الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

محاضرات في النقد الأدبي المعاصر

للسنة الثانية L M D

تخصص:دراسات أدبية

إعداد الدكتورة:

نبيلة تاوريريت

السنة الجامعية: 1442هـ/1443هـ

2021 م/ 2022م

مقدمة:

المتمعن في النقد العربي المعاصر يجده قد تأسس على خلفيات و إرهاصات نقدية حديثة،كانت سببا في انفتاح النص الأدبي على قراءات نقدية معاصرة،بغية استقرائه واستنباط خواصه الفنية بصورة أوسع و أشمل، وفق منهج يعالج الظاهرة الأدبية و يكشف جوهرها الفني.

و على هذا الأساس فإن النص الأدبي يتطلب منهجا لقراءته و فهم محتواه،لذا فإن حاجة الناقد إلى المنهج كحاجته إلى طريق واضح المعالم و بين الرؤى يسلكه في سبيل الوقوف عند إيديولوجيا النص الأدبي.

انطلاقا من هذه التصورات تأتي هذه المحاضرات في النقد الأدبي المعاصر،تشمل مجمل المناهج النقدية السياقية و النسقية،و بعض القضايا التي تطرح على مستوى النص الأدبي و أثارها النقاد في الساحة النقدية.و التي ألقيت على طلبه السنة الثانية ليسانس نظام LMD، وفقا للمفردات المعمول بها، وقد توخينا فيها الوضوح والبساطة لتكون في متناول طلبتنا الأعزاء.

وغايتنا من هذه الرحلة النقدية أن يقف الطلبة الأعزاء على أهم المناهج النقدية السياقية و النسقية،و الإلمام بأعلامها و مصطلحاتها و مفاهيمها،وكيف تلقاها الناقد العربي ممارسة وتنظيرا،وكذا الوقوف على أهم القضايا النقدية المطروحة على الساحة النقدية.

واعتمدنا في إنجاز هذه المحاضرات على مجموعة من المراجع نذكر منها: مناهج النقد المعاصر لـ:صلاح فضل، ومحاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر لبشير تاوريريت، ومناهج النقد الأدبي لـ:يوسف وغليسي، والنقد الأدبي أصوله ومناهجه لـ:سيد قطب، وأصول النقد الأدبي لأحمد الشايب، وأعلام الأدب العربي الحديث لـ:محمد زكي العشماوي.

وفي الأخير نرجو أن يستفيد طلبتنا من هذه الدروس المبسطة ، وتكون لهم عونا على فهم النقد الأدبي المعاصر بمناهجه و قضاياه.

المحاضرة الأولى: النقد الجديد

1-النقد الجديد بين المفهوم والنشأة :

يكاد يتفق معظم النقاد على أن بداية ما يسمى بالنقد الجديد، أو المنهج الجمالي في النقد تعود للنصف الأول من القرن العشرين على يد «الناقد الأمريكي جون كرو رانسوم John Crowe Ranson الذي ألف كتابا سنة 1941 م، بعنوان " النقد الجديد The New Criticisme، ومنذ ذلك التاريخ شاعت هذه التسمية وارتبطت بنزعة في النقد الأدبي ظهرت بالولايات المتحدة الأمريكية»[1]. كما أطلق على أنصار هذا النقد اسم النقاد الجدد، ومن هؤلاء يمكن أن نذكر كلينث بروكس Brooks وألن تيت Tate وبلاكمور Blackmur وبيركBurke وغيرهم.

مصطلح النقد الجديد the new Criticisme ترجم إلى معان عدة منها النقد الحديث، ومدرسة النقد الحديثة، وهي تسمية نجد لها الحركة النقدية التي ظهرت في أعقاب المنهج الشكلاني السابق، وقد تمركزت في الجامعات الأمريكية، ومن أبرز نقادها " كلينث بروكس c-Brook، أمبسون w.Empson ، ميزيل مور M-Morre ، كرورانسوم J- Cronson .

وهي مدرسة تناظر مدرسة التحليل اللفظي في انكلترا ومن دعاتها "آ.آ. ريتشارد I.A.Richards وتلميذه "امبسون"، علما أن هناك فروق جوهرية بينهما، كاتخاذها لمواقف سياسية واجتماعية وثقافية من حيث ميل حركة النقد الجديد إلى المحافظة ووقوفها ضد المادية الصناعية وضد الماركسية والوضعية المنطقية وإقحام العلم على ميادين الروح، إلا إنها ذات نزعة جمالية على الصعيد الأدبي[2].

---

[1] عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط2، 1432هـ/2011م، ص 315 .

[2] ينظر، بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، ص76.

فالنقد الحديث استلهم الأعمال النقدية لـ "ت .س. إليوت" و " إ. ريتشاردز" التي ظهرت خلال 1920-1924 وانبثق في الولايات المتحدة في فترة الستينات مهيمنا على العالم الجامعي الأمريكي لمدة طويلة[1].

ففي سنة 1920 أسهم بعض النقاد في نهضة النقد الأدبي كـ "ريتشارددز، ت. إليوت، وجون كرورانسوم، و وليام إمبسون، و كلينث بروكس، و ديفيد ديتش، وروبرت وورن، وغيرهم، وعلى الرغم من تمثيلهم لاتجاهات نقدية مختلفة، إلا أن كل واحد منهم أضاف شيئا جديدا إلى طريقة فهم الأثر الفني، وإدراك الجمال فيه شكلا ومضمونا، ويبقى المصطلح كما يشير " محمود السمرة" انه استعمل من قبل " جول سبنجارن" Joel spingarn عام 1911 في كتابه "The new criticism " ليأتي بعده " جون كرورانسوم J.C.Ronson" مستعملا العنوان نفسه عام 1941، ويحتوي أربع مقالات نقدية الذي من خلاله أعلن رسميا تكون هذه الحركة النقدية الجديدة [2].

فدعاة النقد الحديث في الولايات المتحدة الأمريكية لا يتفقون تماما مع الشكلية، وإنما يطبقون أيضا التحليل النفسي والأنثروبولوجي واللغوي، ومن بين أعلامهم " كلينث بروكس"، ووك ويمسيت، وجون كرورانسوم، وألين تيت، وإبقور وينترز، وكلينث بروكس، و روب بلاكمور، ووليم أمبسون، وروبرت بين ورين ...، وفي سويسرا درس بعض النقاد من فرنسيي اللغة، ولكنهم يعرفون الألمانية اتجاهات "دراسة الظواهر" والأسلوبية والبنائية الألمانية، وأبدعوا نقدا جديدا امتد إلى فرنسا منهم "رينيه جرار، و جان استار وبنسكي، و جان روسيه"

---

[1] ينظر، الرود إبش وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، 196، ص 33.

[2] ينظر، بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، ص76-77.

فهؤلاء اعتبروا أن العمل غاية واستطاعوا أن يطبقوا عليه منهج "هوسرل" في دراسة الظواهر منطقيا[1].

2-الأصول الفلسفية للنقد الجديد:

اتكأ النقد الجديد على طروحات فلسفية عميقة، ارتكز عليها في تحديد القيمة الفنية وفنية الآثار من حيث الصياغة والبناء، أولها الفلسفة المثالية والجمالية، والتي تبدو ملامحها في اعتبار العمل الأدبي تُحفة ووحدة منسجمة، وكذا تأكيده على مبدأ المحايثة ؛ أي عزل النص عن المحيط الخارجي، وأصبح التوجيه إلى النص بوصفه بنية فنية[2]، ولذا أكدوا على التفرقة بين التجربة الجمالية والفائدة العلمية.

وعزل النص عن المحيط الخارجي هو أبرز ما يميز مدرسة النقد الجديد، فأصبح التركيز على العمل الأدبي تركيزا مطلقا، لما ينجر عن ذلك من قوانين خاصة به – الأثر- فقيمة العمل إذن لا تكمن في مرجعياته المختلفة المكونة له بقدر ما تتلخص حول العمل في ذاته ولذاته، أي أن مهمة الناقد تبدأ من النص وترجع إليه.

كما أن هذا الاتجاه هو امتداد وتطور للاتجاه الجمالي الذي عرفته أوروبا في القرن 19 م، كما تعود أيضا إلى الفلسفة المثالية كما طورها الفيلسوفان الألمانيان : كانط Kant وهيجل Hegel وغيرهما من المفكرين المنظرين لهذه الفلسفة في العصر الحديث، حيث درسوا دراسات معمقة تتمحور حول النظريات الجمالية، مبرزين وظيفة الجمال الفنية وعلاقة المتعة الجمالية بالنفس، ومع بداية الستينات ظهرت مدرسة شكلية جديدة بفرنسا تبنت التسمية نفسها وهي النقد الجديد الفرنسي novelle critique سنة 1960 على يد "جورج

---

[1] ينظر، إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي ، تر، الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب ، القاهرة، 1412ه، 1991م، ص 168-169.

[2] ينظر، بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، ص77-78.

بوليه George poulet" و "رولان بارث R.Barthes "وهذا على إثر تعرض مدرسة النقد الجديد الأنجلو أمريكية للنقد من طرف أساتذة الأدب والنقد بجامعة شيكاغو[1].

والمدرسة التصويرية، تعتمد على الصور والشكل، وتجدد في قالبهما التقليدي، ومن روادها : " ازرا باوند، هيلدا دولتيل، إمي لويل" ؛ إذ ترك هؤلاء أثرا عميقا في النقد على عكس الشعر، الذي لم يتركوا فيه شيئا، خاصة ازرا باوند، إلا أنه سرعان ما ترك هذا المذهب، فكانت عنايتهم خاصة بالشكل وبوضوح العبارة والثورة على الوزن التقليدي ولتمردهم أثر (محمود) في تحرر الشعر الأمريكي من القيود التي عاقت الشعر طويلا، وأفرغته من معناه، فلا يهتم هؤلاء بأية رسالة للشعر من اجتماعية الأول و ماديته، وعليه تمخض هذا المذهب المسمى " مدرسة النقد الحديثة" متأثرين أصحابها بآراء التصويريين إلى جانب التأثر بالتراث الأدبي القديم والأدب الانجليزي والفرنسي، حريصين على الاهتمام بالشكل والإفادة من الحلى اللفظية والصنعة أشهرهم في ذلك الناقد "ألين تيت، ورانسوم وبلاكمور "[2].

المعادل الموضوعي لإليوت: وقصده بها ألا يعبر الكاتب عن آرائه تعبيرا مباشرا، بل يخلق عملا أدبيا فيه مقوماته الفنية الداخلية ؛ أي أن الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هي العثور على معادل موضوعي، أو بعبارة أخرى على مجموعة من الأشياء، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية، فإن الانفعال يثار إدارة مباشرة [3].

---

[1] ينظر، بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة ، مناهج وتيارات، ص79-80.

[2] ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997، ص 301-302.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص306-307.

3-الخصائص المنهجية للنقد الجديد:

لقد نهض النقد الجديد على مجموعة من الأسس والخصائص المنهجية يمكن تلخيصها فيما يلي :

- تجريد النص من محيطه السياقي ومن ثم دراسته، أي الانطلاق من النص، والرجوع إليه وتغييب قصدية الناص ووجدانية المتلقي، وهو ما أجمل في مقولتي المغالطة القصدية التي تقتضي أن النص يتجاوز صاحبه إلى القراء، والمقولة الثانية المغالطة التأثيرية التي تقتضي الفصل بين محتوى النص وتأثيره على القارئ .

لذا ، فإن الأمر الذي يجمع هؤلاء النقاد أنهم " رفضوا تدخل العلوم الإنسانية من تاريخية واجتماعية ونفسية وفلسفية في دراسة الأدب، وذلك أن هذه العلوم جميعها تهتم بما يقوله العمل الأدبي نفسه، أي بالشكل والأسلوب، أما المعنى فهو عندهم غير محدد . [1]

- القراءة الفاحصة لتحليل النص والبحث في معجمه وتراكيبه اللغوية والبلاغية، وهذا بعيدا عن محيطه الاجتماعي والثقافي .

- اعتبار النص كائنا لغويا مستقلا بذاته، له بنيته ومكوناته الخاصة وهذا ما يسمى بالطبيعة العضوية للنص الأدبي .

لهذا فقد كان اتفاق رواد النقد الجديد في نظرتهم للأدب باعتباره فنا وليس تاريخا أو فلسفة أو علم نفس، واهتموا بدراسة الخصائص الجمالية للعمل، وعليه فقد اعتنى هؤلاء عناية خاصة بتحقق العمل الفني من خلال أسلوبه الذي تمثل مع الموضوع شيئا واحدا، لأي مكن فصل أحدهما عن الآخر، واهم ما يميز العمل الفني هو وحدته العضوية[2].

---

[1] إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان الأردن، ط2، 2017، ص 77.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص79.

– نبذ المعيارية والاتجاه إلى التحليل العلمي للنص الأدبي، ومن ثم عدم الإسراف في إطلاق الأحكام .[1]

وعلى هذا الأساس فإن النقاد الجدد ومنذ السبعينات قد اتخذوا مواقف عدة من اتجاهات كثيرة سادت في المجتمع الأمريكي وبالخصوص في النقد، وردوا بقوة على هذه الاتجاهات «وكانوا بالذات يكرهون النغمة الإيحائية للنقد الانطباعي والنزعة الأخلاقية للإنسانية الجديدة والنقد الثقافي المعادي للحداثة » [2] .

4–رواج النقد الجديد في الساحة النقدية العربية:

لقي النقد الجديد نجاحا كبيرا خاصة ما بين الحربين العالميتين، وذلك من خلال الندوات والمؤتمرات إلى جانب الدراسات التطبيقية التي استقطبت أنصارا كثر، وبلغ تأثير هذا النقد حتى عبر حدود البلاد العربية، « وشاع أثره في الدوريات مثل " شعر " و" الآداب " ومجلات أخرى . ومن النقاد الذين تأثروا تأثرا كبيرا به "جبرا إبراهيم جبرا، وإحسان عباس ويوسف الخال وخالدة سعيد وأدونيس وغالي شكري » [3].

ومع نهاية الخمسينيات تغلغل النقد الجديد تغلغلا كبيرا في أوساط النقد العربي وظهر نقاد آخرون تبنوا هذا الاتجاه بوصفهم يتقنون اللغة الإنجليزية منهم رشاد رشدي الذي يعتبر أول دكتور مصري في الأدب الإنجليزي، وألف كتب عديدة في مجال النقد الجديد منها " ما هو الأدب، مقالات في النقد الأدبي " ودعا إلى تأسيس جمعية تظم هؤلاء النقاد الجدد وقد خاضوا معارك ضد خصوم هذا النقد وعلى رأسهم محمد مندور[4]

---

[1] ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية ،جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط2، 1430ه،2009م، ص 53،54،55 .

[2] فنسنت. ب . ليتش ، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر محمد يحي، مراجعة و تقويم : ماهر شفيق فريد ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص 47، 48

[3] إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، ص 80 .

[4] ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية ، ص 57 .

هذا وقد أكمل مسيرة رشاد رشدي تلاميذه الذين أتوا من بعده، واهتموا بدراسة فرسان النقد الجديد الغربيين، فألف محمد عناني كتابه النقد التحليلي " عن كلينث بروكس وذلك عام 1962 وأعيد طبعه عام 1991، كما نشر كتاب " النقد الموضوعي " 1990، لمؤلفه سمير سرحان عن ماثيو أرنولد، ثم كتاب " علم الجمال " لعبد العزيز حمودة يتحدث فيه عن كروتشي.[1]

5-مآخذ النقد الجديد:

على الرغم من انتشار النقد الجديد في الأوساط الغربية، ووصوله إلى الساحة النقدية العربية، وممارسة هذا النقد عبر المؤتمرات والندوات، وتأليف الكتب الكثيرة في مجالات الدراسات التطبيقية، إلا أن هذا النقد يؤخذ عليه " تجاهله التام للسياق التاريخي، والعوامل المؤثرة في الشكل الأدبي شعره ونثره، وعدم عنايته بالمؤلف وإخفاقه في تعميم أفكاره على أنواع أدبية مغايرة للشعر الغنائي كالمسرحية والرواية والقصة القصيرة ".

و يعد هذا النقد نقدا انتقائيا أي أنه يعالج النصوص التي تروج لأفكاره ولا تأبه بالنصوص الأدبية الأخرى، وهو أخطر ما وجه له من انتقادات.

[1] ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 57، 58 .

المحاضرة الثانية: النقـــــد البنيوي

تعد البنيوية أحد المناهج النقدية المعاصرة التي وفدت إلى عالم الفكر العربي، فقبل الغوص في الإرهاصات أو الجذور التي تأسست عليها، لا بد من الإشارة إلى معنى البنيوية أولا.

1- مفهوم البنيوية :

يرجع مفهوم البنيوية إلى معنى البنية، وهي مشتقة من الفعل اللاتيني (struere)، أي بنى، والذي يأخذ معنى الهيئة، أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها، وإذا كانت البنية في اللغة العربية تعني ما هو أصيل فيه وجوهري وثابت، لا يتبدل بتبدل الأوضاع والكيفيات فإن البنيوية عند روبرت شولز (Robert shole) هي طريقة بحث في الواقع، وليس في الأشياء الفردية، بل في العلاقات الداخلية بينها [1].

فبنية الشيء إذن، تكمن في اجتماع جزئياته الفردية بعضها مع بعض، مكونة في النهاية، نظاما من العلاقات المترابطة فيما بينها، وعليه فإن التحليل البنيوي ينطلق من فكرة التركيز على مفهوم العلاقات والازدواج والتداخل والتعارض والتجاور والانفصال والاتصال...الخ، وهذا الانطلاق مكنها من الرؤية المفتوحة على وظائف الظاهرات، وفتح لها أبوابا أشرعت بين يديها لخدمة علوم العصر الحديث، وبذلك تبرز كأكبر تحول نقدي يتأسس على تحليل لا يقف عند حد الوصف والرصد الإحصائي لخصائص النص اللغوي (الأدبي)، وإنما هو تحليل نقدي يتأسس على أربعة منطلقات تتمثل في :

1- استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية المكونة للظاهرة .

2- تعالج البنيوية العناصر بناء على (علاقاتها) ولا تمثل وحدات مستقلة.

---

[1] ينظر، بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة ، الجزائر، ط1، 1428هـ/2006م، ص 10.

3- تعتبر الأنظمة من مرتكزاتها الأساسية.

4- تسعى إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء، وذلك لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد[1].

وإذا كانت هذه القواعد من مرتكزات البنية، فإن هذه الأخيرة تعد من أهم محاور المقاربة البنيوية، لأنها كما أشار "جان بياجيه " تتميز بميزات ثلاث تتمثل في الكلية (الشمولية) والتحولات، والضبط الذاتي.

فإن رجعنا إلى مفهوم الكلية، فإن الأعمال الأدبية برمتها تمثل أبنية كلية لأن دلالتها في الدرجة الأولى ترتبط بهذا الطابع الكلي لها، ومثال ذلك البنية الدلالية للقصيدة الشعرية، التي تمثل محصلة مجموعة من البنى المتمثلة في البنية الإيقاعية والبنية التركيبية والتعبيرية والبنية التخييلية ،التي تصل ذروتها في المستوى الرمزي الكلي، وهذا المفهوم ينطبق أيضا على النتيجة الكلية التي لا تعد ترجمة لمجموع الأجزاء فحسب في الرياضيات الحديثة، وإنما نابعة في الدرجة الأولى من طبيعة العلاقات الماثلة فيما بينها، وهذا ما يمثل جوهر البنيوية[2].

هذا ويصرح " جان بياجيه" في كتابه عن (البنيوية) أنه من الصعب تمييز البنيوية، لأنها تتخذ أشكالا متعددة لتقدم قاسما مشتركا موحدا ، كما أن التجدد المستمر من ميزاتها أيضا[3].

ولعل هذا ما جعلها تتسم بالتحويلات (Transformation) الدالة على أن البنية ليست ساكنة، بل تخضع لتحولات داخلية، وتتأسس على تحول أو ديناميكية دائمة، سبيلها في هذا

---

[1] ينظر، عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص 39-40.

[2] ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2013، ص 77-78.

[3] ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 63.

سبيل الأرقام؛ فالمجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل المنظومة[1].

نفهم مما سبق أن البنية ليست ثابتة ثبوتا مطلقا، وإنما تعيش حركة تغيير أو تحول في إحدى الكلمات مثلا، الذي يؤول إلى تغيير وظائف الأخريات في البنية ذاتها، بحيث إذا استبدلت لفظة يتغير معنى الجملة (بوصفها بينة كلية)، ومثال ذلك (ضرب أحمد محمدًا) نفهم من هذه البنية أن أحمد قام بفعل أو حركة يدوية وهي (ضرب محمدا)، أما إذا قمنا بتحويل (محمداً) (مثلاً) أو (لغزاً)، يتغير معنى البنية ككل، أو بالأحرى تصبح دلالة (ضربَ) هنا تختلف عن دلالتها الأولى، فتتحول إلى فعل لساني، هذا ناهيك عن تمديد وتمطيط البنية (الجملة) كقولنا: (ضرب أحمد محمدًا) في أهم مشروعاتها [2]، لتغيرت مداليل العناصر الجزئية لها تباعا؛ أي يتحول ويتغير سياق البنية الكلية بتحويل أو استبدال عناصرها الجزئية.

وأما الضبط الذاتي (Auto-reglage) ويدل على أن للبنية القدرة على تنظيم نفسها مما يحفظ لها وحدتها، ويضمن لها البقاء، ويحقق شكلا من الانغلاق الذاتي، والبنية بهذا التصور لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها، «والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أي وجود عيني خارج عنها، لكي يقرر مصداقيتها وإنما تعتمد على أنظمتها اللغوية، الخاصة بسياقها اللغوي»[3].

وعليه، فإن البنية تتميز بأنها نسق من التشكيلات ذات العناصر الداخلية، التي تعد أساس في تكوينها، إذ تعمل هذه العناصر مجتمعة لتحقق بنية كلية ذات معنى، تخضع في الآن نفسه إلى تحويلات عديدة، وكل تحول أو استبدال يؤول إلى دلالات مختلفة ومتعددة ،

---

[1] ينظر، بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص12.

[2] ينظر، عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 38.

[3] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص12.

مشكلة انغلاقا ذاتيا خاضعا هو الآخر إلى تنظيم خاص في ذاته، وهذه الميزات هو ما يمثل هوية البنية.

2- نشأة النقد البنيوي (البنيوية):

تعد البنيوية أحدث المناهج النقدية المعاصرة، عرفتها الساحة الأدبية منذ النصف الثاني من القرن (20)، وبخاصة الستينيات على يد نقاد غربيين نذكر مثلا: ميشال فوكو، رولان بارت، كلود ليفي شتراوس، وفرديناند دي سوسير وغيرهم كثير.

وعليه سيتم التركيز في نشأة البنيوية على الإرهاصات الأولى التي كانت القاعدة الأساس للتنظير البنيوي في النقد الأدبي؛ إذ نقسمها إلى قسمين، إرهاصات لغوية وفلسفية.

-الدراسات اللسانية ودورها في التأسيس للنقد البنيوي:

دون شك يأتي حقل الدراسات اللسانية في طليعة الفكر البنيوي على الرغم من عدم شيوع وانعدام للمصطلحات البنيوية في بادئ الأمر، حيث تمثل أفكار (دي سوسير)، المنطلق الأول لتوجهات نقدية بنيوية، وذلك من خلال جملة من المبادئ التي كان يمليها على طلبته في الدراسات اللغوية بجنيف، ومن هذه الأفكار السوسيرية نجد "ثنائية اللغة والكلام"، حيث رفض النظرة التقليدية ذات الطابع المورفولوجي للغة، ومناداته بالعلاقات؛ إذ يرى ضرورة دراسة اللغة بطريقة جشتالتية كلية؛ أي حقلا موحدا ونظاما مكتفيا بذاته، ولا تدرس بموجب أجزائها الفردية، ويعني هذا التصور أن اللغة بنية كلية، شمولية متحكمة بذاتها ومنغلقة على نفسها، وهذا ما صرح به " جان بياجيه" أثناء تناوله أساسيات أو سمات البنية الثلاث؛ أي أن ما طرحه"سوسير" يعد بمثابة الزاد المعرفي الذي اغترفت منه البنيوية فيما بعد[1].

[1] ينظر، بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص28.

فثنائية اللغة والكلام لدى "سوسير" هي معادل موضوعي لما يسمى بالأبنية أو النظم اللغوية، التي تعني «إدراج الظواهر في سلسلة من المقابلات للكشف عن علاقتها التي تحدد طبيعتها وتكوينها»[1]، حيث فصل "سوسير" بين هذه الثنائية باعتبار اللغة «لا ينبغي أن تختلط بالكلام، فليست اللغة سوى جزء معين من الكلام، وان كانت أساسه الجوهري وفي نفس الوقت الذي تعد فيه حصيلة اجتماعية لملكة فردية هي ملكة الكلام»[2]، بعدِّها قوانين عامة تحكم إنتاج الكلام، الذي يشمل التطبيق الفعلي لها.

أما الثنائية الثانية التي كان لها أثر كبير في تحديد توجه الفكر اللغوي البنيوي، ما صرح به "فردناند دي سوسير".

– المحور التاريخي والمحور التزامني، فالأول تطوري، يُعنى بدراسة الظواهر عبر مسارها وصيرورتها الزمنية وتحولاتها المختلفة، أما الثاني (التزامني) وصفي، يهتم بتحليل نظام الظواهر في لحظة زمنية معينة، دون الاعتبار لتاريخها سواء أكان ذلك سابقا أم لاحقا؛ وهذان المحوران يطبقان بعد ذلك في الدراسات التاريخية والوصفية[3].

وإذا كان من خصائص النقد البنيوي دراسة النص الأدبي كونه سياقا لغويا، فإن جل اهتمامه ينصب على كشف القيم الجمالية المتمحورة من حول النص المنقود؛ وعلى هذا الأساس استعارت المفهوم السوسيري في رفضه للدراسة التاريخية ،والتركيز على كل ما هو آن وصفي، وكأنه «نقض مقولة التاريخ من حيث هي السلطة المطلقة على صعيد المعرفة وذلك بترشيح البديل المنهجي لفحص الظواهر وهي مقولة " الآنية"، التي ستكون بمثابة

---

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، مصر، ط1998،1،ص25.

[2] صلاح فضل، المرجع نفسه، ص26.

[3] ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص70.

النطفة التي حملت الجنين البنيوي»[1]، لأنها تبتعد عن كل ما هو معياري ، والاقتراب إلى العلمية والموضوعية بصفة أكثر.

فدراسة النص الأدبي بمعزل عن سياقه التاريخي يؤول إلى عزله عن السياقات الخارجية الأخرى، اجتماعية كانت أو نفسية وكذا الاقتصادية والسياسة...الخ، لأنها من صميم العلوم الإنسانية الأخرى، وهذا ما يقود الفكر أو النقد البنيوي إلى التركيز على أدبية النص أكثر من محيطه ، بحيث يتركز النقد البنيوي على دراسة الأدب على أنه «ظاهرة قائمة في لحظة معينة، تمثل نظاما شاملا، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم، وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها، وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة، وعليه فإن العنصر الجوهري في العمل الأدبي هو الذي لا يرتبط بالجانب الخارجي، سواء بالمؤلف أو سياقه النفسي ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية ولا بالتاريخ وصيرورته، وإنما مرتبط بما يسمونه البنيويون بأدبية الأدب»[2]، لأن التركيز على المحيط لا يرقى بالعملية النقدية للإبداع، بقدر ما يبقى حبيس نفسية وأحوال المؤلف الاجتماعية والسياسية وغيرها، وهنا يتضح الفرق الكبير بين علم اللغة الداخلي و علم اللغة الخارجي.

ما نقصده إذن، هو مقولة الاستقلالية، فإذا "سوسير" يرى بأن اللغة هي الموضوع الوحيد للسانيات، وذلك من أجل ذاتها و لذاتها ، وكذا عزل علم اللغة عن التخصصات الأخرى كالفلسفة والدين وغيرهما ، فإن النقد البنيوي وقف على هذه المقولة واعتمد على مبدأ عزل البنية (النص، العمل، الظاهرة...) عن كل ما هو خارجي، ودراستها دراسة وصفية آنية تبدأ منها و ترجع إليها.

---

[1] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة ونماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط1، 1991، ص 12.

[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص74.

ما أشرنا إليه من ثنائيات هي في الحقيقة أفكار سوسيرية «طرحها بطريقة مبينة ومقنعة ولأول مرة، فهي الجذور التي نبتت منها اللسانيات البنيوية الحديثة»[1]، التي تعني بأن البنيوية امتداد لجهود ألسنية تزعمها "سوسير" وطالبيه الذين استكملا مسيرة محاضراته "ألبير سيشيهاي" و " شارل بالي" (A.Sechehaye/ ch.Bally) ،إذ هجر "دي سوسير" الدراسات اللغوية التاريخية ، التي كانت تعرف بـ (النحو المقارن أو الفيلولوجيا) متجها إلى الدراسات الوصفية الآنية، التي كان من آلائها أن اغتنى الدرس اللغوي الحديث بثنائيات تتمثل في (اللغة والكلام) و (الدال والمدلول) و (الآنية والزمانية) و (الوصفية والتاريخية) [2]، وغيرها من الرؤى التي نمى وترعرع في كنفها الصرح البنيوي.

3/ المدارس التي أسهمت في تشكيل الفكر البنيوي (الروافد ،الأسس):

3-1- الشكلانيون الروس (البنيوية الشكلانية) 1915-1930:

هناك من ينعتها بالبنيوية السوفياتية نظرا للعلاقة الوطيدة بين الشكلانية والفكر البنيوي؛ إذ تطلق هذه التسمية (الشكلانيين الروس) على اجتماع تجمعين علميين روسيين هما: حلقة موسكو (1915-1920) بزعامة "جاكسبون" الذي أسس (النادي اللساني) مع طلبته الستة، من بينهم بيوتربوتا- غريف (B-Boyatyrew) وغروغوري فينوكور (G.Vinokour) و توماشفسكي (B.Tomashevesky)، وميخائيل باختين (M.Bakhtine) ،الذي انصرف عن هذه الحلقة جراء انتمائه السياسي واختلافه الفكري، فكانت هذه الحلقة تهتم بماهية الشكل وكذا الشعرية واللسانيات ومفهوم الأدبية، أما جماعة الأوبوياز opojaj (1916) فهي تسمية مقتضبة ومختزلة (جمعية دراسة اللغة الشعرية) تأسست في سان – بترسبورغ، تضم من الأعضاء فيكتور شكلوفسكي (V.chklovessky)

---

[1] ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني ،تر،سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة،ط2000،2، ص211.

[2] ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي ،ص64،65.

و ايخنباوم (B.Eichenlaum) وليف جاكوبنسكي (L.jakubinsky) على أن هذه الجماعة تتكون من جماعتين منفصلتين: دراسي اللغة المحترفين وباحثين في نظرية الأدب[1].

وبالرجوع إلى تسمية هذا الاتجاه (الرافد) بالشكلانيين ،نجد أن خصوم هؤلاء هم من أطلقها استنقاصا واحتقارا للمسار الذي اتخذته جملة من النقاد الذين ركزوا في دراستهم على الأعمال الأدبية في جانبها الشكلي والتركيب البنائي الداخلي، في حين نجدهم ينادون بـ (التمييزيون) أو (المورفولوجيون) كتسمية لائقة بهم، إلا أنه لم يكتب له البقاء طويلا، فانتهى في سنة 1930، تحت ضغط الرفض الرسمي الدكتاتوري لأفكارها وتوجهاتها، هذا الضغط الذي بلغ أوجه سنة 1932، وهو تاريخ صدور مرسوم عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي في الاتحاد السوفياتي، الذي دعى بالقضاء على كل التجمعات الأدبية[2].

-مبادئ الشكلانية (البنيوية الشكلانية):

هذا ويقوم الاتجاه الشكلاني على جملة من المبادئ أو المميزات، تتمثل في التركيز على استقلال الأدب عن الواقع؛أي أن «الأدب منتج له خصوصيته المستقلة»[3]، وذلك على اعتبار أن النقد الشكلاني نقد لغوي محض، يستهدف الإحاطة بمستويات النص النحوية والصرفية والصوتية والمعجمية مثلما عمل على إقصاء البعد المنهجي للرؤية النفسية والتاريخية والاجتماعية إقصاء مطلقا[4]، لأنها تابعة لعلوم إنسانية أخرى .

---

[1] ينظر ، يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي، ص 66-67.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 67-68

[3] وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا،دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، مصر، ط1، 2009، ص37.

[4] ينظر، خثير ذويبي، البنيوية والعمل الأدبي، دراسة بنيوية شكلانية (لمرثية مالك بن الريب) مطبعة موساوي، سطيف، ط1، الجزائر، 2001، ص 34.

أيضا، من المبادئ التي نادى بها هؤلاء؛ مفهوم الشكل، فقد رفضوا رفضا مطلقا ما كانت تدعوا إليه النظرة النقدية التقليدية أن لكل أثر ثنائية متقابلة الطرفين هما الشكل والمضمون ، مؤكدين أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله[1]، بما له من دور فعال وإيجابي في تحديده للمضون؛ أي أن الشكلانيين رفضوا المفهوم القديم للشكل، الذي تم حصره في كونه مجرد غشاء أو غلاف للمضمون، علما بأن الشكل قد يعادل معنى البنية، أو النسق أو النظام ، هذا وقد فضلوا الشكل على المضمون كونه – الشكل–«يسمح لأجزاء الإبداع الأدبي أن تدخل في علاقات غير اتفاقية ، (أي مقصودة) لذاتها، وأن المعنى أو المضمون رهين التركيب الشكلي الواعي للأجزاء التي تكون النص » [2]الأدبي .

كما يعد التناص من المبادئ الأساسية التي نادى بها الشكلانيون الروس، الذي يدل على تفاعل نصوص بعضها مع بعض، أو حضور نص غائب في نص حاضر، وعليه فإن النص على حسبهم يمثل بنية نسيجية تتألف من فسيفساء من النصوص أو مستويات عدة، من صرف ونحو، فصوت ودلالة .

فالفعل الأدبي يدرك من خلال علاقته بأعمال فنية أخرى، فالشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم الذي فقد صفته الجمالية[3] ، التي يسعى النقد البنيوي في البحث الدائم عنها .

كما تعد القيمة المهيمنة والإيقاع مبدأين أساسيين للبنيوية الشكلانية.

3-2: حلقة براغ : Cercle de prague (1926- 1948) :

وتأسست في أكتوبر (1926) بزعامة فيليم ماثيسيوس (V. Mohesus)، الذي ترأس حلقة "بحث اللغة الإنجليزية" بجامعة تشارلز، وذلك بمعاونة، رومان جاكبسون (R.

---

[1] ينظر، بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص33.

[2] شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات ، ط1، الجامعية، الجزائر، ط1، 1994، ص102.

[3] ينظر، بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص35.

Jakopon) وهافراين وموكا روفيسكي و ترانكا B. Trnka و ي. روبكا (J. Rypka)، وذلك على غرار اجتماع هؤلاء لمناقشة محاضرة هـ. بيكر (H. Beker)، حيث ظهرت الفكرة بزعامة ماثيسيوس الذي وضعها في إطارها النظري المناسب، ثم سرعان ما اتسعت دائرة هذا التجمع إلى أكثر من 50 باحث من مختلف أنحاء العالم[1]، وحلقة براغ تسمى أيضا البنيوية التشيكية كونها واصلت ما أنجزه الشكلانيون الروس، وقدمت أطروحتها حول اللغة، وأثناء الارتباط بينها، فقد عملت بمبدأ محايثة (Immanence) النص الأدبي ضمن مقاربة بنيوية ،إضافة إلى علمنة الدراسة الأدبية[2] وكأن بهذا تعد انتقالا من الشكلية إلى البنيوية الحديثة.

3-3: جماعة تيل كيل (Tel Quel)1960:

ترجع هذه التسمية إلى مجلة تحمل التسمية نفسها، ومؤسسها الناقد الروائي فليب صولر: (Philps Sollers) متضمن مجموعة أعلام النقد الفرنسي الجديد، كجوليا كريسيتفا (Julia Kristiva) ورولان بارت (Roland Barths) وميشال فوكو (Michel foucoult) وجاك دريدا (Jacques derrida) .. الخ ، حيث انصب اهتمامها على اللسانيات والماركسية والتحليل النفسي والكثير من النظريات الجديدة في الكتابة، التي تمثل جسرا للتحول من الفكر النسبي إلى ما بعده، وتوجهها ، إذ يرجع اسم (تيل كيل)، إلى بول فاليري (Baul valliry) الذي نشر عملا يحمل العنوان نفسه، منددا بقيمة الشكل وأولويته على المضمون[3].

وإذا كان معنى (تيل كيل) بالعربية يترجم إلى " كما هو "، فإن هذا دليل على دعوتها لمبدأ استقلالية النصوص عن سياقاتها الخارجية، كما قامت بدور كبير في تنمية الدراسات السردية، تكشف فيها عن إمكانات جديدة لمقاربة النص السردي بطرائق لم تكن مألوفة من

---

[1] ينظر، وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، ص 42.

[2] ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 68.

[3] ينظر، المرجع نفسه ، ص 69-70.

قبل، حيث أدى اكتشاف نظريات باختين لمبدأ الحوارية والتناص وتطورها عند تودوروف وجوليا كرستيفا إلى تغير وتحول أساسي في مشهد النقد السردي، ولاسيما النص الشعري حين الانفتاح على مفاهيم الانحراف والدهشة والثنائيات وغيرها [1].

4.3: البنيوية التوليدية (التكوينية):

وقد تسمى بالاجتماعية الجدلية، مؤسسها لوسيان غولدمان؛ ترتكز على مبدأ أساسي خالفت فيه البنيوية الشكلانية، فلم ترفض المحيط الخارجي للبنية ،أي أن فهم النص لا يخرج عن حدوده المحيطة به، فلم تهمل التاريخ ولم تغفله، وهذا ما جعلها تسعى إلى تحقيق وحدة ما بين الشكل والمضمون على خلاف الشكلانية، التي أعطت الأولوية للشكل على حسب المضمون.

وهذا الاتجاه التكويني يقوم على أربعة مقومات أساسية، تتمثل في رؤية العالم، والفهم والتفسير، والبنية الدالة والوعي الفعلي والوعي الممكن، فرؤية العالم من المصطلحات التي استخدمها نقاد كثر، أولهم بيلكي، ثم نجد جولدمان ولوكاتش وماكس فيبر، ومعناها " مجموعة من التطلعات والإحساسات والأفكار التي توحد الأعضاء المجموعة الاجتماعية وفي الغالب أعضاء طبقة اجتماعية، وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى،إنها بلا شك خطاطية تعميمية للمؤرخ ولكنها تعميمية لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة محققون جميعا هذا الوعي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حد ما"[2]، وهذا يعني أن رؤية العالم هي مجمل التصورات والأفكار التي تشترك فيها مجموعة معينة، أو طبقة اجتماعية ما، ولعل هذا ما يمثل بالشمولية أو الكلية التي نادى بها لوسيان غولدمان.

هذه الشمولية التي مثل لها جمال شحيد أثناء طرح الصلة الرابطة بين التفاحة كعنصر جزئي من الشجرة كبنية كلية، وكأن " دراسة التفاحة لحد ذاتها مهمة، ولكنها تصبح أهم

---

[1] ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 84.

[2] ينظر، بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 44- 45.

وأشمل إن لم تفصل عن الشجرة والمحيط الذي عاشت فيه"[1]، فلا قيمة للتفاح بمعزل عن الشجرة إذا.

أما مفهوم الفهم والتفسير، فيعني بالأول بنية النص في ذاته والثاني يعني بالشرح ،أي وضع هذه البنية ضمن بنية أكبر هي البنية الاجتماعية، فهما مصطلحان مترابطان لا يمكن عزل أحدهما عن الآخر؛ مثلما لا يمكن عزل التفاحة عن الشجرة، أو المحيط المناخي والزراعي الذي عاشت فيه.

وعليه فإن ،الفهم عملية تقتصر على النص الأدبي معزولا عن المحيط الخارجي، الذي كان له الفعالية في تركيبه، والتفسير عملية ثانية تنظر إلى العمل الأدبي في مستوى آخر خارجي[2]، أي في مستوى أوسع من الأول وأشمل منه حتى يكونان في النهاية عملا متكاملا.

وعليه، فإن اهتمام البنيويين التكوينيين بعملية الشرح والتفسير جعلها تطغى على عملية الفهم، إذ يفترض دائما وجود فلسفة النص الأدبي أو رؤيا معينة، يسعون في الكشف عنها [3]، فلا وجود لنص دون مطلب الشرح أو التفسير، وذلك لاتضاح الرؤية ووضعه في بنية أكثر شمولية واتساعًا.

أما عن الوعي الفعلي والوعي الممكن، فهي إحدى المقولات التي نادت بها البنيوية التكويني، فغولدمان استطاع التمييز بينهما، في كون الوعي الفعلي يمثل حصيلة حواجز وتعريفات متعددة، تتعارض بها، وتحملها العوامل المختلفة، للواقع الإمبريقي لهذا الوعي الممكن، وكأن الوعي الفعل مرتبط بالمشاكل التي تعاني منها الطبقة، في حين نجد أن

---

[1] جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، دراسة منهج لوسيان غولدمان، مجلة المعرفة السوية، مج 38، ع 225-226، 1980، ص 28.

[2] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 47-48.

[3] ينظر، خثير ذويبي، البنيوية والعمل الأدبي، دراسة بنيوية شكلانية لمرثية مالك بن الريب، ص 41.

الوعي الممكن يرتبط بالحلول التي تغير الواقع المعيش وتطرح بدائل جديدة، وهذا يعني أن الوعي الفعلي لمجموعة اجتماعية هو ما تعرفه عن واقعها في فترة معينة ، وأما الوعي الممكن هو ما يمكن أن تعرفه المجموعة الاجتماعية عن واقعها، وهذا يدل على ارتباط الأول بالزمن أما الثاني قلة إمكانية ارتباطه لزمن المستقبل[1].

أما البنية الدالة فتعني أن للبينية دلالة تحتويها، إذ نجد لوسيان جولدمان، انصب اهتمامه على البنية دون مضمونها الاجتماعي، إذ لم يعد ينظر للعمل الأدبي كانعكاس لوعي جماعي، ولم تعد العلاقة الأساسية توجد في مستوى المضامين، بل أصبح يبحث عنها في مستوى الواقع البنيوي ،وهذا لا يعني أن المضمون الاجتماعي للأعمال الأدبية في منأى عن البنيات وإنما كي تكون البنيات دالة لابد أن تحمل مضمونا اجتماعيا تفجره بنية النص أو شكله؛ وكلما استطاعت هذه البنيات التعبير عن هذه المضامين الاجتماعية وصفت بأنها دالة[2].

4- الممارسات البنيوية العربية (تنظير وإجراء):

انفتح نقدنا العربي على عالم الفكر البنيوي الغربي؛ فعرف نقلة نوعية في مسار الحركة الأدبية والنقدية فقد مثلت الساحة العربية الدور الأكبر في تلقي هذه الأفكار البنيوية ،وذلك في مطلع السبعينات، فكان الناقد التونسي حسين الواد في بحثه: البنية القصصية في رسالة الغفران أول نموذج نقدي بنيوي عربي، كما نجد كتاب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) 1974 لكمال أبي ديب[3]، فهو من النقاد الذين نادوا بصفة كبيرة للمنهج البنيوي في كتابه جدلية الخفاء والتجلي 1979، كونه« طريقة في الرؤية ومنهجا في معاينة الوجود»[4]،

---

[1] ينظر بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 49.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 50-51.

[3] ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 72- 73.

[4] كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار الملايين، بيروت، ط3، 1984، ص 7.

تسهل على الناقد أو القارئ الوصول إلى مكنونات النص الداخلية وفك بنياته الصغرى المتضمنة تحت بنيات كبرى أشمل.

ومن النقاد العرب أيضا نجد محمد رشيد ثابت في أنموذجه (البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام سنة 1975)[1]، ناهيك أيضا عن زكريا إبراهيم في كتابه (مشكلة البنية) 1976، الذي يعد من الطروحات النقدية التي استقطبت مفاهيم البنى والبنية والنظام أو النسق ... الخ، «فلفظ البنى يحمل في تضاعيفه تحقيق حلم العقل البشري، الذي طالما حاول أن يضع اليد على الموضوع من أجل احتباسه في شباك نظامه العقلي ،والبنية تمثل الوحدة الجديدة التي تضمن للعقل فهم الواقع والتأكد من السيطرة عليه، بل هي تعبير على ضرورة النظر إلى الموضوع على أنه نظام أو نسق حتى يكون في الإمكان إدراكه أو التوصل إلى معرفته»[2]، وكأن البنيوية لم تركز في فهمها على الموضوع على شيء آخر، بقدر ماكانت إشادتها للعقل.

هذا ويعد كتاب (نظرية البنائية في النقد الأدبي) 1978 لصلاح فضل ممارسة نقدية عربية، جادة ومجدية، مشيرا إلى جوهر نظرية البنائية في وقوفها على دراسة الأشياء في ذاتها قبل التطرق إلى أحداثها وتاريخها، فمقولة البنية ليست سوى جدلية عقلية أو نشاط ذهني يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة ومعقولة واضحة التركيب، بيّنة الوظائف محكمة في علائقها وارتباطاتها[3].

كما نجد محمد بنيس في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة تكوينية) 1979، تبنى المنهج البنيوي في دراساته التنظيرية والتطبيقية التي قسمها إلى أبواب ثلاثة، متبعا لمنهج لوسيان غولدمان.

---

[1] ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 73.

[2] زكريا إبراهيم، مشكلة البنية ، مكتبة مصر،الفجالة ص 08.

[3] ينظر، صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 23.

من الذين طبقوا المنهج البنيوي التكويني أيضا، نجد جمال شحيد في كتابه (البنيوية التركيبية– دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، منددا بفعالية وقيمة هذا المنهج، لأنه يخولنا إلى فهم جديد في النصوص التراثية[1].

وما أشار إليه يوسف وغليسي في كتابه (مناهج النقد الأدبي) من تأخر للممارسات البنيوية العربية في الجزائر إلى غاية الثمانينات، أولها مجهودات الناقد عبد المالك مرتاض، وكذا عمر مهيبل في (البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر)، والزواوي بغورة في (المنهج البنيوي بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات). كما تراوحت الممارسات البنيوية العربية عند كثيرا من النقاد كيمنى العيد في (معرفة النص دراسات في النقد العربي، و سيزار قاسم وحميد لحميداني وسامي سويدان بين البنيوية الشكلانية والتكوينية وغيرها)[2].

---

[1] ينظر، جمال شحيد، البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982، ص 09.

[2] ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 79،73.

المحاضرة الثالثة : النقـــــد الأسلوبي

1- الأسلوب والأسلوبية: عرض المفاهيم:

تعد الأسلوبية **La stylistique** من أهم المناهج النقدية المعاصرة، و هي تقوم على مقاربة النص وتفحص أدواته أو آلياته و تشكيلاته الفنية، لذا فقد تميزت عن بقية المناهج النقدية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية، و ذلك بتحليل نسيجه اللغوي و الكشف عن بنياته.

جاء في (لسان العرب) أن:"كل طريق ممتد هو أسلوب... و الأسلوب الطريق و الوجه و المذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء... و الأسلوب بالضم، الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين منه " [1]، كما ورد في (القاموس المحيط) بمعنى الطريق [2] .

إن كلمة أسلوب style التي اشتق منها stylistics بالإنجليزية و stylistique بالفرنسية تستخدم غالبا للإشارة إلى عدد من الأشكال المختلفة للغة، و "ترجع كلمة style إلى الكلمة اللاتينية stilus التي تعني الريشة أو القلم، أو أداة للكتابة" [3]، كما تعني كذلك (الأزميل) ، أو (المنقاش) للحفر والكتابة، كان اللاتين يستعملونها مجازا للدلالة على شكلية الحفر، أو شكلية الكتابة، ثم مع مرور الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية، البلاغية والأسلوبية، وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير[4].

هذا و قد استقرت الترجمة العربية على دال مركب جذره (أسلوب) style ولاحقته (يِ ِه) ique، و بهذا فهو مدلول إنساني ذاتي، يمكن تفكيك مدلوليه بما يطابق عبارة علم

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، المادة: سلب، ص473.

[2] ينظر، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، المادة: سلب، ص111.

[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص39 .

[4] ينظر، عدنان بن ذريل، النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص43.

الأسلوب science de style، لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب [1].

إلى جانب ذلك شهدت الأسلوبية تعريفات عدة، و لعل اللغوي الفرنسي بوفون Buffon أول من عرف الأسلوب تعريفا نال قسطا كبيرا من الشهرة و الانتشار، و حظا أكبر من الفهم الذي تباين حينا و تطابق حينا آخر حيث قال: " الأسلوب هو الشخص نفسه[2] Le style est l'homme même ، كما عرفه بيار جيرو Pierre Guiraut بأنه: " طريقة في الكتابة "[3].

و هناك من عرّف الأسلوب بالاستناد إلى خاصية الانزياح ومنهم بول فاليري Paul Valery الذي يقول "الأسلوب انزياح بالنسبة للقواعد"[4]، أما جان كوهين Jean Cohen فيربط بين الأسلوبية كعلم و بين لبنة من لبناته و هي الانزياح إذ يقول: " الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية "[5].

و للإشارة فإن مصطلح الانزياح عرف بأسماء أخرى مرادفة له كالعدول و التجاوز والانحراف و التوسع و الاتساع... و ما إلى ذلك من المصطلحات الأخرى التي أسهمت في بناء الصرح الأسلوبي.

و بما أن ظاهرة الانزياح تقوم أساسا على الخرق فإنها تخرق القاعدة اللسانية القائلة بأن لكل دال مدلول و احد، فبوساطة الانزياح يتحول الدال الواحد إلى حقل من المدلولات،

---

[1] ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977، ص30.

[2] فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية،:تر، خالد محمود جمعة، توزيع دار الفكر بدمشق، ط1، 1424هـ،2003م، ص 29.

[3] بيار جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، ترجمه: منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، لبنان، دت، ص5.

[4] المرجع نفسه، ص 86.

[5] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمه: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص15.

وبهذا ينشأ قاسم مشترك بين حقل الأسلوبية و علم الدلالة في القيام على مبدأين هما الاختيار والتأليف، و ذلك بهدف إحداث الأثر في نفسية المتلقي من جرّاء نسج الكلمات و تأليفها تأليفا جديدا يخضع إلى مبدأ الاختيار[1].

2- الأسلوبية في إطار البلاغة:

تتضح العلاقة الوطيدة بين الأسلوبية ومحتوى التفكير البلاغي القديم في ذلك الازدواج الوظيفي الظاهر بينهما، فكلاهما " فن الكتابة وفن التركيب، فن الكلام وفن الأدب"[2]، أي يمثلان حقلين دلاليين قائمين على الجمالية والأدبية.

وإن كانا العلمان يتفقان في الجانب الفني؛ فهذا لا يمنع من أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، وبديلة عنها؛ علما أن مفهوم البديل، هو أن يتولد عن واقع مُعطى وريث ينفي حضوره ما كان سابقا (أو ما تولد عنه)، لذا فإن الأسلوبية تمثل امتدادًا للبلاغة ونفي لها في الوقت نفسه، بمعنى أوضح هي حبل التواصل وخط القطيعة في الوقت ذاته. [3]

وبمأن العلاقة الرابطة بينهما، تكمن في تماثل محور كليهما، ألا وهو "الأدب"، إلا أن الأسلوبية اتخذت موقع البديل عن البلاغة ، واتخاذ هذا الموقع يؤول إلى وجود مفارقات بين المنظورين ، بدءًا من النظرة إلى الأدب نفسه؛ فالأسلوبية لا تنطلق في بحثها من قوانين أو افتراضات جاهزة بل منهجها وصفي، ولا يحكم على النص بالجودة أو الرداءة عكس المنظور البلاغي ،الذي ينطلق في حكمه على النص الذي وجد قبله، على جملة من

---

[1] ينظر، بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، دار الفجر للطباعة، قسنطينة، ط1، 2006، ص156.

[2] عبد السلام المسدى، الأسلوبية والأسلوب نحو ببديل ألسني في نقد الأدب ، ص41.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص48.

المقاييس والمعايير، التي يهدف من خلالها إلى هدفين أولهما تقويمي وذلك قبل خلق العمل الأدبي وثانيهما تقييمي وذلك بعد خلقه[1] .

ومن نقاط الاختلاف بينها، نجد أيضا ، أن البلاغة تعمل على فصل الشكل عن المضمون، عكس الأسلوبية، التي تنادي بعدم فصل دال الخطاب عن مدلوله، فهما وجهان لعملة واحدة، وسبب عدم الفصل يعود إلى أنها تحول الحدث الإبلاغي إلى حدث تأثيري جمالي.

هذا ويمثل "نور الدين السد" مجمل الفروقات الجوهرية بين العلمين إذ أوجزها في (17) عنصرا، نذكر منها؛ إضافة لما ذكر سابقا؛ ألصق صفة الدراسة الجزئية للخطاب الأدبي على عكس الدراسة الشمولية من حيث الظاهر والباطن التي تتمثلها الأسلوبية؛ ضف إلى ذلك أن البلاغة تعد الانزياحات وسواها من الظواهر هي عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص؛ غير أن الأسلوبية تعتبر الانزياحات عوامل غير مستقلة وتعمل في علاقة جدلية لحساب الخطاب كله، كما أن البلاغة علم لا يبحث في قوانين الخطاب الأدبي فقط؛ بعكس علم الأسلوب الذي يبحث في قوانين الخطاب الأدبي ومكوناته البنيوية والوظيفية[2] .

هذه مجمل الفروقات المستنبطة، التي تمثل نقاط افتراق بين علمي الأسلوبية والبلاغة.

3- اتجاهات الأسلوبية:

إذا كانت الأسلوبية علم دراسة الأسلوب؛ الذي لا يعد بالنسبة لها تعبير عن جوهر وإنما تعبير عن متغيرات لا تنتهي، فهنا تتعدد القراءة وتنفتح على تأويلات وتغييرات لا

---

[1] ينظر، جوزيف ميشال شريف، دليل الدراسات الأسلوبية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان: ط1، 1404هـ/1984م، ص 31.

[2] ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج1، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص28.

نهائية؛ لهذا انقسمت ولم تعد هناك أسلوبية واحدة؛ وعليه فقد حظيت بجهود نقدية قيمة غربية كانت أو عربية، محاولين تقسيمها أو تصنيفها إلى اتجاهات عدة، نذكر:

3-1- الأسلوبية التعبيرية:

رائدها (شارل بالي)؛ الذي يعتبر أن الطابع الوجداني يمثل العلامة الفارقة في أية عملية تواصل، بين مرسل ومتلق؛ إذ خلال هذه العملية التواصلية نجد علامات الترجي والأمر والنهي تتحكم في المفردات والتراكيب، كما تعكس مواقف حياتية واجتماعية وفكرية؛ وعلى هذا راح (بالي) يقسم الواقع اللغوي إلى نوعين: ما هو حامل لذاته وما هو مشحون بكثافة وجدانية ما، التي بدورها تبرز موقفا ما وهنا تكمن العلاقة التفاعلية بين اللغة ،باعتبارها نظامًا من العلامات والرموز والقيم التعبيرية والجوانب التأثيرية فيها.[1]

بهذا المحتوى الفكري يعد (بالي) من الرواد المؤسسين للأسلوبية، إذ اهتم بدراسة نظام وسائل التعبير في اللغة، فأكد باختصار دور الأسلوبية على دراسة القيمة العاطفية للوقائع اللغوية المميزة والعمل المتبادل للوقائع التعبيرية المساعدة لتشكيل هذا النظام؛ وحسبه أن هناك قيما تعبيرية لا واعية فيه –النظام– وأخرى تأثيرية واعية تنتج عن قصد؛ فقد يعبر المتكلم عن موقف واحد بعبارات عديدة، وهذا ما يسمى بالمتغيرات الأسلوبية (variante)، كأن نأخذ موضوع الامتنان المعبر عنه بصيغ تعبيرية منها:

–كم أنا ممتن– شكرا جزيلا– أنت صديق – ... فرغم اختلاف هذه الصيغ والمشكلة بطريقة خاصة في التعبير فإن الفكرة نفسها؛ وهنا تكمن غاية (بالي) وهي البحث عن المضمون العاطفي الناتج عن التراكيب اللغوية[2]، المختلفة.

---

[1] ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص62.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 62–65.

نفهم مما سبق أن الأسلوبية التعبيرية تهتم بالبنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، ففي رد فعل المتلقي لخبر حادث اصطدام وهو يصرخ «يا للمسكين» ينعكس عن هذا التعبير تركيبان يتطابقان مع حدثين أولهما التعجب الممزوج بالتنغيم (أو طريقة أداء العبارة) وثانيهما الحذف أو عملية الإضمار الظاهرة في حذف الفعل الذي تفترضه الجملة، فدور الأسلوبية استنتاج التعجب والحذف اللذان يعتبران من وسائل التعبير عن الانفعال الممثل في «الشفقة»[1].

وعلى هذا الأساس فإن أسلوبية التعبير لدى (شارل بالي) تهتم بدراسة وقائع التعبير اللغوي، ومحتواها الانفعالي الناجم من المرسل أو المتلقي، حيث تتشكل سمات مميزة الأساليب اللغوية؛ وهنا يشترك بالي مع عدة مدارس أوروبية عملت على تنمية الاتجاهات الأسلوبية على أسس لغوية ،كأسلوبية الحدس المعتمد على فكرة الدائرة الفيلولوجية لدى المدرسة الألمانية، مثلما نجد هذا في كتابات (فوسلبر) و (سبيتزر)، وكذلك أعمال المدرسة الإيطالية والإسبانية خاصة وذلك في كتابات (داه سو ألونسو) [2]، وغيرها.

3-2- الأسلوبية النفسية (أسلوبية الفرد، أسلوبية الكاتب):

"لويس سبيتزر"؛ مؤسس الأسلوبية المثالية، اعتبر الأسلوبية جسرًا بين اللسانيات وتاريخ الأدب؛ إذ اتجه النظر عنده إلى زاويتين، الأولى ويدرس التعبير فيها من خلال علاقاته مع الفرد من جهة و مع المجتمع من جهة أخرى، أما الثانية ويخص التعبير فيها بحثًا عن أسبابه، وهنا تشترك معه الأسلوبية التكوينية. [3]

هذا وقد تناولت الباحثة «عزة آغاملك» في بحث لها «منهجية ليو سبيتزر في دراسة الأسلوب الأدبي» أهم القضايا في منهجه، وهي أن (سبيتزر) علق أهمية كبيرة على الكاتب

---

[1] ينظر، نورالدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1، ص 65.

[2] ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 87.

[3] ينظر، منذر عياشي ، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1990، ص46.

أو الفاعل المتكلم، بطريقة لغوية خاصة؛ حيث كانت الأسلوبية النفسية وسيلة في التعامل مع النص الأدبي، لأنها توجهه إلى جوانب النص المختلفة، فبالأسلوبية النفسية، يمكن له رسم الملامح النفسية للشخص الكاتب المتكلم (الذي يقصده سبيتزر الكاتب المفكر، المتأمل، الحالم)[1]، وهذا التركيز على أسلوب الكاتب وكذا الاهتمام بدراسة الثقة، يهدف من ورائه الوصول إلى توضيح العلاقة الرابطة بين اللغة والأدب، إذ أن كل سمة أسلوبية هي في حقيقة الأمر تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام، تنزاح عن الكلام العادي مؤكدا بذلك أن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحًا في ميادين أخرى[2].

وعلى سبيل الدراسة الأسلوبية، يرى بعض النقاد أن العبارة تحتوي على أسلوب عندما يحتوي الأسلوب على انزياح يخرج به عن القاعدة، مثلما؛ إذا قال المتكلم «غطى الظلام الأرض» و«جاء الصباح» فهذا حديث عادي، لأن حدود التعبير هنا في الدرجة الصفر من القول، ولكن إذا كان القول مثلما هو في قوله تعالى ﴿والليل إذا عسعس﴾ و﴿الصبح إذا تنفس﴾ فهذا حدث أسلوبي، لأن السمات النحوية التي تتضمنها الأفعال «تنفّس» و«عسعس» هي غير السمات التي تتضمنها الأسماء «الصُّبح» و«الليل» [3]، فبين العادي وغيره منعطف لابد من دراسته.

هذا وقد ركز (لوسبيترز) على نفسية المبدع وميوله ومنازعاته لأنها تمثل مركز ثقل العملية الإبداعية أو نظام الأثر كله؛ وعليه فإن (سبيتزر) متأثر بالدراسات النفسية، التي تُعلي من شأن الذات وتتعمق في دخائلها بعدّها ذاتا متفردة بتجربة سيكولوجية خاصة،

---

[1] ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص75.

[2] ينظر، بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 180.

[3] ينظر، منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص 47.

أنتجت عملا أدبيا متفردًا [1]وخاصًا، الناتج عن أسلوبه الخاص المتميز عن أساليب الآخرين.

3-3- الأسلوبية البنيوية:

إذا كانت البنيوية ترى أن النص يشكل بنية متكاملة ذات علاقات داخلية بين عناصرها، تحكمها قوانين خاصة فإن الأسلوبية البنيوية "تعنى بتحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص بالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم" [2].

هذا ويعد (ميشال ريفاتير) رائد هذا الاتجاه، إذ يرى أن النص يرتكز على ظواهر كثيرة، بعضها يمكن أن تعد أسلوبًا كما يحتوي على وحدات لغوية؛ لا تحتوي على سمات أسلوبية ، وعليه تصبح الأسلوبية قائمة على الانتقاء أو الاختيار في المعالجة، أي محاولة معالجة الظواهر الأسلوبية دون الالتفات إلى بقية العناصر، ولعل هذه من أخطر القضايا التي طرحها ريفاتير[3].

ودعوة ريفاتير إلى التركيز على الوحدات الأسلوبية في النص الأدبي؛ يستدعي اختيار وقائع أسلوبية متميزة يصعب فهمها إلا في إطارها اللغوي، علما أن النصوص الأدبية (أو الرسالة) لا يمكن أن توجد بذاتها إلا إذا نشأت بينها وبين القارئ علاقة؛ وهذا يعد من أهم القضايا التي أسس عليها ريفاتير أسلوبيته البنيوية.

ووجود القارئ شرط أساسي، نظرًا للدور الذي يلعبه أثناء تلقيه للرسالة اللغوية؛ التي تتميز بعناصر أسلوبية، ذات وظائف معينة يتمثلها القارئ بوعي وإدراك، أي أن المتلقي

---

[1] ينظر، بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي العام، ص 183.

[2] ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 86.

[3] ينظر، موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2002، ص 16.

،القارئ والباث يمثلان طرفا عملية الإخبار، الأول –عند ريفاتير– الإبلاغ العادي وتوجيه القارئ توجها يقوده إلى عملية التفكيك ،وهنا يعمد إلى شحن تعبيره بخصائص أسلوبية، إذ كلما كانت هذه الأخيرة تحتوي على مفاجأة كلما حدثت خلخلة وهزة إدراكه ووعيه. [1] لأن الخلخلة والهزة مثيرات أسلوبية تستدعي استجابة القراء بالدهشة و الفجائية.

من خلال ما أشرنا سابقا يتضح للعيان أنه رغم إفادة ريفاتير من أسلوبية (بالي) و (سبيتزر) إلا أنه تجاوزهما؛ لأن الأسلوبية البنيوية لم تعن بالخطاب كموضوع للدراسة مع رفض الأحكام الاعتباطية والانطباعات الذوقية.

3-4- الأسلوبية الإحصائية:

تعتمد الدراسة الأسلوبية على الإحصاء لتعداد وتحديد الظواهر التي يحتويها النص الأدبي؛ بهدف الموضوعية العلمية؛ فبالإحصاء، نصل إلى تحديد خصائص أو صفات النص، إذ من خلالها نستطيع مقارنته بغيره من النصوص الأخرى.

واتكاء المقاربة الأسلوبية على الإحصاء يؤول إلى ما يُسمى بـ: التعليل الأسلوبي، الذي يُخضع النص إلى إحصاء رياضي بحت، وهو " محاولة موضوعية مادية في وصف الأسلوب، وغالبا ما يقوم تعريف الأسلوب فيها على أساس محدد، وقد اعتمد هذا التوجه (فول فوكس fuks) موضحا أهدافه المنهجية القائمة على تحديد الأسلوب كما هو في نطاق المجال الرياضي، وذلك من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنص"[2]، أي أنه يخضع لعملية حسابية رياضية تكشف عن العدد الكمي الذي يحدد –بدوره– الظاهرة الأسلوبية الغالبة.

---

[1] ينظر، موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 17.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 103.

كما أن تعداد معطيات النص الأسلوبية وإحصائها يعد قياسًا رياضيًا يؤول إلى نتائج هامة ودقيقة ، يقول صلاح فضل:"هذه الإجراءات الإحصائية الرياضية في التحليل الأسلوبي قد أدت إلى نتائج طيبة في مجال تحديد مؤلفي النصوص وتوضيح نسبتها إلى أصحابها ،فإنها تصبح بالغة الجدوى بالنسبة للنصوص المجهولة المؤلف أو المشكوك في صحة نسبتها إلى قائليها، مما يؤدي إلى توثيق النصوص الأدبية والوصول بها إلى درجة عالية من الاحتمال الصحيح اعتمادا على بعض الخصائص الشكلية اليسيرة» [1].

ومثلما أشار إليه "برنلد شبلنر" أن المناهج الإحصائية الرياضية قد حققت نجاحا كبيرًا في مجال التحقق من شخصية المؤلف، وذلك ببيان صاحب العمل الأدبي في النصوص إما مجهولة المؤلف، والتي يثار خلاف حول مؤلفها[2]، أي التماس الملامح الأسلوبية للكاتب عبر عملية إحصائية رياضية للنص، أو القدرة على الأقل من تصنيفها في إطار أدبي معين.

وإذا كان التحليل الإحصائي تقنية تساعد القارئ التعرف على طبيعة النص أو تحديد مؤلفه وغيرها من الإيجابيات الأخرى، كإفادته بمعرفة المؤشر التقريبي لمعدل تكرار أداة معينة ودرجة تكثيفها فيه، أو الكشف عن الظواهر غير العادية أثناء توزيع العناصر الأسلوبية، الذي يطرح بدوره مشاكل ذات صبغة جمالية، فإن هناك من قدم انتقادات ربما أطاحت بالمنهج الإحصائي أو المعالجة الإحصائية للنص، منهم الأستاذ –(ميلر) الذي أشار في البيان الختامي لمؤتمر (أنديانا) لدراسة علم الأسلوب الذي تجاهل أمر الدراسات الأسلوبية الإحصائية، موضحا أن علم الإحصاء تقليدي قديم؛ ربما يفيد علماء الاجتماع أكثر من علماء اللغة والنقد؛ الأمر الذي جعله يتساءل عن أهمية المعالجة الإحصائية للأسلوب؛ فقد يكون هناك مكان لعلم الأصماغ والألوان ومكان لفن استخدامها في الرسم

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1419هـ/1998م، ص 268.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 105.

على القماش، وإن لم يقع التحليل الإحصائي للأسلوب على هامش الجوهر الفني، كما تقع كيمياء الألوان بالنسبة للوحات العالمية، أي أن الإحصاء والكيمياء وجهان كفيلان بالمقارنة على تحليل لعناصر الأسلوب ورصدها علميا، ولكن على أمل أن يرتبط بظاهرة الأسلوب بشكل أعمق من ارتباط الكيمياء بفن الرسم[1]؛ علما أن الدراسة النقدية تقتضي التحليل الكمي والكيفي معًا.

4- آليات التحليل الأسلوبي للنصوص الأدبية:

يسعى القارئ أو المحلل الأسلوبي أثناء تحليله للنص الأدبي عبر تفكيك بنياته الجزئية إلى معرفة ما وراء مقصدية الناص، وذلك عبر آليات تسعفه على الوصول لنتائج أدق وتحليل أعمق، علما أن هذه الآليات غير مضبوطة على حالٍ ،إذ يختلف حضورها من نص إلى آخر، إلا أننا سنبين أهم آليات التحليل أسلوبي كالآتي:

بالنسبة للمستوى الصوتي فهو أحد مكونات النص الأدبي، حيث يعمد فيه المحلل الأسلوبي إلى تقصي علاقة الصوت بالدلالة؛ وذلك على مستوى الإيقاع، المقسم بدوره إلى إيقاع داخلي وآخر خارجي.

ففي الإيقاع الداخلي تتم دراسة الصوت ، والتركيز على صفات الأصوات من مجهورة ومهموسة واحتكاكية وانفجارية، وذلك حسب تقسيم إبراهيم أنيس –مثلا– كما يتم التركيز فيه على ظواهر أسلوبية ذات موسيقى داخلية مثل التكرار، التجنيس، التدوير، التصريع، التوازي... إلخ.

أما الإيقاع الخارجي، فيتناول دراسة البحور أو الأوزان المستخدمة (من حيث الوصف والخصائص (تواتر، ازدواج...) وكذلك البناء التقفوي وأنساقه، كما يلجأ إلى دراسة الروي كذلك.

---

[1] ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 273.

أما المستوى التركيبي ، فيتم التركيز فيه على الجملة وأنواعها من خبرية مؤكدة ومنفية وإنشائية من استفهامية وأمرية وندائية وغيرها، كما تتم الإشارة إلى الجملة الاسمية والفعلية وتحليلها وتبيان دلائلها في النص، وكذلك الإشارة إلى جملة ذات الوظائف النحوية كالخبر والحال والنعت.

أما المستوى الصرفي فيتم التركيز فيه على الصيغ الصرفية من بسيطة ومركبة، إذ كل نوع يحتضن صيغ معينة؛ أي يتناول المحلل هنا بنية الأفعال ،أما بنية الأسماء فتختص باسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة وأسماء التفضيل والصفة المشبهة... وغيرها.

في حين يتم التركيز في المستوى المعجمي والدلالي على الحقول الدلالية والعلاقات الدلالية، كالاشتراك اللفظي والتضاد والترادف... الخ.

ويبقى التناص والانزياح والصورة الشعرية وأسلوبية المونتاج وأسلوبية التشكيل الومضي، والتكثيف أو التراكم الصوري مثيرات جمالية لأسلوبية النص، تستدعي الكشف عنها وتحليلها.

المحاضرة الرابعة: النقد السيميائي

1- السيميائية و استشكال المصطلح:

يساهم الاحتكاك بالآخر عن طريق المثاقفة والترجمة، أن انفتح نقدنا العربي الحديث والمعاصر على جملة من المناهج النقدية منها السيميولوجيا؛ إذ أهم الإشكالات النظرية التي واجهت النقد السيميائي هو تداخل المصطلحات وتعددها وتشعبها، واختلاف مضامينها، حيث نجد السيميولوجيا، والسيميوطيقا وكذا السيميائية، لذا نحاول إعطاء حدود منهجية لكل على حده مع معرفة الفروق الجوهرية المستنبطة.

إذا كانت الملامح المنهجية للسيميائية لم تظهر إلا مع بداية القرن العشرين، وذلك مع مجهودات كل من فرديناند دي سوسير وشارل سندرس بيرسcharles sanders peirce في وضع اللبنات الأولى، وذلك حينما بشر سوسير بعلم يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية وتخير له اسما مشتقا من اليونانية، إذ أنها تتكون من مفردتين semion وتعني العلامة و logos وتعني الخطاب وهنا تشكل مصطلح Semiologie الدال على (علم العلامات)، الذي اهتم في دراسته بالوظيفة الاجتماعية التي تقوم بها العلامة، أما بيرس فقد اشتق مصطلح السميوطيقا semiotice ، حينما قال أن المنطق ليس بأوسع معانيه سوى مجرد اسم آخر للسيميوطيقا أو نظرية العلامات [1].

والباحث على المستوى المعجمي يرى أن المصطلحين يترادفان ،لأنهما استعملا في الأصل للدلالة على علم في الطب وموضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض، وكذا السيموطيقا جزء لا يتجزأ منها ،فهي عند أفلاطون تدل على فن الإقناع وأرسطو اهتم هو الآخر بنظرية المعنى، حيث ركزا في عملهما على ما يسمى بالمنطق الصوري ، كما توالت

---

[1] ينظر، نبيل خالد أبو علي، المنهج السيميائي، دراسة في الأصول والاتجاهات والقواعد، مؤتمر النقد الدولي ، واقع الدراسات النقدية العربية الحديثة، إشراف وتحرير، مي أحمد يوسف وأحمد محمد أبودلو، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، الأردن، 2-4 يوليو ، 2013، ص796،797.

الاهتمامات اللغوية عند الرواقيين، الذين أسسوا نظرية سيميولوجية تقوم على التمييز بين الدال والمدلول[1]، وهما وجها العلامة.

وعليه فقد ظهر المصطلحان في وقت متقارب، إلا أن بحث كل منهما منفصل عن الآخر؛ ورغم المحاولات التي أرادت التفريق بينهما في أن تختص السيميولوجيا بدراسة نظام محدد من أنظمة التواصل من خلال علاماته وإشاراته ودراسة الدلالات و المعاني أينما وجدت وخاصة النظام اللغوي، في حين تختص السيميوطيقا بدراسة الاتصال والدلالة عبر أنظمة العلامات في علوم مختلفة وفي تطبيقاتها علوم اللغويات والأنثروبولوجيا والمنطق والفلسفة ،إلا أن هناك من اتخذ سبيل المطابقة بينهما، وذلك تبعا للقرار الذي اتخذته الجمعية العلمية للسيميوطيقا المنعقدة في فبراير 1969 بباريس، مع تبنيها لمصطلح السيميوطيقا أيضا وتأسيس الرابطة الدولية للدراسات الخاصة بها [2]، وهنا يمكننا أن نعد الطرح السيميائي مشروعا نقديا ذا طابع مصطلحي مزدوج.

2- السيميائية الغربية:

حينما ارتبط مصطلح السيميائية بالمفكرين الغربيين، فرديناند دي سوسير وشارل سندرس بيرس، فأصبح لدينا ما يعرف بالدراسة الأوروبية –الفرنسية، والدراسة الأمريكية، نجد كثيرا من النقاد الغربيين الذين ظل سعيهم وراء الدراستين أو المشروعين، فمنهم من سار على درب الاتجاه الأول (السيميولوجي)، ومنهم من اختار الطريق الثاني (السيميوطيقي)، لذا سنحاول إدراج بعض الباحثين السيميائيين الغرب لإزالة اللبس القائم بين المصطلحين، أو بالأحرى تحديد الفرق بينهما.

---

[1] ينظر، جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف ، الرباط ، ط1، 2010، ص98.

[2] ينظر، قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة ، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم ، الوراق للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2008، ص 80.

نجد بيير جيرو PIERRE **guiroud** يسلك مسلك الدراسات الأمريكية مختارا لمصطلح السيميوطيقا ،التي تعني عنده «علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات ، اللغات ، أنظمة الإشارات ، التعليمات ...الخ، وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيميوطيقا»[1]، وهذا الجزء الأخير من التحديد يتوافق فيه مع فرديناند دي سوسير، فيما أقر بأن اللسانيات فرع من السيميولوجيا.

أما رولان بارت Roland Barthes فقد اهتم بالدراسات السيميائية في جانبها التنظيري والإجرائي، الموضحة في كتابه "ميثولوجيات" حينما قال « لا تبين دون أداة تحليلية دقيقة ولا سيميولوجيا لا تقوم بوصفها سيميائية»[2]، فقد اتكأ على عطاءات سوسيرية في بحثه ،خاصة فيما يتعلق بوجهي العلامة التي أقرها سوسير بدال ومدلول ،وكذا ثنائية اللغة والكلام ،إلا انه قلب المعادلة السوسيرية في أن السيميولوجيا جزء من اللسانيات ، فكأنه أراد بها توسيع دائرة الدرس السيميولوجي مشيرا أن العلامات الغيرية (غير اللغوية) تكسب هويتها بعد أن تتجسد لغويا، أي لفظيا حيث مثل هذا الطرح وجسده حينما أشار في كتابه " نظام الموضة" بعده أنسقة من العلامات كاللباس والأزياء و الأطعمة والديكور وغيرها من العلامات غير اللغوية مؤكدا أن الإنسان محكوم باللغة المنطوقة، ولا يمكن لأي مؤسسة سيميولوجية أن تتجاهل ذلك، وهنا تنعكس الصياغة السوسيرية واقر بأن السيميولوجيا جزء من الألسنية[3].

وهذا إميل بنفنسيت حدد للنظام السيميولوجي خصائص يتمحور في كيفية تأدية الوظيفة ومجال صلاحيته وطبيعة علاماته وعددها ونوعية توظيفه، حيث يحكم العلاقات بين الأنظمة السيميولوجية المختلفة مبدأين أساسيين هما: عدم الترادف بين الأنظمة ، بحيث

---

(1) جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف ، الرباط ، ط1، 2010،ص101.

(2) بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 125.

(3) ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان،ط1429،1هـ،2008م، ص 224.

لا نستطيع أن نقول الشيء نفسه بالكلمة أو النغم، والمبدأ الثاني أنه إذا انتمت علامة واحدة إلى نظامين مختلفين فلا يعني هذا أنه ترادف بينهما –النظامين– أو تكرارا، فقيمة العلامة تكمن بإدخالها في النظام المنتمية إليه، إذ لا توجد علامة يمكن أن تعبر حدود الأنظمة المختلفة ، فاللون الأحمر مثلا في إشارة المرور لا علاقة له باللون الأحمر الموجود في العلم الفلسطيني[1].

وكثير من الدراسات الغربية التي لم تستطع التفريق بين المصطلحين مثلما نجد هذا عند تودوروف وديكرو في قاموسهما الموسوعي، فجعلا المصطلحين يدلان على معنى واحد «السيميائية (أو السيميولوجيا) هي علم العلامات»[2]، أو السيرورات التأويلية التي أضيفت فيما بعد مع ديكرو وشيفر.

أما جوليا كريستيفا (julia kristiva) فقد مزجت في منهجها في كتابها "ثورة اللغة الشعرية" بين السيميائية والبنيوية التكوينية والتحليل النفسي، حينما درست أشعار لوثر يامون ومالارمية، ورغم صعوبة هذا الأسلوب مثلما أشار بعض الفرنسيين، إلا أن هناك من يعترف لها بالمهارة التركيبية، الواضحة في إدماج مصطلحي سيميولوجي وتحليل نفسي، باسترجاع المصطلح اليوناني القديم sémiotike[3].

وبعد دراسات متعددة يتراءى لنا أن جوليا كرستيفا قد فصلت المحتوى السيكولوجي عن مصطلح السيمانااليز (Sémanolyse)، وقد يكون هذا على حسبهم عدم الاكتفاء الكلي بالخلفية المعرفية لعلم النفس، وأنها اكتفت بنسجه على الوزن نفسه فقط (psychonalyse)، فاكتفوا هم بالصيغة المعربة سيماناليز، التي ترجمت إلى مصطلحات

---

[1] ينظر، ميشال أريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر : رشيد بن مالك مراجعة وتقديم عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 38، 39.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص227.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص255.

عدة، كالتحليل الدلالي والتحليل العلاماتي، وعلامية الدلالة ، والسيميائيات التحليلية [1]، وغيرها من الترجمات العربية ،التي سندرجها في السيميائيات العربية في العنصر اللاحق.

كما نجد أمبرتو إيكو أحد أقطاب المدرسة الإيطالية السيميائية ، فقد فضل استبدال مصطلح السيميولوجيا بمصطلح السيموطيقا ، فيشير في كتابه البنية الغائبة la structure absente أن السيميوطيقا تعني علم العلامات ، في حين نجد غريماس Greimas وميشال أريفي M.Arivé فتعد السيميوطيقا تأسيس نظرية عامة لأنظمة الدلالة [2]، مثلما حاول جورج مونان George mounin التمييز بين المصطلحين حينما جعل السيميائية معادلا للسيمولوجيا، هذه الأخيرة التي تعنى بدراسة السلوكات والأنظمة التواصلية، أي أن السيميائية معطى ثقافي أمريكي يستعمل للدلالة على العلامات غير اللغوية ،في حين نجد السيميولوجيا كمعطى ثقافي أوروبي هو أدنى إلى العلامات اللغوية، والمجال الألسني؛ ورغم هذه الفروقات اليسيرة إلا أن مجمل علماء العلامات يستبدلون مصطلحا بآخر كالترادف؛ الأمر الذي نجده عند جاكبسون ، وغريماس ، ليفي ستروس، بنفينيست ،بارت، أثناء توقيع اتفاق اصطلاحي سنة 1968 قبيل انعقاد الجمعية الدولية السيمائية[3]، الذي ينص على استعمال المصطلحين معا.

وعلى غرار الفروق البسيطة المشار إليها، فتبقى أسبابا تعتمد النزعة الإقليمية حسب ترنز هوكز حينما أشار إلى أنه من غير اليسير التمييز بينهما، وتستعمل كلتا اللفظتين الإشارة إلى هذا العلم (يعني به علم الإشارات) ،والفرق الوحيد بين هاتين اللفظتين أن السيميولوجيا مفضلة عند الأوروبيين تقديرا لصياغة سوسير، بينما الناطقين بالانجليزية يميلون إلى السيميوطيقا احتراما للعالم الأمريكي بيرس، وعليه فالاختلاف بينهما لا يجب أن يأخذ جانبا كبيرا، فهما سيان ، حيث يقول غريماس ردا على سؤال روجي بول دروا

---

[1] ينظر، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص256.

[2] ينظر، جميل حمداوي، مناهج النقد العربي، ص102.

[3] ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص228.

Roger pol droit حول الاختلاف بينهما في حوار ضمن صحيفة العالم le monde المسوم بـ" علم العلامات" أنه لا ينبغي تضييع الوقت في مثل هذه الجدالات الكلامية؛ ولا بد من تخصيص الأبحاث كل على حده، فالسيميوطيقا تهتم بالمجالات التطبيقية في حين السيميولوجيا مجالا نظريا عاما، تتدرج تحته جميع السيميوطيقيات (هاته الأخيرة تختص مثلما أشار هيلمسيلف بالمجالات الخاصة كالمجال الأدبي والسينمائي والحركي[1].

3-السيميائية العربية :

لمصطلح السيمياء إشارات عديدة سواء في القرآن الكريم أو الحديث الشريف ولا سيما معاجمنا العربية ؛ إذ اقتنص مفاهيم كثيرة ، فما نجده في المنجد في اللغة أن « سيم : السيميائية: علم الإشارات ، وهو علم غايته تمكين المعنى في ذهن المخاطب»[2]؛ أي أن هذا التحديد يتلخص في غاية علم السيميائية فحسب.

أما ابن منظور، فقد أشار إلى أن المصطلح استعمل في الشعر العربي القديم، مثل قول ابن عنقاء الفزازي أثناء مدح عميله حين قاسمه ماله :

غُلامٌ رَمَاهُ الله بِالحُسْنِ يَافِعًا

لَهُ سِيمْيَاءٌ لاَ تُشُقُّ عَلَى البَصَرِ

ومعنى هذا أن الله قد وهبه أو وسمه بسيمياء حسنة تسر الناظرين إليه، ومثل هذا النابغة الجعدي:

ولهم سيما، إذ يبصرهم بينت ريبة من كان سأل[3].

أي أن لهم ملامح وعلامات تظهر عليهم فتفك أو تزيل لبس أو شك كل سائل.

---

(1) ينظر، جميل حمداوي، مناهج النقد العربي ، ص 103-104.

(2) المنجد في اللغة (زيد بن مالك، 196 من المعجميات)

(3) ينظر،ابن منظور،لسان العرب، مادة (سوم)، ص364-372.

هذا وقد ورد المصطلح في الكتاب العزيز في سور كثيرة نذكر منها، قوله تعالى: ﴿ لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِي الْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا ۗ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ﴾(البقرة /273)، وكذلك قوله تعالى: ﴿زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ۗ ذَٰلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ۖ وَاللَّهُ عِنْدَهُ حُسْنُ الْمَآبِ﴾ (آل عمران/ 14)، فالسيما والمسوَّمة والسيماء، علامة تعرف من خلالها الأشياء أما إيجابا أم سلبا.

هذا وقد عرفت الساحة العربية السيميائية بمصطلحات مختلفة، مثلما نجده عند ابن سينا في مخطوطة له تحت عنوان :" كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم" ، التي تحتوي على فصل وسمه بـ"علم السيميا" يقول : «علم السيميا علم يقصد به كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب ، وهو أيضا أنواع فمنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية والآلات المصنوعة على ضرورة عدم الخلا ومنه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة، والأول من هذه الأنواع هو السيميا بالحقيقة..»[1]، وهناك من ألصق السيماء بعلم الكيمياء عند جابر بن حيان، العلم القائم على تحويل المعادن من وإلى ظاهر المادة.

نجد ابن خلدون هو الآخر خصص فصلا من مقدمته لعلم أسرار الحروف، والمسمى بالسيميا، فعلم أسرار الحروف من تفاريع السيمياء، كما نجده في فصل آخر تطرق إلى «علم السحر والطلسمات، فيعرفها بأنها علوم بكيفية استعدادات تقتدر النفوس البشرية بها على التأثيرات في عالم العناصر إما بغير معنى أو بمعين من الأمور السماوية ،والأول هو السحر والثاني هو الطلسمات»[2]، وهنا يرتبط المصطلح بمسميات مختلفة يؤول إلى تشعبه

---

[1] رشيد بن مالك، من المعجميات إلى السيميائيات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2014، ص 198.

[2] ميشال أريفي وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ص24.

وامتداداته المفاهيمية الواسعة،واتساع المفاهيم الدلالية جراء المثاقفة والترجمة عن الآخر تبوأت السيميولوجيا في العالم العربي مكانة عليا ،حيث ذاع صيتها وانتشر على نطاق واسع لدى نقاد عرب كثر، مما أدى –ربما– إلى اضطراب اصطلاحي ومفاهيمي عميق شكل حساسية أثناء الاستعمال ، بين السيميولوجيا والسيميوطيقا ،فارتأى فريق عربي ثالث اللجوء إلى السيمائية، يشير سناء الحمد البدوي في قوله «ومحبُّو العربية الأقحاح فضّل بعضهم استعمال السيميائية إحياء للفظة قديمة هي السيمياء»[1]، الدالة على العلامة، وان احتوت على أكثر من معنى (كالسحر وغيره)، وهذا ما يؤكده عناء غزوان عندما أقر بواحدية المصطلح مهما تعددت التسميات، يقول «... ولعل السيميائية أو علم السيمياء أو السيميولوجي أو علم الإشارة أو علم العلامات هو العلم اللساني الذي يعد أفقا معرفيا حديث النشأة بدلالته الاصطلاحية»[2]، المقربة والمحببة في الدراسة وميادين البحث، وباختلاف الترجمات تتعدد المصطلحات وتتشعب المفاهيم.

هذا هو حال السيميائية العربية ، التي انفتحت على أكثر من ثلاثين مصطلحا، فرواد السيميولوجيا أو سيميولوجية نذكر : صلاح فضل، عبد الله الغذامي، محمد عناني، سعيد علوش، عبد الملك مرتاض وعبد العزيز حمودة، أما السيميائية نجد : جوزيف ميشال شريم، وسيمياء إيميل يعقوب والسيميائيات : مبارك حنون وعلم الرموز : علي القاسمي ، وعلم العلامات عبد السلام المسدي وعز الدين إسماعيل وعدنان بن ذريل، وعلم الدلائل لعبد الحميد بورايو، والدلالية للتهامي الراجي الهاشمي، و علم السيمانتيك لتمام حسان ، وعلم الإشارات لميشال زكريا، والأعراضية ليوسف غازي [3]، كلها ترجمات عربية لمصطلح Sémiologie ، أما ترجمة مصطلح sémiotique فنجد سيميائية لكل من عبد السلام

---

[1] خثير ذويبي، سيميولوجيا النص السردي مقاربة سيمائية لرواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2006، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

[3] ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص229–230.

المسدي، فاضل ثامر وسعيد علوش، عبد الملك مرتاض وحسين خمري وأنور المرتجي، في حين نجد السيميوتيكا والسيميوتيكية والإشارية لعبد الملك مرتاض، أما السيميوطيقا لمحمد عناني ومحمد مفتاح وعبد العزيز حمودة وجميل حمداوي ونصر حامد أبو زيد ومحمد الماكري...، والدلائليات لمحمد المعتصم [1]، وغيرها من الترجمات الأخرى وهي كثيرة.

أما عن الدراسات الإجرائية لنقادنا العرب فيمكننا التمثيل لبعضهم ، نذكر عبد الملك مرتاض في تحليليه لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، حيث جمع فيها الناقد بين السيمياء والتفكيك، مركزا على بنية النص والزمن والإيقاع مثلما قدم لشناشيل ابنة الحلبي لبدر شاكر السياب وغيرهم كثير، وكذا رشيد بن مالك حينما درس سيميائية الفضاء في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة ،وذلك بالإشارة إلى جملة من الأشكال السردية والفضاء وعلاقته بالقيم كفضاء المدينة ، والقرية ، وكذا الصراع ، وثنائيات (الإرادة والفعل)، وكذلك نجد عبد الله الغذامي في بناء تقديمه لقراءة سيميولوجية لقصيدة إرادة الحياة للشابي ،وكذلك الدخول إلى الخروج قراءة في سيميولوجيا النص السردي، عندما حاول مقاربة الفراشات والغيلان سيميائية العنوان الزمكان، وكذا سيميائية الشخوص الغلاف. وغيرهم من الباحثين والنقاد الذين تميزت مقارباتهم السيميائية بالانفتاح على الفنون الأخرى كالسينما والمسرح والدراما ...، الأمر الذي يجعل منها مقاربات حداثية بامتياز.

4- الاتجاهات السيميائية (السيميوطيقية):

تختلف التصورات باختلاف المرجعيات والمنابت، لذا تعددت اتجاهات البحث السيميائي، بحيث «تشكلت اتجاهات سيميائية عامة لدراسة جميع أنماط العلامات سواء أكانت ذات طابع لساني أم غير لساني، :ما تنوعت على حسب اهتماماتها بالمظاهر المختلفة للعلامة ، غير أن معظمها ظل مرتبطا بالتطورات التي شهدتها اللسانيات في القرن

[1] إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص231-232.

العشرين ومتداخلا معها في العديد من الحالات»[1]، لذا يمكن تقسيمها إلى ثلاثة اتجاهات، هي كالآتي:

4-1- سيميولوجيا التواصل Sémiotic of communication :

ويمثله كل من بريتو Prieto ومونان Mounin وبويسنس ، وهم «من المؤسسين الأوائل لمبادئها وأسسها ووظيفة اللسان الأساسية هي التواصل ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنية فقط، وإنما غير اللسانية أيضا والتواصل مشروط بالقصدية»[2]، أي أن الدليل على حسب أصحاب هذا الاتجاه لا يعدو أن يكون إلا أداة تواصلية أو أداة قصد تواصلي بمعنى أن العلامة ثلاثية المبنى دال ومدلول وقصد، إ التواصل هنا أما لساني إبلاغي، عن طريق اللغة أو اللفظ وآخر إبلاغي غير لساني كعلامات المرور.

هذا ويرى بويسنس أن وجهة نظر السيميولوجي تفرض علينا اللجوء إلى الوظيفة الأولية للغة وهي التأثير على الغير، ولكن قد يحصل هذا دون إرادة ذلك وهنا يتعلق الأمر بالإمارات، التي يمكن التمييز بين ثلاث منها :الأمارات العفوية، الدالة على الوقائع التي تمدنا بإشارات دون أن تكون هذه الوقائع قد أنتجت لهذا الغرض ، أو وقائع مصنوعة ذات قصد مغاير لقصد الإشارة مثال لون السماء الذي يشير بالنسبة للصيّاد إلى حالة البحر يوم غد، أما الأمارات العفوية المغلوطة مثل اللكنة التي ينتحلها متكلم ما راغب في إيهامنا بأنه أجنبي وثالثها الأمارات القصدية وعلامة أنتجت قصدا لتبليغ رسالة كعلامات المرور[3].

---

[1] عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب من اجل تصور شامل، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 1431هـ/2021م، ص65.

[2] آن إينو وآخرون، السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ، تر، رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 35.

[3] ينظر، حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 73.

4-2- سيميولوجيا الدلالة: Sémiotic of semantic

ويمثله "رولان بارت" إذ أن كل نسق سيميولوجي يمتزج باللغة ،وكل من الأشياء والصور والسلوكات كلها دالة؛ هذا ما يتميز به هذا الاتجاه، حيث رفض «التمييز بين الدليل والإمارة والاهتمام باللغة عند دراسة الدلائل باعتبارها واقعة اجتماعية وأن المعنى متغير، ويحمل دلالات مختلفة طبقا للبيئة الاجتماعية التي يتحرك فيها، وأن دلالة الإشارة توضحها الحيثيات المتعلقة بكل من الباث والمتلقي، وبما يدور في وعيهما ، حيث أن لكل شخص نظرته المعينة وتحليله وتأويله الخاص للعلامات المختلفة »[1]، وهنا يكون التواصل غير إرادي بوجود أنساق غير لفظية مع وجود الدلالة طبعا.

هذا ويؤكد رولان بارت"" حينما قلب المعادلة السوسيرية التي ترى بأن اللسانيات جزء من علم العلامات، على امتزاج اللغة بالدلالة يقول: « ومما لا مراء فيه أن الأشياء والصور والسلوكات قد تدل بغزارة لكن لا يمكن أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة إذ أن كل نظام دلائلي يمتزج باللغة»[2]، فكل الأنظمة اللغوية والأشكال الرمزية دالة، منها ما يدل باللغة ومنها ما يدل بغير ذلك.

وعليه، فإن سيميولوجية الدلالة لدى بارت جاءت كرد فعل لسيميولوجيا التواصل، حيث جعل بارت من اللغة وسيلة أساسية في جعل الأنساق والأشكال غير اللفظية دالة وان معرفة دلالات الأشياء لا يمكن إلا بوجود اللغة.

4-3-سيميولوجيا الثقافة Sémiotic of culture :

وهو الاتجاه الثالث للسيميائية ،ظهر في كل من روسيا وإيطاليا عند يوري لوتمان Youri lotman، أوسبنسكي Ouspenskeyhk وإيفانوف Ivanov وتودوروف

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، العربية ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص 91.

[2] المرجع نفسه، ص91.

Todorov ، أمبيرتو إيكو وروسي لاندي...) الذين يروا أن الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية [1] تلخص ربطا قويا بين اللغة والمستويات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية، ربطا يؤكد من أن العلامة وحدة تتجاوز الثنائية إلى الدال والمدلول والمرجع الثقافي.

وإذا كانت الأنساق الدلالية تشكل موضوعات تواصلية فإن أمبرتو إيكو يحددها في (18) نسقا في اللغات الطبيعية والمكتوبة ، المعتقدات ، العلامات الشمية والذوقية ، التواصل الجماهيري، الأساطير والطقوس وأنماط الأصوات وحركات الأجسام وكذا سيمياء الحيوان[2] ، وغيرها يمثل ظواهر ثقافية ذات قصد تواصلي أو بالأحرى كل نسق ثقافي هو نسق تواصلي .

[1] ينظر، مبارك حنون ، دروس في السيميائيات ،ص85.

[2] ينظر، بسام قطوس، سيميائية العنوان ، مطبوعات وزارة الثقافة ، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص21.

المحاضرة الخامسة: النقد الاجتماعي.

تمهيد:

النقد الاجتماعي وثيق الصلة بالنقد التاريخي، لأنه ولد في رحمه، ونشأ في كنفه، وهو من النقود المهمة في الدراسات الأدبية النقدية « إذ الأدب في حقيقته إنما هو تعبير عن المجتمع وكل ما يجري فيه من نظم وعقائد ومبادئ وأوضاع وأفكار، والأديب لا يسقط على مجتمعه من السماء، وإنما ينشأ فيه ويصدر عن كل ما رأى فيه وأحس وسمع، ناسجا مادته من مسموعاته وإحساساته ومرئياته»[1]، لذا فإن الحدث على حسب النقد الاجتماعي يعد حدثا ذو طبيعة اجتماعية.

وقد ظهر النقد الاجتماعي وبدأت إرهاصاته بظهور مدام دي ستايل (1766-1817) التي أصدرت كتابها سنة 1800 تحت عنوان «الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية، وتبين من خلاله أن الأدب تعبير عن المجتمع، والأديب الحق هو الذي يعبر تعبيرا صادقا عن مجتمعه»[2]. وتواصل الناقدة الفرنسية حديثها عن النقد الاجتماعي بقولها: «إننا لا نستطيع فهم الأثر الأدبي وتذوقه تذوقا حقيقيا في معزل عن المعرفة والظروف الاجتماعية التي أدت إلى الإبداع»[3]. وقد أثرت هاته المقولة في نشأة النقد الاجتماعي، وصحت مقولة: إن الأدب تعبير عن المجتمع.

هذا وقد ناصر هذا النقد مجموعة من العلماء منهم:

هيجل، أوجست كونت، دوركايم، جون ستوارت ميل، جورج لوكاتش، لوسيان جولدمان وغيرهم.

---

[1] شوقي ضيف، البحث الأدبي، دار المعارف، مصر، 1979، ص 96.

[2] ينظر، صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أبريل ، ط1، 1926،ص 95.

[3] عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، ص 256.

1-منطلقات النقد الاجتماعي:

المتفق عليه أن النقد الاجتماعي ينطلق من كون الأدب تعبير عن المجتمع، أي هو «مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع. والوسائل الأدبية التقليدية، كالرمزية والعروض، اجتماعية في صميم طبيعتها، أضف إلى ذلك أن الأدب يمثل الحياة، والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعية»[1].

فالنقد الاجتماعي ينطلق من كون الأدب ظاهرة اجتماعية، والأديب لا ينتج أدبا لنفسه، وإنما للمجتمع الذي يعيش فيه، كما أشار ليفين .ل. شوكينج أثناء دراسته الخاصة باجتماعية تكوّن الذوق الأدبي ، وألح على القيمة الفنية التي يحظى بها النقد الاجتماعي ، حينما يتم التركيز في ذلك على تأثيره في الجمهور ،« فالطريقة الوحيدة لتقييم فن ما استطاع أن يفرض نفسه هو استمرار تأثيره ، وعندما يفوز عمل ما في الاحتفاظ بشهرته على امتداد أجيال كثيرة لابد أن يكون قد انتقل من طراز اجتماعي يجسم الذوق إلى آخر»[2]، لهذا فالقارئ حاضر في نفس الأديب، وهذا الأخير يصدر ضمن أفكار مجتمعه وطبقته، معبرا عن همومها وآلامها ومواقفها.

2-تياران للنقد الاجتماعي:

لقد عملت الماركسية على وصف نظرية الأدب، وأكد أصحابها أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي، كما عمل الماركسيون إلى جانب الواقعيين على الاهتمام بالنقد الاجتماعي، وربط بنية المجتمع بالأعمال الأدبية، فما الأدب إلا انعكاس لواقع المجتمع وما يدور فيه، ونتج عن ذلك ما يسمى علم اجتماع الأدب، أو سوسولوجيا الأدب، هذا ما أسهم في ظهور تيارين في دراسة النقد الاجتماعي.

---

[1] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص 97.

[2] إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي ، تر، الطاهر أحمد مكي ،ص 126.

التيار الأول:

يطلق على هذا التيار (علم اجتماع الظواهر الاجتماعية) (سوسيولوجيا الأدب)، وقد استفاد «من التقنيات التحليلية التي انتظمت في مناهج الدراسات الاجتماعية مثل الإحصائيات والبيانات، وتحليل المعلومات، وتفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة معلومات محددة، يبينها الدارس طبقا لمناهج دقيقة يستخلص منها النتائج التي تسفر عنها»[1].

إن الأدب جزء من الحركة الثقافية، لذلك فقد استفاد من كل الأمور السابقة، وهذا أبرز ما في التيار الأول الذي تزعمه «الناقد الفرنسي (سكاربير) عندما ألف كتاب (علم اجتماع الأدب) حيث درس الأدب كظاهرة إنتاجية ترتبط في آليتها وقواعدها بقوانين السوق وهي تتعلق بنشر الأدب وطباعة الكتب وانتشارها»[2].

وهذا يؤكد على أن هذا التيار يدرس الأعمال الأدبية من ناحية الكم لا من ناحية الكيف والنوع، فيختفي بذلك الجانب النوعي للأدب وتتساوى الأعمال العظيمة الفنية مع الأعمال الأخرى كالروايات المثيرة، مما مهد لظهور تيار آخر هو تيار المدرسة الجدلية.

التيار الثاني:

يعود هذا التيار وينسب إلى المدرسة الجدلية وخاصة إلى هيجل (ت1831م) الذي ربط بين تغيرات المجتمع وظهور الرواية نتيجة صعود البرجوازية، وقد بلور هاته الأفكار كارل ماركس (ت1883) الذي تكلم«عن العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية»[3].

أما المنظر الأساسي للنقد في هذا التيار هو جورج لوكاتش (ت 1971)، الذي أعاد النظرية الماركسية، والدعوى إلى تحقيق توازن في العلاقة الجدلية القائمة بين الأدب والمجتمع، «فقد درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 42.

[2] عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، ص 285، 259.

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 47.

للحياة، وقدم بعضا من الدراسات السيسيولوجية للآداب، وهو الذي يسمى (سيسيولوجيا الأجناس الأدبية) »[1].

ثم جاء لوسيان غولد مان (ت 1970م) الذي انطلق مما وصل إليه لوكاتش وطوره، وقرر إن دراسة الواقع هي التي تجعل الباحث قادرا على اكتشاف طموحات الإنسان وأفكاره في علاقته بذاته وبمجتمعه ثم في علاقته بالمجتمعات الأخرى، وهذا ما أطلق عليه مصطلح (رؤيا العالم).

لقد رأى (غولدمان) أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد، وإنما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، فالأدب ليس إنتاجا فرديا، فكلما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق، كان تجسيده للمنظور الاجتماعي أوضح وأقوى.

كما يرى أيضا أن الأعمال الأدبية تتميز بأبنية دلالية كلية، وهذه الأبنية الدلالية تختلف من عمل لآخر، فكل عمل أدبي يتضمن رؤيا للعالم.[2]

3-النقد الاجتماعي في الدراسات العربية:

تأثر النقاد العرب المحدثون بالنقد الاجتماعي، كون الأدب مرآة تعكس المجتمع بكل مظاهره السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وقد نلحظ هذا في كتابات طه حسين، مثل كتاب" ذكرى أبي العلاء"، أما في كتابه "حديث الأربعاء" في جزئيه الأول والثاني فقد طبق أصول النقد الاجتماعي وبخاصة في الجزء الأول، كما يعد تأثره بأستاذه "كارلو نلينو" وبأساتذة علم الاجتماع كابن خلدون ودوركايم.

كما نجد شوقي ضيف يروج لهذا النقد، ويؤكد على إن«الأديب لا يكتب أدبه لنفسه، وإنما يكتبه لمجتمعه ... ومن اجل ذلك ينبغي إن يتخلص الأديب من كل ما هو فردي

---

[1] المرجع نفسه، ص 48.

[2] ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 48، 49.

محض وإن يحقق الصلة بينه وبين أمته في كل ما يصدر عنه. بحيث يكون أدبه دعامة من دعائم حياتها بكل ما يجري فيها من الم وأمل وشقاء وسعادة»[1].

هذا ونجد بعض الكتاب العرب الذين تبنوا النقد الاجتماعي وراحوا يجسمون البؤس السياسي والاجتماعي للمجتمع العربي ويصورون آلامه، كما فعل محمد المويلحي في كتابه "حديث عيسى بن هاشم" الذي صور فيه أحوال مصر البائسة، والكاتب محمد حسين هيكل في قصته "زينب"و كذا فعل توفيق الحكيم في قصصه البديعية مثل (عودة الروح) وغيرهم[2] .كل هؤلاء تبنوا النقد الاجتماعي كما يظهر في مؤلفاتهم.

---

[1] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 191، 192.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 196.

المحاضرة السادسة: النقد النفسي

يقوم هذا النقد بدراسة النماذج النفسية في الأعمال الأدبية، وربط الأدب بالحالة النفسية للأديب، وهذا النقد يستمد آلياته من " نظرية التحليل النفسي، والتي أسسها سيغموند فرويد S.Freud(1856-1939) في مطلع القرن العشرين، فسر على ضوئها السلوك الإنساني برده إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور) [1].

هذا التمييز بين الوعي واللاوعي هو الذي انطلق منه سيغموند فرويد، واعتبره العامل الأساس في الإبداع، لأنه الجزء الخفي للشخصية الإنسانية، من هنا قام بتفسير الأحلام التي تمثل النافذة التي يطل منها اللاوعي، فقد نشر هذا العالم النمساوي كتابه" تفسير الأحلام" سنة 1900 مؤكدا فيه« أثر الحياة النفسية للطفل والأثر الذي يتركه الوالدان فيها، ثم يفسر موضوعات أدبية فيردها إلى عامل اللبيدو (العامل الجنسي)، ويرجع ظاهرتها إلى كبت في اللاوعي من عهد الطفولة، ومصارعة الوعي ومغالبته وقد وقف عند أوديب وهاملت»[2].

إن النقد النفسي يربط الأحلام برواسب وتجارب الأسلاف ربطا نفسيا، ويكشف الغموض ويتتبعه، وقد تواصلت مدارس علم النفس بعد فرويد على يد تلامذته خاصة كارل يونج (1875-1961)، صاحب مدرسة (علم النفس الجماعي).

فقد كان رفيقا وتلميذا لفرويد، لكنه استقل عنه وهو يرى أن «الشخصية الإنسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية، وإنما تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في التقدم، وأن هذه الشخصية تحتفظ في قراراتها بالنماذج... هذه النماذج تدخل في تركيب طريقة التخيل الإنساني، وطريقة التصور، وطريقة الشعور»[3].

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص22.

[2] حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،1416هـ،1996،ص84.

[3] ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص62.

هذا ويعتمد النقد النفسي على ما تحتويه الروح من إمكانيات تتحول إلى نشاط يمكن من إزاحة الحجب عن اللامرئيات للاوعي، كما يربط الفن بالمجتمع الذي أنتجه ويربط النص بلاشعور صاحبه.

ومن مدارس علم النفس والنقد النفسي مدرسة الجشتالت وهي«تهتم بدرس النفس وفق منهج الرياضيين الذين يعنون بالبحث الكلي المجرد بخلاف مدرسة فرويد فإنها تعني بتحليل الأفراد وتنتهي بهذا التحليل إلى وضع النظريات العامة»[1]، كما تسعى هذه المدرسة إلى البحث في الكيفية التي حدث بها العمل الفني وفي الأثر الكلي الذي يتركه في إدراك المتلقي بدلا من البحث في دوافع الكبت التي تصنع الإبداع.

1-رواج النقد النفسي عند العرب:

تأثر النقاد والأدباء العرب بالنقد النفسي، فنقادنا القدامى كانت لهم إسهامات في النقد النفسي، ففي المقدمة النقدية التي صدر ابن قتيبة بها كتابه" الشعر والشعراء" نجد عمق التجربة بالحالات النفسية للإبداع، في حديثه عن الشعراء وتقسيماته لهم على أساس الطبع واختلافهم من حيث الجودة والإتقان.

كما تكلم ابن طباطبا عن عملية الإبداع الشعري ومراحل تكون القصيدة وما للقارئ والمتلقي من ردة فعل، وهذا يدل على الحالة النفسية التي عنى بها النقاد العرب القدامى، التي تتعلق بالنص والقارئ والقراءة (التلقي).

هذا ونشأت مدرسة تعالج نقد الأدب من الزاوية النفسية وأنجزت شيئا متفردا في مجال علم نفس الإبداع، هذه المدرسة «أسسها عالم جليل هو مصطفى سويف الذي يعتبر كتابه" الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة، التي لم تلبث أن تشعبت بعد ذلك لدى تلاميذه فكتبوا بحوثهم ودراساتهم اللاحقة عن بقية الأجناس الأدبية، كتب شاكر عبد الحميد " الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة"، وكتبت سامية الملة، "الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح"»[2].

---

[1] شوقي ضيف، البحث الأدبي، ص116.

[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص58 ،59.

ومن نقادنا المحدثين فقد حظي النقد النفسي، بعدد من الدراسات النقدية النفسية العربية، حيث كانت طروحات علم النفس الركيزة الأساسية، التي اتكأ عليها هؤلاء، من بينهم نجد " العقاد" (1889-1964) في دراسته النفسية "لأبي نواس" تحت ما يسمى بالعقد النرجسية في كتابه « أبو نواس: الحسن بن هانئ مفسرا بـ" آفات أبي نواس بالظاهرة النفسية المسماة بالنرجسية Narcissism، وفي دراستة لنفسية ابن الرومي في كتابه" ابن الرومي حياة من شعره".

وأما " عز الدين إسماعيل" فإن أبرز ما يمثل جدة عمله هو وقوفه عند نماذج فنية شعرية وروائية ومسرحية، مهتما بطبيعة العلاقات الرمزية في أغوار نفس المبدع وعلاقتها بأصالة التجربة الفنية وفرادتها[1]، "فعز الدين إسماعيل" جعل دراسته بؤرة أساسية لكشف العلاقات الرابطة بين الأعمال الأدبية في فنياتها ومنهج التحليل النفسي، وعليه، فقد درس الناقد النواحي النفسي في الفنان على مذهب " فرويد" أو "أدلر" أو غيرهما من النفسانيين التحليليين، ليظهر مدى تأثر الأعمال الفنية بنفسية صاحبها ومدى الاتصال بينهما، وفي هذا الميدان نقاد كثيرون، وبعضهم يشط كثيرا في تطبيق النظريات النفسية حتى يخرج لها عن حد الاعتدال[2].

كما نجد إبراهيم عبد القادر المازني(1890-1949) في دراسته لنفسية بشار بن برد ممثلا إياها بمفهوم أدلر بالنرجسية Narcissism (عقدة النقص)، إذ أن ولوع بشار بهجاء وشتم الناس راجع إلى عقدة النقص التي يعاني منها كونه أحد شعراء الموالي وكفيف أيضا»[3]، وكذا محمد النويهي (1917-1980) في دراسته لنفسية أبي نواس، أما طه حسين، وعز الدين إسماعيل، ومصطفى سويف، فقد تناولوا نفسية أبي العلاء المعري وعلاقتها بإبداعه الشعري.

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص47.

[2] إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، نشر وتوزيع، بيروت، لبنان، ص207.

[3] ينظر، بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة ، ص45-46.

هؤلاء النقاد العرب دافعوا عن النقد النفسي وتبنوه في دراساتهم لشعراء العصر العباسي، إلا أن هناك من هاجم هذا النقد ودعا إلى " فصل الأدب ودراسته عن العلوم المختلفة ومنها علم النفس[1]، أما العدو اللدود لهذا النقد فهو الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض، الذي وصف القراءة النفسية بالمريضة المتسلطة، ورفض الافتراض المسبق الذي تبنى عليه تلك الدراسات النفسية وهو مرضية الأديب[2].

2-عيوب النقد النفسي:

على الرغم من انتشار النقد النفسي في الدراسات الأدبية، بشكل غير مسبوق إلا أن هذا النقد وجهت له بعض الانتقادات والمآخذ نوجزها فيما يلي:

- مساواة النقد النفسي بين المبدع وغير المبدع.
- من الجائر أن ننظر إلى الأدب على أنه رد فعل لشذوذ جنسي، وأن الإبداع ثمرة كبت ومرض.
- الحكم على العمل الإبداعي لا يكون بمدى تواجد القيم النفسية فيه، بل بقيمه الشعرية الجمالية.
- غلبة التحليل النفسي على المنهج النقدي الذي يحلل النص الأدبي.

ويبقى للنقد النفسي أنصار ومعارضون ، وهناك من وقف موقفا وسطيا ، فمن الأول نجد العقاد ، جورج طرابيشي وخريستو نجم ، أما محمد مندور ومحي الدين صبحي وعبد الملك مرتاض فهولاء من المعارضين ، أما سيد قطب فقد وقف موقفا وسطا ، ولكل حجته في ذلك .

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص27.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص28.

المحاضرة السابعة: الحداثة والمعاصرة

1 – في ماهية الحداثة والمعاصرة:

إن صياغة الكلمة حديثة العهد، فلفظه Modernité (حداثة) حسب موريس باربيي لم تظهر سوى سنة 1823، وكانت تعني ببساطة خاصية ما هو حديث، غير أن هذا النعت ظل عاما ومجردا ولم يخرج عن إطار ما هو راهن أو حالي، لذلك فإن الحداثة تنطبق على الفترة المعاصرة في [الغرب] بما تمثله من تقدم في مختلف الميادين، وهي تعارض الماضي باعتباره تجسيدا لما هو قديم أو عتيق[1].

هكذا ستبرز الحداثة كمفهوم للتعبير عن عصر بذاته، سيأخذ اسم «الأزمنة الجديدة»، وهو عصر يتجه نحو المستقبل ويقطع الصلة بالماضي ومخلفاته كمرحلة انتهت،فهي « ليست حِلية تطرأ على الخطاب الشعري، إنها في الحقيقة جوهر عملية الإبداع، ذلك أن النص الذي يتسم بالحداثة هو ذلك النص الذي يتسم بالحداثة، هو ذلك النص الذي يظل دائما حديثا أي يفلت من شرط الزمن، ويصبح عبارة عن خطاب يتضمن رؤية متجددة لمفارقات الوجود»[2]، حيث تسعى مفارقات الوجود لتغيير العالم، المؤسس على تغيير الفاعل فيه الذي هو (الإنسان) ،«ويكون تغيير الإنسان بمثابة الصدى المباشر للطاقات الشعرية التي يتميز بها الخطاب الشعري نفسه، أي تلك الطاقة التي سماها العرب (التخييل) » [3]، و «التخييل هو أن يجعل الشاعر أو الخطيب اجتماع الشيئين في وصف علة الحكم الذي يريد، وإن لم يكن في المعقول ولا مقتضيات العقول»[4].

---

[1] عز الدين الخطابي، أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1430هـ/2009م، ص16.15.

[2] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، ص29–30.

[3] المرجع نفسه، ص30.

[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص218.

عندما استعملت كلمة «الحداثة» للدلالة على مرحلة جديدة من مراحل التطور، لم يكن يقصد من ذلك أي معنى لغوي غير المعنى الذي تستدل عليه من خلال كلمة «الحداثة»، التي تقابل العراقة، وليس من مجتمع من المجتمعات لا ينقسم إلى عريق وحديث، كما أن ثمة اختلاف بين عريق أمة وعريق أمة أخرى، فالحديث عن الحداثة لابد من تحديد هويتها، هل هي حداثة أوربا أم حداثة إفريقيا أم حداثة العرب؟، عندها سنجد أن لكل حداثة خصوصية وحدود مختلفة.

يختلط مفهوم الحداثة بمفهوم المعاصرة، فالعصر لغة، مرحلة زمنية منسوبة إلى حكم رجل أو دول (العصر الجاهلي)... وتعني التزامن، حيث ذهب عز الدين اسماعيل أن المعاصرة تعني الارتباط بأحداث العصر وقضاياه،وأن شعرنا عصري، لأنه يعبر عن عصرنا بكل أبعاده الحضارية. كما أن المعاصرة مختلفة زمانيا ومكانيا (الحداثة الفرنسية، الحداثة العربية)، وعليه فالمعاصرة أحد شروط الحداثة ولكنها لا تتطابق معها، إذ تعني الصدق في تعبير الشاعر عن عصره وزمانه وذوقه واستفادته من معطيات الواقع ولذلك تكون المعاصرة أشمل من الحداثة، لأنها لا تقتصر على زمن دون آخر، في حين تقتصر الحداثة على زمن معين، والشعر الحديث معاصر بالضرورة ولكن ليس الشعر المعاصر كله حديثا.

هذا وقد حاول "إبراهيم رماني" أن يحدد الفرق الواضح بين الحداثة و المعاصرة؛ فوقف عند " الشعر المعاصر" كمصطلح اهتم به كثير من الدارسين، وتم فيه الغلبة للبعد الزماني عن البعد المفهومي يشمل شعر كل هذا العصر، أو الشعر منذ الحقبة الرومانسية فقط أو منذ بداية الحرب العالمية الثانية، ويتصف بالعموم دون إيضاح لأبعاده، على عكس

مصطلح الحداثة المقابل بالمصطلح الغربي (Modernity) بحمولته المعرفية المتعددة، وتقترن فيه الحداثة بالإحداث، بعكس المعاصرة قد تكون وجودا سكونيا في العصر[1].

كما أن هناك اختلاط بين مفهوم الحداثة والتجديد، فهذا الأخير إصلاح وتحسين، وجدد الشيء جعله جديدا، وهو يقدم إضافة إبداعية، ولكنه ينطلق من صورة مألوفة، فهو إصلاحي والتجديد جزئي مثلا: الرصافي مجدد في عصره ومطران مجدد في عصره، الرمزية، السريالية وامتدادات الرومانسية، أما الحداثة فهي حركة تجديدية شاملة، و المحدث لغة هو ما لم يكن معروفا وهو نقيض القديم، وقد يكون التجديد في بعض صوره تمهيد للحداثة، ولكنه ليس (الحداثة نفسها) والتجدد هو أحد شروط الحداثة، فهو مرتبط بالبيئة، ولكن الحداثة عالمية، والتجديد له ملامح قديمة مثل المرأة في النص الكلاسيكي والحب في النص الرومانسي.

كما لا ينبغي أن نخلط بين صفة "الحديث" للشعر بصفة الحداثي، التي دخلت في الاستعمال مؤخرا للدلالة على توجه فني خاص في الأداء الشعري لدى فئة من الشعراء، فسواء أكان الشعر حديثا أم لم يكن فإنه آخر الأمر شعر حديث، مثلما يقتضي الأمر التمييز بين "المعاصر" والعصر"، (فالعصري) صفة أطلقها الشاعر خليل مطران على شعره ليجمع تحت هذا الوصف جملة من الخصائص التي تميز هذا الشعر عن غيره وتحدد مزيته الخاصة، وهذه العصرية التي نادى بها مطران واتسم بها شعره، كانت تعني في مضمونها ما تعنيه صفة (الحداثة) حين تطلق على أحد تيارات الشعر المعاصر[2].

---

[1] ينظر، إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1991. ص35-36.

[2] ينظر، محمد عبد الله سليمان، مشكل مصطلحي الحديث والمعاصر في الأدب العربي، شبكة الألوكة، قسم الكتب، 2017، ص14.13.

2/ مفهوم الحداثة الغربية ونشأتها:

تعد كلمة "الحداثة" من أكثر الكلمات مراوغة، لأنها ترتبط بمفردة "حديث" التي تتجاوز الأطر الزمانية والمكانية، فمفردة (حديث) تتحلى على طول مسار التاريخ البشري.

هذا وقد واجه معظم الباحثين الغربيين صعوبة في تحديد مفهوم الحداثة، فانعكست هذه الصعوبة على تحديد تاريخ واضح ودقيق لها، ولذا كان التأريخ لها متباينا مع تباين وجهات النظر حول مفهومها، فذهب "هنري لوفيفر" إلى أن مفردة (الحداثة) ظهرت في القرون الوسطى لتشير إلى طريقة في تبادل المواقع النيابية للتمثيل في المجالس النيابية في المدن التي كانت تدار وفقا لنظام المجالس البلدية في شمال فرنسا أو القنصليات في جنوبها، حيث كان يطلق على المنتخبين أو المدعوين للمثول "المحدثين"، أما الذين انقضت فترتهم التمثيلية أو شارفت على الانتهاء، فقد كانوا يسمون (بالقدامى) تمييزا لهم عن المحدثين[1].

هذا وكان المفهوم الغربي الأشد وقعا والأكثر تأثيرا للحداثة قد أكد بصفة خاصة على أن التحديث يفرض تحطيم العلاقات الاجتماعية والمشاعر والاعتقادات المسماة بالتقليدية، وأن فاعل التحديث ليس فئة أو طبقة اجتماعية معينة وإنما هو العقل نفسه والضرورة التاريخية التي مهدت لانتصاره، وهكذا أصبحت العقلانية هي عنصر لا غنى عنه للحداثة، آلية تلقائية وضرورية للتحديث.

فالحداثة على هذا الأساس مست كل مستويات العطاء الإنساني، بل إنها انفجار معرفي لم ولن يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه.

---

[1] عبد العليم محمد اسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1432هـ/2011م، ص37.

3- الحداثة العربية:

ظهرت تجليات الحداثة في الشعر العربي القديم، في الخروج على عمود الشعر العربي ورفض القيم السائدة بغية التأسيس لنظرة جديدة تختلف عن ضرائرها السابقات رغبة في العدول إلى مصطلح (الحداثة). وإذا كان في التساؤل (تمرد ورفض وشك) [1]، وتحول فإن بشار بن برد هو أول من وصف فنيا بالتحول في الحساسية الشعرية العربية.

مثلما نجد أبا نواس الذي دعا إلى أن يكون الأدب صورة للحياة الجديدة[2]، وعلى الوتيرة نفسها، نجد أبا الطيب المتنبي، الذي عاش في العصر العباسي ومال فيه إلى حقن معاني القصيدة بحقنة الدراسات الفلسفية، فكان دائم التطلع إلى كل جديد، يتمثل في«إقتباس المعاني نوعا من الغموض»[3]، الذي يعد شكلا من أشكال التحديث الشعري.

وعلى سبيل الحديث عن الغموض لدى المتنبي نجد (أبا تمام) هو الآخر اقتفى هذه الظاهرة وأنشأ قصيدة غامضة، الذي أطلق الحداثيون عليه (مالارميه العرب) ومالارميه من رواد الرمزية المغرقة في الغموض، وما أبعد أبا تمام عنه[4]، لأن ولادة القصيدة الجديدة عند أبي تمام جاءت حينما انتهك بكارة الإيديولوجية الموروثة عن الشعر.

هذا ناهيك من بقية الشعراء الآخرين الذين يمثلون رموزا حداثية بامتياز، كطرفة بن العبد، وامرئ القيس وأبي العلاء المعري وأبي العتاهية... وغيرهم.

---

[1] ينظر، أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص37.

[2] ينظر، بهجت عبد الغفار، دراسات نقدية في الشعر العربي الحديث، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، دط، 2004، ص278.

[3] زكي المحاسني، المتنبي، نوابغ الفكر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط3، د ت ص

[4] ينظر، محمد مصطفى هدارة، الحداثة في الأدب العربي المعاصر، هل انفض سامرها، المفكرة الثقافية، ربيع الأول، نوفمبر، 1410هـ/1989م، ص105.

أما في العصر الحديث فنجد على سبيل المثال لا الحصر (أدونيس) الذي عرف الشعر بأنه «خرق مستمر للقواعد والمقاييس»[1]، وما في الخرق إلا ملمح من ملامح الحداثة، التي عبر (نزار قباني) عنها حينما دعا بأن الحداثة «لا تعني أبدا أن نرمي كل ملابسنا في البحر ونبقى عراة وإنما الحداثة أن تكشف دائما طريقة جديدة للسباحة في بحار جديدة»[2]، نجد كذلك (محمد بنيس) الذي نادى بمصطلح (الإبدال) الدال «على التغير (...) وهو انتقال الشيء من حال إلى حال»[3]، بهدف الثورة والانتفاضة على السائد، التي نادى بها عبد الوهاب البياتي كذلك وغيره من الشعراء النقاد الحداثيين العرب.

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص110.

[2] جهاد فاضل، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، ص231.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب ط1، 1991، ص72.

المحاضرة الثامنة: الغموض في الشعر

1-مفهوم الغموض لغة واصطلاحا :

يحمل الغموض معنى الإبهام والإخفاء، وهو ضد الوضوح والغمض والغامض المطمئن، المنخفض من الأرض وقد غمض المكان ؛ خفي وكل ما لم يتجه إليك من الأمور فقد غمض عليك والغامض من الكلام خلاف الواضح، وأغمض النظر إذا أحسن النظر أو جاء برأي جيد وأغمض في الرأي أصاب[1].

فقد حظي الغموض بمفاهيم عدة، لدرجة أنه التبس بمصطلحات أخرى، منها (الإبهام)؛ نجد الناقد " أمبسون" قد حاول الفصل بينهما، حيث عدّ الإبهام صفة نحوية في الأساس، لأنه مرتبط بتركيب الجمل ،في حين الغموض صيغة متعلقة بالخيال، تسبق مرحلة التعبير والصياغة اللغوية، لأن كل ما يصوغه الشاعر يكون عبارة عن أفكار خيالية غير واضحة المعالم، ترتكز في ذهن الشاعر [2]؛ أي أن الغموض يلتصق بالأفكار في حين الإبهام لصيق باللغة على حسب أمبسون.

فالغموض عند "أمبسون" : « يمكن أن يعني عدم القطع فيما تعنيه أو تراه لأن تعني أشياء كثيرة أو احتمال أن تعني هذا أو ذاك أو كليهما معا، وحقيقة أن جملة لها عدة معانٍ»[3].

فهو لا يعني الإبهام، والشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق، والشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كونا مغلقا.

---

[1] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (غ م ض) ، 1991، ص 200.

[2] ينظر، وليم أديسون، سبعة أنماط من الغموض، تر، صبري محمد حسن عبد النبي، المجلس الأعلى للثقافة ، ط9، 2000، ص 424، 427

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص171.

وطبيعة الخطاب اللغوي أو أي نظام دال، يمتلك عن متلقيه، أكثر من معنى ويستحيل عليه تأويله بدقة. إننا حين نعالج الغموض لا ننظر إليه مجرد «صفة سلبية وإنما هو صفة إيجابية. بل أكثر من ذلك هو مجموعة من الصفات الإيجابية»[1].

2-الغموض في الدراسات النقدية العربية القديمة:

كان لتزاوج الثقافات الأثر الكبير في تغيير طريقة التعبير الشعري، وهذا ما نجده عند أبي تمام الذي أفاد من ثقافته الواسعة فانعكس ذلك على شعره، وغير في طريقة تعبيره في أسس مذهبا شعريا يقوم على الغموض، وهذا ما أتاح للنقاد العرب القدامى فرصة لتناول هذه القضية وأولهم الآمدي الذي ألف كتابا سماه الموازنة بين الطائيين، وذهب إلى أن «الفرق ما بين البحتري وأبي تمام يكمن في اختلاف مذهبهما، فالبحتري يتميز أسلوبه بصحة العبارة وقرب المأتى، وانكشاف المعنى، أما أبو تمام فقد قام مذهبه على غموض المعنى ودقته، وكثرة ما يورد مما يحتاج إليه إلى الاستنباط والشرح والاستخراج»[2].

و نجد حازم القرطاجني (684هـ)، قد عالج هذه القضية، وبين أوجه الإبهام والغموض ويعطي حيلا لإزالته، ويرى أن «غموض المعاني وإشكالها قد يكون بسبب عباراتها أو الألفاظ المعبر عنها، وقد يكون لأسباب ترجع إلى المعنى ذاته»[3].

فقد لاقت قضية الغموض اهتماما كبيرا في ظل الدراسات النقدية القديمة التي احتوت هذه القضية؛ وخير مثال لهذا "حازم القرطاجني" حينما تكلم عن المعاني ودراستها من ناحية الوضوح والغموض؛ يقول « إن المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام مواطن القول تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهومها، فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها، و .. قد نقصد تأدية المعنى في عبارتين إحداهما واضحة الدلالة

---

[1] محمد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1986،ص166.

[2] عبد العليم محمد اسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص77، 78.

والأخرى غير واضحة الدلالة لضروب من المقاصد»[1]؛ أي أن حازم أراد التمييز بين وضوح المعاني وإغماضها؛ أي معان يراد إغماضها ومعان يراد إيضاحها، ومعان يراد إيضاحها وإغماضها معا[2]، وعليه فإن الغموض قد يكون إما في المعاني أو في الألفاظ أو يكون فيهما معا.

والمتتبع للدراسات النقدية القديمة يرى أن اكتشاف البعد الفني لظاهرة الغموض مرهون بتتبع الوعي الجمالي العربي ، بحيث اقتصر الجانب الحسي الذي تدركه الحواس بمساعدة العقل ، الذي يقابله الجمال المعنوي الميتافيزيقي الذي ظل محصورا ، إن لم يكن غائبا [3] .

3-الغموض في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة:

إذا كانت ظاهرة الغموض في الشعر من القضايا التي أثير حولها كلام كثير في القديم ، حينما تناولها النقاد العرب القدامى وحاولوا النفاذ إلى جوهرها من خلال رؤية نقدية، كالآمدي، والقاضي الجرجاني وأبو هلال العسكري، وحازم القرطاجني ، فقد تواصل البحث في هاته القضية حتى العصر الحديث، وخاصة مع الرمزيين الذين تجنبوا الوضوح كي لا يقعوا في الملل، أما الشعراء العرب فقد أدركوا أن الغموض نتيجة طبيعية للتعامل مع اللغة، وهذا يظهر جليا عند الشعراء العرب الحداثيين، فقد اتسمت أشعارهم بالغموض نتيجة فهمهم لطبيعة الشعر وغايته.

---

[1] عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 9، 1433هـ/ 2021م، ص324.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص172.

[3] ينظر،عز الدين اسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط2، 1968، ص 412،413.

وعليه ، فإن الغموض من أهم سمات القصيدة المعاصرة، ومن أبرز ظواهرها الفنية، وهذا ما أكسبها جدة وحداثة في الطرح لأن «العمل الفني الجيد هو الذي لا يعطي نفسه لمتلقيه إلا بعد طول مماطلة»[1].

هذا وإن ظلت الجمالية الشكلية للقصيدة سمة وخاصية طبعت الشعر القديم، فإنه ليس من الغريب ألا تختلف القصيدة المعاصرة عن القديمة من حيث اللغة، نظرا لتطور الحياة واختلاف التجارب، وعليه أدرك الشعراء المعاصرون أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة[2] ذات جمالية حديثة تتأسس على مبدأ الرفض والقطيعة مع كل ما هو غريب عنها، والانفصال عن الواقع والإبحار في غياهب الخيال ومعالجة المواضيع الميتافيزيقية، فيبدأ السعي نحو التغيير والتعدد والغموض[3].

وإذا كان الشعر الغامض هو ذاك الشعر القائم على الإخفاء والستر والعمق، والاتساع، وكلها مرتكزات تبثها في نصه، ليخلق منها، كما يصرح " أدونيس" «عملية الإغراء والتشويق وإثارة الرغبة لدى القارئ، وهو يخلق له عدة عراقيل، ويعقد عملية تلقي هذا النص الشعري الموغل في الغموض، حيث تعد قراءة النص مرحلة هامة في عملية توازي أهمية الكتابة في حد ذاتها بل هي كتابة نابضة للنص، ومن هذا المنطلق أصبح القارئ وواقعه العربي مطالبا بالاقتراب من هذا الشعر الحداثي الغامض عن طريق التحصيل الثقافي الواسع، وتوسيع مجالات الاطلاع، وزيادة الجهد الفكري ليكسب طاقة إبداعية تمكنه من استقبال مثل هذه الإبداعات »[4].

---

[1] محمود درابسة ، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، دط، 2003، ص51.

[2] ينظر، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981، ص174.

[3] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص76.

[4] أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1971، ص120.

هذا ويرى " أدونيس" أن الغموض في الشعر ، نقيض الوضوح حينما قال: «الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق، والشعر كذلك، نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا»[1]، وهذا يوضح ميول أدونيس إلى الغموض في الشعر بعده سمة جمالية تجعل من النص الشعري مثيرا يستجيب له القارئ بدوام البحث والكشف عن هذه الجماليات .

أما عن " عز الدين إسماعيل" فهو الآخر اهتم بالتمييز بين المصطلحين، يقول: «ينبغي أن نميز بين الغموض والإبهام، وأنا استخدم هذين اللفظين في مقابل اللفظين الانجليزيين ombigruity و obscurity ، فنحن نستخدم في الأغلب لفظة الغموض ونادرا ما تستخدم لفظة الإبهام، مع أن الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائما بالضرورة الشيء الغامض، وقد سبق أن حلل (أمبسون) صفة الإبهام وعده صفة خيالية، تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية؛ أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية»[2]، فتصور "عز الدين إسماعيل" للغموض يقف عند عدم وضوح الأفكار الذهنية السابقة لعملية الكتابة، أو الصياغة النحوية التركيبية مثل ما طرحه " أمبسون".

فإذا كان أدونيس يؤكد أن الغموض في الشعر ليس بذاته نقصا وأن الوضوح ليس بذاته كمالا، والغموض قد يكون دليل غنى وعمق، وهذا ما نبه إليه ناقد قديم فقال (أفخر الشعر ما غمض). ولو كان الغموض بذاته نقصا للشعر لسقط من شعر الإنسانية أعظم ما أنتجته، فإن الناقد عز الدين إسماعيل يقر بأن «الغموض في الشعر ليس نقيضا للبساطة، وأن الشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق، لأن البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا من أعماقنا، وهذه البساطة العميقة التي نصادفها لدى بعض الشعراء لا

---

[1] ينظر، مسعد بن عبد العطوي، الغموض في الشعر العربي، مكتبة فهد الوطنية أثناء النشر، تبوك، 1416هـ ،ص170.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص189.

تجعلنا بحيث نرفض الشعر الغامض ،بل هي أحرى أن تعطفنا إليه ،لأن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل»[1].

كما أن " عز الدين إسماعيل" أشار إلى قضية الغموض في الشعر، الذي عده ليس نقيضا للبساطة، فالشعر البسيط الذي يهز كيان القارئ عميق في الوقت نفسه، لأن البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهز الأعماق، والبساطة العميقة لدى بعض الشعراء لا تؤدي إلى رفض الشعر الغامض، بل هي أخرى من العطف إليه، لأن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل[2]، ولهذا فإن "عز الدين إسماعيل"؛ جعل من الوضوح والسهولة طابعا خاصا بالشعر القديم، أما الغموض فسمة للشعر الجديد.

أما " إبراهيم رماني" فيرى أن الغموض «حقيقة واجبة الوجود في النص الشعري، تتموضع في قلب السياق الإنشائي، الذي يكتفي بذاته، ويحقق هويته بعيدا عن مراهنات الواقع وقواعد الاستدلال المنطقي الواضح، إنه طاقة الإبداع في النص التي تفتح مداه على عوالم لا نهائية من الدلالات الإيحائية »[3]، لأن الصور الإيحائية أقوى جمالا من الصور الوصفية المباشرة، نظرا لما للإيحاء من حقيقة جمالية لا نستطيع نكرانها، فشتان بين التصريح والتلميح (الإيحاء)، والغموض لم يكتمل له هذا المصطلح إلا متأخرا، وقد كان يطلق عليه من قبل: الإبهام والتعمية؛ إذ أن الإبهام تعمية وإتيان الشيء المغلق ،الذي لا يدل عليه الظاهر، ولا يمكن الوصول إليه إلا بإرشاد وتوضيح يردان من خارج الأثر نفسه[4].

إذ لاشك أن الشعراء الرمزيين اجتنبوا الوضوح، واعتبروا أن في الذات الإنسانية ناحية لم تعن بالدراسة، فدرسوها وعبروا عما لا يعبر عنه، فإذا كان رامبو يرى أن الغموض

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص193.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص193.

[3] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 96.

[4] ينظر، مسعد بن عبد العطوي، الغموض في الشعر العربي، ص169.

«عنصر الشعر الأساسي كما أنه عنصر الموسيقى الأول»[1]، فقد تأثر الشعراء العرب بالغربيين ونسجوا على منوالهم حتى غدا الغموض ظاهرة واضحة في الشعر العربي الحديث والمعاصر تدعو للتأمل.

4-أسباب الغموض في الشعر العربي الحديث:

للغموض أسباب كثيرة، ترجع إلى إلغاء الضوابط الفنية، والتمرد عليها من بينها، غموض الفكرة ، ومعناها عدم القدرة على بلوغها من قبل الشاعر وإلباسها حللا لفظية تعبيرا عنها، وعليه فالغموض خاصة في طبيعة التفكير الشعري لا في طبيعة التعبير الشعري، وهنا تصبح القصيدة تقف على خاصة الرؤيا و الحلم مما يجعلها تتسم بالضبابية وعدم التجلي والوضوح، فما دام الأصل غير واضح فإن الوليد حتما لا يتضح أمره، إذ ليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو السر الكائن وراء هذا الغموض، إنما الرؤيا المأساوية القديمة في جوهرها العميق هي التي تصوغ هذا الشعر على نحو شديد من الغموض والتعقيد [2].

فغموض الفكرة تكلم عنها النقاد العرب المعاصرون ،كون القصيدة الحديثة تعتمد على الرؤيا والحلم وجديتها وخروجها عن المألوف، عسيرة الفهم، لأن أصحابها ساروا على نهج المدرسة السوريالية والرمزية الفرنسية فاعتمدوا الرمز، واستلهموا المذهب الغامض[3] في قصائدهم.

كما نجد أن تمازج التيارات الفكرية والميل إلى التجديد يكون سببا في الغموض، والشاعر العربي المعاصر أكثر من استخدام الرمز والأسطورة ما جعل إنتاجه يصعب تأويله.

---

[1] محمد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص165.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص174-175.

[3] ينظر، مسعد بن عبد العطوي، الغموض في الشعر العربي، ص177.

ومن تمازج التيارات الفكرية، أصبحت حضارة اليوم غاية في التعقيد والتنوع، الذين أثرا على التكوين الذهني للفرد، وكذا التأثير في الشعور والإحساس ، مما ينتج عن ذلك نصا معقدا يميل إلى الغموض، فيصبح النص مزيجا من الأفكار والتطورات وملتقى لحكم غربية أو أحداث عالمية ، التي يستطيع من خلالها النص بوابة تجنح نحو التكثيف والضبابية، تكثيف الصور الخيالية وإقحام المشاعر، وهنا تتأسس القصيدة الجديدة الغامضة التي تبتعد عن المباشرة والوضوح والتقريبية [1].

ولعلنا حينما ندرس الشعر العربي المعاصر نرى النقاد يشيرون إلى عوامل خارجية وداخلية كانت سببا في ظاهرة الغموض، وهذه العوامل استمرت في مسيرة شعراء الحداثة، حيث نجد أن البناء الجديد للقصيدة يبدو معقدا عند مقارنته بالقصيدة الكلاسيكية، فقد ظهرت أشكال بنائية متقدمة، وبدأ الشعراء يهجرون المباشرة والتقريرية، والقصيدة تتصاعد نحو بناء درامي، ثم استخدام الرمز والأسطورة والبناء بالصور الشعرية.

وخلاصة القول إن الشعر الحديث والمعاصر أو الشعر الجديد في نظر النقاد العرب المعاصرين وإن غلب عليه الغموض، فلأن الشاعر عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله، وهي أن يقول الشعر أولا، وأن يخترع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقضي بها ضرورة أنه يقول الشعر، ومعنى هذا أننا نستقبل شعرا تميزه الأصالة، إنه شعر حقيقي.

---

[1] ينظر، مسعد بن عبد العطوي، الغموض في الشعر العربي ، ص184-186.

المحاضرة التاسعة: الصورة الشعرية

1- الصورة في المنظور اللغوي والاصطلاحي:

الصورة في اللغة تعني الهيئة والشكل والتمثال ، المجسم، جاء في لسان العرب "توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل... قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته[1].

هذا من الناحية اللغوية، أما الناحية الاصطلاحية فقد تباينت الآراء في فهمها وتعريفها وحدّها، مثلما اتسمت بالغموض لمدة غير قليلة من تاريخ الدراسات الأدبية، ومرد هذا الاختلاف والغموض إلى زوايا النظر إليها بحسب ثقافات النقاد وتوجهاتهم ،فلسفية كانت أو فنية أو أدبية، كما يعود في جانب آخر إلى طبيعة الصورة ذاتها بحسب أطوارها التكوينية.

ومهما افترقت الآراء وتراكمت المفاهيم تبقى الصورة مصطلحا اتسع وتطور في النقد الغربي ودخل النقد العربي خلال العقود الماضية ،لاسيما عبر الدراسات الأكاديمية، إلا أن ذلك الاتساع والتطور مؤسس على الجذور الضاربة في أعماق النقد العربي القديم، ولعل هذا ما سنفصل فيه في العنصر اللاحق[2].

2- الصورة الشعرية بين القديم والحديث:

الدارس لتاريخ تطور الصورة الشعرية يجدها تتباين بين الدراسات القديمة، والدراسات الحديثة، فأين يكمن سرّ الاختلاف بينهما؟

الواقع أن مصطلح الصورة الشعرية، على رغم حداثة نشأته، إلا أن محتوى الصورة ومضمونها موجود في التراث النقدي، مع اختلاف يسير يكاد ينحصر في إهمال القدامى للجانب النفسي الذي تتضمنه الصورة الشعرية، وقد التفت النقاد العرب إلى أهمية الصورة في

---

[1] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (صور)، دار صادر، بيروت، لبنان، 1956، ج4، ص473

[2] ينظر، سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني، دراسة جمالية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ/2011م، ص25

جمال النص، فتلبثوا عند كثير من دلالات الأخبار في تاريخنا الشعري، في نحو تفضيل "أم جندب" شعر علقمة غريم زوجها على شعر زوجها "امرؤ القيس"، ولم يعبأ بدلالات الإشارة، كما يمكن أن نعود إلى كتاب "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام لنرى الخصائص المميزة لكل طبقة أو لكل شاعر على حدا، أو كتاب آخر مثل "الموشح" "للمرزباني" لنرى أهم الانتقادات الموجهة إلى الشعراء. فإننا سنجد الصورة " تأخذ مكانتها البارزة في المفاضلة بين الشعراء، بل إن ناقدا بارزا مثل "ابن رشيق" قد أقام منهج كتابه "قراضة الذهب" على أساس الصورة الشعرية"[1]، مؤكدا أن المفاضلة لا تقوم إلا على أساس منها.

هذا وقد تبين لنا أن مصطلح الصورة الشعرية في نقدنا العربي القديم كان يقصد به الشكل؛ لأن الإلحاح على التصوير بمعنى تشكيل شيء، نجده عند "الجاحظ" في قوله:" المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي، والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2]، فقد قرن "الجاحظ" القصيدة في هذا النص بالصورة، والتصوير عنده يعني صياغة الألفاظ صياغة حاذقة، تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسّيا، وتشكيله على نحو صوري أو تصويري، وعلى الناقد أن يمسك بميزان الصورة ولا ينسى المخرج واللغة[3] .

وعلى هذا الأساس يمكننا القول إن نقدنا القديم قد عالج قضية الصورة الفنية حسب ظروفه التاريخية والحضارية، فأحاطوا عالم الشعر بجملة من القواعد والقوالب، أعاقت بدورها الإبداع الشعري، وحبسته داخل سياج سمي بعمود الشعر، الذي يحدده "المرزوقي" في سبعة مبادئ هي :

---

[1] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ص18.

[2] الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق، عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1969، ص131–132.

[3] ينظر، عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، مفهوم الصورة في الذهنية الإبداعية العربية قديما وحديثا وفق مستويات النقد التطبيقي في تحليل النص، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2007، ص85.

1- شرف المعنى وصحته

2- جزالة اللفظ واستقامته

3- الإصابة في الوصف

4- المقاربة في التشبيه

5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيير لذيذ الوزن

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له

7- مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما[1].

حتى غدا "عمود الشعر"، قانونا يقيّد حرية الأديب المبدع، ويمسك بزمام خياله، ويجعله حبيس إطار العقل، ورغم محاولة العديد من الشعراء الخروج من أسر العمود من أمثال (بشار والبحتري، وأبي تمام... وغيرهم)، إلا أنهم لاقوا حملة عنيفة من قبل حرّاس القديم، يأتي في طليعتهم، "الآمدي" و"أبي هلال العسكري"، الذين عدّا الصورة الشعرية مجرد توشية يأتي بها الشاعر لتزيين وتخيير الشكل، فتمظهرت عندهم في الاستعارة والكناية والتشبيه، لذا فإن الفرق بين الصورة الشعرية في القديم والصورة الشعرية الحداثية يكمن في العلاقة بين طرفي الصورة، فهي حسية منطقية بالنسبة للصورة الشعرية التقليدية ،كما سعى إلى التوضيح والشرح، معتمدة المبالغة في تقديم المعنى وتوضيحه، عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو تأكيد بعض عناصره الهامة[2]، في حين نجد العلاقة بين طرفي الصورة الحداثية هي علاقة لا منطقية، انحرافية، يعمد فيها مبدعها إلى ضبابية وغموض الوجه

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003، ص63.

[2] ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص343.

الجامع بين طرفي التشبيه، مستحدثا صورا جديدة تجعل القارئ يبحث عن مقومات التحديث والابتكار.

وتتضح رؤية الصورة في نقدنا العربي القديم على يد "حازم القرطاجني" الذي تأثر بالفكر اليوناني، حيث نظر إليها من خلال التخييل والمحاكاة، فيقول: "إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعّبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"[1]، فكأنما "حازم القرطاجني" وضع الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ضمن مبحث المعاني، فإذا أراد الشاعر أن يولد الصور، فليس ثمة أمامه سوى الألفاظ[2] .

هذا وقد كان القدماء من النقاد، وجهابذة الكلام يصطنعون الذوق والانطباع طورا، والأدوات البلاغية التقليدية القائمة على الاستعارة والمجاز العقلي والكناية والتشبيه، والمحسنات اللفظية عموما، طورا آخر أثناء معالجتهم للخطاب، وبالرغم من ذلك فإن الصورة الأدبية قديمة في الخطاب العربي قدم أبه وعراقة أمته، وإنما النقاد هم الذين فاتهم أن يعالجوها، وما كان لهم ليأتوا ذلك، والصورة مصطلح من مصطلحات النقد الحديث[3].

وبالتالي يمكننا القول، أن الصورة حديثة النشأة، جديدة المفهوم في النقد الحديث، فقد أكثر النقاد حولها الحديث، حيث كانت تعريفاتهم متشابهة حينا، ومتعارضة حينا آخر، غير أن الاتفاق تمحور حول السياق العام لمفهوم الصورة، إذ إنها" ليست تشبيها وما ينبغي لها،

---

[1] عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، دراسة، ص102–103.

[2] عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، مفهوم الصورة في الذهنية الإبداعية العربية قديما وحديثا وفق مستويات النقد التطبيقي في تحليل النص، ص97.

[3] ينظر، عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية "، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د ط، د ت، ص49.

وإنما هي شيء يجنح نحو تقريب حقيقتين متباعدتين، كما أنها ليست فكرة بمعنى المفهوم الأيديولوجي المعيّن كقولنا مثلا:"اشتراكية" أو "تنمية" أو "حضارة" وهلم جرا من هذه المفاهيم التي تكتظ بها اللغات الإنسانية الحية"[1]، فالصورة الشعرية الحداثية تركيبٌ لغويٌ ينزاح عن فكرة المشابهة بين طرفين.

فالشعر المعاصر – إذن – تجاوز الاستعارات القريبة والتشبيه المنطقي الشائع وانطلق كثورة على القوالب القديمة، وخلق الأشياء في سياقات جديدة وذلك بتحويل الشيء إلى شيء جديد يكتسب أبعادا مغايرة، حتى أخذ مجال الصورة الشعرية يتسع أكثر ليخلق علاقات انزياحية شاسعة لم تكن مألوفة وهكذا أخذ الشعر طريقه، وأخذت الصورة تعلو نحو الآفاق لتحظى بالأولوية من قبل الشعراء، لما تحويه من طاقات فنية وإبداعية، لهذا تنبه الشاعر المعاصر إلى كسر القرائن البلاغية المنطقية أو العقلانية وفسح مجالات أخرى أمام الإدراكات الحسية والذهنية، وبهذا برزت ظاهرة اللاعقلانية في الصور الفنية لدى الشاعر المعاصر[2].

الحقيقة، كما نادت بها "راوية يحياوي"، أن الصورة غدت "تركيبا معقدا ومسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء وانصهار العلاقات البنيوية في بوتقة التجربة الكلية التي تمتد في كل جانب وتتفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع"[3]، الواضح من خلال هذا القول، أن الشاعر الحداثي أثناء لحظة المخاض الإبداعي الشعري يركب الصور تركيبا معقدا وفق تناقضات تدهش متلقيها، وتخلخل ذاكرته الفنية، وتتأسس على انفتاح معنوي وشعوري غير منتظر، فلا يستطيع القبض على روح الدلالة النهائية، بحكم تعددية دلالات القصيدة الحداثية، التي وصفها الرومانتيكيون بأنها "صيغة لاكتشاف الحقيقة التي بواسطتها يريد الشاعر أن يكشف عن معنى تجربته الشخصية"[4].

---

[1] عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص49.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص73.

[3] راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، ص119.

[4] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص27.

والصورة الشعرية إما جزئية تتحقق في كلمة، وإما كلية تتألف من مجموعة متناسقة ترسم مشهدا عاما[1]، فلا بد للشاعر –إذن– "أن يخلق الانسجام والوحدة بين الصورة داخل القصيدة وصولا إلى تشكيل صورتها الكلية، وهذا يفترض تضافر مجموعات الصور لتؤدي إحساسا موحدا يفضي إغفال أية صورة منها إلى خلل معنوي واضح في القصيدة، وتهلهل بنائي مكشوف، فلا بد للصور إذن من أن تتماسك على أساس الوحدة والتكامل"[2].

من خلال الأقوال والآراء النظرية السالفة الذكر، نصل إلى أن الصورة الشعرية تأخذ بيد الشعر إلى لقاء صنوه العريق فن الرسم، ولم يكن من المبالغة أن يقال: الرسم شعر صامت، والشعر تصوير ناطق[3]، بهذه الحيوية، وبهذه الحركة، فإن النتيجة المتوصل إليها من خلال هذه الآراء قديمها وحديثها، تؤول إلى أهمية اعتماد الصورة الفنية، بوصفها معيارا سليما للنقد الأدبي.

3– أنواع الصورة الشعرية :

3–1: الصورة وتراسل الحواس:

وهي من التقنيات الجمالية التي قامت عليها الصورة الشعرية الحداثية في بناء الاستعارات، لـ" ارتباطها الوثيق بنسج التجربة الداخلي، وقيامها بدور فعال في تنفيذ أفعال التجربة وتحقيق منجزاتها على الصعيد الخارجي"[4]، كما أن تراسل الحواس يعين الشاعر على توليد دلالات جديدة، عن طريق التعبير عن وقع هذه الأشياء على نفسه، وقدرته على تصويرها في صور بديعة مؤثرة، تدعو إلى التأمل والتفكير لمعرفة العلاقة التي تربط جزئيات العمل الفني، وبين الإيحاء الناتج عن تبادر وصف مدركات الحوا س، ومن ثم يستطيع الشاعر نقل وقع الأشياء على النفس[5].

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص73.

[2] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص145.

[3] إيهاب النجدي، الصورة الشعرية والحقيقة، مجلة البيان، مجلة أدبية ثقافية شهرية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، ع452، مارس 2008، ص41.

[4] محمد صابر عبيد، مزايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص174.

[5] ينظر، حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر، المكتب الجامعي الحديث، ط1، 2005، ص194–195.

وبذلك يكون الطابع الحسي للصورة مبدأ أساسيّا؛ لأن"التعامل مع الموضوعات، باعتبار هذه العلاقة أمدت الشعراء باستعارات ومجازات مبتكرة جديدة، ومنحت الفرصة للخيال لينطلق معبرا عن مشاعر الشاعر وتصوراته دون أن يتقيد بالواقع، ويخضع للعقل"[1].

لذا فإن تقنية تراسل الحواس تعتمد على "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة.."[2].

3-2: الصورة – التجسيم:

وهو نمط من أنماط النقل الفني للأفكار والمفاهيم والمعنويات من وإلى، من عالم التجريد إلى عالم المادة المحسوس والمجسد، فيرتد حيويا مثيرا، بقصد تفجير دلالة المعنى، والامتداد به لرسم صور شعرية ذات مقومات فنية تسهم في إنضاج القصيدة واستمراريتها الجمالية، والسمو بخصائصها الفنية إلى مدارج نوعية أرقى، فالتجسيم يسعى إلى "جعل المعنوي حسيا، فكأننا بالتجسيم نحول المعنوي المجرد من اللبوس والحدود المكانية إلى حسيات ترى أو تسمع أو تلمس أو تشم أو تذاق"[3]، كما يعد وسيلة لتوضيح المعنى وجلائه.

3-3: الصورة – التكثيف:

تسهم الصورة – إلى حد بعيد – في بلورة النبرة الدرامية، وذلك أنها على علاقة بالفعل، متداخلة معه، ولما كان الفعل يوحي بزمن ثابت، استوعب الماضي مثلما يستوعب الحاضر والمستقبل، فإن الصورة تركيب معقد " تقوم على انفتاح معنوي وشعوري يحقق التكثيف"[4]، والتكثيف تقنية كتابية جديدة يلجأ إليها الشاعر بحثا عن الابتكار، إذ يعرف

---

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925–1985)، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص514.

[2] حمدي الشيخ، قضايا أدبية ومذاهب نقدية، المكتب الجامعي الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص25.

[3] عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، مفهوم الصورة في الذهنية الإبداعية العربية قديما وحديثا وفق مستويات النقد التطبيقي في تحليل النص، ص307.

[4] راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، ص117.

على أنه " أسلوب تصويري يعمد الشاعر فيه إلى حشد الصور في قصيدته "[1]، وكلما استطاع تكثيف هذا الحشد في قوله الشعري كان أبرع وأروع، ومنه فلم تعد الصورة نتاج علاقة التشابه الواضحة الحاصلة بين طرفين، بل " صارت مؤلفة من علاقات كثيرة متشابكة تنشأ بين عناصر متعددة"[2].

3-4: الصورة – التضاد:

تنهض القصيدة المعاصرة على مرتكز من المرتكزات، التي تجعل من الكلمات والصور حوافز تحمل كلمات وصورا أخرى على البروز أو التوالد والتفجر، بحيث ترتبط الصورة بالتفرد في صوغ الإيحاء، فيمتلك الشاعر رؤية خاصة تضيء جوهر العالم ،وتعمل على تأسيس وجود جديد، فيركب الصور تركيبا متداخلا، معقدا وفق تناقضات تدهش القارئ، وتخلخل ذاكرته الفنية[3]، حتى تصبح القصيدة مسرحا ينبني على حركة لولبية، تنشأ متضمنة لأضداد تتصارع فيما بينها باستمرار، فبالتضاد "يتحول النص إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة"[4]، وتتجاوز النمذجة المعيارية السابقة.

4-مصادر الصورة الشعرية:

ظلت الطبيعة أهم مصدر وأبرز منهل للشعراء ، يمكن تقسيمها إلى قسمين ، حية وجامدة فعناصر الطبيعة الحية وسائط لغوية، يجري تحويلها رموزا ذات خصوصية، وفرادة قائمة بذاتها ، فمثلا الصفات التي تتمتع بها **العصافير**، تعد من دواعي ميول الشاعر

---

[1] وحيد صبحي كبّابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص193.

[2] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، " السياب/سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس " نموذجا، سراس للنشر، تونس، ط3، 1996، ص128.

[3] راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، ص117.

[4] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، " السياب / سعدي يوسف /درويش / أدونيس " نموذجا، ص41.

لاختيارها، فهي رمزٌ لمن ينعمون بالأجنحة، والقدرة على التحليق، كذلك نجد النهر، الماء ، المطر، والحيوان ، وكل ما ينجم عنه حركة أو حياة .

أما عن صور الطبيعة الجامدة ، فهي تهدف إلى: "تثبيت اللحظة الزمنية، وبالتالي الفعلية التي يدور في فلكها الموصوف.

إنّ الصور الجامدة والحال هذه تصبح شديدة الشبه بلوحة الرسام أو تمثال النحات، وذلك من حيث الثبات وتجاوز الزمن"[1] ، كعنصر التراب مثلا ، البساتين ، الأشجار ، الورد ، النخيل، النجوم ، .....إلخ.

5-المقاييس النقدية لتقويم الصورة الفنية:

هي جملة من العناصر نذكر منها:

- أن تقوم العلاقة بين أجزاء الصورة على الأثر النفسي، لا التشابه الشكلي المحسوس.
- أن تكون الصورة إيحائية لا وصفية مباشرة.
- أن تكون الصورة مبتكرة جديدة تصدر عن حسن صادق.
- أن تلائم الصورة الفكرة والإحساس.
- أن تكون منوعة بين الجزئية والكلية[2].

هذه من بين المقاييس أو المعايير النقدية التي تتأسس عليها الصورة الشعرية، والمتمثلة في التركيز على البعد الفني أو الفاعلية النفسية لا التشابه المنطقي المعهود، حتى تنطوي على بعد إيحائي، يختزن طاقات إبداعية تؤول إلى الابتكار والخلق الجديد مع

---

[1] وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، دراسة، ص 185.

[2] عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط2، 1432هـ/2011م، ص336.

شرط الاحتكام إلى الحس الصادق، لأن الشعر هو التعبير عن النفس...، وكذلك ضرورة توفر الملاءمة بينها والفكرة المراد التعبير عنها بصورة متنوعة ومتراوحة بين الجزء والكل.

6-الصورة الشعرية بين الوظيفة والفاعلية:

الوظيفة في اللغة تعني: ما ألزم به الشيء، وإذا انعكس الأمر هذا على الصورة الفنية، فإن لكل صورة ملزوم هو ما يمكن فهمه بأنه وظيفة لها أو غرض تؤديه الصورة في الفن بشكل عام أو العمل الذي تقوم به في الشعر بشكل خاص، أما الفاعلية فمقصدها تفاعل الصورة أو تعالقها بغيرها من الإيديولوجيات والأبعاد الاجتماعية والفنية حينما ترتكز في الأنساق الفنية.

فالصورة من إبداع العقل الخالص الذي يستهدف بعث الحياة في التجربة الشعرية على مستويات عدة منها إقناع المتذوق والسير به قدما نحو استكناه الحقيقة عبر تجسيد حسيات المحيط لكي تقيم جسرا يؤدي 'إلى جادة التوحد بين مبدع الأثر ومتلقيه، فالصورة لا تعرض المعنى كماهو في عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنما تعرضه بوساطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة عن ذلك المعنى، كما تضطلع بأداء التكثيف الدلالي، مثلما تعمل على مخادعة المتلقي وإيهامه جماليا.

أما فيما يخص عملية تلقي الصورة، فإنها تعمل بدورها على إيقاظ الشعور الباطن وتنميته من خلال الحركة الداخلية التي تموج النفس بها حين إثارتها بعبارة شعرية، وعلى سبيل المثال قولنا: الليل يجلدني، جدران المدينة تحتضر، وهذا ماركن إليه أنصار المدرسة الرمزية والسريانية والشعر الحديث.

هذا وقد رأى كمال أبو ديب أن الصورة الشعرية الرائعة هي التي تتخلل بنية التجربة الشعرية ،منتشرة في اتجاهين متناغمين: (اتجاه الدلالة المعنوية واتجاه الفاعلية على

المستوى النفسي) – ومستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل واستجابة وتنافر وتعاطف[1] ،وكأن الصورة تعبر عن رؤيا الأنا الشاعرة في موقعها النفسي والتاريخي والاجتماعي، وتمنح الذات المتلقية قدرا من الطاقة الجمالية، ومما يبرهن على هذا أنها تحمل في إطارها التكويني معنيين أحدهما دلالي تتدربه البنية اللغوية والآخر نفسي يكشف عن الزخم الشعوري الحادث عند الرؤيا[1].

[1] ينظر كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتحلي (دراسة بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص56.

المحاضرة العاشرة: التناص

يعد التناص من المصطلحات النقدية التي يسعى من خلالها الكاتب إلى محاولة خلق فني يصعّد من فعالية المكتوب؛ ولهذا وجد صداه في الدراسات النقدية سواء أكانت غربية أم عربية، قديمة أم حديثة، ولكن قبل محاورة هذه الدراسات ونقاشها نود البحث عن ماهية المصطلح أولا.

1- ماهية التناص Intertexte :

القارئ للنصوص الأدبية الحاضرة، يشعر وكأنه أمام نصوص أخرى غائبة، قد سبق وأن قرأها؛ الأمر الذي يصعب عليه التمييز بين الغائب و الحاضر، تداخل كبير شهدته النصوص منذ زمن بعيد؛ استعصى فيها الفصل بين المصطلحات والمفاهيم أهي سرقة أم احتذاء أم تضمين أم إشارة أم خلق، أم تناص بالمفهوم الحديث.

ولهذا يعد التناص **Intertexte** تقنية حديثة ، نستدرجها عند مجموعة من النقاد والدارسين مستنبطين في الوقت نفسه ماهية المصطلح المتعددة والمتشعبة.

2- جذور التناص في الدراسات النقدية العربية (القديمة والحديثة):

الرجوع إلى معاجمنا العربية مطية لكشف الجذور الأولى ، أو المنبت الأصلي لأي مصطلح نقدي ، إذ تعد مقدمة ابن خلدون إشارة دالة على شروط جودة الشعر وإحكام نسجه إلى «الحفظ من جنسه ثم نسيان ذلك المحفوظ » [1]، وكأن هذا المحفوظ ، أصبح من ملكيته الإبداعية.

هذا وقد أثار المصطلح " التناص" جانبا من البحث والتنقيب عن أسرار الكتابة وتداخل النصوص فيما بينها، الأمر الذي جعل كثيرا من النقاد العرب القدامى يطلقون على ذلك ما

[1] ابن خلدون، المقدمة، مج1، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1992، ص 664.

يسمى بالسرقات الأدبية والاقتباس والانتحال، والنسخ والتضمين والمناقضة، والإشارة والتلميح...الخ ، وغيرها ، فما أورده "ابن رشيق" في قوله: «والاصطراف أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اجتلاب، واستلحاق، وان ادعاه جملة فهو انتحال ، ولا يقال (منتحل) إلا لمن ادعى شعرا لغيره وهو يقول الشعر ...وأما إن كان لا يقول الشعر فهو مدع غير منتحل ، وإن كان الشعر لشاعر أخذ منه غلبة فتلك الإغارة والغصب...» [1].

يتضح لنا مما سبق أن وجود نص سابق في آخر حاضر سرقة وما شابهها من معان دالة على الذم؛ ولكن هل يقف معنى التناص على هذه المفاهيم أم أنه اتخذ سبيلا آخر؟ هنا يكمن الاختلاف ، إذ نجد جملة من النقاد العرب المحدثين يتخذون في ذلك سبيلا مغايرا لما طرحه سابقيهم، هي جهود نقدية لجهابذة النقد؛ حيث انفتح المصطلح على تنويعات اصطلاحية متعددة؛ كالتداخل النصي عند محمد بنيس، الذي أشار إليه أثناء رحلته النقدية في كتابه" ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية"، وذلك حينما أكد أن النص يمثل شبكة تلتقي فيها عدة نصوص غائبة [2]، يتسلّح بها النص الحاضر ويقوى، بل دعما ثقافيا يرقى من خلاله.

هذا وقد قسم " محمد بنيس" التناص إلى مستويات ثلاثة أولها التناص الاجتراري، ويعنى به أن الشاعر يعيد كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد؛ إذ كثر هذا النوع في عصور الانحطاط ،وذلك حين تعامل الشعراء آنذاك مع النصوص الغائبة بوعي سكوني يفتقد لروح الإبداع والتوهج.

---

[1] ينظر ، ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت، ج1، 1433هـ-2012م، ص 283.

[2] ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص406.

وثانيهما يسمى بالتناص الامتصاصي الذي يمثل مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب، إذ التعامل مع النصوص الغائبة وفق تقنية الامتصاص يسهم باستمرار النص وجعله جوهرا قابلا للتجدد، فكأن التناص الامتصاصي هو قبول سابق للنص الغائب، وتقديس وإعادة كتابة لا تمس جوهره، ينطلق فيه الشاعر من أن النص الغائب غير قابل للنقد أي الحوار، بل هو في سيرورة تجعله يتفاعل مع نصوص أخرى مستقبلا.

في حين نجد النمط الثالث وهو التناص الحواري الذي يعد أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، وأرقى مستوى في التعامل معه ،ؤيعمد الشاعر من خلاله إلى إعادة كتابته على نحو جديد سببها الكفاءة الفنية العالية [1]؛ أي يعمل على تغييره وفق قراءة نقدية علمية مؤسسها الحوار.

أما الناقد " محمد مفتاح" فيرى أن التناص هو « تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة» [2]، فكل نص مكمِّلا للآخر؛ إذ أن حضور الغائب عدّ شرطا أساسيا في إعادة البناء أو الإنتاج، وفقا لآليات تناصية حددها مفتاح نذكر منها؛ التمطيط بعناصره (الشرح والاستعارة والتكرار والشكل الدرامي وأيقونة الكتابة) ، وكذا الإيجاز [3].

من خلال هذه العناصر والآليات يتبين لنا تعدد مفاهيم التناص من ناقد لآخر، حيث راح "أحمد الزعبي" يضمّن الاقتباس والتضمين مفهومين أساسيين لصيقين بمصطلح التناص الدال على « أنه في أبسط صوره هو أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس والتضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من

---

[1] ينظر، جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة ، الجزائر، ط1، 2003، ص157-159.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 121.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص125-127.

المقروء الثقافي لدى الأديب، ليتشكل نصا جديدا واحد متكاملا» [1] ، تتكامل فيه أطرافه أو جوانبه حتى يصل إلى تشكيل يحمل قابلية الانفتاح في كل مرة.

3-التناص في الدراسات النقدية الغربية:

لقي مصطلح التناص رواجا كبيرا في الدراسات النقدية الغربية؛ إذ يعد مبحثا مهما عالجه فئة كبيرة من النقاد الغربيين ؛ إذ انفتح على مداليل عدة ورؤى متميزة وفريدة، فما ورد في قاموس غريماس وكورتيس نجد الكاتب الفرنسي "أندري مالرو" André malraux أثناء تناول مقولة الخلق الفني مؤكدا أن العمل الفني لا يُخلق انطلاقا من رؤية الفنان، بل يُخلق انطلاقا من أعمال أخرى، قد سمحت بالإدراك الأفضل للظاهرة التناصية [2].

يؤول هذا التصور إلى أن النص هو جامع لنصوص أخرى، وكأن رؤية الفنان هي إدراك تام لرؤى أخرى اجتمعت في مخيلته وانصهرت إلى أن استطاع بعد ذلك إخراجها في زيّ هجين .

هذا وقد عرف "روبرت شولز" أن التناص هو «النصوص المتداخلة ، أو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف من ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (Signs) تشير إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعنيّة مباشرة والفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص، لذا فإن النص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسّد المدلولات سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يع» [3]، يعني أن النص ما هو إلا علامة سيميولوجية تحمل إشارات قد يستحضرها الكاتب عن قصد أو غير ذلك، ليعبر بها عن روح

---

[1] راشد بن حمد بن هائل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص 337-338.

[2] ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص390.

[3] ينظر،عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التركيبية نظرية وتطبيق، ص288.

المعنى المقصود لدرجة تجعله يستعير من الرسم أيضا، حتى تغدو كتابته رسما ناطقا يتحول فيه الكاتب إلى فنان مبدع أو صانع ماهر.

لقد حظي مصطلح التناص أيضا بدراسة نقدية عربية أخرى، لا تقل أهمية عما سبق، مثلما نجده عند جوليا كرستيفا وميخائيل باختين وتودوروف وميشال أريفي، وجون كوهين، وميشال ريفاتير، ورولان بارت، لذا يمكننا في هذه الدراسة استقراء بعض المفاهيم التي قد يتوافق فيها هؤلاء أم يختلفون ، فهذا باختين Baratine ، الذي يعد أول من وضع هذا المفهوم في العشرينيات من القرن الماضي، الذي لم يستعمل المصطلح بعينه ، وإن تناوله بشكل واضح تحت ما أسماه بـ"الحوارية " ، الذي كان عنده في البدء بـ" التفاعل اللفظي" "Dialogisme l'interation verbale"، وقد لا يقصد به التبليغ اللساني المباشر بين مُرسل ومرسل إليه، بل ما يجري ويتحقق على شكل تبادل للأقوال أو الملفوظات أو حوار بين باث ومتلق، إذ يؤول هذا إلى التركيز على علاقة المتكلم بالمتلقي التي تتأسس على قاعدة الحوارية [1].

وملخص الحوارية عند "باختين" هو تلك الصلة القائمة بين خطابي (الأنا والآخر)؛ علما أنه أردف التناص بمصطلحات أخرى كالتعدد الصوتي أو البوليفونية "Polyphonique " التي استطاع من خلالها س. موران "S.moiron " عام 1990 ضمن ما طرحه باختين أن يميز بين حواريتين:

- الحوارية التناصية Dialogisme intertextuel citation الدالة على الإشهار.
- الحوارية التفاعلية Dialogisme interationnel الدالة على التجليات المتعددة للغة المتبادلة [2].

---

[1] ينظر، عبد الجليل مرتاض، التناص ، ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون ، الجزائر، 2011، ص13-14.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص392.

فإذا كان "باختين" قد استخدم مصطلح الحوارية الذي يعمّق البعد التفاعلي للاستعمالات اللغوية بين أطراف المتكلمين ،سواء كانت مكتوبة أو غير مكتوبة؛ فإنه قد أردفها بمصطلحات لصيقة، وقريبة من المعنى ذاته كالتعدد الصوتي أو البولوليفونية Polyphonique.

إلى جانب "باختين" نجد "جوليا كريستيفا"، الناقدة البلغارية ، التي تناولت مصطلح التناص عوضا عن الحوارية لباختين، حيث عالجت هذه القضية من جانب إيجابي، سعت من خلال ذلك إلى أن النص لا يعد أن يولد من عدم، وإنما لا بد من زحام لخطابات أو نصوص مختلفة سابقة ، من شأنها إثراء النص الحاضر وإغنائه كونه إنتاجا مستمرا ومتجددا « حيث نفت وجود نص خالٍ من مداخلات نصوص أخرى عليه، وقالت عن ذلك؛ إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى» [1]، تعالقت مع بعضها بعض حتى أنتجت ما يسمى بالنص الجماعي، أو النص الجامع.

وباجتماع مجموعة من النصوص يتألّف النص المُضاعف القائم على بنية التحولات، أي التحول من نظام (أو الأنظمة) علامة إلى نظام آخر (أو أنظمة)، فينتج منطوقا جديدا متضمنا وفرة من نصوص مغايرة، يتمثلها بقدر ما يتحدد بها على مستويات متعددة، قد تكون أكثر تعقيدا بالقطع من أن يستوعبها الفهم الساذج الذي يقصر التناص على قضية تأثير كاتب في آخر أو مصادر عمل كاتب، أو مجرد التضمين معناه البديعي القديم [2].

وعلى خطى الإبداع وروح المنافسة، نجد أن البحث مستمرا عند نقاد غربيين آخرين، وذلك بعدّ التناص نظرية تستأهل عناء الباحث وشغفه الدؤوب حول جوانبها التنظيرية

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التركيبية نظرية وتطبيق، ص290.

[2] ينظر، جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الخزانة العربية في الشعر المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 316.

والإجرائية منهم (ميشال ريفاتير) الذي تبنى المصطلح كإجراء نقدي في المنتدى الدولي للبويطيقا سنة 1979، معتبرا إياه جوهر الشعرية في النص الأدبي ومرتبة من مراتب التأويل[1]، لدرجة يؤكد فيها على الأهمية القصوى للنصوص السابقة ،التي لا يعتبر حضورها في النص الحاضر من قبيل الزيادة أو الحشو، بقدر ما جعل منها الصورة الوحيدة لأصلها أو منبعها الأساس، التي قد تعمل على تمطيطه أو تكثيفه (النص) مجمل علاقاته المكونة له، وإدراك العلاقات مؤشر دال على أدبية العمل الأدبي العائدة إلى الوظيفة المزدوجة المعرفية والجمالية للنص.

وإذا كانت التناصية مصطلح يؤول إلى خاصيتين اثنتين أولهما تكوينية لأي نص، وثانيهما تدل على مجموع العلاقات الصريحة أو الضمنية التي يقيمها نص مع نصوص أخرى، فإن تودوروف استطاع التمييز بين ثلاثة مفاهيم تناصية، والمتمثلة في:

التناصية intertextuel الدالة على علاقات التقليد أو المحاكاة بين نص وآخر، والتناصية الخارجية extratextualité الدالة على أن العمل الأدبي أو النص يفيد من التشكيلات الرمزية المؤسسة من قبل، في حين نجد التناصية الداخلية interatextualité ويعنى بها دوران الأثر الأدبي حول ذاته، معتمدا في ذلك أثارا مستعملة من قبل [2].

إذ يتقاطع هذا المفهوم مع ما طرحه "ميشال أريفي "حول أنواع التناص، حينما عدّ ما يُسمى بـ:"ميتاسيميوطيقا" معنى لإمكانية تضمين النص اللاحق مضمون النص السابق، كما أن النص المتأثر قد يستعير على مستويي التعبير والمضمون ،وحدات أو عناصر من نص سابق يدعى النص المؤثر[3]، وهنا تقع المبادلة بين سابق ولاحق قائم على الخلخلة والتركيب، وهو الأمر نفسه الذي دعى إليه "رولان بارت" حينما رأى أن النص يمثل ممارسة

---

[1] ينظر،جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 127.

[2] ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص394.

[3] ينظر، عبد الجليل مرتاض، التناص، ص 21، 22.

إبداعية تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية، إذ النص في تصوره لا يتكرر إلا كاختلاف؛ أي لا يمكن أن يكون هو بذاته إلا باختلافه ، وقراءته لا تتم إلا مرة واحدة وإن ليس هناك نحو للنص، على الرغم من اعتباره نسيجا من الاقتباسات والإحالات [1].

هذه جملة الطروحات النقدية لمفهوم التناص عند بعض النقاد الغربيين، تجتمع وتتفق مجمل التصورات أن الكتابة الإبداعية للنص ولادة جديدة لأفكار سابقة وإن طرحت مفاصلها الجزئية، ولا يعد في ذلك عيبا أبدا، بقدر ما هو احتضان أفكار لبعضها بعض حتى يخرج النص في أبهى حلة وأجمل تصور.

4-المرجعيات الثقافية للنصوص – أنماط التناص:

يلجأ الكاتب في نصوصه إلى مخزونه الثقافي الذي اكتسبه جراء مطالعاته السابقة، التي تعد مرجعيات متنوعة هي في الحقيقة لم تعد بغريبة عنه بقدر ما تمثل ملكيته الخاصة، تقف على الدين والأسطورة والتاريخ وغيرها، لذا سنعمد إلى تحديد هذه المرجعيات الثقافية بعدها مصادر تناصية ؛ فمثلا نجد التناص الديني؛ الدال على حضور النص القرآني والحديث النبوي الشريف عند الشاعر مثلا؛ وهو توجه يؤكد لما لهما من أثر على المستوى الوجداني والروحي تلقيا وعلى المستوى الفني تشكيلا وعلى المستوى المضموني رؤية وتأثيرا ؛ إذ يتعامل الشعراء مع هذا التراث الديني، بهدف بلورة وتأكيد مواقفهم وتصوراتهم، وذلك بأنماط مختلفة للاقتباس، قد يكون كاملا؛ أي إحضار الآية أو جملة منها مع تحوير بسيط أحيانا عن طريق إضافة أو حذف كلمة، أو بإعادة ترتيب مفردات الجملة، وأما باقتباس المعنى فقط وصياغته بلغة الشاعر مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على الآية [2].

فكأن في حضور الاقتباسات الدينية تطعيما للمعنى، وتقوية للفن.

---

[1] ينظر، عبد الجليل مرتاض، التناص ، ص26.

[2] ينظر، راشد بن حمد بن هائل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص339.

أما المرجعية التاريخية فتتمثل في أن يعمد الكتاب إلى استدعاء التاريخ كمخزون فكري وإبداعي يضيء النص الحاضر ومحاولة بعثية جديدة؛ وكأن التاريخ يمثل نقطة انطلاق أساسية تدعّم الكتابة الحاضرة وتؤسسها على حقائق متينة، يرجع إليها الكاتب ويلتفت عن طريق استدعاء شخصيات تراثية أو تذكر حادثة إما رمزا أو علنا، بغرض يهدف إليه.

في حين نجد التناص الأسطوري، الذي يعمد فيه الكاتب إلى توظيف الأسطورة ، التي تعبِّر عن «حكاية إله أو بطل خارق، تحاول أن تفسِّر بمنطق الإنسان الأول وبخياله أو وهمه ظواهر الحياة» [1] المختلفة والمتعددة؛ إذ حضورها في النص مؤشر لقيم فكرية وفنية ، لأنها «بمثابة مناجاة للأداء اللغوي، يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها» [2]، استجابة لروح الفن العريق والمعنى الدقيق الذي يتضمنه النص الحاضر، السابح في عوالم الخيال، والدال على عمق التجربة، وانفتاحا على مظاهر الحضارة الإنسانية؛ إذ يطعم الشعراء قصائدهم أو كتاباتهم الشعرية بألوان عدة من الأساطير اليونانية أو الرومانية...الخ، كالسندباد والعنقاء وسيزيف وجلجامش وغيرهم كثير.

ويبقى الارتباط العميق بين الشعري والأسطوري واضح في حضور الأسطورة على نطاق واسع، حتى غدا فيها الشعر نصا جديدا ينفتح على آفاق جديدة، تستفيد منها التجربة وتشتمل عليها، مثلما هو ظاهر عند أدونيس، خليل الحاوي، وعبد الوهاب البياتي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور...الخ مع التفاوت في درجات الاستحضار أو التوظيف من شاعر لآخر.

---

[1] أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة ، بيروت، 1979، ص59.

[2] رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشاة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985، ص295.

المحاضرة الحادية عشرة: النقد الثقافي

1- مفهوم النقد الثقافي:

عرفت مرحلة ما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية ظواهر أدبية تخللت مجالي الأدب ونقده، بهدف التقويض وطرح بديل معرفي أكثر تحرر وأعمق اتساع له القدرة على قراءة ودراسة الأنساق المعرفية المضمرة ،هذه الظاهرة تمثل النقد الثقافي فما هو ياترى؟

سمىّ فنسنت ليتش مشروعه النقدي « النقد الثقافي» المرادف لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، حيث بدأ الاهتمام بالخطاب، مُغيرًا في منهج التحليل مستعينا بالمعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية، دون التخلي عن مناهج التحليل الأدبي النقدي، حيث يقوم هذا النقد عند ليتش على خصائص ثلاث، يمكن اختصارها في النقاط الآتية:

– الاستفادة من مناهج التحليل العرفية كتأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، مع الإفادة من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

– يرتكز النقد الثقافي أيضا على أنظمة الخطاب و أنظمة الإفصاح النصوصي كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو، إذ يتفق ليتش مع دريدا ألا شيء خارج النص، ولعل هذا ما سعى من خلاله ليتش في انفتاح مجال النقد الثقافي المابعد بنيوي نحو الكلية أو التفكيك (التفتيت، التشريح) للظاهرة الأدبية أو النص[1].

---

[1] ينظر، عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2008، 31–33.

– أما الخاصية الثالثة تتمحور حول تجنيب النقد الثقافي المابعد بنيوي من الوقوع في حبائل المؤسسة؛ بل يتمتع بالانفتاح على ما هو غير جمالي في عرفها –المؤسسة–، ويهتم بما هو غير محسوب في حسابها[1].

وعلى حسب هذا، فإن النقد الثقافي يهتم بدراسة النص، من حيث علاقته بالمرتكزات الخارجية، السياسة والاجتماعية والفكرية والاقتصادية التي ينكشف عنها أثناء التشريح أو التفكيك الكلي للنص.

2– مبادئ النقد الثقافي:

يرتكز النقد الثقافي على جملة من المبادئ نذكر منها:

* يعتبر النص منتجا ثقافيا
* تجاوز الأدب الجمالي
* عدم التسليم بفكرة المحاكاة أو التخيل
* دراسة العمل ولو كان هامشيا
* معاملة النصوص معاملة التأريخ
* لا يخضع لشروط الذوق ولا يعود إلى تأويل النصوص[2].

وعلى هذا الأساس فإن النقد الثقافي حين دراسته للظاهرة، فإنه كما يرى أحد النقاد الغربيين أنه مهمة متداخلة مترابطة، متجاوزة متعددة، لذا فهو شامل لنظرية الأدب والجمال والنقد ،ولاسيما التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وباستطاعته أيضا احتواء أو تفسير مجالات علم العلامات ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية

---

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص 32.

[2] ينظر، عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، ص 330.

الاجتماعية و دراسات الاتصال وكل الوسائل الأخرى التي تميز المجتمع والثقافة[1] بشقيها المعاصرة وغيرها.

وإذا كان من خصائص النقد الثقافي أنه يتناول النصوص باعتبارها منتجا ثقافيا، فإن الدراسات الثقافية كمصطلح ليس بجديد في الحقل الأدبي والنقدي، بل الباحث في الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام (1971) تم نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية. Working papers in cultural studies، التي تضمنت وسائل الإعلام Media و الثقافة الشعبية Popular culture، والثقافات الدنيا Sul- culture، وكذا المسائل الأيديولوجية ideological matters و الأدب Literature والعلامات Semiotics و المسائل المرتبطة بالجنوسة gender related issues وغيرها من الموضوعات بالدراسة، وكأن نشر وتأسيس هذه الصحيفة بهذه الموضوعات الثقافية المتنوعة يعد أمرا مثيرا [2] يستأهل الاهتمام ، لما نجم بعد ذلك من تأثيرات كبيرة لما قدمته من دراسات جادة رغم عدم استمرار هذه الصحيفة لمدة طويلة؛ فقد قدمت ما يمكن تسميته ب المظلة Umberella term، وهو مصطلح يغطي تلك المدارس التي تعمل الآن من مجالات عديدة ، التي أطلق عليها بالنقد الثقافي[3].

---

[1] ينظر، أرثر أيزرا برجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص31،30.

[2] ينظر، أرثر أيزا برجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية تر، وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، ص 30-31.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 31.

3-رواد النقد الثقافي الغربيين:

تشير كثيرٌ من الدراسات أن أغلب مفكري النقد الثقافي و منظريه من فرنسا وروسيا وألمانيا و الولايات المتحدة وكندا وإنجلترا وسويسرا والنمسا وإيطاليا، على أن يمثل الجدول الآتي[1]، قائمة مختارة لبعض هؤلاء.

فرنسا	روسيا	ألمانيا	الولايات م	كندا
رولان بارت كلود ليفي شتراوس ميشل فوكو ألتوسير جاك لاكان دوركايم جاك دريدا غريماس	باختين فلاديميربروب إس. أينشتين يورى لوتمان فيكتور شكلوفسكي	كارل ماركس ماكس فيبر هابرماس ثبو دور أدورنو ولترنبيا من ماكس هوركهايمر هربرت ماركيوز	س إس بييرس نعوم تشومسكي قيبرشارمان رومان جاكبسون	ميشيل ماكلون إتش أينس نورثروب فراي
أنجلترا	سوسيرا	النمسا	إيطاليا	
رامواند وليمر سيتوارت هول لودفيج فتجنشيتش ريتشارد هوجارت	فرديناند دي سوسر كارل يونج	فرويد هرت هرتزج	أنطونيو جردامشي أمبروتوإيكور	

[1] ينظر، المرجع نفسه ، ص 35- 36.

4-النقد الثقافي العربي:

لعب الاحتكاك بالآخر عن طريق المثاقفة دورًا كبيرا في انفتاح الأدب والنقد العربيين على مبدأ المغايرة والاختلاف، فالنقدية العربية أدخلت نفسها في صراع التغييرات التي عاشتها النقدية الغربية؛ فظهرت جراء هذا أطروحات ما بعد البنيوية واتجاهاتها الأخرى؛ التي لم تكن وليدة معرفة أو أثر فلسفي وأيديولوجيا ذات مرجعيات عربية، وإنما تشكلها في الحقيقية هو عبر ترجمات عربية أو امتدادات للآخر في تحولاته الفكرية منتقلا للساحة العربية بعده موضة أجنبية استقبلها العقل العربي بروح إبهارية لدى كثير من النقاد، وكأن هذه الظاهرة النقدية الثقافية الجديدة تمثل ثوبًا جديدًا مستنسخًا لأفكار غربية سبق وأن طرحت، أو الأخذ من الآخر بداعي التوأمة المعرفية ،أو ربطه مع التراث العربي أو للرد على بعض الاتجاهات التي تمثل تحديا للواقع الثقافي و الحضاري للأمة[1].

كما أن نشوء هذا النوع من النقد يعود للتحولات الكونية التي أصابت المنظومة الفكرية العالمية، فعند سقوط الأنظمة في الحكم، جعل كثير من المثقفين خارج البلاد أو داخلها (كما حدث في فلسطين والعراق وغيرهما لما مروا به من ظروف استبدادية وقهر)، فتنتج عن ذلك تحولا في المسار الفكري الذي حمل جميع مجالات الحياة وهو ما يمثل أرضية خصبة لبروز وظهور أسماء لامعة احتضنها النقد ما بعد البنيوية، علما أن هذا الأخير ظهر على أيدي الأقليات العرقية عالميا أو الشعوب المغتصبة أو عند رجالات الفكر من أصحاب الاتجاه اليساري ، الذين تنقلوا في أرض الشتات وأبرزهم: إدروارد سعيد، هومي بابا، وأحمد أعجاز[2].

---

[1] ينظر، عبد الرحمان عبد الله، النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي العراق أنموذجا، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 2013، ص 46.

[2] ينظر، عبد الرحمان عبد الله، النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي، العراق أنموذجا، ص 46- 47.

فإذا كان التحول سببا وجيها في ورؤية الإنسان لنفسه وللآخر وللكون، من حالة الركود إلى حالة الترقب والتأمل لحركة التاريخ والثقافة بعدهما واقعا لغويا وشاهدا على إنتاجية النص ذي الدلالة المفتقدة في عالم ما بعد البنيوية[1]، فإن ما يمكن التحري عنه هو علاقة النقد الثقافي ما بعد البنيوي بالقراءات العربية، ومتى كانت البداية الفعلية لهذا النوع من النقد؟ هل هي مع الغذامي كما هو شائع في كثير من الدراسات؟ أم أن الطروحات النظرية والتطبيقية للغذامي هي عمل استمراري لدراسات سابقة؟

قد يلتبس الأمر هنا بين احتمالين إثنين أولهما معرفة الأوائل للنقد الثقافي ما بعد البنيوي قائمة على إرهاصات التحول من عقلية الجمود إلى ركب تيار الحضارة الجديدة ، فإن هذا يؤول إلى وجود نقد ثقافي عربي، في حين نجد الاحتمال الثاني الذي يقوم على اقتراح بعض النقاد الغربيين كبارث وجاك دريدا وميشل فوكو، وما طرحته المدرسة الأمريكية من رؤى يتزعمها ((ليتش)) وغيرها من المدارس الغربية الأخرى ، فإن النقد الثقافي يتعذر على أن يحمل طابعا عربيا، الأمر الذي جعل من النقاد العرب الصاق لاحقة (الحضاري) إلى (النقد الثقافي) فيصبح نقدا ثقافيا عربيا، بمعناه الواسع الدال على تلك المحاولات الجادة الداعية للانفلات من قيد الشعبية التراثية و السكونية المرافقة له طوال قرون والتأسيس لقيم جديدة تتماشى وطبيعة المجتمع العربي[2].الذي يعكس محاولات نقدية جادة لكتاب عرب في منتصف القرن التاسع عشر.

ومن أمثلة الجهود الفكرية للنقد الثقافي الحضاري نجد طه حسين (في الشعر الجاهلي) و (مستقبل الثقافة في مصر) و كذا العقاد وما قدمته جماعة الديوان، ناهيك عن بعض الأفكار التي طرحها أدباء المهجر، التي تمثل في النهاية حروبا على سلطة المؤسسة ومركزيتها على مر العصور وتوجهات الثقافة السائدة التي لا تقبل التغيير، ضف إلى ذلك

---

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص 47.

[2] ينظر، عبد الرحمان عبد الله، النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي العراق أنموذجا، ص 48.

المحاولات الشعرية التي تمثل حركة تحررية قادها كل من السياب و نازك والبياتي في العراق ضد النسق الذكوري المتوارث الممثل بالشعر (توراة الأمة وديوانها) داعين في ذلك إلى الانقلاب من قبضة مركزية الثبات الفكري إلى التعبير بحرية عن مكنونات العواطف والفكرة ، وكل هذا يمثل خُروجًا عن المجموع الكامن في اللاشعور ودخولا في المسكوت عنه ،وهنا الاقلال من أهمية المتن المؤسساتي الذي يندرج تحت آلية الهيمنة المتبعة للسيطرة على الشعوب تحت ستار المحافظة على التراث[1]، التي حمل لواءها فيما بعد الناقد العربي الكبير أدونيس ومحمد بنيس ... إلخ.

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص 50.

خـــاتمة:

وفي نهاية هذه المطبوعة التي ضمت مجموعة من المحاضرات، نستطيع القول إنها:

وقفت على أهم المناهج النقدية في صور واضحة مبسطة،تبحث في نشأتها وتواريخها وأسمائها وأعلامها، وما قدمته خدمة للنقد والنقاد.

كما قدمت إسهامات هذه المناهج النقدية السياقية و النسقية في خدمة النص الأدبي، وكيف انتقل من بيئته الغربية إلى الساحة العربية، ومدى مساهمته في تطور النقد العربي المعاصر.

وكذا رؤية النقاد إلى بعض القضايا النقدية المطروحة على مستوى النص الأدبي.

هذه باختصار أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذا العمل المتواضع، ونسأل الله أن يكون عونا للدارسين والطلبة، ولكل من أسهم في قراءته وإغنائه.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1991.
2. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان الأردن، ط2، 2017.
3. أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة ، بيروت، 1979.
4. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.
5. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.
6. آن إينو وآخرون، السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ، تر، رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.
7. إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي ، تر، الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب ، القاهرة، 1412هـ، 1991م.
8. إيهاب النجدي، الصورة الشعرية والحقيقة، مجلة البيان، مجلة أدبية ثقافية شهرية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، ع452، مارس 2008.
9. بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات،دط،دت.
10. بسام قطوس، سيميائية العنوان، مطبوعات وزارة الثقافة، عمان، الأردن ، ط1، 2001.
11. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
12. بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة ، الجزائر، ط1، 1428هـ/2006م.
13. بهجت عبد الغفار، دراسات نقدية في الشعر العربي الحديث، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، دط، 2004.

14. بيار جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، ترجمه: منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، لبنان، دت.
15. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
16. جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الخزانة العربية في الشعر المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
17. الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق، عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1969.
18. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمه: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
19. جمال شحيد، البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982.
20. جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، دراسة منهج لوسيان غولدمان، مجلة المعرفة السورية، مج 38، ع 225–226، 1980.
21. جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة ، الجزائر، ط1، 2003.
22. جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف ، الرباط ، ط1، 2010.
23. جهاد فاضل، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب.
24. جوزيف ميشال شريف، دليل الدراسات الأسلوبية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان: ط1، 1404هـ/1984م.
25. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986.
26. حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه،المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1416،1هـ،1996.

27. حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر، المكتب الجامعي الحديث، ط1، 2005.
28. حمدي الشيخ، قضايا أدبية ومذاهب نقدية، المكتب الجامعي الحديث، الأردن، ط1، 2007.
29. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
30. خثير ذويبي، البنيوية والعمل الأدبي، دراسة بنيوية شكلانية (لمرثية مالك بن الريب) مطبعة موساوي، سطيف، ط1، الجزائر، 2001.
31. خثير ذويبي، سيميولوجيا النص السردي ،مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2006.
32. ابن خلدون ، المقدمة، مج1، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1992.
33. راشد بن حمد بن هائل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004.
34. راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008.
35. رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985،
36. رشيد بن مالك، من المعجميات إلى السيميائيات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2014،
37. ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت، ج1، 1433هـ-2012م.
38. الرود إيش وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، 1996.
39. رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر، محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987،
40. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية ، مكتبة مصر.

41. زكي المحاسني، المتنبي، نوابغ الفكر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط3، د ت .
42. سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني، دراسة جمالية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ/2011م.
43. شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات ، ط1، الجامعية، الجزائر، ط1، 1994.
44. شوقي ضيف، البحث الأدبي، دار المعارف، مصر، 1979.
45. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط4، 1976.
46. صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أبريل ، ط1، 1926 .
47. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي،منشورات الآفاق الجديدة ، بيروت، ط3، 1997.
48. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1419هـ/1998م، .
49. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2013،
50. عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، مفهوم الصورة في الذهنية الإبداعية العربية قديما وحديثا وفق مستويات النقد التطبيقي في تحليل النص، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2007.
51. عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر،2011.
52. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003.
53. عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977.

54. عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة ونماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط1، 1991.
55. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس 1977.
56. عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.
57. عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي القاهرة، مصر، ط1، 2011.
58. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.
59. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية "، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د ط، د ت.
60. عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 1431هـ/2021م.
61. عدنان بن ذريل، النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
62. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
63. عز الدين الخطابي، أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1430هـ/2009م.
64. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د ط، د ت.
65. عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط2، 1432هـ/2011م.
66. عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 9، 1433هـ/ 2021م.

67. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.
68. فنسنت. ب . ليتش ، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر، محمد يحي، مراجعة و تقويم : ماهر شفيق فريد ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.
69. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، المادة: سلب.
70. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، العربية ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.
71. فيلي ساندیرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية،تر، خالد محمود جمعة،توزيع دار الفكر بدمشق، ط1، 1424هـ، 2003م.
72. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة ، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم ، الوراق للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2008.
73. كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم الملايين، بيروت، ط3، 1984.
74. مبارك حنون، دروس في السيميائيات،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1987.
75. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب ط1، 1991.
76. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة.
77.محمد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1986.
78. محمد صابر عبيد، مزايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006.
79. محمد عبد الله سليمان، مشكل مصطلحي الحديث والمعاصر في الأدب العربي، شبكة الألوكة، قسم الكتب، 2017.

80. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997.
81. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، " السياب/سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس " نموذجا، سراس للنشر، تونس، ط3، 1996.
82. محمد مصطفى هدارة، الحداثة في الأدب العربي المعاصر، هل انفض سامرها، المفكرة الثقافية، ربيع الأول، نوفمبر، 1410هـ/1989م.
83. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
84. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1985)، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
85. محمود درابسة ، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، دط، 2003.
86. مسعد بن عبد العطوي، الغموض في الشعر العربي، مكتبة فهد الوطنية أثناء النشر، تبوك، 1416هـ.
87. منذر عياشي ، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1990.
88. ابن منظور ، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، ط1، 1990.
89. ابن منظور ، لسان العرب، مادة (صور)، دار صادر، بيروت، لبنان، 1956.
90. موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2002.
91. ميشال أريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر ، رشيد بن مالك مراجعة وتقديم عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
92. ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر، سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000.
93. نبيل خالد أبو علي، المنهج السيميائي، دراسة في الأصول والاتجاهات والقواعد، مؤتمر النقد الدولي ، واقع الدراسات النقدية العربية الحديثة، إشراف وتحرير، مي أحمد

يوسف وأحمد محمد أبودلو، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، الأردن، 2-4 يوليو ، 2013..
94. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج1، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ، 2010.
95. وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009.
96. وحيد صبحي كبّابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
97. وليم أديسون، سبعة أنماط من الغموض، تر، صبري محمد حسن عبد النبي، المجلس الأعلى للثقافة ، ط9، 2000.
98. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،لبنان،ط1429،1هـ،2008م.
99. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية ،جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط2، 1430هـ،2009م.

الفهـــرس

عنوان المحاضرة	الصفحة
مقدمة	أ
النقد الجديد 1-النقد الجديد بين المفهوم والنشأة 2-الأصول الفلسفية للنقد الجديد 3- الخصائص المنهجية للنقد الجديد 4- رواج النقد الجديد في الساحة النقدية العربية 5- مآخذ النقد الجديد	2
النقد البنيوي 1-مفهوم البنيوية 2-نشأة النقد البنيوي(الدراسات اللسانية ودورها في التأسيس للنقد البنيوي) 3-المدارس التي أسهمت في تشكيل النقد البنيوي(الروافد، الأسس): 3-1الشكلانيون الروس(البنيوية الشكلانية ومبادؤها) 3-2-حلقة براغ 3-4-جماعة تيل كيل 3-5-البنيوية التوليدية(التكوينية) 4-الممارسات البنيوية العربية (تنظيرا وإجراء)	9
النقد الأسلوبي 1-الأسلوب والأسلوبية ، عرض المفاهيم 2-الأسلوبية في إطار البلاغة 3-اتجاهات الأسلوبية: 3-1-الأسلوبية التعبيرية 3-2-الأسلوبية النفسية(أسلوبية الفرد)	24

3-3-الأسلوبية البنيوية 3-4-الأسلوبية الإحصائية 4-آليات التحليل الأسلوبي للنصوص الأدبية	
النقد السيميائي 1-السيميائية واستشكال المصطلح 2-السيميائية الغربية 3-السيميائية العربية 4-اتجاهات السيميائية (السيميوطيقية) : 4-1-سيميولوجيا التواصل 4-2-سيميولوجيا الدلالة 4-3-سيميولوجيا الثقافة	36
النقد الاجتماعي تمهيد 1-منطلقات النقد الاجتماعي 2-تياران للنقد الاجتماعي 3-النقد الاجتماعي في الدراسات العربية	48
النقد النفسي تمهيد 1-رواج النقد النفسي عند العرب 2-عيوب النقد النفسي	52
الحداثة والمعاصرة 1-في ماهية الحداثة والمعاصرة 2-مفهوم الحداثة الغربية ونشأتها 3-الحداثة العربية	56
الغموض	62

1-مفهوم الغموض لغة واصطلاحا 2-الغموض في الدراسات العربية القديمة 3-الغموض في الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة 4-أسباب الغموض في الشعر العربي الحديث	
الصورة الشعرية 1-الصورة الشعرية في المنظور اللغوي والاصطلاحي 2-الصورة الشعرية بين القديم والحديث 3-أنواع الصورة الشعرية: 3-1-الصورة الشعرية وتراسل الحواس 3-2-الصورة الشعرية -التجسيم 3-3-الصورة الشعرية -التكثيف 3-4-الصورة الشعرية-التضاد 4-مصادر الصورة الشعرية 5-المقاييس النقدية لتقييم الصورة الفنية 6-الصورة الشعرية بين الوظيفة والفاعلية	70
التناص 1-ماهية التناص 2-جذور التناص في الدراسات النقدية العربية 3-التناص في الدراسات النقدية الغربية 4-المرجعيات الثقافية للتناص(أنماط التناص)	81
النقد الثقافي 1-مفهوم النقد الثقافي 2-مبادئ النقد الثقافي 3-رواد النقد الثقافي الغربيين 4-النقد الثقافي العربي	91
خاتمة	98

قائمة المصادر والمراجع	99
الفهرس	107