجع نفسه، ص. 116.

ممّا هو متعارف عليه أنّ الأسلوبية هي وليدة رحم اللّسانيات، حيث كانت متصلة في أول إطلالة لها بعلم اللّغة الحديث، على أنّها شقّت لنفسها طريقا مستقلا فيما بعد ولقد "كان للنظريات الألسنية الحديثة أثر حاسم في توصية مسار الدراسة الأسلوبية."[1]

وبالنسبة لعلاقة الأسلوبية بالبلاغة فهي علاقة تكاملية حتى قيل عن الأسلوبية أنّها بلاغة جديدة ،وكلاهما يشترط حضور ولزوم المتلقي في العملية الإبلاغية، إنّ "البلاغة في جوهرها تميل إلى هذا الطابع التقعيدي بعد استخلاصها من التحليلات النّصية المتعددة."[2]

وعليه فإنّ المنهج الأسلوبي هو مرحلة متطورة من مراحل التطور البلاغي وإنّ الدراسة البلاغية أسست بشكل واضح للدرس الأسلوبي الحديث.

كما كان للأسلوبية علاقة وطيدة بالنقد الأدبي الّذي عُدَّ فرعا أساسيا من فروعها حتى لقي النقاد إثر ذلك تداخلا كبيرا بين العلمين فكلاهما يتخذ من الأدب مجالا للدراسة كما "أنّ النقد يفيد من معطيات الأسلوب ويوظف نتائجه لكي يجيب على تساؤلاته الأكثر غوصا في طبيعة العمل واستكشافا لعلاقاته المتعددة فيما وراء اللّغة."[3] فالأسلوبية تشكل منهجا نقديا يقوم على دراسة النّص الأدبي بالتحليل والتفسير واستجلاء ما فيه من جماليات وفنيات.

المنهج السيميولوجي:

يبدأ هذا المبحث من الصفحة رقم (121) حتى الصفحة رقم (132) من الكتاب.

يعدّ المنهج السيميولوجي من مناهج ما بعد البنيوية،وأول ما يواجهنا عند الحديث عن هذا المنهج هو قضية المصطلح نظرا لتعدد المصادر الثقافية نجد المتحدثين باللّغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة جنيف الّتي تزعمها دي سوسير يطلقون عليها (السيميولوجيا) في حين نجد المتحدثين بالأنجلوساكسونية يتبعون الأمريكي (شارل بيرس) ويفضلون مصطلح (السيميوتيك)، أمّا النقاد

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 117.

[2]–المرجع نفسه، ص. 117.

[3]– المرجع نفسه ، ص. 117.

العرب فيتوزعون على ثلاث اتجاهات بعضهم يفضل مصطلح سيميولوجيا وله حجته في ذلك ومنهم من يفضل كلمة السيميوطيقا أمّا الاتجاه الثالث فيفضل مصطلح السيمياء.[1]

نجد أن هذا العلم نشأ في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين يسمى السيميائية حينا والسيميولوجيا حينا آخر بإسهام أوروبي أمريكي مشترك على يدي كل من دي سوسير وبيرس.

درس دي سوسير العلامة اللّغوية ووضع خواصها الأساسية في نفس الآونة كان المنطقي بيرس يؤسس السيميولوجيا بتحليله لأنواع العلامات والتمييز بين مستوياتها المتعددة حيث حدّد الفروق بين الإشارات.[2]

عُني دي سوسير بفاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية وفي عمليات الاتصال ونقل المعلومات واستنتج خلالها أنّ علم اللّغة جزء من السيميولوجيا لكن أحد تلامذته غير المباشرين وهو بارث قلب موازين هذه العلاقة عندما رأى أنّ أعقد وأكمل نظام سيميولوجي ابتدعه الإنسان هو اللّغة وهو ينتهي إلى أنّ السيميولوجيا فرع من فروع الدراسات اللّغوية وأعطى مثالا عن ذلك بقوله أنّه لا يمكننا أن نفهم تلك الدائرة الحمراء بإطارها الأسود عندما نراها منتصبة على رأس الطريق دون أن ترد إلى أذهاننا كلمة ممنوع.[3]

يتضح لنا مما سبق أنّ دي سوسير يقر بأنّ علم اللّغة جزء من علم العلامات (السيميولوجيا) لكن يخالفه في ذلك رولان بارث الّذي يرى أنّ السيميائية هي علم الدلائل استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات.

نجد أيضا أنّ لغويا آخر وضع هذه العلاقة بترسيمته الشهيرة عن عمليات التواصل وهو جاكبسون عندنا مرسل ومتلقي وسياق وشفرات ثمّ قناة اتصال بين هذه الأطراف تتوقف عند بعض المصطلحات السيميولوجية الهامة:

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ص. 121. 122.

[2]– ينظر، المرجع نفسه ، ص. 123.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 125.

مصطلح العلامة: العلامة عند دي سوسير تتكون من دال ومدلول أما عند بيرس فهي شيء ما يشير إلى شيء آخر عند شخص ما والعلاقة بينهما هي علاقة الإحالة أو المرجعية.[1]

نجد أنّ دي سوسير ارتكز على الإطار اللّغوي واعتبر أنّ العلامة تقوم على دعامتين أساسيتين هما الدال والمدلول أمّا بيرس فكان مرتكزه فلسفي وقسم العلامة إلى أيقونة ومؤشر ورمز وأضاف المرجع إلى جانب الدال والمدلول.

مصطلح التبادل: أخذ السيميائيون عن دي سوسير فكرة أنّ أيّة إشارة قبل ظهورها في أي منطوق فعلي توجد في شفرتها كجزء من قائمة تبادلية وتؤدي فكرة التبادل إلى عملية توليد سيميائية غير محددة.[2]

مصطلح التركيب: هو ذلك الجزء من السيمياء عند تشارلز موريس الّذي يهتم بالقوانين الّتي تغطي القول والتأويل يشير إلى علاقة الكلمات بعضها ببعض في فعل كلامي أو قول معين.[3] والمقصود به هنا هو طريقة تركيب الكلمات بهدف الوصول إلى قصد معين تؤديه يمكن لها أن تُؤول.

مصطلح الشفرة (Code): يرى السيميائيون أنّ الفهم بأكمله يعتمد على الشفرات أو ما يطلق عليه اسم السنن توجد شفرات تحت لغوية مثل تعابير الوجه وفوق لغوية مثل التقاليد الأدبية.[4] ويقصد بها العلامات اللّسانية وهي الكلام المنطوق أو علامات الكتابة والعلامات الغير لسانية مثل الأصوات، إشارات المرور وحركات الجسم وغيرها.

يرى صلاح فضل أنّ السيميولوجيا كمنهج نقدي هي تطوير للمفاهيم اللّغوية والتقنية الأدبية لتجعلها قادرة على احتضان التوليفات الإبداعية الجديدة لتحقيق عمل إبداعي فني كذلك نجد أنّ

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص ص. 126. 127.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 127.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص. 127. 128.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 128.

هذا المنهج يستطيع الربط بين الإشارات الدالة في النظم الأدبية والفنية الجديدة وبين مرجعيتها في الإطار الثقافي العام.[1]

إذن هو منهج استطاع أن يقدم لنا بعض المفاهيم الجديدة الّتي شكلت إطارا فنيا مزج بين الإشارات وبين مرجعيتها الثقافية.

وهناك مصطلحات أخرى تولدت في السيميولوجيا مثل مصطلح التناص إذ إنّه في ضوء مفهوم الشفرة لا يتمثل في مجرد إدخال كلمات في كلمات أخرى وإنّما يتجاوز ذلك ليصبح تعديل شفرة النّص الجديد من خلال اقتلاع شفرة النّص المأخوذ والتداخل بين الشفرات وما ينتج عنه من توليد للدلالات الجديدة هو الّذي تسفر عنه عمليات التناص بمنظور سيميولوجي.[2]

من المصطلحات الّتي تولدت عن سيميولوجيا التناص الّذي تجاوز بمنظوره السيميولوجي مفهومه السابق المتمثل في إدخال نص ما في نص آخر ليصبح تداخلا بين شفرات متعددة وتعديلا لشفرة النّص الجديد. وهناك أيضا أجناس أدبية أخرى استفادت من الإجراءات السيميولوجية كالمسرح مثلا الّذي تمتزج فيه نظم العلامات.

نستطيع القول أنّ دراسة شفرات النصوص وتحليل مستوياتها والعلاقات الناجمة عن نظمها من أنجح وسائل البحث النقدي المعاصر.[3] وعليه فإنّ كثيرا من الأجناس الأدبية استفادت من السيميولوجيا على غرار المسرح الّذي يعدّ نظاما مليئا بالعلامات هذه الشفرات كلها ساهمت في نجاح البحث النقدي المعاصر مساهمة كبيرة.

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص. 130.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 131.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 131.

التفكيكية.

يبدأ هذا المبحث من الصفحة رقم (133) حتى الصفحة رقم (144) من الكتاب.

تذهب الأغلبية الساحقة من النّقاد والدارسين إلى أنّ التفكيكية هي منهج حديث النشأة، ظهرت على أنقاض البنيوية في أوائل التسعينيات كامتداد لها من جهة وتجاوز لها من جهة أخرى، حيث ارتبطت نشأتها بالعوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية الّتي شهدتها الحياة الغربية.

ولقد كانت البداية الفعلية للتفكيكية مع العالم اللّغوي رولان بارث في الستينات هنا بدأت حركة التفكيك إلى أن جاء جاك دريدا وأسس للتفكيكية وأرسى دعائمها كمنهج مقارن للنصوص ونقد لها حيث "اعتمد دريدا على تفجير البعد الفلسفي الطاغي في تناوله لأنواع الخطاب مما يجعل النقد لديه مرتبطا بالنقد الأدبي على وجه الخصوص."[1]

وانتهى من ذلك كلّه إلى أنّ جوهر التفكيك هو غياب المركز الثابت للنّص، وإنّه "من المستحيل عند دريدا التوصل إلى علم جديد للدلالة أو المعنى لا يقع ضمن دائرة مركزية اللّغة."[2] إذ أنّ دريدا نقل موضع بحثه من اللّغة إلى الكتابة، فهذه التفكيكية كممارسة نقدية تقوم بتفكيك النّص لتكشف أنّ ما يبدو عليه عملا متناسقا وبلا تناقضات.

وعملية التفكيك هذه ترتبط أساسا بالقارئ المتلقي وقراءاته للنصوص وتأمل كيفية انتاجها للمعاني "هذا يعني أنّ التفكيكية تأخذ على عاتقها قراءة مزدوجة فهي تصف الطرق الّتي تضع بواسطتها المقولات الّتي تقوم عليها أفكار النّص المحلل."[3]

ويبقى نشاط القراءة مرتبطا بقوة النصوص واستجوابها، ولذلك نجد أنّ "كل نصوص دريدا نفسه والنصوص الّتي قرأتها على هذه المزاوجة بين المسلمات الميتافيزيقية والموتيفات النقدية يؤدي إلى نشوء مشكلة لم يكن هناك سبيل إلى حلها حتى الآن وهي وصف الاختلاف بين ما يدعوه دريدا بالقسمة

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 135.

[2]– المرجع نفسه، ص. 136.

[3]– المرجع نفسه، ص. 136.

النّصية أو بين تزاوج الموتيفات في كتاباته وتزاوجها في كتابات غيره من أصحاب النظريات المعايرين الّذين ينتقدهم."[1]

إنّ جوهر التفكيك عند جاك دريدا هو الكتابة بالدرجة الأولى إذ تقوم فلسفته على التشكيك بين الدال والمدلول "فكثيرا ما نفسر القراءات على أنّها هجوم على الكتاب لأنّها تكشف عما عندهم من تناقضات مع أنفسهم أو وجود عوامل تفكيك ذاتية لأنّنا اعتدنا على اعتبار أنّ التناقض مع الذات يفسر القيمة الفكرية لجهودهم."[2] فالقارئ هنا هو الّذي يقوم بتفكيك النّص والكشف عن خباياه ومدى انعكاس شخصية الكاتب عليه، هنا وجد صلاح فضل نفسه ملزما بطرح سؤال على نفسه وهو: ما الموقف الّذي يتعين اتخاذه تُجاه هذه النّصوص...؟ ثمّ يجيب عن ذلك في أنّه هناك فكرة أساسية في التصور التفكيكي "وهي تهدم تراكيب الكتابة مع غيرها من مستويات، والتفكيكية بهذا المفهوم نشاط قراءة يبقى مرتبطا بقوة النّصوص واستجوابها ولا يمكن أن يوجد مستقلا كنظام مفاهيم قائمة بذاتها."[3]

هنا دعت التفكيكية إلى تشتت المعنى بتخليص النّص من القراءة أحادية الدلالة، واعتبرت النّص تراكم نّصوص سابقة مع بعضها البعض أي ما يسمى بالتناص، وهكذا فتحت الباب على مصراعيه لتعدد القراءات وموت المؤلف وميلاد القارئ.

إنّ نظرية جاك دريدا في التفكيك خلّفت العديد من المصطلحات لم يكن من الممكن اختزالها إلى أي معنى ذاتي أو مفرد ولعل أهمها مصطلح (الاختلاف) من الفعل الفرنسي (DIFERENCE) ويكمن الاختلاف عنده في اللّغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى على أنّه مصطلح يقوم على تعارض الدلالات بين الحضور والغياب، فهو يبحث عن حضور الشيء عن طريق التفكيك.

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 137.

[2]– المرجع نفسه، ص. 137.

[3]– المرجع نفسه، ص. 138.

فالاختلاف يسمح بتعدّد التفسيرات للنّص الواحد وتزويد القارئ بعدد لا متناه من الاحتمالات عن طريق اظهار المعاني الدفينة في النّص، وإجلاء مضامينه على نحو دقيق.

ثم أشار إلى مصطلح آخر لا يقل أهمية عن مصطلح الاختلاف وهو (الكتابة) الّتي اعتبرها دريدا هي الأصل وهي أسبق من الكلام، ولا ينفصل مفهوم الكتابة عند دريدا عن الصوت والميتافيزيقا الّتي تؤدي فكرة جوهرية وهي "فكرة الانتشار والتشتت قد ركز عليها دريدا في تقويضه للفكر الأفلاطوني خصوصا فيما يتصل بمفهوم الكتابة عند أفلاطون ونظرية المحاكاة."[1]

ومما لاشك فيه أنّ نظرية دريدا في التفكيكية وأفكاره الّتي قام بإرسائها قد لقيت صدرا رحبا في الفكر النقدي والبلاغي، مما جعل الكثير من النقاد وخاصة الأمريكيين يتبنون مبادئه أمثال: (بول ديمان وهارولد بلوم) هذان الناقدان ارتكزا على أفكار دريدا ومصطلحاته ثمّ طوروها فيها بطريقتهم الخاصة حسب مشاربهم ومرجعياتهم الفكرية والثقافية "وكثيرة هذه المبادئ الأخرى المرتبطة بآليات تفكيك النصوص إبداعا ونقدا ولكنها جميعا تلتقي عند فكرة جوهرية هي استحالة التمييز بالمعنى ورصد التناقض في جذر أية أبنية والتشكك في إمكانية فهم النصوص بشكل قاطع، إذ تظل عمليات القراءة وإساءاتها هي المولدة للدلالات المتحددة."[2]

ويظل المنهج التفكيكي خطوة مهمة لأغلب مناهج التفكير الّتي عرفها الفكر النقدي المعاصر، فالخطاب الأدبي تيار لا متناهٍ من الدلالات وتوالد للمعاني ولا يعرف الاستقرار والثبات.

ولقد توسعت دائرة التفكيكية لتشمل الساحة النقدية العربية من خلال ممارستهم الفكرية الفلسفية والأدبية وخلق مفاهيم جديدة، ومن أهم الرواد العرب الّذين تبنوا هذه النزعة نجد في طليعتها عبد اللّه الغذامي، علي حرب، مصطفى ناصف... وغيرهم.

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 139.

[2]– المرجع نفسه، ص. 143.

نظريات التلقي والقراءة والتأويل.

يبدأ هذا المبحث من الصفحة رقم (145) حتى الصفحة رقم (159) من الكتاب.

إنّ هذه العناصر الثلاثة (التلقي/ القراءة/ التأويل) تمثل منظومة متجانسة تقع في دائرة الاعتداد بطرفي العملية التواصلية الأخيرين (النّص والقارئ) وتحليل جمالية التفاعل بينهما بتفسير عمليات القراءة وآليات التلقي وإمكانات التأويل.[1]

يتضح لنا أنّ هذه النظريات الثلاثة متصلة ببعضها البعض أو إن صح القول متفاعلة فيما بينها وتضع القارئ في دائرة الضوء وتسلط جل اهتمامها عليه.

يذهب صلاح فضل إلى أنّ نظرية التلقي هي تيار جاء "ليستكمل ما أجملته البنيوية وليضع العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها وينقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف – النّص إلى جانب النّص- القارئ."[2]

إذن فهذه النظريات كانت خط امتداد للبنيوية لكن الفارق بينهما هو أنّها استغنت عن التحليل الّذي اعتمدته البنيوية ووضعت النّص والقارئ نصب أعينها.

ويمكن أن نعتبر مقال الناقد الألماني الشهير ياوس في نهايات الستينات المعنون بـ: (التعبير في نموذج الثقافة الأدبية) المنطلق الأساسي لهذا التوجه إذ أنّه ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية وانتهى إلى أنّ هناك بدايات لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة.[3]

يمكن القول بأنّ ياوس قدم مقترحات جديدة في فهم الأدب وتفسيره وكانت بمثابة بداية لظهورنظرية جديدة ألا وهي نظرية التلقي.

يحصر روبرت هولمب العوامل المؤثرة في تكوين نظرية التلقي في خمسة مؤثرات وهي: الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، ظواهرية رومان إنجاردن، هيرمينيوطيقا جادامر، سوسيولوجيا الأدب.

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 145.

[2]– المرجع نفسه، ص. 146.

[3]– ينظر،المرجع نفسه، ص. 146.

وقد اختار هذه العوامل لأنّها أضافت ما يساعد على تقديم حلول لأزمة البحث الأدبي بعودتها إلى التركيز على العلاقة بين القارئ والنّص وفي معظم الأحوال لأنّه كان لها تأثير مباشر على نظرية ما يسمى بمدرسة كونستانس.[1]

فقد تأثرت نظرية التلقي في تشكلها بهذه المفاهيم وكان منطلقا لتأسيسها بحيث تبلورت على يد أعلام مدرسة كونستانس الألمانية وكان تركيزها على العلاقة بين القارئ والنّص.

بوسعنا أيضا أن نقتصر هذه العوامل على ما قدّمه جورج جادامر في نظريته الهيرمينيوطيقية أهم ما قدمه هو تحلل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي وإن كان هولمب يلاحظ نوعا من المفارقة في تأثير جادامر في نظرية التلقي لأنّه في أعظم أعماله الحقيقية والمنهج حاول التشكيك على وجه التحديد رغم أنّ الكثير من مسهمي نظرية التلقي يكونون في حاجة إلى منهج للوصول إلى الحقيقة المتعلقة بالنّص.[2] واستطاع من خلالها إعادة الاعتبار للتاريخ في التأويل والفهم وإنتاج المعنى، ويعتبر أنّ التاريخ له دوره الفاعل في استراتيجية الفهم بحكم احتوائه على الخبرات والإدراكات السابقة الّتي لا يستقيم الفهم إلّا بها.

يطرح جادامر الهيرمينيوطيقا بوصفها اتجاها مصححا ينتمي إلى نفس النقد من أجل تخطي القيود المحددة لكل محاولة منهجية يؤكد جادامر أنّ الوعي ذا الطابع التاريخي العلمي هو أولا –وقبل كل شيء– وعي بالموقف التفسيري يقول أنّه يمثل مرتكزا يحدد إمكانية الرؤية ثمّ يتقدم مستعيرا مصطلحا من الظاهراتية يجسد فكرته على الأفق باعتباره ركنا جوهريا في مفهوم الموقف يقول جادامر: عندما نضع وعينا التاريخي نفسه من خلال الآفاق التاريخية فإنّ هذا لا يستطيع العبور إلى عوالم غريبة لا ترتبط على أيّ نحو بعالمنا ولكنّها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير الّذي نتحرك في داخله والّذي يعانق فيما وراء الحاضر الأعماق التاريخية كوعينا الذاتي، إنّه أفق واحد في الحقيقة ذلك الّذي يعانق

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص ص. 147. 148.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص. 148. 149.

كل شيء احتواه الوعي التاريخي.[1] اعتبر جادامر أنّ فهم النّص هو عملية تبدأ بالمؤلف اللاعب وتنتهي إلى المتلقي المتفرج من خلال وسيط محايد هو الشكل الّذي ينتج عملية التفاعل ويبدو أنّ هيرمينيوطيقا جادامير تفتح الباب على مصراعيه لاغتيال المؤلف ونسف مقاصده إذ يصبح النّص لعبة المتلقي.

كانت جماليات التلقي على نحو ما يسمى ياوس نظريته في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات تذهب إلى أنّ الجوهر التاريخي لعمل فنّي ما يكون من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور يسعى ياوس إلى تلبية المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية عن طريق وضعه للأدب في سياق أوسع للأحداث كما أنّه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلال الذات المدركة في المركز وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال.[2]

بيّن ياوس أنّ الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الانتاج والتلقي فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور.

"يقول ياوس تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية في حقيقة أنّ أي استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختبار القيمة الجمالية مقارنة بالأعمال الّتي قرئت من قبل والدلالة التاريخية الّتي فهمت من هذا أنّ الفهم الأول سيؤخذ به وسينمي فيه سلسة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل وبهذه الطريقة سوف تتقرب الأهمية التاريخية للعمل ويتم إيضاح قيمته الجمالية." [3]

تتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي ونتيجة لتراكم التأويلات عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للمتلقي.

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 150.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 151.

[3]– المرجع نفسه ، ص. 151.

منذ انتشار البنيوية وما بعدها وازدهار نظريات التلقي والتأويل وتحليل النصوص وفقا لأفعال الكلام تعتبر القراءة نشاطا خلاقا وربما كان التحديد الّذي قدمه ISER (آيزر) لفعل القراءة الّذي يعتمد على التناغم بين النّص والقارئ هو الّذي يضع القضية في نصابها الصحيح.[1]

ويعتبر فولفغانغ آيزر من أعلام نظرية القراءة فهو يرى أنّ القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النّص ومن النّص إلى القارئ.

وإذا كان هذا هو فعل القراءة هذا هو فعل القراءة الخلاق للنّص فإنّ منظري التلقي يركزون حول تحديد القارئ فكلا من ياوس وجادامر لجأوا إلى فرضية القارئ الضمني ويلعب أفق التوقعات دورا أساسيا في نظرية التلقي فبناؤه يعتبر منطلقا لتصور النظم الأدبية وقد استفاد ياوس من كارل بوبر ومن مانهاين وهو مصطلح أكثر حيادية إذ يربطه ياوس بالقيمة مؤكدا أنّ إعادة بناء التوقعات يعتبر وسيلة للتعرف على الأعمال الفنية المجددة، وإذا كانت الثقافة التقليدية هي الّتي تقيم عادة أفق التوقع فإنّ القارئ كثيرا ما يعمل على ملء الفراغات في النّص متبعا الاستراتيجيات الّتي تمثل هيكل التضمينات الخاص بكل نص حسب عبارة آيزر.[2]

إنّ الاستراتيجيات الجديدة الّتي تبنتها جمالية التلقي في القراءة قائمة على استخدام فعل الفهم في قراءة النّص إذ نجد أنّ ياوس بنى مفهوم أفق الانتظار من خلال مفهوم الأفق التاريخي عند غادامير وأخذ مفهوم خيبة الانتظار من كارل بوبر فرصده للتاريخ الاصطلاحي لمفهوم الأفق ورصده لجمالية التلقي يهتم بالتاريخ الأدبي باعتباره يتأسس على تجارب القراء السابقة في التعامل مع العمل الأدبي وهذا يبين أنّ النصوص الأدبية يتم تلقيها حتما من خلال أفق توقعات القراء.

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص. 154.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 155.

يضيف آيزر إلى مفهوم أفق التوقعات فكرة أخرى يطلق عليها (نقطة الرؤية المتحركة) فالنّص لا يمثل سوى افتتاحية للمعنى بحيث لا يمكن انفتاحه كموضوع إلّا في المرحلة النهائية للقراءة عندما نجد أنفسنا غارقين فيه فإنّ القارئ باعتبار نقطة من المنطق يمثل نقطة رؤية متحركة.[1]

يظهر لنا من خلال ما قاله آيزر أننا لا نستطيع التعرف على المعنى الّذي يحويه النّص من أول وهلة وإنّما لا يظهر لنا المعنى إلا بعد الانتهاء من القراءة وبعد الغوص في أعماق النّص فتتغير بذلك نظرة القارئ عما كانت عليه في الأول.

هناك أيضا فكرة أخرى أشار إليها صلاح فضل كان لها أثر بالغ في جماليات التلقي وهي فكرة التماهي وقد نمّاها ياوس ووضع لها خمس مستويات وهي: التداعي، الإعجاب، الجاذبية، التطهير، السخرية.[2]

تندرج هذه الفكرة ضمن نظرية الّتي سعى إلى تحقيقها ياوس في العمل الأدبي وقد جعلها في خمسة مستويات ألا وهي مستويات التماهي مع البطل لدى المتلقي أثناء كشف الستار عن النّص والتغلغل في كهنه وفهمه وإعادة تركيبه وانتاجه وهنا يكون مجهود القارئ أكثر تعقيدا بينه وبين النّص المنغلق على المؤلف والمفتوح على القارئ.

ولقد أشار صلاح فضل في نهاية الأمر إلى بعض الإسهامات الغربية الأخرى في نظريات التلقي وخاصة عند النقاد الأمريكيين مثل ستانلي فيش في تجربة القراءة وجوناثان كيلر في أعراف القراءة وغيرهم من النقاد الأوروبيين.[3]

إذن هناك إسهامات عديدة لعدة علماء من نواحي مختلفة في نظرية التلقي فقد تناولها كل عالم حسب مفهومه الخاص.

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 156.

[2]– ينظر، المرجع نفسه ، ص ص. 156. 157.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 158.

علم النّص.

يبدأ هذا المبحث من الصفحة رقم (161) حتى الصفحة رقم (172) من الكتاب.

يعدّ علم النّص أو نظرية النّص – أو نحو النّص كما يُؤثر البعض تسميته – اتجاها معاصرا وهو فرع جديد من فروع علم اللّسان، كما يرى بعض الدارسين أنّه نتج عن مجموعة من العلوم المختلفة بعضها لغوي وبعضها الآخر غير لغوي. ومع ذلك إلّا أنّنا مجد لهذا العلم بعض الإشارات من قبل نقادنا العرب القدامى من أمثال عبد القاهر الجرجاني في تناوله لنظرية النظم، والزمخشري والسكاكي وسيد قطب إلّا أنّ دراستهم هذه عُدّت تأصيلا تنظيريا.

علم النّص؛ إنّه منهج جديد لم يستقر بشكل نهائي إلّا منذ عقود قليلة تقريبا بعد أن تشرّب من نظريات وآراء سابقيه الّتي كانت مجرد أفكار وملاحظات لسانية ولغوية صادرة هنا وهناك.

إنّ مصطلح (النّص) مصطلح تجاذبته العديد من المعارف الإنسانية، مما جعل مهمة تحديد تعريف جامع مانع له صعبة المنال خاصة من المنظور الأدبي، حيث أنّه تُرجم لعدة تسميات من الإنجليزية إلى العربية منها: علم اللّغة النّصي، نظرية النّص، لسانيات نصية... وغيرها.

وتذهب جوليا كريستيفا في تعريفها للنّص إلى أنّه "جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللّغة، وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها."[1] فالنّص بالنسبة لها ليس مجرد لغة أو اتصال وليس هو عبارة عن جمل متتابعة بل هو جزء فعلي من الواقع مهتما في ذلك بما وراء النّص وما يتعلق بالعوامل المعرفية والنفسية والاجتماعية فالنّص بذلك يشكل حصيلة لتفاعل هذه العوامل مع بعضها البعض.

كما أنّ النّص بالنسبة لكريستيفا "يعتبر عملية إنتاجية تعني أمرين؛ الأول: علاقة اللّغة الّتي يتموقع فيها، إذ تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكيك وإعادة البناء... الثاني: يمثل النّص عملية

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. **163**.

استبدال من نصوص أخرى، أي عملية التناص... وترتبط بهذا المفهوم عندها فكرة النّص باعتباره وحدة إيديولوجية."[1]

فالنّص من هذا المنظور يمثل النسيج الّذي يربط المفردات مع بعضها البعض.

ويرى صلاح فضل أنّ علم النّص "يستوعب العناصر الداخلة في تشكيل النّص والمرتبطة بالإطار الخارجي المحيط به بقدر ما تتبدى فاعليتها في هذا التشكيل."[2]

معنى ذلك أنّ حضور النّص مرتبط بحضور هذه السياقات الخارجية التاريخية والنفسية والاجتماعية وتحليل معطياتها.

أمّا العالم اللّغوي رولان بارث فيرى أنّ "نظرية النّص هي أولا نقد مباشر لأيّة لغة واصفة، أي إنّها مراجعة لعملية الخطاب ولذلك التمست تحولا علميا حقيقيا."[3] فكل نصٍ عند بارث يقوم على حياكة لغةٍ مكتوبةٍ تفرزها العلامة اللّغوية.

وقد عرف مفهوم النّص تبلورا هائلا مع رولان بارث خاصة بصدور مؤلفه (من العمل إلى النّص) حينما اعتبر النّص مقولة لا تشير فقط إلى وجود منهجي فحسب بل هو نشاط وإنتاج. ومن مميزات النّص عنده أنّه قوّة متحررة، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، كما أنّه يمارس التأجيل الدائم واختلاف الدلالة فهو تأخير دائب مبيت مثل اللّغة أي أنّ انفتاح النّص يؤدي إلى تعدد القراءات مما يجعل المتلقي منتجا للنّص وليس مجرد مستهلك فقط، فالنّص بدوره يتكون من نقول متضمنة وإشارات وأصداء أخرى وثقافات عديدة تكتمل فيه خارطة التعدّد الدلالي حيث يمنح بارث للقارئ مهمة جديدة فيصبح المنتج الثاني للنّص وذلك ما سماه بلذّة النّص.[4]

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص. 163.

[2]– المرجع نفسه، ص. 163.

[3]– المرجع نفسه، ص. 163.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص. 163. 164.

كل هذه المبادئ أسست لظهور هذا العلم الجديد – علم النّص – مستندة في ذلك على مفاهيم التفكيكية وجماليات التلقي، فتفتح آفاقا حركية متجاوزة لفكرة النّص بالتركيز على ديناميته، وذلك عن طريق تفكيك عناصر النّص إلى وحدات صغرى وتحليل مفاهيمه وفك شفراته.

وممّا لاحظه صلاح فضل أنّنا "عندما نتحدث عن نصٍ أدبيٍ فإنّنا نحيل إلى أفقٍ خاص له حدود معينة وتتجلى في هذا الفضاء مجموعة من الدلالات الّتي يسمح بها النّص وهي دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبي أو بنيوي، أو سيميولوجي..."[1]

ونجد أنّ لوتمان– وهو باحث روسي – يوسع دائرة اهتمامه بالنّص عندما ربطه بالفن، وبالنسبة إليه فإنّ النّص يحدَّدُ ضمن ثلاثة مكونات هي: أولها؛ التعبير الّذي يمثل الأساس الّذي يقوم عليه أي نص أدبي، وثانيها التحديد؛ وهو مهمة القارئ في استخلاص السمات الّتي تميز كل نص أدبي عن آخر مثل أن يكون قصةً أو روايةً أو مسرحيةً أو قصيدةً أو وثيقةً، فالنّص عبارة عن دلالات غير قابلة للتجزئة، وأمّا ثالثها؛ فيتمثل في الخاصية البنيوية؛ ذلك أمّ العمل الأدبي يتضمن بالإضافة إلى كونه متوالية من الكلمات والفقرات على أنّه يمثل نظاما داخليا فبروز البنية شرط أساسي لتكوين النّص...[2]

وضرب صلاح فضل مثالا عن ذلك بـ (الرواية والشعر) على أنّهما يختلفان من حيث شكلهما ولونهما الأدبي وحجمهما إلّا أنّ كلا منهما يُعدّ نصا أدبيا فيمكن أن يكون رواية مؤلفة من مئات الصفحات أو بيتا واحدا من الشعر، إلّا أنّ الرسالة الّتي يتضمنها كل من النصين تنحصر في حدودهما، كما أنّ العنوان يكتسي صبغة مهمة في تحديد النّص وليس لزاما على النّص أن يكون معنونا "وهناك سمة للنّص الأدبي شغلت البنيويين ومن بعدهم. وهي علاقة النّص بالكتابة وارتباطهما معا بمصطلح الخطاب"[3] إذ يعدّ هذا الأخير وحدة لغوية طبيعية توظف باستمرار في عملية التواصل

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 170.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص. 166. 167.

[3]– المرجع نفسه، ص. 168.

وهو مرتبط بالملكة اللّغوية وعليه أطلق (ريكور) "كلمة نص على كل خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة"[1]

ولقد خلص كاتبنا – صلاح فضل – من ذلك كله أنّ مفاهيم النّص لها تصورين كبيرن: أحدهما إستاتيكي ثابت، والآخر ديناميكي متحرك، فالأول يتعلق بجمالية العمل الأدبي، وأمّا الثاني فيعتبر النّص مفتوح على نفسه يحتمل عدة قراءات.

وفي الحديث عن النّص لابد من الإشارة إلى مصطلح السياق وارتباطه بالنّص وخاصة السياق النفسي لارتباطه بالمتلقي الّذي ساهم بشكل كبير في فهم النّص وإعادة تكوينه من جديد، فالسياق هو جوهر المعنى.

فان ديجك هو أحد علماء النّص المحدثين، قام بتتبع "خواص الأبنية الأسلوبية وعلاقاتها بمختلف أنواع السياقات، لا لفهم النّص فحسب، وإنّما لفهم وتحليل مختلف وظائفه"[2]

فالنّص – حسبه – معنى عام يتجاوز الجملة ليشمل الخطاب لأنّه يعتبر فعلا تواصليا، كما دعا إلى التركيز على الخارجية للنّص الأدبي.

يرى صلاح فضل أنّ مهمة علم النّص الحديث تتمثل في "وصف علاقات الأبنية النّصية بجميع مستوياتها. ثم شرح الأشكال المتعددة لأنماط التواصل وطرق استخدام اللّغة لملء فجوة التحليل النوعي للنّصوص الأدبية وأبنيتها.

ويمكن تحليل النّص تحليلا دلاليا داخليا من خلال تجريده من روابطه الخارجية من خلال خمسة عناصر مهمة وهي باختصار:

1. تقسيم النّص إلى مستويات: تركيبي، صرفي، معجمي، صوتي، دلالي.
2. تقسيم النّص إلى مجموعات طبقا للعناصر والوحدات المكونة له دلاليا.
3. الفصل بين كل الثنائيات التكرارية والمتراكبة.

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص 168.

[2]– المرجع نفسه، ص.170.

4. توضيح الهيمنة المتبادلة للثنائيات الدلالية.

5. تقسيم البنية المنبثقة من هذا التركيب.

وقد وضحها فان ديجك فيما أطلق عليه (مكعب البنية النّصية) المتمثل في ثلاثة أبعاد هي: المستوى، المجال، الشكل.[1]

[1]– ينظر، صلاح فضل، ص ص. **170**. **171**.

الفصل الثالث

القرن الذهبي

للنقد الأدبي

القرن الذهبي للنقد الأدبي:

ربما كانت القراءة التاريخية لأعداد المتخصصين وأنماط كتاباتهم النقدية من ناحية وأجيالهم المتتابعة من ناحية ثانية تعتبر المدخل الصحيح لتشكيل هذا المشهد وتحليل خطوطه الأساسية وقد كان لدى الباحثين انطباع عام مبهم بأن مفصل القرنين الثالث والرابع الهجريين يمثل العصر الذهبي الأول للثقافة العربية خاصة في الإنتاج الأدبي والنقدي دون أن يقوم دليل ملموس على ذلك.[1]

يمكن القول بأنّ بدايات الإنتاج الأدبي والنقدي تعود إلى نهايات القرن الثالث هجري وبدايات القرن الرابع هجري دون دليل واضح على ذلك.

وهذه قائمة مبدئية لعدد النقاد العرب في كل العصور حتى من رحلوا قبل نهاية القرن العشرين:

أولهما: أنّ عدد المشتغلين بنقد الأدب ودراسته وتحليله وتقسيم مستوياته أقل بكثير مما كنا نتوقع بحيث لا يزيد كل فرع من هذه الأفرع الثلاثة عن مائتي اسم وأنّ عدد النقاد في كلّ العصور لم يتجاوز المائة إلا بقليل وعشرون تحديدا.

ثانيهما: أنّ 25 % من هذا العدد قد تركزت تاريخ وفاتهم في القرن الرابع الهجري و 25% منهم في القرن العشرين والنصف المتبقي يتوزع على مدى ثلاثة عشر قرنا من الزمان معنى ذلك أنّ هناك عصرين ذهبيين للنقد الأدبي هما القرن الرابع الهجري والعشرون ميلادي تكثفت فيهما نسبيا أعداد النقد.

ثالثهما: قد يكون هناك معامل ارتباط بين الإبداع الأدبي والكتابة النقدية فكلتا الفترتين شهدت كبار شعراء العربية وكتابها المؤثرين في حركتها الثقافية العامة.[2]

نلاحظ أنّ الكاتب قد قام بإحصائيات للنقاد وقد توصل إلى أنّ عدد النقاد أقل مما كنا نتوقع بحيث لم يتجاوز عددهم المائة كذلك يقول أنّ القرنين الرابع الهجري والعشرون ميلادي تكثفت فيهما

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 175.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 176.

في أعداد النقد كون أنّ نصف النقاد توفوا في القرن الرابع الهجري والنصف الآخر منهم في القرن العشرين أما الباقي فتوزعوا على مدى ثلاثة عشر قرنا.

ربما كانت علاقة الفكر الإبداعي بالثقافات الأجنبية علاقة جدلية مركبة وملتبسة تحتمل التأويل لكن الفكر النقدي كما يبدو للعيان لا يمكن أن ينمو محققا إنجازات يعتد بها ما لم يستوعب في حركته خلاصة التثاقف الخلاق مع الحصاد المعرفي الإنساني كله.

نستطيع أن نولد من هذه النتيجة فكرة متممة لها هي أنّ كبار النقاد العرب يمثلون غالبا أحوالامفصلية واضحة، فأكثر العلماء حرصا وحفاظا على التقاليد القومية المتوارثة لا يضيف شيئا يعتد به وأصحاب التأثير الحقيقي هم الّذين تتم على أيديهم أبرز التحولات المعرفية المنهجية.[1]

إنّ (الجيل) مقولة تقديرية تشمل منظومة من الشخصيات المحورية تقوم بدور قيادي في توجيه استراتيجية الثقافة والإبداع وهم يشغلون الحياة العامة لمدة ثلث قرن تقريبا قبل أن يسلموا الراية للجيل التالي لهم ومعنى ذلك أنّ القرن العشرين يمكن توزيعه نقديا على ثلاثة أجيال:

جيل الأساتذة: هو جيل الرواد الّذين ولدوا حول العقد الأخير من القرن التاسع عشر، حيث شهد عام 1889م على وجه التحديد مطلع معظمهم: طه حسين، عباس محمود العقاد، ميخائيل نعيمة وعبد الرحمان شكري وأحمد أمين ومن بعدهم جاء ابراهيم عبد القادر المازني وزكي مبارك وأمين الخولي.[2]

إذن المنظومة النقدية شهدت جيلا من كبار النقاد كان لهم دور فاعل وبارز في تطوير الفكر النقدي، وربما جاز لنا أن نختص منهم ثلاثة أعلام لأنّهم يلخصون الجيل بأكمله وهم طه حسين، العقاد ونعيمة إذ قاموا بدور رئيسي في تطوير مفاهيم الأدب وتنمية الفكر النقدي.

قدّم طه حسين مفهومه الجديد للأدب مقسما الأدب إلى إنشائي – إبداعي فقد كان يمزج بين النقد وتاريخ الأدب بحيث كان اعتماده في النقد والتحليل ينصب على الجمع بين البحث الموضوعي

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 177.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 179.

والانطباع الذاتي المعتمد على الذوق الشخصي فالعملية النقدية حسبه تمر بمراحل من اكتشاف النص وتحقيقه وقراءته وتحليله.[1]

لقد كان طه حسين يجمع بين النقد وتاريخ الأدب وقد اعتمد في النقد على الجمع بين الجانب الموضوعي والذاتي.

أما العقاد فقد كان أعتى زبناء جيله تصدي في شبابه لهدم أمير الشعراء وقاد أعنف حملة نقدية ثورية في مطلع القرن العشرين كان أكبر عقل ثقافي عربي في القرن العشرين تمثل بوعي ناقد خلاصة المعارف والنظريات والفنون والآداب ولم يكد ينتصف القرن حتى كانت دورة التطور قد وضعته على رأس محاربي التجديد الّذي دعا إليه بشدة في شبابه لكن صرامته الفكرية قد جعله من أبرز ممثلي الفكر النقدي في هذا القرن.[2]

كان العقاد ذو ثقافة واسعة وقد خاض عدّة معارك أدبية كانت حافزا له ليكون من المجددين وليكون من ممثلي النقد.

ميخائيل نعيمة رغم أنّه ينتمي إلى هذا الجيل من رواد الأدب والنقد إلا أنّه تفرد بتربيته المخالفة لهم جمع بين الإبداع والنقد وضع إطارا نظريا للأدب محكوما بتجربته، يرى أنّ للأدب مقاييس ثابتة يوجزها في أربع حاجات أساسية:

1. الحاجة إلى الإفصاح عما ينتابنا من العوامل النفسية والانفعالات والتأثيرات.
2. الحاجة إلى الحقيقة.
3. الحاجة إلى الجمال المطلق.
4. الحاجة إلى الموسيقى.[3]

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 181.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص. 181. 182.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 183.

يقدم لنا ميخائيل نعيمة مفاهيم ذاتية وموضوعية حول العمل المنقود انطلاقا من مقاييس أدبية يستطيع كل ناقد أن يعثر عليها إذا ما تأمل وظيفة الأدب في الحياة والحاجات الإنسانية الّتي يجب أن يتبعها.

إنّ هذه الحاجات هي المقاييس الّتي يجب أن نقيس بها الأدب فتكون قيمته بمقدار ما يسد من بعض هذه الحاجات أو كلها.

نقاد الأدب:

وسم صلاح فضل تسمية – نقاد الأدب – على الفصل ما قبل الأخير من الكتاب وأطلق تلك التسمية على الجيل الوسيط أي نهاية العقد الثاني من القرن العشرين.

حيث شهدت تلك الحقبة الزمنية بروز العديد من المؤلفات وتوالت الترجمات لعدد لا بأس به من الكتب الّتي أسهمت بدورها في تشكيل اتجاهات نقدية استحدثت في النقد العربي اتكاءً على ما طرأ في الغرب.

ولقد أعطى صلاح فضل الريادة لـ (محمد مندور) في تمثيل هذا الجيل من النقاد إلى جانب (لويس عوض وحسين مروة، وأنور المعداوي ونازك الملائكة وعلي الراعي) كما يتضمن عددا من أبرز الأساتذة والمنشغلين بتاريخ الأدب والنقد، أمثال شوقي ضيف وسهير القلماوي وعلي جواد الطاهر وإحسان عباس ومحمد يوسف نجم وغنيمي هلال، شكري عياد، رشاد رشدي، ومحمد النويهي... وغيرهم، تمثلت مجهودات هؤلاء النقاد في فصل النقد واستقلاله في البحوث والدراسات الأدبية، وأحيانا الدخول به في حلبة الصراعات المنهجية الّتي لم تخل من الحروب الإيديولوجية اللاهبة والعمل على فكرة مفادها أن يكون الأدب خادما لقضايا المجتمع. وعملوا على الإنتاج الحي للمبدعين من الأجيال الجديدة والوعي العميق بطبيعة تشكيل المدارس والاتجاهات الأدبية في الشرق والغرب ،وتنمية المجالات المعرفية المتصلة بالأدب ونقده، ولقد تميز هذا الجيل بالتخصص وليس هناك من اشتغل بالتاريخ الإسلامي باستثناء سيد قطب الّذي بدأ مشواره كناقد أدبي ثمّ لم يلبث أن وظف

طاقاته الفنية لخدمة الدعوة الدينية ولقد انصب اهتمام هؤلاء النقاد على الفكر الأدبي نقدا وبحثا – بالدرجة الأولى – [1]

إنّ أهم ما ميّز تلك المجموعة من الأساتذة الجامعيين أنّهم حافظوا على استقلالهم الفكري والبعد عن النشاط التنظيمي الّذي كان خطره فادحا في تلك العقود العسيرة من منتصف القرن. ونجد في مقدمة هؤلاء (محمد مندور) في كتابه (الميزان الجديد).[2] حيث استطاع هذا الجيل أن يصوغ خارطة النقد العربي إلى ما بعد منتصف القرن العشرين و "لم يعد النشاط النقدي عند مندور عملا ثانويا يأتي على هامش الإنتاج الإبداعي في مجرد تعليقات عارضة تحتمي بالتاريخ بل أصبح يمثل النصف الموازي له والّذي لا يقل كفاءة عنه ولا جدارة بلقب الخلق."[3]

ولقد لخص مندور وظيفة النقد في ثلاثة عناصر، **أولها**؛ أنّ النقد يقوم بتفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها لمساعدة عامة القراء على فهمها وإدراك مراميها القريبة والبعيدة معنى ذلك أنّ النقد لا يكتفي بوصف وكشف جماليات العمل الأدبي فقط بل يحلّل ويفسر ثمّ يحكم على الظاهرة الأدبية، وأمّا **ثانيها**؛ فتتمثل في تقديم العمل الأدبي والفني في مستوياته المختلفة أي في مضمونه وشكله الفني وذلك بالوقوف على مستواه الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي والمعجمي وهو ما ترمي إليه البنيوية والمنهج الأسلوبي على حدٍ سواء، وأمّا **ثالثها**؛ فتؤكد على أنّ النقد الأدبي يوجه الأدباء والفنانين في غير نقض ولا إملاء.[4]أي إنّه يرشد الأدباء من أجل التأثير فيهم بالإيجاب حتى يحسن الأدباء من كتاباتهم.

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ص. 184. 185.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 186.

[3]– المرجع نفسه، ص. 187.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص. 187. 188.

إلّا أنّ اتجاه مندور الإيديولوجي لم يلق قبولا تاما في الساحة النقدية بل وجد معارضين له خاصة بينه وبين رشاد رشدي الّذي يمثل دعاة الفن للفن "كما كانت هناك معارك بين فصائل الواقعين أنفسهم باتجاهاتهم المختلفة، كما حدث مع لويس عوض ومحمود أمين العالم وحسين مروة."[1]

ثمّ عرّج صلاح فضل حديثه عن قطب آخر من نقاد الأدب الّذين مثلوا ذلك الجيل وهو المناضل حسين مروة الّذي "يتجاوب بقوة مع الحركة النقدية في منتصف القرن، متطلعا إلى أن يعمق الدور اللبناني المبدع في ريادتها وتنميتها وقد كان شديد الاهتمام بفكرة المنهج."[2]

وقد تحدث عن ذلك بشكل مستفيض في كتابه (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي)، على أنّه يعني بالنقد المنهجي "هو ما يكون مؤسسا على نظرية نقدية تعتمد أصولا معينة في فهم الأدب."[3]

وممّا أكد عليه حسين مروة المنهجية النقدية يجب أن تقوم على قواعد وأسس تضبطها تكون ثابتة – حسب رأيه – من حيث العناصر الداخلية وتمثل مرحلة متطورة مختلفة من حيث عناصرها الخارجية. وذهب إلى أنّ وظيفة النقد إنّما تنطوي تحت "تثقيف القارئ بإعانته على تفهم الأعمال الأدبية وكشف المغلق في مضامينها، وإدخاله إلى مواطن أسرارها الجمالية، إرهاف ذوقه وحسه الجمالي وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان التجارب والأفكار والدلالات الاجتماعية... ومعنى ذلك في تقديره هو أنّ النقد الموضوعي المنهجي يقوم بوظيفة مزدوجة تؤدي إلى تطوير حركة النقد وحركة الأدب وحركة الثقافة الوطنية جميعا..."[4]

لقد أخذت حركة النقد تمتد في الفكر العربي عند منتصف القرن لتشمل عواصم عديدة... حينها انتقلت الريادة من العنصر الرجالي – الذكوري – إلى بروز مشاركة المرأة في الساحة الأدبية والنقدية فشهدت بذلك نقلة نوعية بعد مضي قرابة نصف قرن على تحرّرها وتمثلت مشاركتها على صعيد الشعر والنقد على حدٍ سواء، وقد تصدرت نازك الملائكة الفئة النسوية وكانت النموذج الأول الّذي

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص.188.

[2]– المرجع نفسه، ص. 189.

[3]–المرجع نفسه، ص. 189.

[4]– المرجع نفسه، ص. 190.

مثل هذا الجيل حيث "التهبت مشارعها أولا في عشق القمر ورومانسية اللّيل، لكن عقلها وعى بيقظة حادة متغيرات الفترة، فكانت من السابقات إلى إطلاق دعوة الشعر الحرّ إبداعا والمنظرات له نقدا."[1]

وفيما يخص وظيفة النقد بالنسبة لنازك الملائكة فترى بأنّه نموذج "يرمز لاستحضار الفكر الأدبي بأجنحته العديدة عن هذا الجيل."[2]

كما ذهبت نازك الملائكة أنّ النقد ناشئ وموجود في أدبنا العربي المعاصر لكن ليس بصورته المكتملة بل تنقصه الأسس المنهجية الّتي يرتكز عليها لكي يكتسب صفة المنهجية والعلمية.

إنّ "النقد الأدبي في تقديرها يمثل مرحلة يبدأ فيها الأدب العفوي إحساسه بذاته على إثر نضجه واكتمال نموه وشعوره بفيض من الحيوية الناقدة الّتي لابد لها أن تنطلق."[3]

وهنا تشير بطريقة مباشرة إلى الناقد الأدبي الّذي يجب أن يكون ذا مردود فكري ثقافي واسع في مجال العلوم الإنسانية مشيرة في ذلك إلى الوعي الذاتي الرومانسي وأخيرًا؛ فإنّ الفكر النقدي العربي المعاصر تشرّب من الثقافة الغربية فهو مزيج من تيارات واتجاهات نقدية تدين معظمها للمنتج الغربي مع حضور فاعل للبحث في التراث النقدي العربي، ومحاولة التأصيل لنقد عربي أصيل.

نقاد الحداثة:

لقد أطلق صلاح فضل هذه التسمية على – نقاد الحداثة – على الجيل الثالث من نقاد القرن العشرين وربما كان معظمهم من نقاد البنيوية وما بعدها بتجلياتها المختلفة وأبرز ما يلفت النظر في أبناء هذا الجيل أنّهم يتوزعون مكانيا على بين مراكز الإنتاج النقدي القديمة في مصر والشام وبين مراكز أخرى تشكلت ونشطت في هذا النصف الثاني من القرن وأسهمت بقوة في حركة الثقافة العربية.[4]

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 191.

[2]– المرجع نفسه، ص. 191.

[3]– المرجع نفسه، ص. 192.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 193.

والمقصود بنقاد الحداثة هنا هم الحداثيون الّذين ثاروا على القديم وأرادوا أن يقدموا تحديدا منافيا للقدماء وكان ظهورهم مع البنيوية وما بعد البنيوية.

ويرى صلاح فضل أنّه من الطريف ملاحظة المفارقة البارزة بين عنف الصدمة الّتي أحدثوها في قطيعتهم المتفاوتة الدرجات مع تيارات النقد القديم وجدّة مصطلحاتهم ورهافة أساليبهم النقدية وبين الأثر الّذي أحدثوه على الرافضين لهم بصفة خاصة.[1]

ما نلحظه هو أنّ الحداثيون كانت لهم قطيعة مع النقد القديم وردة فعل قوية على الرافضين لهم ويظهر هذا من خلال ما قدموه من أعمال.

وإذا ما اعتمدنا شهادة الناقد اللّغوي الحصيف عبد السلام المسدي على اللائحة الشاملة لهؤلاء البنيويين وجدنا أنّه يسجل في كتابه (قضية البنيوية) خمسة وثلاثين نصًا تتوزع على ثلاث درجات نت التأسيس والجدل والتجاوز وربما غابت عن هذه اللائحة بعض الأسماء العامة من مختلف أرجاء الوطن من أبناء هذا الجيل النقدي ودخل فيها من لا يعتبر ممثلا للبنيوية وما بعدها.[2]

نلاحظ من خلال ما سبق أنّ الكاتب ينتقد لائحة عبد السلام المسدي مدللا قوله بأنّ هذا الأخير قد أدمج نقادا لا ينتمون للبنيوية وما بعدها.

وقد حاول كاتبنا هذا أن يوجز الوظائف النقدية الّتي استهدفها أبناء هذا الجيل التي وجدها قد أحدثت نقلة نوعية معرفية حاسمة في النقد الأدبي باعتماده على الأسس الألسنية من ناحية وتجليات الشعرية من ناحية أخرى بحيث أخذ يتقلص الدور الإيديولوجي إلى أقل مستوياته بعد أن كان طاغيا على الخطاب النقدي السابق.[3]

نجد أنّ نقاد هذا الجيل قاموا بإحداث تغيير جديد على مستوى النقد الأدبي وأبدعوا من خلال أعمالهم.

---

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص. 194.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص. 195. 196.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 196.

ربما كانت أسعد حالات هذا النقد تتجلى عندما يتم تذويب الجهاز الاصطلاحي في الكتابة النقدية بطريقة فعالة في لون من الممارسة الابداعية الموازية للنّصوص الأصلية مما يخفف من غربة القارئ ويلطف من درجة التخصص العالية في التحليل النقدي بالرغم من ذلك فإنّ علينا أن نعترف بأنّ شرفا كبيرا قد أحدثته هذه التيارات بين القارئ العادي والنقد الأدبي بحيث أخذ الناقد الحداثي يفقد قدرته على التواصل الجمالي الممتع مع متلقيه ولم يستطع الربط بينها وبين السياقات الخارجية الملموسة ولا يكاد ينجو من هذا سوى عدد قليل جدا من نقاد الحداثة الّذين ظلوا يمارسون النقد باعتبار مرسالة تثير طاقات الحس الجمالي والإنساني عند القراء.[1]

إنّ أجمل ما في هذا النقد – حسب صلاح فضل – هو توظيفه لمصطلحات ذات طابع إبداعي يرفع من مستوى الناقد رغم هذا يعجز الناقد الحداثي على التواصل مع متلقيه لأنّه لم يستطع الربط بين التواصل والسياقات الخارجية.

ولكي لا يُخِلَ الكاتب بالنسق الثلاثي الّذي ارتضاه في رسم ذلك المشهد النقدي تعين عليه أن يختار ثلاثة من ممثلي الحداثة العربية وهم: كمال أبو ديب وجابر عصفور وعبد السلام المسدي لاستمرارية عطائهم من ناحية وتنوع أساليبهم في الكتابة النقدية من ناحية أخرى ومن حسن حظ النقد العربي أنّ الفرق كان شاسعا بين ما أعلنه كمال أبو ديب بلهجة الزعماء وما أنجزه بعد ذلك بحس العلماء من أعمال فائقة أمّا جابر عصفور فقد انتقل من الماركسية إلى البنيوية بحيوية بالغة.[2]

وعليه فإنّ كل من جابر عصفور وكمال أبو ديب وعبد السلام المسدي يُعدّون من أهم ممثلي الحداثة العربية ويظهر ذلك من خلال عطاءاتهم المستمرة في هذا المجال وأعمالهم المتميزة.

ولعل النموذج الثالث والأخير من نقاد الحداثة الّذي تحدّث عنه كاتبنا وهو عبد السلام المسدي الّذي استطاع أن يقدم وضعية جديدة للباحث اللّغوي الّذي يحرك مياه النقد الأدبي فقد كان طموحه

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص. 197.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص. 197. 198. 199.

عند إصدار كتابه المعنون بـ: الأسلوبية والأسلوب أن يجعل هذا التيار بديلا لغويا للنقد ولم يلبث أن أدرك اقتصار الأسلوبية على تمثيل إحدى التجليات النقدية.[1]

يمكن القول أنّ كتاب الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي قد ساهم بإثراء المكتبة العربية واستفادة الدارسين منه من حيث إنّه كتاب نقدي بالدرجة الأولى فقد استطاع من خلال هذا الكتاب أن يبرز المعالم النقدية.

ولقد لعبت المراكز الجديدة في دول الخليج العربي أدوارا خطيرة في تنمية الفكر النقدي الحداثي وتوظيفه لتحليف خطاب أدبي جديد يقوم بتحليل الأبنية الإبداعية ليطور الأبنية الثقافية إذن هل يحق لنا أن نعتبر هذا القرن الّذي ودعناه القرن الذهبي الثاني للنقد العربي؟.[2]

كان ختام الكاتب عبارة عن تساؤل وحسب رأينا بالاستناد لما قدّمه صلاح فضل في هذا الفصل أنّه يمكن اعتبار هذا القرن قرنا ذهبيا للنقد العربي لأنّه جاء بالجديد ولقي نجاحا كبيرا من خلال ما قدّمه لنا من إضافات ومن إبداعات.

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص. 201.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص. 202.

دراسة وتقويم

الانتقادات التي وجهت للكتاب:

لقد عرف نقدنا العربي الحديث و المعاصر نقلة نوعية على الصعيد المعرفي خصوصا بظهور ثلّةٍ من النقاد العرب الّذين قاموا بترجمة العديد من المؤلفات الغربية على أنّ اجتهاد هؤلاء النقاد وإصدار كتب من صنيعهم – في الأدب والنقد على حدٍ سواء – هو الّذي أدى بالعمل الأدبي إلى سير الازدهار والتطور، ونجد في طليعة هؤلاء الناقد المصري صلاح فضل الّذي أصدر العديد من المؤلفات الّتي ساهمت بدورها في إثراء المكتبة العربية، ويعدّ كتابه (مناهج النقد المعاصر) نتاجا أدبيا يعول عليه العديد من الباحثين في مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة فهو كتاب جمع المناهج النقدية من المنهج التاريخي إلى علم النّص والّذي يعد آخر المناهج النقدية من حيث الظهور، دون أن ينسى التعريف اللّغوي والاصطلاحي للمنهج والفرق بينه وبين المذهب لأنّ الدراسة تتمحور حول المناهج ثمّ خصص دراسة أخرى للحديث عن النقاد الحداثيون العرب واسهاماتهم في تطوير الدرس الأدبي والنقدي ونشره في الثقافة العربية... إلّا أنّ هذا الكتاب وكغيره من المؤلفات الأخرى لا يخلو من الأخطاء وجوانب تقصير متعددة، وهو ما دعانا إلى الوقوف عند بعض المآخذ الّتي جلبت انتباهنا أثناء هذه الدراسة، فمنها أنّ كتاب صلاح فضل هذا – مناهج النقد المعاصر – هو عبارة عن مجرد محاضرات مفرغة كان الكاتب يلقيها على طلابه في الجامعة – وهو ما صرّح به في مقدمة كتابه – بدءً بتعريف المنهج ثمّ المناهج السياقية والّتي أطلق عليها تسمية المناهج التاريخية ثمّ المناهج النسقية وأطلق عليها هي الأخرى تسمية المناهج الحداثية ثمّ القرن الذهبي للنقد الأدبي، ولهذا فإنّه يتحدث بإيجاز شديد عن هذهالمناهج النقدية وما يؤخذ على هذا أنّ العناوين لا تتساوى مع المضمون فقد كان بإمكانه الغوص أكثر في غمار التفصيلات الخاصة بموضوع بحثه ففي رأينا أنّ ما قدّمه قد يفيد الباحثين أو الطلبة الجدد لكنه لا يفيد الدارسين المتخصصين، كما أنّه وقع في العديد من التناقضات مع نفسه مما أثّر سلبا على المتلقي في عملية الفهم، فنجد هناك تشتت في الأفكار – يشير إلى فكرة ثمّ يصرّح بما يناقضها أي عدم تتسلسل الأفكار منطقيًا، وأكثر ما عيب على هذه الدراسة كثرة الأخطاء المطبعية وهي أخطاء ظهرت بشكل جليفي الكثير من المواضع في الكتاب ومنها « الخطأ في كتابة بعض الحروف، وتكرار كتابة بعض الكلمات في نفس السطر أو الفقرة الواحدة بشكل غير منسق منمق، وتجاهل علامات الترقيم في بعض المواضع» مما سبب صعوبة في فهم بعض الجزئيات.

ومن خلال تتبعنا للكاتب صلاح فضل في تناوله للمناهج النقدية رأينا أنّه يقلّد بعض الكتاب الآخرين وكأنّه ينقل عن آراء سابقيه وليس اجتهاد منه، نذكر مثلا أنّه يقلد الناقد التونسي عبد السلام المسدي رائد الأسلوبية العربية بشكل غير مباشر في تعريفه للأسلوب من حيث الزوايا الثلاث: مصادرة المخاطِب، مصادرة المخاطَب، مصادرة الخطاب، ففي بعض المواضع نجد أنّه يأخذ من أفكاره تارة وينقده تارة أخرى.

أيضا مما لوحظ على الكتاب، أنّه أول ما يخيل لنا عند قراءة عنوان الكتاب – مناهج النقد المعاصر – أنّه يمثل قراءة واسعة جامعة مانعة عن المناهج النقدية المعاصرة في حين أنّه يبدأ دراسته بتعريف المنهج ثمّ الحديث عن المناهج السياقية والّتي خصص لها ثلاثة فصول (الفصل الأول عُنوِنَ بالمنهج التاريخي، والثاني؛ بـ المنهج الاجتماعي، والثالث؛ بـ المنهج النفسي الأنثروبولوجي) واستغرق فيه قرابة الأربعين صفحة وهذا معاب في الدراسة بالنسبة لكتاب يحوي مائتي صفحة كما أنّه اكتفى بالإشارة إلى رائدين أو ثلاثة فقد في تناوله لكل منهج؛ معنى ذلك أنّه كان في وسع كاتبنا الإشارة إليها في مقدمة الكتاب أو أن يجملها في فصل واحد ويفسح المجال للحديث بشكل مطول نوعا ما عن المناهج المعاصرة إلا أنّه ومع الأسف لم يعطي كلِ ذي حقٍ حقه فمجال الدراسة هنا هو المعاصر وليس القديم.

بعد المناهج التاريخية يتحدّث عن المناهج المعاصرة (النسقية) والّتي أطلق عليها منظومة المناهج الحداثية ولكن بصورة غير معمقة، كما أنّه يشير في آخر الحديث عن كل منهج إلى انتقال هذه المناهج إلى الفكر النقدي العربي بشكل جدّ مقتضب دون الغوص في كل مجرياته مع الإشارة إلى بعض روادها من المشتغلين العرب بهذه المناهج مبررا رأيه بأنّ ذلك يدخل في سياق التأريخ للحركة النقدية العربية.

إنّ هذا الكتاب الّذي وُضع بين أيدينا هو عبارة عن دراسة موجزة جدّا وهو نبذة بسيطة عن المناهج النقدية يمكن أن تفيد المتلقي غير المتخصص. أمّا المتخصص فيجده مجرد محاولة ساذجة لا تسمن ولا تغني من جوع، وقد أشار إلى هذا في مقدمة كتابه السابق الذكر.

أيضا ممّا عيب على دراسة صلاح فضل هذه أنّه اعتمد على مجموعة لا بأس بها من المراجع الّتي استعان بها في إثراء بحثه، وكان يشير إليها في نهاية كل فصل دون أن يشير إلى النّص الّذي اقتبسه في متن الكتاب أولا وعدم توثيقه في الهامش ثانيا مما يجعل الباحث المبتدئ في الكثير من المغالطات وخاصة حين يعتمد عليه في كتابة بحث ما أو في مذكرة التخرج، فمنها مثلا أنّه قد

يأخذ من الكتاب قولا هو بالأساس ليس لصاحب الكتاب – صلاح فضل - والّذي يكون قد أخذه من كتاب آخر ثمّ يوثق له على أساس أنّه ينسب لصاحب الكتاب الّذي اقتبس منه القول... وهذه هي مشكلة الأمانة العلمية.

ولأنّ هذا الكتاب لم يأتي الجديد للفكر النقدي العربي لم توجد له دراسات تناولته لا تنظيرا ولا تطبيقا سوى بعض الإشارات في بعض المقالات الّتي نشرت في الأنترنت.

سنحاول أن نقدم مقارنة بين كتاب صلاح فضل " مناهج النقد المعاصر" وكتاب "مناهج النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية) للدكتور وليد قصاب.

بالنسبة لكتاب مناهج النقد المعاصر يتضمن عددا من المحاضرات في مناهج النقد المعاصر ألقاها المؤلف صلاح فضل على طلاب الدراسات العليا وهي أميل إلى التبسيط والشرح دون التدقيق في المصادر والتأنق في العرض حيث استهل كتابه بتعريف المنهج ثم الحديث عن المناهج بالتدرج بدءا بالسياقية ثم النسقية وختاما بالحديث عن الحداثة وأهم نقادها من العرب.

وأما كتاب "مناهج النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية)" بدأ المؤلف كتابه بالمقدمة وضع فيها تصوره ورأيه بشكل عام عن تلك المناهج النقدية وأصّل فيها رؤيته الإسلامية ومن ثم يدعو إلى تبني نقد عربي إسلامي متحرر من الفكر الغربي، قسّم كتابه إلى ثلاثة أبواب يتناول في الباب الأول المناهج النقدية التقليدية بتمهيد عرض فيه معنى المنهج الأدبي، يأتي الفصل الأول تناول فيه المنهج التاريخي ثم الفصل الثاني المنهج الاجتماعي ثم الفصل الثالث المنهج النفسي. أمّا الباب الثاني تناول فيه المناهج النقدية الحداثية؛ بدأه بتمهيد عرض فيه ملامح عامة للنقد الحداثي وما بعد الحداثي أما في الباب الثالث سلط الضوء على نقد ما بعد الحداثة متناولا التفكيكية ونظرية التلقي وختم الكتاب بالتأكيد على تبني نقد عربي إسلامي والتخلص من الهيمنة الغربي.

خاتمة

خاتمة:

وفي ختام دراستنا لكتاب "مناهج النقد المعاصر" للدكتور صلاح فضل ارتأينا أن نرصد بعض النتائج التي توصلنا إليها في مجموعة من النقاط وهي كالآتي:

- ❖ أنّ المنهج من ناحية الاصطلاح يرتبط بالمنطق، أمّا المنهج النقدي فهناك عام وخاص بالنسبة للعام فهو يرتبط بالفكر النقدي أمّا الخاص فهو يتعلق بالدراسة الأدبية أو ما يسمى بالنظرية الأدبية.
- ❖ يعدّ المنهج التاريخي أول المناهج الأدبية من حيث الظهور لارتباطه بالتطور الأساسي للفكر السياسي، إذ يعتمد على التنظيم العلمي للمادة الأدبية ودراستها بتوثيق نصوصها.
- ❖ المنهج الاجتماعي انبثق عن المنهج التاريخي، وهو يربط الأدب بالمجتمع وأنّ الأدب يتطور بتطور المجتمعات.
- ❖ يَعتبر المنهج النفسي العمل الإبداعي تحويلا لطاقات المبدع وهو نقد يهتم بدراسة الأعمال الأدبية وربطها بالحالة النفسية للأديب.
- ❖ تعرض كاتبنا في الفصل الثاني إلى المناهج الحداثية وبدأها بالمنهج البنيوي الّذي نشأ على يد دي سوسير حيث ميز بين مجموعة من القواعد والمبادئ المتصلة فيما بينها ثمّ قام جاكبسون بتطوير مقولات دي سوسير فقدم نظرية شاملة عن وظائف اللّغة.
- ❖ المنهج الأسلوبي أو الأسلوبية على حد تعبير صلاح فضل هي السطح اللّغوي من النسيج الأدبي كمحاولة التقاط ملامحه وتحديد ظواهره بأكبر قدر من الدقة والتجسيد.
- ❖ المنهج السيميولوجي تعرّض صلاح فضل من خلاله لأهم مصطلحات السيميولوجيا.
- ❖ التفكيكية هي منهج حديث النشأة دعت إلى تشتت المعنى بتخليص النص من القراءة أحادية الدلالة، وهي خطوة مهمة لأغلب مناهج التفكير، فعملية التفكيك أداة لا غنى عنها في المنهج البنيوي.
- ❖ نظرية التلقي والقراءة والتأويل نشأت باعتبارها نظريات نقدية جديدة وذلك بتحويل الاهتمام من المؤلف والعمل الأدبي إلى النص والمتلقي.

❖ علم النص، نظرية النص، نحو النص، كلها مسميات تصب في معنى واحد وهو منهج جديد لم يعرف الاستقرار بعد، إنّه منهج يستوعب العناصر الداخلة في تشكيل النص والمرتبطة بالإطار الخارجي المحيط به.

❖ تحدث الكاتب عن نقاد الحداثة في الفصل الأخير من الكتاب حيث أخذ ثلاثة نماذج اعتبرهم أهم ممثلي الحداثة العربية وهم كمال أبو ديب وجابر عصفور وعبد السلام المسدي.

❖ أطلق صلاح فضل تسمية (نقاد الأدب) على أبناء الجيل الوسيط، وعلى رأسهم: محمد مندور، لويس عوض، حسين مروة، نازك الملائكة، واهتم بتتبع مجهودات هؤلاء النقاد ومنجزاتهم في فصل النقد وأحيانا الدخول به في حلبة الصراعات الإيديولوجية.

❖ اعتبر نهايات القرن الثالث هجري وبدايات القرن الرابع الهجري هي بدايات الإنتاج الأدبي والنقدي كما أنّه قدم قائمة مكونة من ثلاث فئات أحصى من خلالها النقاد العرب إضافة إلى أنّه قدم ثلاثة أعلام وهم طه حسين، العقاد وميخائيل نعيمة اعتبرهم أهم ممثلي الفكر النقدي.

فهرس المصادر والمـــــراجع

فهرس المصادر والمراجع:

1. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، الطبعة الأولى، القاهرة، 2002م.

2. أزادة منتظري، محمد حاقاني، منصور زركوب، إضاءات نقدية "فصلية المحكمة"، العدد السادس.

3. إنريك أندرسون أمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر. الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب في ميدان الأوبرا، القاهرة، دون طبعة، 1412هـ – 1991م.

4. مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ظاظا، دون طبعة، 1997م.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ، ب
مدخل	07-03
الفصل الأول: منظومة المناهج السياقية	30-08
أولا: مفهوم المنهج	11-09
ثانيا: المنهج التاريخي	15-11
ثالثا: المنهج الاجتماعي	27-15
رابعا: المنهج النفسي الأنثروبولوجي	30-27
الفصل الثاني: المناهج الحداثية	57-31
أولا: المنهج البنيوي	36-32
ثانيا: المنهج الأسلوبي	40-36
ثالثا: المنهج السيميائي	43-40
رابعا: التفكيكية	47-44
خامسا: نظريات التلقي والقراءة والتأويل	52-47
سادسا: علم النص	57-52
الفصل الثالث: القرن الذهبي للنقد الأدبي	67-58
جيل الأساتذة	60-58
نقاد الأدب	64-60
نقاد الحداثة	67-64
دراسة وتقويم	71-68
خاتمة	74-72
قائمة المصادر والمراجع	76-75
فهرس الموضوعات	