مقياس تطبيقات نقدية

****

مفردات المحاضرة	مفردات التطبيق: تحليل نصوص
01-رشاد رشدي	-مقالات في النقد.
02-عبد الكريم حسن	-الموضوعية البنيوية.
03-عبد السلام المسدي	-في آليات النقد الأدبي: قضية البنيوية-دراسة ونمادج.
04-محمد النويهي	-نفسية أبي نواس
05-محمد الهادي الطرابلسي	-الخصائص الأسلوبية في ديوان الشوقيات لأحمد شوقي
06-عزالدين إسماعيل	-التفسير النفسي للأدب
07-سعيد يقطين	- تحليل الخطاب الروائي
08-رشاد رشدي	-مقالات في النقد
09-محمد مفتاح	-التلقي والتأويل: مقارنة نسقية-مفاهيم موسعة لنظرية شعرية
10-عبد الله الغدامي	-تشريح النص، ثقافة الأسئلة
11-عزالدين مناصرة	-علم الشعريات
12-عبد المالك مرتاض	-دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟
13-عبد الحميد بورايو	- اختياري
14-نبيلة ابراهيم	-نقد الرواية من وجهة نظر الدراسة الحديثة

+

المحاضرة الأولى: رشاد رشدي ونظريته" الفن للفن

رشاد رشدي

ولد رشاد رشدي بمدينة القاهرة عام 1912. والتحق بمدرسة شبرا الابتدائية ثم مدرسة الأمير فاروق الثانوية ثم جامعة القاهرة حيث نال منها دبلوم معهد التربية العالي وحصل على دكتوراه في الادب الإنجليزي من جامعة ليدز بإنجلترا.

بعد عودته من إنجلترا عمل رشاد رشدي مدرسا ثم عين ناظرا لمدرسة النقراشي ثم استاذا في كلية الآداب جامعة القاهرة ورئيسا لقسم الادب الإنجليزي في جامعة القاهرة وظل بهذا المنصب لمدة 22 عاما. عين عام 1975 رئيس المعهد العالي للفنون المسرحية ورئيس أكاديمية الفنون. كما عمل رئيسا لمسرح الحكيم.

اما بالنسبة لعمله بالصحافة فقد كان رئيس تحرير مجلة المسرح من عام 1960 إلى 1966 ثم انتقل إلى مجلة الجديد في عام 1973 وظل بها حتى وفاته. عمل مستشارا للرئيس أنور السادات للأدب.

حبه للمسرح والصحافة أثر وغلب على ادبه وظهر ذلك منذ أول كتابته المسرحية الفراشة والتي بعدها صار المسرح له كما يقول "حبي الأول ولا يسعدني شيء مثل كتابته". ومن اقواله أيضا "لقد مررت في حياتي المتجددة الأطراف بتجارب كثيرة ولكن إذا سألني سائل ماذا خرجت أو سوف أخرج في هذه الحياة فسوف يكون جوابي حب الله وحب الجمال في كل ما صنعه الله وصنعه الإنسان".

مؤلفاته: كتب بعض القصص والدراسات إلا أن كتابته المسرحية فاقت كل مؤلفاته وكان من أهم مسرحياته:

الفراشة 1960
لعبة الحب 1960
خيال الظل 1965
بلدي يا بلدي 1968
نور الظلام 1968
محاكمة عم أحمد الفلاح 1974
رحلة البحث عن الله 1975
عيون بهية 1976

من أهم الدراسات التي قام بها

المدخل إلى النقد 1948
فن القصة القصيرة 1959
فن الدراما 1968
ما هو الأدب 1971
النقد والنقد الأدبي 1971
البحث عن الزمن 1990 (نشرت بعد وفاته)

من قصصه

عربة الحريم 1954

بحور الحب لا تعرف الغرق 1984(نشرت بعد وفاته).

نظرية الفن للفن، ما هي وما جذورها؟

أولاً: مفهوم نظرية الفن للفن

هي نظرية للفن عموماً، وهي نظرية تجرد الفن من أي ملابسات فكرية أو فلسفية أو دينية (أيدلوجية)، وتنشد من الفنِّ الفنَّ فقط والجمال، ويطلق أصحاب النظرية على ذلك بأنه تخليص الأدب من النفعية والغائية.

ثم إن هذه النظرية شاعت في الأدب، إذ ترى أن الأدب يجب أن يتحرر من أي قيمة يمكن أن يحتويه الكلام إلا قيمة الجمال، وألا يُنظر فيه إلى معايير خلقية أو دينية أو قيم نفعية، "فمهمة الأدب نحت الجمال، ورسم الصور والأخيلة الباهرة، من أجل بعث المتعة والسرور في النفس، فليست مهمة الأدب أن يخدم الأخلاق، ولا أن يُسخَّر لقيم الخير أو المجتمع، إنه هدف في حد ذاته، ولا يُبحث له بالتالي عن أي هدف خُلقي أو غير خلقي، فحسبه بناء الجمال ليكون بمثابة واحة خضراء يُستظلُّ بها من عناء الحياة".[1]

إن الفن للفن ضربٌ من الفلسفة اللادينية القائمة على نبذ القديم – بما في ذلك الدين والأخلاق – وعدم التقيد به في الأدب، وهو مذهب ثائر على (الرومانسية) التي تذهب إلى أن الأدب والشعر خاصة فن ذاتي يعرض للعواطف والانفعالات الإنسانية والتعبير عنها من خلال الأدب، فالرومانسية تعتبر الأدب وسيلة للتعبير عن الذات، والفن للفن مذهب الجمال، الذي يرى الفن والأدب غاية في حد ذاته ومطلوباً لذاته.[2]

(الفن للفن) مذهب يهدف إلى جعل الشعر والأدب فناً موضوعياً في ذاته، همه استخراج الجمال ونحته من مظاهر الطبيعة، أو خلعه على تلك المظاهر.

يهدف المذهب أيضاً إلى التحلل – مقدماً – من أي عقيدة أو فكر أو أخلاق موروثة، وعدم انعكاس ذلك على العمل الأدبي أو لمح ذلك فيه.[3]

أما نظرية (الفن للمجتمع): فهي نظرية تذهب إلى أن الأدب وظيفته ومهمته الأساسية هي التهذيب والتربية والتعليم، وهي غاية تُلحظ في اصطلاح: (أدب) و (تأديب) و (مؤدِّب) التي يدور معناها حول: التهذيب، وهو رأي غالب في ثقافتنا العربية، وعند بعض الأمم الأخرى في القديم وحتى العصر الحديث.

ثانياً: الجذور والأصول لنظرية الفن للفن:

بُحثت قضية الفن وغرضه في القديم والحديث، وكثر الجدل بشأنها، واختلفت الآراء في تلك الوظيفة، وأهم الآراء وأساسها رأيان هما:

1-رأي يذهب إلى أن الأدب وظيفته ومهمته الأساس هي التهذيب والتربية والتعليم، وهي غاية تُلحظ في اصطلاح: (أدب) و (تأديب) و (مؤدِّب) التي يدور معناها حول: التهذيب.

وهو رأي غالب في ثقافتنا العربية، أو حتى عند الأمم الأخرى في القديم وحتى العصر الحديث.

2-ويرى آخرون أن الأدب والفن نوع من الترفيه والتسلية، وهو بهذا المفهوم لا يحتمل أن يقوم بوظيفة، ولا يطيق أو يقوى على حمل رسالة أو توجيه، فهو ضرب من النشاط المطلوب لذاته، وجنس يقوم على الجمال ويقوم له وينعقد من أجله.

وهو مع هذا لا يناقض بالضرورة العقائد ولا القيم، وقد يسير أحياناً مع القيم الرفيعة والأهداف النبيلة، وقد لا يسير، فليس ذلك شرطاً فيه ولا مطلوباً منه.[4]

وهذا الرأي على غرابته في التراث العربي، فإنه وجد، وممن نص عليه قدامة بن جعفر (ت 337هـ) في كتابه: (نقد الشعر)، إذ يرى أن للشاعر أن يضرب في أي فجّ من فجاج المعاني، وأن يسلك أي سبيل من سبل الأغراض حميدها ومذمومها إذا ما التزم بشرط الصياغة، واعتنى بتجويد شعره حتى يقبله الجمهور ويذيع في الآفاق.[5]

وجذور هذه النظرية -أعني الفن للفن -تضرب في أعماق التاريخ، وتغوص في تراث الأمم، فهذا أرسطو يرفع من شأن الشعراء ويجعلهم عباقرة يقبل ما يقولون دون مراجعة، مناقضاً بذلك أفلاطون الذي هاجم الشعراء ولم يبق منهم إلا من يعنون بالتهذيب وتمجيد الآلهة ومدحهم.

وحين سقطت الإمبراطورية اليونانية الوثنية، وقامت على أنقاضها الإمبراطورية الرومانية النصرانية، سيطرت الكنيسة على شتى أنواع النشاطات الإنسانية ومنها الأدب، وجعلتها خادمة للنصرانية وقيمها الفكرية والأخلاقية، وشددت النكير والعذاب على من خالف تلك السياسة أو حاول معارضتها.

وفي ظل تلك السيطرة ظهرت إشارات ذليلة، وإشادات صامته بما للأدب من قيمة جمالية، وأن تلك القيمة كبيرة الأثر عظيمة الفائدة، ومن أولئك القديس (أوغسطيوس) في كتابه (النظرية المسيحية)، حيث أشار إلى المتعة الفنية التي تذوقها في اللغة التي كتبت بها نسخ الإنجيل.

وحين جاء القرن السابع عشر، وتخلص الأوربيون من بعض سيطرة الكنيسة، ظهرت أصوات تشيد بالفن من حيث هو مجال الجمال وموطن المتعة، فقد أشار (بيركورتي) بأن الهدف الأساسي في الشعر المسرحي هو المتعة الفنية.[6]

ونظر كانت (kant) (ت 1804م) إلى أن الفن عمل يهدف إلى المتعة الجمالية الخالصة، أي أنه حر، لا غاية وراءه سوى اللذة الفنية، دون ما قد يتلبَّس به من أفكار وفلسفات أو أخلاق أو قيم اجتماعية أخرى.[7]

ومع مرور الزمن زادت حدة الانتقادات، وعلت أصوات الرفض للخدمة التي قدمها الأدب للمجتمع تثقيفاً وتعليماً وتهذيباً، وممن هاجموا تلك الوظيفة الأدبية والفنية: الشاعر (شيلي ت1822م) و(ورد زورث ت1850م)، وكذلك رواد المدرسة الرمزية أمثال: (بودلير ت 1867م) و (مالا راميه ت1898م).

وفي مطلع القرن العشرين أيد النقاد هذه النظرية، وجعلوها ضرباً من الدفاع المستميت للوقوف أمام استخدام الأدب خادماً لأغراض أخرى نفعية مؤقتة.[8]

وقد قام هذا المذهب في أوربا - شأنه في ذلك شأن المذاهب الأدبية الأخرى - وبدأ في فرنسا ومنها رحل إلى بلدان أخرى مثل: ألمانيا وإيطاليا، ومن ثَم أمريكا وغيرها من دول العالم.

وسبب قيامه في فرنسا يعود - في أغلب الظن - إلى قيام العلمانية في فرنسا، وثورتها المبكرة في وجه الكنيسة، كما أن الثورة الصناعية سبب غير مباشر في ذلك.

وقد وجِّهت لهذا المذهب انتقادات حادة، وذلك لانحرافه عن العقل والوعي، وتعددت جهات التنديد والمعارضة، وممن انتقدها: ت.س. إليوت (ت 1965م) الذي اتهم أصحاب هذا المنهج بقصر النظر، وأنه لابد للشاعر والأديب من الالتزام، وأن غاية الشعر والنقد تُحتِّم على الشعر أن يُقدِّم للقارئ والمتلقي نفعاً اجتماعياً ما.[9]

ثالثاً: أبرز أسماء هذه النظرية وأبرز دعاتها:

تسمى نظرية الفن للفن بـ(البرناسية)، وقيل في سبب تلك التسمية: إنها نسبة إلى جبل (البرناس) اليوناني، الذي تشير الأسطورة إلى أنه جبل تقطنه آلهة الشعر، ومن ثم أخذت التسمية الصبغة الأدبية.[10]

كما قد يسمى المذهب بـ(التعبيري) أو المدرسة التعبيرية، بُعْداً بها عن الإشارة الأيدلوجية والارتباط الفلسفي، وهي تسمية شاعت في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الأولى.[11]

وممن أيد هذه النظرية وتحمس لها:

1- لو كانت دي ليل (kant) ت1804م، وَيُعَدّ مؤسسَ المذهب، وتخلى عن نصرانيته واعتنق البوذية.

2- شارل بودلير (1821- 1867م) وهو فرنسي نادى بالفوضى الجنسية.

3- تيوفيل جوتييه (1811- 1872م).

4- مالا راميه (1842- 1898م) فرنسي، وهو من أشد المدافعين عن المذهب، ومن أعمدة المذهب الرمزي كما هو مواطنه بودلير. [12]

إلا أن هذا المذهب أخيراً - ونتيجة للانتقاد الشديد - تقوقع على نفسه وتراجع وانحسر في زاوية ضيقة، وإن كانت أصوله وأفكاره شاعت في مذاهب الحداثة وما بعدها كما سيتضح في المبحث التالي.

ما فلسفة الفن للفن وما هي فروع النظرية؟

أولاً: الفلسفة والفكر الذي تتبناه نظرية الفن للفن:

إن أبرز ما قامت عليه نظرية الفن للفن هو فصل الفن - والأدب أحد أنواعه – عن الحياة، وبتر الصلة بين الفن والمجتمع وأفراده، يقول د / صلاح فضل[13]: "معنى هذا أن نظرية الأدب ابتداءً من البنيوية قد أصابها تحول جذري، لم تصبح نظرية في الحياة، وإنما أصبحت نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من منظورها اللغوي والفني والجمالي".

والبنيوية – كما سيأتي – أحد الأبناء غير الشرعيين لمدرسة الفن للفن، وأحد المذاهب الأدبية التي ولدت في أحضان الحداثة الغربية.

وينطلق الفكر الجمالي (الفن للفن) من منطلقات وأفكار هي:

1- الأدب فن مطلوب لذاته، وهو فن – كغيره من الفنون – مسوق لغرض الإمتاع وجلب التسلية، ولا وجه فيه للمنفعة والتهذيب، وهو إذ ذاك يستحق الدراسة لذاته لا لموضوعه[14].

يقول كروتشه (ت 1963م) عن العمل الفني: "لا يمكن أن يكون عملاً نفعياً... ليس الفنان – من حيث هو فنان – عالماً ولا فيلسوفاً ولا أخلاقياً... لا نستطيع أن نطلب منه إلا شيئاً واحداً هو: التكافؤ بين ما يُنتج وما يشعر به"[15].

2- استبعاد التعليم والتوجيه عن الشعر والفن عامة، والاهتمام بالشكل والتعبير الأدبي أكثر من الاهتمام بالمضامين الأدبية أو الفنية. أي أن المعايير التي يُحكم على النص من خلالها معايير شكلية دون معايير أخرى[16].

3- الاهتمام بالشكل في أي عمل أدبي: لفظاً وتركيباً وصورة وموسيقا وأسلوباً.. وغير ذلك من العناصر الشكلية التي تزيد نظراً لخصوصية كل فن أدبي[17].

4- إبراز النواحي الجمالية في الشكل الأدبي، ودراسة قيمة التعبيرية والشعورية، وبيان مدى قدرتها على نقل التجربة الفنية[18]. ويرى دعاة هذا المذهب والمدافعون عنه أن مجرد إيقاظ الحس الجمالي في نفوس الناس يعني أداء دور اجتماعي مهم، لأنه متى أيقظ فيهم مثل هذا الحس فقد حملهم على نِشدان حياة أفضل وأسمى، وممن تحمس لهذا الرأي العقاد[19].

5- الاحتكام إلى الشكل وحده في بيان ما إذا كان النص المدروس أدباً أم لا[20].

6- الأفكار في الأدب غير مهمة ولا يقينية[21].

7- تحطيم القديم وتدميره لبناء العالم الجديد الخالي من الضياع -حسب زعمهم-، والقديم في رأيهم هو كل ما ينطوي على العقائد والأخلاق والقيم[22].

8- يحقق الإنسان سعادته عن طريق الفن لا عن طريق العلم[23].

9- إن الحياة تقليد للفن، وليس العكس، وهذا نقض لرؤية أفلاطون وأرسطو في المحاكاة[24].

ويرى أصحاب هذا المنهج أنه تحقيق للحرية يوم أن سُلبت في المناهج الأخرى بفعل الالتزام كما هو الحال مع الماركسية والأدب الإسلامي والوجودية وغيرها من المناهج الأدبية الملتزمة بفكر وأيدلوجية معينة[25].

نقد

والحق أن هذا المذهب هو كالأعمى، ولا يريد أحد أن يحيا حياة الأعمى، إذ لا أمارات ولا علامات يسير عليها، على النقيض من الأدب الإسلامي - بوصفه المنجى والسلامة من بين المذاهب الأخرى – الذي يُعطي الإنسان ثوابت يسير وفقها، وطرقاً يسلكها، ثم هو بعد هذا يترك الأديب يطرق أي معنى بأي وسيلة وكيف شاء ما دام هو سائر في الطريق الصحيح ووفق المنهج المقبول.

كما أن مذهب الفن للفن يقوم على عقيدة وفلسفة إلحادية، يؤكدها اسم المذهب (البرناسية)، الذي تفوح منه رائحة العقائد الإغريقية القديمة، وكما أنه مذهب ودين لا ديني، وعقيدة نبذ العقيدة، فالمنطلق أن الأديب عقل يرتفع وينخفض، وهو كالتشريع لا يُحتمل أن يكذب كله ولا أن يصدق كله؛ إذ لا قطعية في الدلالة.

وهو مع ذلك مذهب يقوم على منابذة الأديان – وهي فكرة إلحادية إغريقية قديمة -، فليس صحيحاً إذن أنه مذهب ينادي بتخليص الأدب من التسييس والحفاظ عليه من أن يكون مركباً يُبلغ به إلى أغراض أخرى تحكمها أهواء أصحابها[26].

وحتى لا يكون الكلام عدائياً لأسباب غير موضوعية، أسوق هنا بعض شواهد أدب الحداثيين، وهم امتداد لمدرسة الفن للفن كما سيأتي، وسأقتصر على إيراد شواهد من كتابات (أدونيس[27]) رائد الحداثة العربية وأحد رموزها الكبار، يقول أدونيس[28]:

"سجيل،
أين وضعتَ صُراخ الماضي؟
أفي خوابٍ يسوسها الغيب؟
أتحت مطرقة قاضٍ سماوي لا يعرف أحد أين ولد ومتى".

إذ يُلحظ أن الشاعر يتعمد صدام العقيدة، بل تناول الذات الإلهية، تعالى الله عما يقول الظالمون علواً كبيراً.

وهذا يدل دلالة قطعية على بطلان زعمهم عدم الاكتراث بعقيدة أو فلسفة، فالشاعر -وهو حداثي شكلي- ينطلق من الإلحاد فلسفة وفكراً، وليس باحثاً عن الجمال كما قد تُغطى تلك المذاهب وتزيف.

وحتى لا يكون الحكم متحيزاً جائراً أُورِدُ شاهداً آخر من كتابات هذا الشاعر، يقول ناقماً على القدر[29]:

"فلك من دمٍ
ألهبوط يد الغيب ممدودةٌ
لا أظن يد الغيب إلا دماً"

وها هو الشاعر يلمز الأديان ويتهمها بالدموية والهمجية في نشر الأديان بالسيف، وكيف أن الأديان تظهر خلاف ما تُبطن، والشاعر - كما هو ظاهر - ناقم على الحروب أو مدع ذلك، يقول[30]:

"ما أمرَّ الحقيقةَ: تأتي النبوات في زهرةٍ
وتُبلَّغ في حربةٍ
الحضارة عجفاء. والأرض جبانة".

ويقول في نفس القصيدة:

"ما لهذي السماء
تتناسخ في خوذةٍ
من نُسائل، يا بحرنا المتوسط
سيناء في تيهها؟
أم خواتم أمر ونهي؟
أم دماً يتدفق من كُتُب الأنبياء"

ويظهر كذلك نقمة الشاعر من الأوامر والنواهي، وهي عقيدة الفن للفن، لا أوامر أو نواهي، ولا حسن أو قبيح، بل هو العقل واجتهاده ورؤيته.

وهكذا تسير كتابات أصحاب هذا المذهب، إن لم تتطاول على مقدس أو تنل من قيمة فهي لا يرجى منها نفع، وإن جاء فنافلة أو بدعة من الأمر لم ولن ترجى مرة أخرى.

ثانياً: مِنْ رَحِمِ الفنّ للفن:

مع تقادم الزمن وتأخر الوقت وَمضِيّه أضحت (البرناسية) أو (الفن للفن) مذهباً كبيراً يلد مذاهب أخرى، وجوهراً تتعدد وجوهه، إذ تَعُدُّ (الفن للفن) أمًّا للحداثة وما بعد الحداثة التي تقوم على الشكل وحده وجعله أساساً للتفاضل بين الأعمال الأدبية، وجنساً جمالياً دون أي ملابسات أخرى قد تتصل به أو تُلحظ فيه.

فمن رحم (الفن للفن) ولدت مذاهب كثيرة منها:

1-الشكلانية:

وهو مذهب يُعلي من شأن الشكل في الأدب، ويجعله محوراً أساساً للإشادة أو القدح في العمل الأدبي.

وهو منهج نشأ أول ما نشأ في روسيا، ونادى إلى ما يسمى بـ(موت المؤلف)، وانتشر هذا المذهب في باقي العالم، وكسب التأييد والشواهد[31].

2- البنيوية:

وهو مذهب ينظر إلى الأدب بوصفه كياناً لغوياً، ومنظومة تركيبية، يدرس هذا المذهب الظواهر اللغوية في النص ويدير الحكم على تلك الظواهر وفق معايير لغوية محددة ونمط تعبيري منظَّر له مسبقاً.

وهذا المذهب انطلق أول أمره من أفكار اللغوي السويسري: (دي سوسير 1857 - 1913م).

واتخذ هذا المذهب بُعداً آخر مع مجيء الروسي: (رومان جاكوبسون ت1982م) حيث لعب دوراً كبيراً في التوفيق والربط بين الاتجاهات اللغوية المختلفة في العالم بفعل تنقلاته المتعددة في أوربا وأمريكا[32].

3-المنهج الأسلوبي:

وهو مذهب متداخل مع البنيوية، إذ إنهما ينطلقان من منطلق النظرة اللغوية للأدب، والحكم من خلاله على النصوص.

ويُعدُّ (تشارل بالي) المؤسس الرئيس للمذهب، وهو أحد تلاميذ (دي سوسير) مُنَظِّر البنيوية، وينظر هذا المذهب إلى الأساليب اللغوية وصلتها بالعاطفة والانفعال، وآثار ذلك في تشكيل الموقف الفني والرؤية الإبداعية للعمل الأدبي.

وعمل على بلورة هذا المنهج وإكمال الرؤية التنظيرية له عدة مدارس ومذاهب منها: الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين، وأسلوبية الحَدْس عند المدرسة الألمانية، وكذلك الأسلوبية الإيطالية والأسبانية[33].

4- المنهج السيميولوجي:

ويسمى (السيميوتيك) أو (السيميوطيقا)، كما يسمى: (السيمياء) و (السيميائية)

وهي مدرسة تقوم على أن اللغة ما هي إلا إشارة إلى شيء ودلالة عليه، ويسمى اللفظ: الدال، والمشار إليه: المدلول عليه. كما قد يعني هذا المنهج الرمز وعلاقة الرمز بالمرموز به.

ونشأ هذا المذهب متكئاً على آراء (دي سوسير ت1804م) و(تشارل بيرس ت 1914م)[34].

5- التفكيكية:

وهي نظرية تقوم على توليد المعاني واستنطاق النص للوصول إلى فرضيات يحتملها النص ويشير إليها، دون أن يعني ذلك إلماح الأديب إلى تلك المعاني أو قصده لها.

والتفكيكية مذهب نشأ في أحضان البنيوية، وهو نقد لها ورفض لأكثر معاييرها وقيمها.

بدأت التفكيكية بآراء (رولان بارت ت1980م) وأسَّسَها بشكلها الحالي (جاك دريدا ت 2004م) ونَظَّر لها ووضع معاييرها.

وتقوم التفكيكية على اعتبار سلطة القراءة المطلقة، وإغفال السلطتين الأخريين وعدم اعتبارهما عند الحكم على النص وتقويمه[35].

نظرية الفن للفن إلى أين؟ وماذا قدمت للأدب؟

أولاً: إيجابيات النظرية:

إن نظرية الفن للفن من منظور إسلامي تقل إيجابياتها وتتضاءل، وهي محصورة في جانب الشكل، وذلك أن هذه النظرية اقتصرت على أحد عناصر الإبداع دون غيره من ملابسات النص ورؤاه.

ولعل أبرز إيجابيات النظرية الصرامة في الحكم على النص وأحقيته في دخول حظيرة الأدب وإيجاب تسميته إبداعاً، وهذا المنطلق من حيث هو أحد فلسفات النظرية وفكرها إذا ما طُبق كما قُرر، يعد إيجابية لصد الكم الهائل من هذه النصوص التي تمر على الناس ويطلعون عليها سماعاً وقراءة، وتلك النصوص فيها من المتردية والنطيحة، وفيها ما لا يستحق أن يسمى كلاماً لعدم فائدته فكيف له أن يسمى أدباً؟

إن طغيان الهرطقات والسفسطائيات واللافائدة على صفحات الأدب ودواوين الكلمة ليُعدُّ سمة ظاهرة من سمات المشهد الثقافي في العصر الحاضر، ومن هنا وجب الوقوف أمام تلك الترهات ونخلها وعجمها لتبين جيدها – إن وجد – ورمي الباقي تبتلعه سلة المهملات ولا كرامة، وهذا المذهب يعد في أحد أفكاره بنظرة إلى النص من ناحية الشكل هل يمكن أن يعد أدباً أم لا؟

ومما يُحمد لهذا المذهب إقراره تلمس المواطن الجمالية في العمل الأدبي، والوقوف أمام ظواهر الإبداع ومظاهر الإجادة في اللغة والصورة والموسيقا وغيرها من العناصر الشكلية.

وهذا المنطلق يحد -نوعاً ما-من طغيان الأدب المُسَيَّس والمقنَّن المفروض فرضاً على كتاب -وليسوا أدباء-ليسيروا على سياسة محددة وفلسفة معينة بُغية التسويق والتمرير والنشر لتلك الفلسفات، إذ إن هؤلاء اهتموا بالمضامين فقط ولم يعبؤوا بالشكل؛ إذ فاقد الشيء لا يعطيه.

تلك هي أبرز سمات المنهج الإيجابية، وهي - كما هو ظاهر - قليلة لاتخاذه النظرة الأحادية منهجاً في دراسة الأدب وتقويمه.

ثانياً: سلبيات النظرية:

إن أول ما يطالع القارئ في هذه النظرية ومنطلقاتها الفكرية إغفالها الجانب النفعي أو الذرائعي -كما يسمونه-حيث جعلته غير مهم ولا مطلوباً ولا تعويل عليه في النقد.

إن أدباً لا يحمل مضموناً لا يمكن أن يجد قبولاً، وكيف يُقبل كلام لا معنى له ولا فائدة من ورائه؟، فالقارئ لا يمكن أن يستمر في قراءة شيء لا يفيد أو يجذب وإن كان جميلاً.

يقول أحد شعراء الحداثة عن هذا المذهب (الفن للفن)[36]: "نرجع إلى ما قيل قديماً "الفن للفن" أم الفن للواقع وللإنسان. أنا ضد أن يكون الفن للفن. ليس هناك فن للفن إلا في عالم الخرافة والأوهام، وأحياناً في الكتابات الصوتية المتجرّدة، والشعر أولاً وأخيراً يجب أن يكون مرتبطاً بواقع الحياة الاجتماعية، وبالإنسان في عذاباته وطموحاته، وبالمستقبل والماضي، وبكل ما يتدفق من الروح الإنسانية المتوهّجة".

إن نشود الجمال والسعي وراءه لا يمنع من أن يصاحبه الجلال المعنوي والفائدة المضمونية، إذ يُشَبِّه بعضُ النقاد الأدب بالطائر؛ جناحاه الجمال والجلال أو الشكل والمضمون، ولا يمكن لطائر أن يرتفع بأحدهما، إلا أن المضمون مع ذلك مهم لا تكميلي أو

ثانوي، وهذا ما ذهب إليه (سيدني) إذ فاضل بين فنون الأدب وأغراض الشعر بالنظر أولاً إلى أثره في المتلقِّي، وهل يُذَكّي فيه حب القيم الرفيعة؟ وهل يشجعه أو يحمله على طلب المعالي والسعي إليها؟[37].

يقول د / وليد قصاب[38]: "لماذا لا يجتمع في الأدب الأمران معاً؟ لماذا نُصرُّ أن نُبعد الأدب عن أي نشاط معرفي آخر كالدين أو السياسة أو الاجتماع أو النفس أو ما شاكل ذلك وأن نقصره على اللغة؟... الأدب مثلما هو فن جمالي يقوم على لغة باهرة خارجة عن المألوف تتسم بالطرافة والإدهاش، هو كذلك تجربة إنسانية عميقة، تحمل للمتلقي خبرات بشرية عظيمة، والناس لا يقرؤون الأدب لذاته فحسب، ولا يقرؤونه للمتعة وحدها، بل يقرؤونه للمتعة والفائدة معاً، وماذا يمنع!".

إن تركيز هذا المنهج على الجمال وجعله نُشدة وغاية ليعكس واقعاً مَرَّ بالغرب وتَلَظَّوْا به، وهو واقع الاستبداد الكنسي والحجر المعرفي الذي مورس عليهم، كما أنه من جهة أخرى يعكس الملابسات التي مرت وتمر بالفرد الغربي من ضيق العيش والفقر، ومن كدر وتقلبات نفسية ومزاجية تحيل حياتهم إلى جحيم ينتهي كثيراً بالانتحار أو الجنون أو الموت والانحطاط في براثن المخدرات والمسكرات في ظل غياب الوعي الديني أولاً، والدين الحق ثانياً، والعقل الراجح ثالثاً.

وحين اجتمعت تلك الأمور - إضافة إلى حروب تسلب الفرد مدخراته وأمواله وأهله وعائلته - نشأ هذا المذهب، وولدت تلك النظرية تريد أن تقدم للمجتمع – وإن أخفقت – خدمة بالحد من التوتر والمشكلات النفسية، والحد كذلك من ظاهرة التبرم بالحياة والضيق من العيش، والتطلع للخلاص منها ولو بالموت.

إن تلك الملابسات والظروف التي نشأ فيها هذا المذهب وغيره لتدل على أن هذا المذهب إقليمي ويجب أن يظل كذلك، ولابد أن يلائم ديننا وعقيدتنا الإسلامية التي ما حدَّت من العلم أو الصناعة، ولم تحجر على العقول أو تُلغي الاجتهاد إذا هو لم يتعارض مع ثابتة من الثوابت، أو قيمة من القيم.

ليس لهذا المنهج وجه أن يعيش في بيئة مسلمة، وبين قوم أمور معاشهم ومعادهم واضحة لا لبس فيها، كما أن المشاكل – وهي موجودة – طرق حلها متوافرة، وسبل إزالتها ظاهرة ومعروفة ليس من ضمنها الموسيقا والهرطقات الصوتية الفارغة عن أي مضمون وأي فائدة.

لابد للأدب من قضية يعالجها، أو موضوع يدور حوله، ليست اللفظية –وقد طغت– هي الأدب، بل الأدب موقف - كما عبر عنه أحد النقاد - وقضية أُدير ونوقش بألفاظ وتراكيب وصور حتى يصل ويتضح في الأذهان ويبلغ الأفهام.

يقول محمد الفيتوري أحد رواد الحداثة العربية[39]: "الشعر لابد أن يكون له قضية، الشعر لا ينبع من الفراغ والشعر لا ينبع من الأرض فقط، بل ينبع من الإنسان والتصاقه بالأرض والتراب، والشعر في هذا التصور ينبع من البحث في الشكل الشعري. وهناك نظرية تقول: إنه لا علاقة للشعر بالواقع ولا علاقة للشعر بالإنسان ولا علاقة للشعر بالأحداث التاريخية، هذه نظرية معروفة في التاريخ وأنا لا أؤمن بها، لكن أؤمن أنه لا يمكن أن يكون هناك شعر دون أن يكون هناك إنسان وراء هذا الشعر، ودون أن تكون هناك قضية وآثار تسهم في تدفق الإبداع وتوهجه".

نعم، الشعر تجربة وموقف وعاطفة وانفعال ورأي، كل ذلك يأتي مسبوكاً في لغة غير اعتيادية تقوم على التصوير والإيحاء والرمز، وفق وزن وقانون يحكم الشعر الرصين ويحد حدوده، وكذا سائر فنون الأدب.

وتلك الدعوة إذ تدعو إلى خلو الأدب من هذه المواقف والآراء، أو لا تعدها مهمة تجني على الأدب وتذبحه من الوريد إلى الوريد، وتُحيل الأدب إلى ما يشبه الإيقاعات الصوتية والموسيقا البشرية التي لا يتصور لعاقل أن يأبه بها فضلاً عن أن ينشده وتملك قلبه وتأسر لبه.

إن تلك الدعوة أحالت الأدب والأدباء إلى شخوص وألفاظ لا يُعبأ لها ولا يُنظر إليها، إن الأديب اليوم فَقَدَ مركزه وضيَّع سلطانه حين انجرَّ وراء تلك الدعوات الممسوخة والمذاهب الفارغة، حتى قال أحد الحداثيين منددا بذلك الانحدار عن المكانة والأهمية[40]:

"الشاعر لم يعد ابن عصره. بل أمسى اليوم كأي معنى تافه وسخيف، يرقص أو يغنّي على إيقاعات سيقان راقصات، ويتطلع إلى أضواء ليست له على الإطلاق، الشعر العربي المعاصر ليس جوهر الشعر... نحن شعراء ساقطون كلنا".

وتجدر الإشارة إلى أن من عيوب هذه الدعوة، بل من أبرز عيوبها: النظرة الأحادية للأدب، والتركيز على جانب دون آخر، وهو عيب عمَّ وطمَّ وغزا النقد الأدبي الحديث في العالم كله، وغَرْبِه على وجه الخصوص.

إن النظر إلى أحد جناحي الأدب وهو الشكل، وترك الجناح الآخر وهو المضمون كسرٌ للعمل الأدبي، ومنعٌ له من السمو، فهلا يدب الوعي في أذهان نقاد العصر الحديث، ويقلعون عن تلك النظرة الاستبدادية الواحدة، ذلك ما يُرجى، وهو ما يُؤمَّل حتى لا ينحدر الأدب أكثر من ذلك، ويأتي اليوم الذي يفقد فيه الأدب وظيفته بالكلية ومكانته في النفوس وصلته بالحياة والكون والثقافة[41].

كما أن نظرية الفن للفن تبتر الصلة بين الأديب - بوصفه مُنشئاً للأدب - والأدب بوصفه نتاجاً فكرياً جمالياً وبين المجتمع وهمومه وآماله ومشكلاته، وبين الحياة مستقبلاً وحاضراً وماضياً...

إن الأدب والأديب لم يَحُلا تلك المنزلة عند الأمم جميعها نتيجة الانغلاق والتقوقع على الذات، أو الطلسمة والغموض والعبثية، وهذا واقع الأدباء في مختلف الثقافات يشهد على وظيفة الأديب تجاه مجتمعه، وشواهد ذلك كثيرة في أدب العرب من رثاء المدن ووصف الفقر والحرب وآثارها مما لا يتسع المقام لذكره.

وهذا شكسبير مثلاً عالج مشكلات مجتمعه وغيره من أدباء الغرب بداية من اليونان وفلسفتهم وانتهاءً بالأدب الملتزم في الغرب إلى اليوم.

وجعل الأدب غاية ومرمى ومقصداً في حد ذاته يُشيع الإلحاد واللادينية في الأدب، وهذا يؤدي بالمجتمع – المطلع على ذاك الأدب – إلى الانحلال والانحراف، وتهدم القيم وبروج الفضيلة، وينشأ جيل مسخ لا يعني له الدين شيئاً، ولا يردعه عن غيه أحد، حتى يصبح مجتمعٌ ما؛ غابة ينتصر فيها من يملك مقومات الانتصار وآلياته من القوة ونحوها، حيث تهان القناعة، ويضيع عن البال الطموح والشرف والغاية من الحياة وسبيل السعادة ونبل الأهداف وقيمة النجاح.

إن هذا المذهب ليعتوره الخلل الكبير والفساد العظيم، في ظلِّ غياب القدوة – الملغاة سلفاً بهدم القديم -، وغياب سلطة الأديان ليحل محل ذلك أدبٌ مكشوف منحرف يُرْدِي المجتمعات ويحط من قدر الإنسانية لتصل إلى الحيوانية ودَرَكِ البهيمية المنحط.

---

[1]د / وليد قصاب، في الأدب الإسلامي، دار القلم، دبي، ط 1، 1419هـ، ص 87.
[2]الندوة العالمية للشباب الإسلامي، بحث بعنوان: البرناسية (مذهب الفن للفن)، موقع صيد الفوائد:http://saaid.net/feraq/mthahb/107.html.
[3]المصدر نفسه.
[4]د/ وليد قصاب، في الأدب الإسلامي، ص 87.
[5]المصدر نفسه ص 96.
[6] الندوة العالمية للشباب الإسلامي: البرناسية (مذهب الفن للفن).
[7] د/ أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ص 76.
[8] الندوة العالمية للشباب الإسلامي، البرناسية.
[9]المرجع نفسه.
[10]المرجع السابق.
[11]د/ أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث ص 103.
[12] الندوة العالمية للشباب الإسلامي، البرناسية.
[13]مناهج النقد المعاصر، دار أطلس، القاهرة، ط 4، 2005 م، ص 65.
[14]البرناسية (مذهب الفن للفن)، و: د / وليد قصاب: مقالات في الأدب والنقد، دار البشائر، دمشق، ط 1، 1426هـ ص 16، 17.
[15]د/ وليد قصاب: في الأدب الإسلامي ص 87.
[16]د / وليد قصاب: مقالات في الأدب والنقد ص 16، 17، وكذلك بحث البرناسية (مذهب الفن للفن).
[17]د / وليد قصاب: مقالات في الأدب والنقد ص 16.
[18]المرجع نفسه.
[19]د/ وليد قصاب: في الأدب الإسلامي ص 87.
[20]د/ وليد قصاب: مقالات في الأدب الإسلامي ص 16، 17.
[21]المرجع نفسه.
[22]بحث: البرناسية (مذهب الفن للفن).
[23]المرجع نفسه.
[24]المرجع نفسه.
[25]د/ وليد قصاب: في الأدب الإسلامي ص 95.
[26]الندوة العالمية للشباب الإسلامي: بحث البرناسية (مذهب الفن للفن).
[27]مما يلاحظ أن أدونيس غير اسمه الحقيقي (علي أحمد سعيد) إلى أدونيس، وهذا الاسم أحد الرموز الدينية للشعر اليوناني، وهذا يؤكد النزعة الإلحادية للفن للفن وسلالتها الحداثية.
[28]ديوان: تنبه أيها الأعمى، دار الساقي، بيروت، ط 2، 2005 م، قصيدة سجيل ص 12.
[29]المصدر نفسه ص 38.
[30]المصدر نفسه.
[31]الشيخ سفر الحوالي، المدرسة الشكلية الروسية، موقع الشيخ على الشبكة العنكبوتية:
ContentID=286&http://www.alhawali.com/index.cfm?method=home.SubContent
[32]د/ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ص 59 - 73.
[33]د/ صلاح فضل، المرجع السابق ص 74 - 80.
[34]المرجع نفسه ص 81 - 88.
[35]المرجع نفسه ص 89 - 96.
[36]هو محمد الفيتوري في لقاء له ببيروت، مجلة عربسات على الشبكة العنكبوتية:
http://www.arabesque-international.com/almajala/node/71
[37]د/ وليد قصاب: في الأدب الإسلامي ص 78.
[38]مقالات في الأدب والنقد ص 15.
[39]مجلة عربسات على الشبكة العنكبوتية:

[40]محمد الفيتوري، المرجع السابق.
[41]د/ وليد قصاب: مقالات في الأدب والنقد ص 17.

التطبيق الأول: مقالات في النقد

***مقدمة :**

اسم الكتـــاب (ما هو الأدب؟)، مؤلفه الكاتب المسرحي الراحل الدكتور رشاد رشدي، وقد أهدى الكتاب لزوجته الدكتور لطيفة الزيات، رحم الله الجميع..

تأملوا معي بساطة العبارة ونصوع الرؤية رغم أن الدكتور رشاد رشدي كان يرفع شعار " الفن للفن " في مواجهة نقاد كبار آخرين كانوا يرفعون شعار " الفن للمجتمع " لكن هذا لا يمنعنا من الإعجاب بلغة الكاتب أبدا، وبساطة مفرداته وعمق معالجته لموضوعه في آن.. وهاكم مقتطفات من" الكتاب المعلم " كما أراه كذلك:

*البلاغة ـ وفقا للنقد الجديد ـ ليست في صدق الإحساس أو في صدق التعبير أو جمال الأسلوب وإفصاحه عن شخصيات الكاتب ، بل ـ كما يقول ـ إليوت في أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه ، أو بعبارة أخرى أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الاحساس ويعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشيء ، أو هذا المعادل الموضوعي ، أستطاع أن يثير في القارئ الإحساس الذي يهدف إلى إثارته.

*من مقاييس البلاغة في النقد الجديد أيضا ما أجمع النقاد على تسميته بالمعنى الكلي للعمل الفني ، فمعنى القصة أو القصيدة لا يستمد من جزء من أجزائها أو من عنصر من عناصرها منفردا عن بقية العناصر بل من القصيدة أو القصة بأجمعها ، ككل له كيانه المستقل الذي يعتمد على نسيجها وتركيبها والعلاقات المختلفة القائمة بين النسيج والتركيب وبين العناصر المتباينة التي تتألف منها القصة أو القصيدة ، كالعصور والشخصيات والأوصاف والحوار والمواقف والحوادث والأفكار والرؤى ، وكلها عناصر وظيفية يتضامن بعضها مع البعض في التعبير عن الإحساس الذي يريد الكاتب نقله إلى القارئ.

*اللغة كرمز يجب أن تكون قريبة من الشيء الذي ترمز إليه حتى تطابقه مطابقة تامة ، فلا يجوز مثلا أن ترمز إلى تفكير أو إحساس رجل مصري في النصف الثاني من القرن العشرين بلغة عربية فصحى كما يفعل معظم كتابنا ، فاللغة في هذه الحالة تولد الإحساس بدلا من أن ترمز إليه ، وليس هذا من البلاغة أو الأدب في شيء.

*وقد ظلت فكرة أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب أو بيئته عالقة بأذهان الناس طوال الحركة الرومانتيكية إلى أن جاء الفيلسوف الإيطالي (بندتيو كروتشي) في أوائل هذا القرن فأثبت أن الأدب إحساس ، وأن الخلق الأدبي يحتم أن ينتقل هذا الإحساس من الذاتية إلى الموضوعية أو الشيئية ، فالقصيدة كالصورة ليس من المفروض أن نرى فيها ملامح الرسام واختلاجات نفسه ، بل ملامح منظر أو شيء معين تتفاعل فيها الظلال والألوان والنسب والأبعاد لتثير في النفس إحساسا معينا يريد الفنان إثارته.

*فالأدب ليس في إطلاق المشاعر بل هو هروب منها كما أنه ليس تعبيرا عن الشخصية بل تحررا منها . والكاتب لا يفتأ يتنازل عن نفسه كما هي في اللحظة القائمة إلى شيء أثمن منها وأقيم ، ومن ثم كان تطور الكاتب تضحية بالذات لا تنقطع وانعداما مستمرا لشخصيته.

*نضوج العقل الخالق يصور لنا قصة النضال بين الكاتب وذاتيته فكلما ازداد انفصال الفنان عن ذاتيته كلما دل ذلك على قدرته الفــنية . لأن القدرة الفنية أو ال technique هي التي تمكن الكاتب من أن ينفصل نفسه عن مادته ويكتشف بذلك معناها ويحدد قيمتها.

*قلت أن العمل الأدبي يصور الحياة ، ولكنه ليس صورة لها .. فالعمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط ، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاقه ، لأن قيمة العمل الأدبي ليست فيما يمدنا به من معلومات أو خبرات مطلقة بل في الأثر المعين الذي يحدثه في نفوسنا كما هو ـ كاملا محدودا ـ كما خلقه الفنان .. وليس هناك من شك في أن الحياة هي الأصل الذي نشأ عنه العمل الأدبي كما هي الأصل في كل شيء آخر ، ولكن عناصر الحياة بما فيها من مشاعر وخبرات مختلفة خلق منها الفنان العمل الأدبي لا تبقى بعد عملية الخلق الفني كما كانت ، بل تمتزج امتزاجا من شأنه أن يحيلها إلى شيء يختلف في طبيعته وفي أثره علينا عن نفس هذه العناصر كما نعرفها في الحياة.

*ليست الواقعية في أن تصور ما حدث ، بل ما يمكن أن يحتمل حدوثه لا حسب منطق الحياة كما نعرفها ، بل حسب منطق الحياة في القصة نفسها .. وهذا هو الفرق بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية.

* النقد ليس تعبيرا عما يحب الناقد أو يكره .. وهو ليس كذلك تصويرا لانطباعاته و أحاسيسه ، فالناقد من أصحاب المدرسة الجديدة موضوعي كالعالم ، وهو لايقيس الأعمال الأدبية طبقا لقواعد موضوعة بل للقوانين الأدبية التي يستخلصها من دراسته لهذه الأعمال عن طريق الاستقراء ، تماما كما يستخلص العالم قوانين الطبيعة من دراسته للظواهر الطبيعية.

كما ينبغي العالم دائما غرضا معينا من وراء البحث العلمي ، كذلك الناقد الجديد الذي يهدف دائما إلى غاية محددة ، وهي أن يرى العمل الأدبي كما هو على حقيقته .

.....

المصدر : د. رشـــــاد رشـــــــدي ، ما هو الأدب؟ ، مكتبة الأنجلو المصرية ،99 صفحة من القطع الصغير ، بدون تاريخ إصـــدار ، لكن تقديم المؤلف لكتـــابه في الصفحات الداخلية يشير إلى مايو 1960.

المحاضرة الثانية: عبد الكريم حسن والموضوعية البنيوية

1-الموضوعية:

هو النقد الذي يصدر عن دراسة وتمحيص، ويلتزم الناقد فيه منهجا معينا، ويطبق القواعد الذي أتفق عليها عدد من النقاد ويحكم ذوقه وعقله وثقافة الفنية والعامة في آن واحد، ولا يستسلم لميوله الخاصة ،ولا يتحيز ويدعم أحكامه بالحجج والبراهين. ويكون هذا النقد مفصلا ومعللا، حيث يحلل الناقد العمل الأدبي ،وينظر في أجزائه كلها, ويبين مواطن الإجادة والتقصير فيها ,ويشرح سبب حكمه عليها بالإجادة أو التقصير, ثم يبين من الأحكام الجزئية حكم عام ,يقوم فيه العمل الأدبي كله. ويقتضي هذا النوع من النقد أن تكون لدى الناقد خبرة كبيرة ،تمكنه من التحليل الدقيق والقدرة على المناقشة, وكذلك ذوق مدرب يساعده على تميز مستويات الجمال والقبح المختلفة ,وثقافة واسعة تعينه على الموازنة وتطبيق القواعد النقدية. ويكون حكم النقاد في النقد الموضوعي متماثلة أو متقاربة، فلو أعطينا عملا أدبيا واحد لمجموعة من النقاد الموضوعيين فنقدوه ،لوجدنا نقدهم متشابها, والخلافات في ذلك محدودة, ويكون سببها الفروق الدقيقة في الأذواق .وهنا نذكر أن النقد الأدبي يختلف عن العلوم التجريبية

(الرياضيات الفيزياء الكيمياء..) في أن قواعده ليست حقائق علمية ثابتة ،بل حقائق وجدانية, تسمح بوجود فروق محدودة بين ناقد وآخر.

ولاشك أن النقد الموضوعي نتيجة من نتائج ارتقاء النقد ,ودليل على التقدم الأدبي والحضاري, لأنه يعتمد على دراسة وتحليل, ويسلك طريق المناقشة والاحتجاج ,لكي يقنعنا بأحكامه ,وهو الذي يساعد الأدباء على تحسين إبداعهم, ويساهم في تطوير الأدب, ويرتقي بأذواق القراء.

2-المقاربة الموضوعاتية:

تنبني المقاربة الموضوعاتية على استخلاص الفكرة العامة أو الرسالة المهيمنة أو الرهان المقصدي أو الدلالة المهيمنة أو البنية الدالة التي تتجلى في النص أو العمل الأدبي، عبر النسق البنيوي وشبكاته التعبيرية تمطيطا وتوسيعا، أو اختصارا وتكثيفا، والبحث أيضا عما يجسد وحدة النص العضوية والموضوعية اتساقا وانسجاما وتنظيما. ولايمكن للمقاربة الموضوعاتية أن تبرز الفكرة المهيمنة أوالتيمة المحورية إلا بعد الانطلاق من القراءة الصغرى نحو القراءة الكبرى، والتعرف إلى الجنس الأدبي، ورصد حيثياته المناصية والمرجعية، وتفكيك النص إلى حقول معجمية، وجداول دلالية إحصائية لمعرفة الكلمات والعبارات والصور المتكررة في النص أو العمل الإبداعي اطرادا وتواترا.

هذا، وترصد المقاربة الموضوعاتية كل الكلمات- المفاتيح، والصور الملحة، والعلامات اللغوية البارزة، والرموز الموحية، وقراءتها إحصائيا وتأويليا. ولن تكون القراءة الموضوعاتية ناجعة وسليمة إلا بقراءة السياق النصي والذهني للكلمات، واستكشاف المفردات المعجمية المتكررة. ويمكن التسلح، في هذا السياق القرائي، بمجموعة من الآليات المنهجية، كالتشاكل،والتوازي، والتعادل، والترادف، والتطابق، والتقابل، والتكرار، والتواتر، لتحديد البنيات الدالة المهيمنة والمتكررة في النص. ويقوم هذا النقد الموضوعاتي أيضا على تحويل ما هو روحاني وزئبقي وجواني وشاعري إلى وحدة دلالية حسية مبنينة موضوعيا وعضويا.

ومن جهة أخرى، يستلزم النقد الموضوعاتي قراءة نص واحد أو مجموعة من النصوص والأعمال الإبداعية التي كتبها الأديب المبدع، والبحث عن بنياتها الداخلية، واستكناه مرتكزها البنيوي المهيمن، وجمع كل الاستنتاجات في بوتقة تركيبية متجانسة ومتضامة، واستقراء اللاشعور النصي عند المبدع، وربط صورة اللاوعي بصورة المبدع على المستوى البيوغرافي والشخصي.

وعليه، فالمقاربة الموضوعاتية هي التي تبحث في أغوار النص لاستكناه بؤرة الرسالة، مع التنقيب عن الجذور الدلالية المولدة لأفكار النص، قصد الوصول إلى الفكرة المهيمنة في النص، وتحديد نسبة التوارد لتحديد العنصر المكرر فكريا، سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر. وتهدف هذه المقاربة كذلك إلى استخلاص البؤرة المعنوية، واستجلاء الخلية العنوانية، وتحديد الجذر الجوهري، ورصد الفعل المولد، واستخراج النواة الأساسية التي يتمحور حولها النص إسنادا وتكملة،عبر عمليات نحوية إبداعية، كالحذف، والزيادة، والتحويل، والاستبدال. ومن الصعوبة بمكان، تحديد مفهوم النقد الموضوعاتي بكل دقة ونجاعة نظرا لتعدد مدلولاته الاشتقاقية والاصطلاحية، وتذبذب مفاهيمه من دارس إلى آخر، وكثرة آلياته الاصطلاحية وأدواته الإجرائية بسبب تعدد المناهج التي تحويها المقاربة الموضوعاتية. ويعني هذا أن المقاربة الموضوعاتية تطرح عدة أسئلة، وتفرز عدة صعوبات وإشكاليات وعوائق مفاهيمية ومنهجية وتطبيقية، وتختلط بالنقد المضموني، كما تلتبس بالمناهج النقدية والفلسفية الأخرى.

أنواع المقاربة الموضوعاتية

يمكن الحديث عن أنواع عدة من المقاربات الموضوعاتية، فهناك الموضوعاتية الدلالية، والموضوعاتية العنوانية، والموضوعاتية الشاعرية، والموضوعاتية الصوفية الحدسية، والموضوعاتية الفلسفية، والموضوعاتية البنيوية، والموضوعاتية الذاتية، والموضوعاتية البنيوية. وعلى العموم، وأتحدث عن موضوعاتية بنيوية شكلية (Thématique Structurale).

بيد أن ثمة عدة صعوبات واجهت الموضوعية أثناء احتكاكها مع المنهجية البنيوية ذات الطرح اللساني الوصفي، ويمكن حصر هذه المشاكل في النقط التالية:

υإن البنيوية تدرس نسقيا ما هو ضمني وعميق.

ϖإنها تستخلص البنيات الجزئية والبنيات الكبرى فقط.

ωترفض البنيوية بواعث العمل الأدبي ومصادره. أي: إن العمل الأدبي بنية مستقلة غير مرتبطة بالمبدع، ولا بظروفه السوسيو اقتصادية أو الثقافية أو التاريخية.

ϑإنها تبتعد عن التفسير والتأويل، وتستند إلى التحليل الداخلي المحايث والسانكروني للعمل الأدبي وصفا وتصنيفا.

من خلال هذه السمات المخصصة للبنيوية باعتبارها منهجا وحركة ونشاطا فكريا، يمكن تفريع الموضوعاتية إلى موضوعاتية ذاتية وموضوعاتية موضوعية، فالثانية هي الأكثر انسجاما مع البنيوية، ما دامت تنظر إلى العمل الأدبي على أنه "موضوع (Objet) "، بينما الأولى تنظر إليه على أنه ذات .(Sujet) ويمثل الاتجاه الأول جورج بوليه، وهو من النقاد

الموضوعاتيين الذاتيين، ويرى أن هدف النقد هو "الوصول إلى معرفة صميمية بالعمل المنقود، وأنه لا يمكن بلوغ هذه الصميمية إلا داخل الفكر الناقد محل الفكر المنقود" . ويسمى هذا النوع من النقد لدى بوليه بالنقد "التطابقي" الذي يتطابق فيه وعي الناقد مع وعي المنقود. لكن هذا الموقف يتعارض مع الموقف البنيوي؛ لأن البنى تحدد إجرائيا داخل العمل الأدبي، وإنها لا تعاش خارجه، وإنما تقع البنى تحت ترسبات الظاهر، وتتحلل في أغواره العميقة. لذا، لابد من استنباط المرتكز البنيوي العميق أو المستوى المحدد الثابت، لأنه هو الذي يتحكم في الظاهر المتغير، عبر الإبدال، والحذف، والتحويل، والزيادة، والنقصان.

ومن هنا، فالموضوعاتية الموضوعية سمة خاصة بنقد ستاروبنسكي في دراسته البنيوية المعنونة بـــ(وليمة تورينو)، ونقد سارتر - كما لاحظ ذلك ماجليولا بصدد تعليقه على دراسة سارتر لرواية جون دوس باسوس- فقال:" يورد لنا جان بول سارتر في قسم ظاهري من مقالته المسماة" بشأن جون دوس باسوس" مثالا ممتعا، فهو يناقش الدلالة المعنوية او التيماتية للزمن عند دوس باسوس، ثم يدور حول بعض الملامح المورفولوجية أو الصرفية التي يراها معبرة عن هذا المعنى... ويتفق تناول سارتر التضايف الصرفي السيمانطيقي الخاص بالدلالات هنا مع المباشرة الظاهرية، وهكذا، توفر لنا فرصة رائعة لمقارنتها – أي دراسة سارتر- بالتناول البنيوي الأوربي ممثلا في رومان جاكبسون وكلود ليفي شتروس" . ولا ننسى كذلك الناقد تزتيفان تودوروف في كتابه(مدخل إلى الأدب العجائبي) الذي طبق فيه المنهج البنيوي على موضوعة العجيب والغريب في القصص الفانطازية الغربية.

أضف إلى ذلك، إذا كانت البنيوية ترفض كل نقد تفسيري أو نفسي، فإن مأزق الموضوعاتية يتمثل في استعانتها بالتحليل النفسي أثناء دراستها لموضوع الرغبة، واستعارتها لمفاهيمها السيكولوجية كالكبت، واللاوعي، والهوام...إلخ، ويتعارض هذا كله مع المنهج البنيوي الذي يرفض كل تفسير خارجي للعمل الأدبي. ومن ثم، فالموضوعاتية نقد نفسي فردي، يهتم بنفسية المبدع/الفرد، دون الاهتمام بالوسط الجماهيري أو المتلقي أو العصر.

وهكذا، فإن ما يضع النقد الموضوعي أمام المآزق المنهجية الكبرى، هي " صعوبة التمييز بين نصيب المبدع من إبداعه، ونصيب العصر الذي يحتويه. فلقد جرت العادة مثلا أن يدرس الناقد الموضوعي موضوعا معينا أو جملة من الموضوعات عند شاعر أو روائي...الخ. ولكن هذا النقد لا يمكن أن يكتمل إلا إذا عرفنا منزلة هذه الموضوعات من الأدب الذي تنتمي إليه، والعصر الذي يحتويها. فمن الذي يستطيع أن يقدم الدليل مثلا على أن الموضوعات التي يدرسها الناقد عند شاعر معين ليست هي الموضوعات ذاتها عند شاعر آخر؟ ومن الذي يضمن لنا أن هذه الموضوعات الملهمة في الشعر مثلا ليست هي الموضوعات السائدة في تفكير المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر، أو في ذائقة هذا المجتمع خلال مرحلة معينة؟ إذا، فأين تكمن الخصوصية في دراسة هذه الموضوعات عند شاعر ما، إذا لم توضع ضمن خريطة الموضوعات في الأدب الذي تنتمي إليه والعصر الذي يحتويها؟ "

.

ويمكن الفصل، في إطار الموضوعية البنيوية، بين الموضوعية المعجمية التي تنطلق في تعريفها للموضوع من قاعدته اللغوية، كما هي لدى العراقي عبد الكريم حسن ، والموضوعية الأدبية لدى الناقد الفرنسي بيير ريشارد.(Richard)

هذا، وتعتمد الموضوعاتية البنيوية على مبادئ البنيوية المعروفة، كالمحايثة الداخلية، والوصف السانكروني، والاعتماد على التفكيك والتركيب، وهذا كله بمثابة مبادئ منهجية عامة، والاستعانة بالإحصاء والعد والتوارد اللفظي والمعجمي والتكرار اللغوي، والتركيز على مفهوم الموضوع، باعتبار هذه الآليات مبادئ منهجية خاصة.

وإذا كان جان بيير ريشار (Richard) يرى أن الموضوع " مبدأ تنظيمي محسوس" ، فإن عبد الكريم حسن يقول: "إن العائلة اللغوية هي حد الموضوع" . ولا ننسى أيضا أن هذه الموضوعاتية تنطلق من مداخل حرة، وتصل إلى مخارج حرة كذلك. ويعني هذا أن الناقد الموضوعي يقتحم العمل الأدبي وفضاءه التخييلي من أي نافذة شاء، ولو كانت ضيقة. وتعتبر هذه الحرية سحرا مثيرا، وميزة إيجابية لهذا النقد الزئبقي الذي يستهين بالضوابط الأكاديمية الدوغماطية المقننة. حتى إن شبكة العلاقات غير مستقرة ولا ثابتة نهائيا عند ريشار (Richard)، بل هي متغيرة. على عكس الموضوعاتية البنيوية التي تلتزم بالضوابط المعيارية، والتقنين المنهجي، وثبات العلاقات في نسق بنيوي سانكروني. وإذا كانت الموضوعاتية تعتمد على تصنيف الربط بين عناصر العمل الأدبي، فإن تصنيف الموضوعاتية البنيوية تصنيف توليد، يعتمد على الفعل المحرك (Le verbe moteur) والقاعدة اللغوية. فالفرق بين موضوعاتية ريشار (Richard) وموضوعية عبد الكريم حسن، أن موضوعاتية الأول مضمونية. أي: حديث عن الأفكار والموضوعات في الأدب، بينما موضوعاتية الثاني هي الانتقال من المضامين المختلفة إلى الأشكال الثابتة. أي: ثمة مصالحة بين البنية والتاريخ، بين التزامن والتزمن، والوصف والتطور.

مصادر المقاربة الموضوعاتية

تستند المقاربة الموضوعاتية إلى خلفية فلسفية وابتسمولوجية تتمثل في ظاهراتية إدموند هوسرل (1859 – 1938)، ومجهود الفلاسفة الظاهريين الوجوديين، أمثال: هيدجر، وجان بول سارتر(Sartre)، وكاستون باشلار .(Bachlard) ومن المعلوم أن الظاهراتية، وخصوصا فلسفة هوسول، جاءت رد فعل على النزعتين: المثالية والتجريبية معا (فلسفة الذات والموضوع)، "والفكرة الأساسية التي يمكن استخلاصها من البعد الفلسفي للنقد الظاهري الموضوعاتي، سواء كان محايثا أم ميتافيزيقيا، هي اعتبار الإبداع عملا يمثل وعي المبدع، وهذا لا يعني نفي الظاهرية للعمليات اللاواعية التي تجري أثناء تنظيم المدركات في الوعي، وهذه مفارقة ينبغي التنبيه إليها؛ لأنها هي التي تفسر كيف أن النقاد الظاهرين/الموضوعاتيين لجأوا أحيانا إلى التحليل النفسي، أو إلى أحلام اليقظة البدائية العميقة المترسبة في الذات المبدعة وهذا ما فعله " باشلار.(...) .(Bachelard) "

وإذا نحن تأملنا تطبيقات المنهج الموضوعاتي/الظاهري، فنجد طغيان الاهتمام بالأفكار باعتبارها مظاهر للوعي عند الكتاب المدروسين، وقد يستفيد النقاد من علم النفس الظاهري، كما فعل جان بيير ريشار "Richard" بشكل خاص ".

ومن هنا، فإن للمقاربة الموضوعاتية أسسا فلسفية تتمثل في الفلسفة الظاهراتية، والفلسفة الوجودية، والفلسفة التأويلية الهرمونيتيكية، وأسسا إبستمولوجية تتجلى في انفتاح المقاربة على علم النفس، وعلم المعجميات، وعلم اللسان، والسيميائيات، والنقد الأدبي، وعلم الجمال، وشعرية التخييل...

3-البنيوية:

تكون النص من بنية كبرى تضم جملة من البُنى.

هي أيضاً مجموعة عناصر ورؤى وأفكار عنيت بالنص والبُنى التي يتألف منها النص وهي تعني أن النص يشكل بنية متكاملة تتألف من جملة من البُنى .وهو بذلك يشكل وحدة موضوعية متكاملة تتألف من جملة من البنى تكون هيكل نصي له عدة أبعاد منها (الإتحاد والتقابل وغيرها) أي أن التركيب يتصل ببنية النص وليس معنى ذلك أنه تركيب ميكانيكي، بل يعني أن النص جملة من البنى اللغوية والتي يكون بينها علاقات من الوحدة والشمولية التي تشكل بدورها البنية الكلية للنص.

والتركيبية فيها نوع من عزل النص عن مبدعة لأن النص هنا يخضع لرأي الناقد أكثر من خضوعه لرأي المبدع. وبذلك يكون الناقد مبدع جديداً للنص. لتعدد القراءات وتعدد القراء.

والمحلل البنيوي يأخذ كل كلمة ويدرس علاقتها بالجمل الأخرى.

وهناك من يسميها أو البنائية البنيوية والأصح التركيبة لأن هناك البنيوية النفسية والبنيوية الاجتماعية والبنيوية اللغوية.

مثلها مثل جملة من المذاهب وهي وليدة أفكار فردناند د يسو سير مؤسس علم اللغة الحديث. الذي يرى أن اللغة نظام إنساني اتصالي والكلام نشاط صوتي.

كما عنى دي سوسير باختيار التأليف: مفهوم التقابلية: ويعني أن وجود كل عنصر يعني وجود عنصر آخر يقابله.

الدكتور لطفي عبد البديع أول عربي درس التركيب اللغوي للأدب وألف فيه كتاباً. ويركز على النص كظاهرة لغوية في التركيبية وأن هناك ارتباط بين كلمة وكلمة أخرى قد تحل محلها في النص.

كما قام الفرنسي رولان بات بتطوير التركيب اللغوي للأدب

وتقوم المدرسة التركيبية على.

أن النص يتكون من جملة من البنى وأن للنص بنية كلية وان البنية الكلية تشكل العلم. وأن هناك علاقات أفقية وعلاقات رأسية في النص.

---فلكل نص مفاتيح وعندما يضع الناقد أو القارئ يده على مفاتيح النص ،يعتبر بذلك مبدع جديد للنص لأنه يوضح جوانب جديدة في النص حسب الرؤية التي قرأ من خلالها النص. وكلما تعددت قراءات النص كلما باح لنا النص بمكنونات جديدة، وكل قراءة جديدة للنص هي إبداع جديد له.

والناقد يحاول أن يجد العلاقة بين النص وما جاوره وبين اللفظة وقريبتها أو مرادفتها. (الإبدال التأليفي)

عبد الكريم حسن:

عبد الكريم حسن ناقد سوري ظهر في مطلع الثمانينات بكتابه (الموضوعية البنيوية). ثم وضع كتابه (المنهج الموضوعي) عام 1990. وعرّب (مورفولوجيا القصة) لبروب عام 1996.

وكتابه (الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السيّاب) 1983، رسالة جامعية تقدّم بها الباحث إلى جامعة السوريون عام 1980 تحت إشراف البروفسور اندريه ميكيل.

قراءة في كتاب الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب انطلاقا من المفاهيم السابقة ومحتوى الكتاب-منقول:

في الفصل الأول يعرّف الباحث بـ " Thématique Structuraleوهو منهج "إشكالي" لأنه يحاول التوفيق بين منهجين نقديين هما: الموضوعية، والبنيوية. وقد أشار الباحث إلى ذلك بقوله: "إننا لم نتلمس خطى منهج محدد سلفاً" (ص 31)، و"تخيّرنا الحل التجريبي" (ص 31)، و"هذا البحث كان نوعاً من المغامرة، ومن طبيعة المغامرة أنها يمكن ألا تفضي إلى شيء" (ص 31).

وبالفعل فإن محاولة الجمع بين منهجين لم تفض إلى تشكيل منهج جديد، إضافة إلى أنه (انحراف) عن المنهج، أم أنه "اجتهاد"؟ لعل الاجتهاد وارد ومشروع لو أن المنهج من صنعنا، ولكنه ما دام من صنع (الآخر) فإن "اجتهادنا" فيه يظل محدوداً.

ولقد عرّف الباحث (الموضوعية) بأنها بحث في (الموضوع) بهدف اكتشاف السجل الكامل للموضوعات. أما (الموضوع) فيعني لديه الاعتماد على قاعدته اللغوية، وليس على دراسة العمل الأدبي. (والموضوع) عنده هو مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة (ص 31)، وهذا تعريف (الجذر) لا (الموضوع). وهو مأخوذ عن الناقد الفرنسي المعاصر جان بيير ريشار، الأستاذ في جامعة السوريون، والمعروف بتأسيسه المنهج الجذري أو(الثيمي) Thématique والذي عرّف (الموضوع) بأنه مبدأ تنظيمي محسوس، أو دينامية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد.

كما عرّف الباحث (البنيوية) بأنها الكشف عن (البنية) التي تتشابك فيها هذه الموضوعات (ص 32). ولكنه لم يطمئن إلى "بنيويته" التي لم يطبقها أصلاً في بحثه. فاكتفى بالموضوعية (أو الجذرية)، وهي المنهج الذي ثقفه وتبنّاه، ونسى (البنيوية) أو حرّفها بما يناسب مقاصده، واكتفى بأخذ مقولة واحدة منها هي (القراءة الحلولية)[1]التي تهمل الظروف الخارجية وانعكاساتها على العمل الأدبي.

والواقع أن الباحث اعتمد (المنهج الموضوعاتي) لا (الموضوعي) فأحصى الموضوعات الرئيسية والثانوية لدى السيّاب. و(الموضوع) عنده هو النويّات النصية لظهورات المفردات المكونة للعائلة اللغوية (ص 328). و(العائلة اللغوية) تجمع في داخلها المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد (الاشتقاق)، والمترادفات (الترادف)، والمفردات التي ترتبط مع بعضها بصلة معنوية (القرابة اللغوية). فالموضوع الرئيسي هو الذي يحدّد الموضوعات (الثانوية) ويفرزها.

ذلك أن الموضوعات الثانوية ليست أكثر من كواكب صغيرة تنجذب إلى الكوكب الكبير، أو هي أغصان الشجرة التي تنبثق عن الجذع. وبهذا فإن الموضوع الثانوي هو تطوير لجانب من جوانب الموضوع الرئيسي، وهناك كثير من العناصر المشتركة بين الموضوع

الرئيسي والموضوعات الثانوية مثال ذلك (التعميم) حيث يعمّم الشاعر مشاعره على الأشياء والطبيعة، فإذا تألم الشاعر تألمت الطبيعة معه، وإذا فرح فرحت معه.

والواقع إن أهم ما تنبغي مناقشته في هذا الكتاب هو (منهجه) النقدي، فقد خلط الباحث فيه بين (الموضوعية) و(الموضوعاتية)، حيث كان ينبغي له أن يسمّي منهجه (موضوعاتياً) لا (موضوعياً)، لأنه اعتمد فيه منهج (جان بيير ريشارد) الجذري (أو الثيمي). أما وصفه لموضوعيته بـ (البنيوية) فهو بعد عن الحقيقة، ولو أنه وصف "موضوعيته" بـ "(الثيمية) أو (الجذرية) لكان أكثر دقة وعلمية. وقد لاحظ البروفيسور (أندريه ميكيل) المشرف على الرسالة، أن البحث كان "مغامرة مآلها الإخفاق" (ص 10) لأن المصالحة بين منهجين هي خروج عليهما، وعدم تأسيس لمنهج جديد، وأن جهد سبع سنوات كان دون طائل ما دام المرء يمكن أن يحصل على النتيجة التي انتهى إليها الباحث خلال ساعات يقرأ فيها الأعمال الشعرية الكاملة للسيّاب (أي الفعل المحّرك) (ص 12).

كما لاحظ البروفيسور (غريماس) عضو لجنة مناقشة الرسالة، أن الباحث استخدم إمكانيات ضخمة أشبه ما تكون بالمدفعية الثقيلة، دون طائل، لأن الطريق التي سلكها ليست طريق الموضوعية الأدبية، وإنما هي طريق الموضوعية المعجمية التي سادت في الخمسينات من هذا القرن. ومن هنا فإن قراءتها مخيّبة للآمال، لأنها تشبه رسائل الدكتوراه التي كانت تقّدم في الخمسينات، منطلقة من فكرة، ثم يقوم الباحث بالإحصاء والسبّر والعدّ لكي يصل في النهاية إلى نفس الفكرة (ص 13 -15). إضافة إلى ذلك فإن الزواج بين (الموضوعية) و(البنيوية) هو غير مشروع: "فعندما تريد أن تستخدم مثل هذه المناهج التي لم تكتمل بعد، فإنه يتوجّب عليك أن تستخدمها بحذر، وأن تتساءل عن الأهداف التي تريد الوصول إليها" (ص 16-17).

كذلك لاحظ البروفيسور (دافيد كوهين) عضو لجنة مناقشة الرسالة، أن الباحث يريد أن يصالح بين (التزمّن) Synchronie و(التزامن) Diachronie، لكن المصالحة بينهما غير ممكنة. إضافة إلى غموض مفهوم (البنية) لديه:

"فهذه البنيوية ليست بنيوية غريماس، وإنما هي بنيوية عبد الكريم حسن" (ص 20 – 22).

وعلى الرغم من هذه الردود الجارحة، لأنها كانت صادقة تتوخى وجه الحقيقة العلمية، فإن الباحث قد امتاز بالشجاعة الأدبية، حين أثبتها في مقدمة رسالته. وهي أول رسالة بالعربية يتجرأ صاحبها على عرض سلبيات رسالته.

أما خطوات منهجه فقد كانت:

1-"تكنيس" الأعمال الشعرية الكاملة للسيّاب، بحيث يشمل الإحصاء الأغلبية الساحقة للمفردات. وقد أحصى الباحث ثلاثة آلاف مفردة (أو جذر) دون استعانة بالحاسب الآلي.

فلدى إحصاء ظهورات مفردة (أو جذر) (الحب) مثلاً فإن الباحث أحصى صيغها الفعلية والاسمية كلها، وذلك مثل: أحب، يحب، الحبيبة، المحبة.. الخ ثم انتقل إلى مترادفاتها: الهوى، الغرام، الصبابة... الخ، ثم أحصى المفردات ذات القرابة المعنوية معها، مثل: اللثم، القبلة.. الخ.

وهذا يعني أنه أحصى أكثر من ثلاثين ألف كلمة، وأطلق اسم (الظهورات) على الصيغ التي تنتمي إلى مفردة معينة.

2-بعد هذه العملية الإحصائية حدّد (الموضوع الرئيسي) في مرحلة شعرية معينة، وعنى به الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى. وهو الذي يفرز بقية الموضوعات ويولّدها بشكل آلي. متتبعاً في هذا منهج (ريشارد) الذي يقول: "إن الاطرادية هي المقياس في تحديد الموضوعات. وعلى امتداد العمل الأدبي المكتوب فإنه يجب أن تتحدّد العناصر التي تتكرر بشكل ذي دلالة، ثم توضع هذه العناصر في مجموعات أو حقول شاقولية، وعبر حركة تنظيمية شمولية توضع هذه المجموعات في علاقات بعضها مع بعض". وقد تابعه الباحث في تعريفه للموضوع الرئيسي فقال إنه الموضوع الذي تتردّد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى.

3-يُعنى المنهج، بعد اكتشاف الموضوع الرئيسي، بتحليل المفردات التابعة له بكل ظهوراتها. ويتم ذلك على أساس تحليل كل مفردة على حدة، ثم استخراج النتائج التي قد تكون مهمة جداً في التفريق بين هذه المفردات ووظائفها. وبعد إكمال التحليل الجزئي تتم دراسة الموضوع من خلال استخراج المخطط الكلي الذي ينظّمه. وتحليل الباحث، كما هو عند ريشار، بحث عن المعنى. وهذا البحث وصفي. وإذا كان ريشاد ينتقل بين مستويين: مستوى التحليل، ومستوى مادة التحليل، فكذلك فعل الباحث في نوعين من المعنى: الأول يسميه غريماس: النويّات الذرية للمعنى. وهو معنى ثابت. والثاني يسميه: النويّات النصية للمعنى. وهذا يتغيّر تبعاً لموقفه في النص. وقد أفاد الباحث من النوع الأول في تحديد العائلة اللغوية، ومن الثاني في استخراج المعاني النصيّة لكل مفردة في مواقعها المختلفة.

4-وقد أفضت دراسة الموضوع الرئيسي إلى دراسة الموضوعات الفرعية التي تنبثق عنه. وإلحاح الموضوع الرئيسي على أفكار بعينها هو الذي يحدّد الموضوعات الفرعية. مثال ذلك الموضوع الرئيسي في شعر السيّاب في مرحلته الأولى في ديوانه (البواكير) هو: الحب. وخصوصية هذا الحب فيه هي الإخفاق. والحب المخفق يقود إلى الألم، خصوصاً وأن معظم مفردات الحب في هذا الديوان تشير إلى علاقة الحب بالألم. ولهذا تنبغي دراسة موضوع الألم.

5-وبهذا يصل البحث إلى (شبكة العلاقات الموضوعية) التي تعبّر عن بنية الموضوعات في مرحلة شعرية معينة.

وهي أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثّل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثّل الموضوعات الفرعية أغصانها. وقد يتولّد عن هذه الأغصان فروع أصغر، وهكذا...

وقد انتهى الباحث في إحصائه إلى النتائج التالية:

1-في ديوان (البواكير) موضوع الشاعر هو (الحب) لكن الحبيبة لم تكن تبادله الحب. فهو ظامئ إليه يودّ لو يملأ الحبيبة، فإذا به يمتلئ بها. والفراغ العاطفي هو الذي دفعه إلى هذا الحب، ولكن رفضها إياه قاد إلى الفراق ثم إلى الألم. فإذا مفردات السهر والليل والحرمان والموت تكثر في شعره...

2-في ديوان (قيثارة الريح) الحب هو أيضاً الموضوع الذي تدور حوله باقي الموضوعات الشعرية. والسيّاب في هذه المرحلة ليس بأحسن حظاً منه في المرحلة السابقة: فالإخفاق يلاحق حبه، ويشكل السمة الأساسية لهذا الحب الذي تعلّق بـ "هالة"، و(لبيبة)، وغيرهما.

3-في ديوان (أعاصير) و(أزهار وأساطير) يتدخل موضوع جديد هو حب الوطن، ليعكس القضية السياسية الاجتماعية دون أن يتوقف عن اقتراح الحل الناجع لها، وهو (الثورة). لكن (الموت) يظل المرآة التي تنعكس عليها صورة الواقع السياسي والاجتماعي في العراق. والموت هو الأداة التي يسلّطها الطاغية على الشعب. ويتجلّى ذلك في وجه السيد المترف، ووجوه الفلاحين الحزينة، وفي (غادة الريف) التي جاء بها الأغنياء من الريف، ليتاجروا بها، هي وغيرها، يشترونهن، ثم يتمتعون بهن قليلاً، ويلقون بهن، وثمرة فسادهم في أحشائهن، ليلاقين قدرهن المحتوم:

الموت. صور عديدة تجسّد الظلم، يعرضها الشاعر. وقد انتهت به إلى وضع العلاج المناسب الذي تمثّل في (الثورة) على الطغاة أعداء الحياة. فهو يبشر بالثورة، ويهدّد بها الظالمين.

4-في ديوان (أنشودة المطر) الموضوع الرئيسي هو (الموت) والتعبير به عن القضية السياسية والاجتماعية، على كافة الأصعدة: الوطنية، والعربية، والإنسانية.. فعلى الصعيد الوطني تبدو المدينة مومساً تستهلكها السلطة الطاغية وتستترف دمها. وعلى المستوى العربي تتبادر صورة اللاجئ الفلسطيني، وبور سعيد الجريحة، وعلى المستوى الإنساني يصوّر الغرب وحشاً يحمل الدمار إلى الشعوب، مقابل صورة الشرق المسالم الوديع.

ولأول مرة يوظف السيّاب (الأسطورة) في شعره. فيعمد إلى (عشتار) آلهة الخصب في الديانات الرافدية، داعياً إياها و(تموز) إلى إنقاذ المدينة من براثن الجوع والحرمان والجفاف الذي عمّ العراق. والموضوع الرئيسي الثاني الذي عالجه الشاعر هو (الثورة المخفقة). وقد عاد الشاعر إلى التاريخ العربي، فأدهشته المفارقة بين صورة الماضي المجيد والحاضر البائس. وإذا كان من بعث وحياة بعد هذا الموت في الحياة، فهو بعث كاذب حتماً.

5-في ديوان (المعبد الغريق) تسيطر صورة (الموت) موضوعاً رئيسياً، ومحوراً تستند إليه شبكة العلاقات الموضوعية. وتتسع دائرة الموت حتى تشمل العراق والوطن العربي كله والمشرق بأجمعه. هذا الموت الموضوعي الذي يظهر في صور فساد الحاضر، تقابله صورة أخرى للموت هي الموت الذاتي، حيث دخل الشاعر في علاقة مباشرة معه، حين اشتد به المرض، فصار يرى الموت خلاصَ من الألم والعذاب.

6-في ديوان (منزل الأقنان) يستبّد الموت أيضاً به، ويشكل موضوعه الرئيسي: فالشاعر يعاني من ألم المرض وعذابه، في بيروت ولندن والعراق، ويصارع الموت بسيف الشعر المفلول، دون جدوى.

7-في ديوان (شناشيل ابنة الجلبي) يشكل الموت –أيضاً –الموضوع الرئيسي لشعر الشاعر.

---

[1] **و(القراءة الموضوعاتية) هي قراءة (حلولية). لأن (النقد الموضوعاتي) هو بالأصل (نقد حلولي)، ينفي الإحالة إلى أي مصدر خارجي اجتماعي أو تاريخي، كما ينفي الإحالة إلى الكاتب الذي يفيض عنه العمل الأدبي. فالكاتب موجود خارج العمل المنقود. وهذا يعني قدرة العمل على أن يخلق خالقه، أكثر مما يخلقه خالقه.**

المحاضرة 04:محمد النويهي ونفسية أبي نواس

محمد النويهي:

محمد محمدالدسوقى النويهي، الملقب بمحمد رشاد النويهى، ولد في 1917/4/20 بقرية ميت حبيش البحرية مركز طنطا، وكان والده من أوائل المتعلمين بالقرية، وعين بالقضاء الوطني بوظيفة مساعد قاض ويطلق علها حاليا أمين سر المحكمة.

تلقى تعليمه بمدرسة طنطا الإبتدائية الأميرية، وأثناء دراسته فيها، ألقى الشعر الحماسى ونقله عنه أصدقاؤه وتفوق في اللغة العربية واللغه الإنجليزية، وفى سن 14 اتجه لكتابة الأدب الروائى، وكان أول وآخر رواية كتبها حيث لم تنل استحسان والده. تخرج من مدرسة طنطا الثانوية شعبة أدبي عام 1935 وكان أمله أن يكون ناقدا أدبيا.

أحب مصر حبا جما ، ففي قريته التي صاحبته في حله وترحاله وفى قلبه وضميره، وفى كتبه ودراساته ..وهو العاشق لترابها والمنافح عن أصالته وحضارته، واستقبلته القرية بكل حب وولله وأكرمته وأشادت به، يوم انتقلت روحه الطاهرة إلى بارئها ، وعم الحزن القرية وسرى الألم بالنفوس ، ودمعت العيون واهتزت الأفئدة، رحمة ودعاء وأن تشمله رحمة الله ورضوانه، وعاشت القرية يوما حزينا يوم 13 فبراير 1980، يوم توارى جسد النويهى في مقبرة أسرته، ولكنه يظل حيا ومزهرا بأدبه وإبداعاته وحبه وعشقه لوطنه مصر المحروسة وقريته المعشوقة ميت حبيش البحرية.

أسماء كتبه

-1ثقافة الناقد الأدبي.
-2شخصية بشار.
-3نفسية أبى نواس.
-4الاتجاهات الشعرية في السودان.
-5طبيعة الفن ومسؤولية الفنان.
-6قضية الشعر الجديد.
-7الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه.

وبعض هذه الكتب في مجلدين يزيد كل مجلد عن 600صفحة. وكلها تتسم بالجدة والنضارة والعمق والذكاء، وتتميز بالعرض المشع الجذاب، والفهم الواعي المستنير.

النقد النفسي:

تعريفه:

هو المنهج الذي يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي التي أسسها الطبيب النمساوي سيغموند فرويد فسر على ضوئها السلوك البشري برده إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور)[1]

إن منطقة اللاشعور هي خزان لمجموعة من الرغبات المكبوتة التي أن تشبع بكيفيات مختلفة فقد نحلم بهذه الرغبات في أحلام يقظة أو نوم ، ونقد نجسدها من مجموعة من الأعمال الإبداعية (شعر ، رسم موسيقى، ...)

مبادئ المنهج النفسي

يقوم المنهج النفسي على مجموعة من المبادئ أهمها :

- النص الأدبي مرتبط بلاشعور صاحبه

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

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

-الأديب شخص عصابي يحاول أن يعرض رغباته في شكل رمزي مقبول اجتماعيا [2]

مجالات النقد النفسي

يركز المنهج النفسي في دراسته للأعمال الإبداعية على الجوانب مختلفة نذكر منها:

1-**عملية الإبداع الفني**:

إن العنصر النفسي أصل مـن أصول العمل الأدبي، أي أنه تجـربة شعورية تستجيب لمؤثرات نفسية، والسؤال المطروح كيف تتم عملية الإبداع الفني والأدبي ؟

يرى فرويد أن العمل الأدبي يمكن النظر إليه من خلال علاقته بأنشطة بشرية ثلاثة: اللعب، التخيل والحلم . فالإنسان يلعب طفلا ويتخيل مراهقا ويحلم أحلام يقظة أو نوم وهو في كل هذه الحالات يشكل عالما خاصا به ، وما أشبه المبدع بالطفل الذي يلعب عندما يصنع عالما من خيال يصلح فيه من شأن الواقع .[3]

والإبداع شبيه بالتخيل، لأن التخيل عند المراهق يعادل اللعب عند الطفل.

والإبداع شبيه بالحلم من حيث أنه انفلات من الرقابة، ومن حيث أن الصور فيه رمزية لها ظاهر وباطن.

وقد ركز فرويد على هذا الجانب تحديدا – ارتباط الأدب بالحلم-لأن كلا منهما يمثل انفلاتا من الرقابة وهروبا من الواقع[4]ولذلك قسم فرويد النفس البشرية إلى مناطق ثلاثة:

أ-الأنا : وهو الجانب الظاهـر مـن الشخصية وهـذا الجانب يتأثر بعالم الواقـع مـن ناحية وبعالـم اللاشعور من ناحية أخرى ، وهو يميل أن تكون تصرفاته في حدود المبادئ الخـلقية التي يقـــــرها الواقع[5].

ب- الأنا العليا : وتتكون منذ الطفولة فالطفل يزن الأمور حسب نظرة والده، فالطفل يعجب بوالده الذي يجمع بين القوة والعطف وقد لخص الدكتور عبد العزيزالقوصي صفات هذه المنطقة بقوله :ً إنها النقد الأعلى الذي يشعر الأنا بالخطيئةً وهذا يعني أن هذه المنطقة تراقب الأنا ولا دخل لها بعملية الإبداع الفني .

ج- الهو أو الهي : يرى فرويد أن هذا الجانب من أهم الجوانب في حياة الإنسان، ومن صفاته :

-إنه لا يتجه وفق المبادئ الخلقية

-إنه جانب لاشعوري

-يسير على مبدأ تحقيق اللذة والألم

-لا يتقيد بقيود منطقية

-من مركباته النزعات الفطرية والوراثية، وأهمها النزعة الجنسية[6]

ولذلك اعتمد فرويد مجموعة من العقد أهمها الغريزة الجنسية ومن أبرز هذه العقد:

-عقدة أوديب: ميل الذكر إلى أمه جنسيا

-عقدة الكترا: وهي عكس العقدة السابقة، أي ميل البنت إلى والدها جنسيا

-العقدة النرجسية: حب المرء نفسه جنسيا.

-عقدة الخصاء: وهي خوف المرء خوفا لا شعوريا من فقدانه أعضاءه التناسلية عقابا له على إتيانه أفعالا محرمة.

فالإنسان حسب فرويد إنسان غير سوي تسره الغريزة الجنسية، وما يظهر من مظاهر الحماسة إشارة إلى هذه الغريزة ورمز لها.[7]

2- النص وسيرة المؤلف

وفي هذا التطبيق يفسر النص من خلال حية مؤلفه، في المقابل استنباط حياة المؤلف من خلال نصوصه. أي اتخاذ النص وثيقة تعين على سبر أغوار الكاتب النفسية.

ويحاول الناقد التقاط ما أمكنه من جزئيات السرية الذاتية للمؤلف: طفولته، نشأته، وظروف حياته، ومسودات كتبه واعترافاته، وكل ما من شأنه أن يساعد على تحليل نفسية الكاتب.

3- النص والمتلقي

وهنا يعنى الناقد بعلاقة العمل الأدبي بالآخرين، وتأثرهم به مجيبا بذلك على سؤال تردد طرحه كثيرا ,هو: لماذا يستثيرنا الأدب ؟

فأجاب البعض قائلا: إنه يستثيرنا لأنه يقدم في شكل رمزي، فنحن نعيش تجاربنا السابقة مع هذا النص.

وهنا يكون التركيز على المتلقي ومدى استجابته نفسيا لهذا العمل الأدبي.

ملامح النقد النفسي

هذا المنهج أقرب إلى التحليل النفسي منه إلى النقد الأدبي، فقد احتكم رواده إلى مجموعة من الآراء التي قررها بعض العلماء النفسانيين، ولاسيما الأطباء والمحللون، وعلى رأسهم فرويد وآدلر ويونغ وغيرهم، ولذلك علق عليه البعض ساخرا:ً إن هذا المنهج خرج من عيادات الأطباء ، ولم يخرج من بحوث الأدباءً[8].

رواد المنهج النفسي في النقد العربي

من أبرز الذين تأثروا بهذا المنهج وطبقوه في دراساتهم عباس محمود العقــاد الذي لم يكتف بتطبيقه على بعض النصوص الأدبية بل حاول أن ينظر له في مقال له بعنوانً النقد السيكولوجي الذي نشره عام 1961 مفضلا فيه المنهج النفسي على غيره من المناهج الأخرى.

أما جورج طرابيشي فقد مارس النقد النفسي في الكثير من كتابته (أنثى ضد الأنوثة ، عقد أوديب في الرواية العربية ...) فهو بذلك من أكثر النقاد تطرفا في الدفاع عن هذا المنهج الذي يراه قادرا على دخول قلب العمل الأدبي . [9]

وهناك من **عارض** تطبيق هذا المنهج على النصوص الأدبية، يأتي فقي طليعتهم محمد مندور الذي يرى أن النص الأدبي لايمكن تحليله إلا بعناصره الداخلية والأدبية البحتة[10].

عيوب التطبيقات النفسانية

1- ما يطرحه علم النفس من آراء وأفكار حول النفس البشرية منه ما هو افتراضات لا ترقى إلى مستوى الحقائق .

2- هذا المنهج عبارة عن تحليل نفسي يختنق فيه النص الأدبي ، بحيث تضيع معه القيم الفنية والجمالية.

3- التركيز على المؤلف وإهمال النص الأدبي

4- يسوي هذا المنهج بين النصوص الجيدة والرديئة

5- الإفراط في التفسير الجنسي للرموز الفنية .

6- الحط من قيمة الإنسان ، وجعله محكوما بالغرائز لاسيما الغريزة الجنسية .

7-الربط بين الإبداع والشذوذ

8- أهمل هذا المنهـج تأثر الأدب بالواقع الاجتماعي ، عندا جعل العوامل النفسيــة هي مصـدر الإبداع.

نفسية أبي نواس :

وقد كان من بين الشعراء العرب القدامى الذين حظوا بالدرس النفسي أبو نواس الذي تناوله كل من العقاد والنويهي بناءً على عقدتين متمايزتين، قد أُدرِجَ ذكرهما ضمن علم النفس: الأول بناءً على عقدة النرجسية، والثاني على عقدة أوديب. وعلى الرغم من أسبقية العقاد زمنياً في دراسة أبي نواس نفسياً، فقد ارتأيت تقديم دراسة النويهي، نظراً لتمهيده لتطبيق المنهج النفسي على الشاعر بصورة أكثر دقة ووضوحاً، وتشكيل العقدة النفسية التي انطلق منها في تتبُّع شعره التمهيد للعقدة التي انطلق منها العقاد، وذلك كما سيتبين لاحقاً لدى وصولنا إلى دراسة هذا الثاني المذكور، هذا مع الإشارة إلى أنه لا يُفتَرَض بالنويهي أن يكون قد تغافل عن جوهرية العقدة التي اكتشفها لدى الشاعر، وعن ضرورة البحث فيها وتوضيحها بغية التأسيس لبحث الناقد الذي سبقه.

علماً أن النويهي حين طَبَّق المنهج النفسي على أبي نواس، لم يفعل ذلك انطلاقاً من إيمانه بجدوى هذا المنهج في الدراسة الأدبية بصورة عامة، إنما من إيمانه بأن شعر أبي نواس وما ينطوي عليه من خصائص معينة لا يمكن أن يُفهَم وتُسبَر أسراره إلا بناءً عليه [1]. فهو إذا ما وجد ضرورة في دراسة نفسية ابن الرومي في كتابه " ثقافة الناقد الأدبي "، فإنه لم يجد ما يماثلها لدى دراسة " شخصية بشار " التي اكتفى بربطها بظروفها السياسية والاجتماعية والفكرية والجسمية، أو لدى دراسة " الاتجاهات الشعرية في السودان " التي ربطها بما يماثل ظروف بشار، أو لدى دراسة " الشعر الجاهلي " ، أو " قضية الشعر الجديد " [2]. أو بعبارة أخرى: ربما أراد النويهي أن يذهب إلى أن الناقد حين يلتزم في نقده بمنهج معين، لا يحدث ذلك منه بصورة تلقائية غير مدروسة، بقدر ما يحدث بناءً على ما يفرض كل أدب أو كل عمل أدبي ، بحسب الطابع الذي يسمه : النفسي أو الاجتماعي أو الأسطوري. هذا وإن كان من المفترض بالنويهي ألا يسرف في إحجامه عن الدرس النفسي في المواضع التي حددها، أو في سواها، نظراً لِما للظروف الذاتية الفردية من دور رئيسي في تكوين الإبداع الأدبي، مهما كان للظروف الأخرى من حضور وطغيان. ونخص هنا ما يتعلق ببشار الذي كان لا بد لحالته الجسمية من أن تنعكس بعمق على تكوينه النفسي.

إن النويهي ـ على سبيل المثال ـ لا يستطيع أن يدرس حب الخمرة لدى أبي نواس كما يدرسه لدى الشعراء الآخرين، لأن هذا الحب قد تحوَّل إلى خلاصة لأساس الشاعر النفسي المعقد، ولأن الخمرة لم تَعُد تشكّل لديه مجرد ذلك الشراب الذي يمنح الشاربين الإحساس بالبهجة والمتعة، بل تحوّلت إلى ذلك الكائن الحي الذي لا يستطيع الانفصال عنه، أو بالأحرى إلى شقيقة الروح التي ذكرها صراحة في بيت له، فمثَلَتْ إذ هي في متناوله البديل والمعوض عن المرأة التي كانت عنه بعيدة المنال: الأم أو الحبيبة [3] :

عَاذِلِي في المدام غَيْرَ نَصِيح لا تَلُمْنِي على شقيقةِ رُوحِي [4]

وبصورة أكثر تفصيلاً منا: الأم التي تشكلت لديه حيالها عقدة أوديب، بفعل تماسِّه معها منذ طفولته دون الأب المفقود، وحُرِّمَتْ عليه بناءً على ما تفرض الأحكام الدينية والأخلاقية والاجتماعية [5]. هذا بالإضافة إلى انصرافها عن خصِّه بمفرده بالحدب والحنان بعد زواجها الثاني من غير أبيه. أما الحبيبة، فهي التي لم تبادله الحب، ولم تشبع ميله الفطري إلى الأنثى، ربما نفوراً مما علمَتْ من سلوكه الشاذ، أو لِما أُشيع عنها ـ هي الأخرى ـ من اتخاذها سلوكاً مماثلاً تجاه الإناث. ولا شك في أن النويهي قد أراد من خلال توضيحه

تعويض خمرة أبي نواس عن المرأة أن يُذَكِّر بنظرية " أدلر " التي تقوم في أساسها على محاولة الإنسان من خلال ما يتخذ أحياناً من سلوك متميز خاص به أن يعوض عن مركب النقص الذي ربما يشعر بوجوده لديه بصورة واضحة [6].

علماً أنه توضح للنويهي بصورة مباشرة تمثيل هذه الخمرة لأم أبي نواس ، وحبه لها حباً بَنَوياً من خلال تسميتها الدِّرة التي تعني اللبن ، وتسمية شرب كأسها رضاعة [7]:

تراضعُوا دِرّةَ الصَّهْباءِ بيْنهمُ وأوْجَبُوا لنديم الكأْسِ ما يجبُ [8]

وبإشارة النويهي إلى هاتين الكلمتين، وإلى سواهما من الكلمات والعبارات في الشواهد التي أوردها، يبدو وكأنه يعمل بنظرية " جاك لاكان " القائمة على التحليل النفسي من خلال اللغة التي يستخدمها المحلَّل، وتَتَبُّع مافيها من خصوصية متفرد بها بغية سبر أعماقه، واكتشاف ما فيها من مجاهيل كانت متخفية [9]. إن لغة الرضاعة والدِّرة في البيت السابق لا بد من أن تشكل أمام النويهي دلالة واضحة على عقدة أوديب لدى الشاعر، هذه التي تمثَّلَتْ هنا في تعلقه بأمه إلى حد توقه للعودة معها نحو طفولته الأولى، نحو المرحلة الفمية، واتصاله بها ثانية كما لو أنه رضيع ، وما استتبع هذا كله من خلع رغبته المحرمة على شربه للخمرة التي رأى فيها صورة معوضة عن أمه لما حققَتْ له من إرواء .

كما تجلى للنويهي في موضع آخر تمثيل خمرة أبي نواس للمرأة بصورتها العامة الشاملة لذينك الشطرين، حين وصف الشاعر عطفه عليها وتدلهه بها وعدم تمكنه من فصل وجوده عن وجودها [10]. علماً أنه كان بإمكان الناقد أن يتبين ذلك كله مكثفاً في كلمة " هوىً " التي برهنت بصورة واضحة كما عبارة " شقيقة الروح " على العلاقة الخاصة التي تربط الشاعر بالخمرة كما لو أنها امرأة حقيقية، ولا سيما حين أثبَتَ تركيزه على هذه الكلمة من خلال تكرارها مرتين في البيتين الأخيرين، وتنويعه في صيغتيهما ما بين التعريف النّامّ على خصوصية تجربته العاطفية، والتنكير النّامّ على الحب العاطفي بصورة مطلقة غير محددة، وذلك بحسب ما أورد الجرجاني بشأن الدلالة البلاغية لكل من التعريف والتنكير [11] :

تلكَ ـ لا أعْدَمنيهَا اللّهُ ـ أنْسِي ، عِدْلُ روحي
يجْنَحُ القلبُ إليها في الهوى أيَّ جُنوح
عطفتْ نفْسِي عليها بهوى غيْرِ نَزُوح [12]

وإلى جانب ما سبق، تبيَّن للنويهي أن خمرة أبي نواس شكّلَتْ السرّ الذي يمدُّه بالحياة بأكملها، ويضيف إلى روحه روحاً جديدة [13] :

قهْوَةً تُقْرِنُ في جِسْمكَ مع رُوحِك رُوحَا [14]

لكن الناقد اكتفى من هذا بأن استخلص الدافع الذي حدا بالسُّذَّج إلى تقديس الخمرة ، وتأليهها في بدايات الحياة البشرية ، دون أن يمتد إلى استخلاص ما يمكن أن تكون قد لبَّتْ للشاعر لدى إمداده بالحياة والروح هاتين من غريزة البقاء التي اهتمّ بإيرادها علم النفس ، والتي تأصّلَتْ لدى كل إنسان بصورة عامة ، ولدى أبي نواس وأمثاله الذين اتخذوا مذهب الإقبال على الدنيا وملذاتها بصورة خاصة [15].

وربما تأكيداً لعثور أبي نواس في الخمرة على ما يعوضه عن المرأة، ويمده بالحياة، فقد تبين للنويهي دون سواه من الدارسين مدى تشكيلها بالنسبة إلى الشاعر ذلك المثار لرغبته الجنسية التي لا شك في أن النويهي قد استحضر مدى تكثيفها في حقيقتها لذينك الأمرين: الإقبال الشهوي على الطرف الآخر من جانب، والتوق من خلاله إلى استمرار الحياة من جانب آخر، لِما يحقق من تجديد النسل. وقد توضّحَتْ للنويهي هذه الرغبة بصورة مباشرة

من خلال إيراد الشاعر ما تعدَّدَ من الألفاظ والعبارات الدالة عليها: العذراء والبكر والفتاة... وبصورة غير مباشرة من خلال ما ذهب إليه علم النفس من عدم انحصار هذه الرغبة ما بين الذكر والأنثى، أو ما بين المثلين، إنما امتدادها في حال عدم تسنِّي مثل هذه العلاقة الطبيعية لتشمل الإحساس الجنسي حتى تجاه الأشياء التي لا حياة فيها كخمرة أبي نواس [16]. ولا بد لنا هنا بصورة خاصة من أن نستحضر نظرية " فرويد " الأساسية التي يذهب فيها دائماً إلى تشكيل الرغبة الجنسية الليبيدية الناشطة أبداً في لا شعور الإنسان، المنطَلَق الرئيسي لسلوكه على مختلف الأصعدة، حتى ما يتعلق منها بطعامه وشرابه، وبصورة محددة هنا بشرب أبي نواس للخمرة[17]:

ومرَّ ذَا فَرَح ، يَسْعَى بِمِسْرَجَةٍ فَاسْتَلَّ عَذْرَاءَ لم تبرُزْ لأزْواج [18]
زُرْتُها خاطباً ؛ فزُوِّجْتُ بِكْراً فَفَضَضْتُ الختامَ غير مُليم [19]
عن فتاةٍ كأنها حين تبدو طلْعَةُ الشَّمْس في سواد الغُيومِ[20]

ومثلما كان لأم أبي نواس دورها في إقباله الخاص على الخمرة معوضاً بها عن الحنان المفقود، كذلك تبيَّن للنويهي دورها في شذوذه الجنسي ، وإقباله على الذكور دون الإناث اللائي وجد في كل منهن صورة لأمه الخائنة التي دلَّت بزواجها الثاني على تخليها عن ابنها ، وإيثارها عليه رجلاً آخر. وبذلك يقول معبراً عن تخوفه من غدر جارية بالرغم من حبه لها ، وتوقه إلى مواصلتها [21] :

إنِّي لأَهْوَاكِ ، وإنـي جَبَانْ أَفْرَقُ من عِلْمِي بغدْرِ القِيَانْ [22]

ويقول بالمقابل معبراً عن حبه للغلمان ، وعن إمكان توجُّه المرقّش إلى ذلك فيما لو أتيح له [23]:

لَوَ انَّ مرقَّشاً حيٌّ تعلَّقَ قلْبُه ذكرَا [24]

ولعل في قصة أبي نواس مع شذوذه ما يذكِّر بقصة " ليوناردو دا فنشي " ، فهذا الثاني ـ هو الآخر ـ اتجه تلقائياً إلى الحب المثلي بفعل ما أدى إليه انفراده بأمه دون أبيه ، لكونه ابناً غير شرعي ، من عدم تمكنه من إقامة علاقات حب نسائية مستوية وسليمة [25]. هذا وإن كان لا بد من أن نلحظ فارقاً ما بين منطلق كل من المبدعَيْن، فإذا ما كان أبو نواس قد توصَّل إلى هذا النوع من الحب بدءاً من سلبيته تجاه أمه كما تبين، وردها على حب استئثاره بها بالخيانة، فقد توصَّل إليه دافنشي بدءاً من إيجابيته تجاه أمه هو، وتوقفه في علاقته معها عند حد تعلُّقه بها، واستجابته لطغيان حضورها عليه.

لكن تجدر الإشارة، إلى أنه إذا ما كان على النويهي أن يركز ـ بحسب ما يقتضي سياق البحث ـ على هذا العامل النفسي في شذوذ أبي نواس، فإنه لم يجد بداً من التطرق لعاملين آخرين لا يقلان شأناً: يتحدد أحدهما في التواء الشاعر الجسدي الذي جعله أقرب إلى الأنثى [26]، وثانيهما في طبيعة العصر العباسي الذي أتاح بانفتاحه على الحضارات مثل ذلك [27]. الأمر الذي جعل الناقد يقتدي بهذا الصدد بالدارسين الآخرين الذين لا يزالون يحارون أمام هذه الظاهرة، ويجدون في أساسها المعقَّد ما ينطوي على العديد من الاحتمالات [28] .

بل إنه إذا ما تبيَّن للنويهي دور الأم في شذوذ أبي نواس، وتفضيله الذكور على الإناث ، كذلك تبين له بالمقابل دورها في حبه المخلص المتميز للجارية " جنان " التي وجد فيها مثال التعفف والطهر الأنثوي المفقودين لدى الأم ، أو بالأحرى التي كانت تحمله إرضاءً لها على الحذر والتوجس من استمراره في اتخاذ سلوكه الماجن [29]:

لَـوْلا حِـذَاريَ مِنْ جِنَـانِ لَخَلعْتُ عَنْ رأْسِـي عنَـانـي
وركـبْتُ مَـا أَهْوَى وكـمْ أجْـفُو مقَالَـة مَـنْ نَهَـانـي [30]

وهكذا فإنه من خلال هذا الحب الذي يبدو صادقاً لجنان ، يُفتَرَض بالنويهي أن يكون قد استنتج احتمالين اثنين : يتمثل أحدهما في عدم تأصُّل الشذوذ الجنسي لدى الشاعر بصورة معمقة ، إنما توجهه الفطري إلى الأنثى ، حين أتاحت له الظروف ذلك ، وجعلته يلتقي من تستحق إخلاصه دون سواها من الإناث والذكور. ويتمثل الآخر في إمكان جمع الشاعر في نفسه وشعره ما بين ميله إلى الذكر وميله إلى الأنثى في آن واحد ، كما يذهب علم النفس بشأن بعض الشاذين[31] .

ومقابل انطلاق النويهي لدى دراسته نفسية أبي نواس من عقدة أوديب التي تعني تعلُّق الابن بأمه ، انطلق العقاد لدى دراسته الشاعر ذاته ـ وفق المنهج ذاته ـ من عقدة أخرى هي النرجسية التي تعني عشق الإنسان لذاته الفردية دون سواها[32].

هذا وإن كنا لا نجد تباعداً ما بين العقدتين ، بل قدراً من الترابط شبه وثيق، وذلك ضمن علم النفس ، لأنه حين يتم التعلق بالأم ، لا يكون ذلك إلا بفعل ما يفرض التعلق بالذات ، نظراً لتشكيل الأم هذه الذات الأصلية التي يتأتى منها الابن [33]، والتي ـ كما يتبين لنا من جانب آخر ـ تُحَقِّق بأنوثتها المكمل الأول لذكورته. وكذلك الأمر لدى تجربة أبي نواس الخاصة ، وإن تحقَّقَ فيها هذا الترابط بصورة معكوسة ، قائمة على تشكيل عقدة أوديب لديه أساس نرجسيته ، وذلك بصورة إيجابية في البداية ، متمثلة فيما أدى إليه حب أمه وتدليلها له بعد طلاقها من أبيه من تأثره به محباً ـ هو الآخر ـ لنفسه [34]. ثم بصورة سلبية متمثلة فيما أدى إليه انصرافها عنه، وتحويل بيتها إلى مبغىً، ثم بزواجها الثاني من ردة فعل عنيفة جعلته ينكفئ على ذاته هذه مشفقاً عليها من إهمال أمه.

وقد تجلت للعقاد نرجسية أبي نواس بدءاً من السلوك الإباحي الذي اتخذه، والذي إذا ما نمَّ لدى الشعراء الآخرين على عدم المبالاة بذواتهم حين إظهارها للناس وفق أي درجة من التهتك، فإنه نمَّ لدى أبي نواس حين إظهار ذاته هكذا على محاولته التركيز عليها، وتحقيق حضورها وإن بهذه الطريقة غير المرضية [35] :

ألا فاسْقني خمراً، وقلْ لِي هيَ الخمرُ ولا تسقني سرّاً إذا أمكن الجهرُ [36]

هذا وإن كنا لا نعدم النرجسية في حال دلالة الإباحية لدى أولئك الشعراء الآخرين على عدم مبالاتهم بذواتهم، لأنهم يعبِّرون بذلك أيضاً عن عدم مبالاتهم بسواهم الذين تظهر أمامهم هذه الذوات ، أو يعبِّرون عن ذلك الشطر من النرجسية التي تعني مقابل عشق الذات إهمال من هم خارجها. وبناءً على ذلك، لا ينبغي أن نتغافل أيضاً عما يمكن أن يكون قد حقق الشطر الأخير المذكور من استكمال لنرجسية الإباحية لدى أبي نواس، وذلك حين بدا مقابل حرصه على إبراز ذاته غير حريص على مشاعر من يتلقون عنه صورة هذه الذات.

وهكذا فإن أبا نواس حين يشرب الخمرة، لم يفعل ذلك ـ وفق منظور العقاد ـ بهدف تحقيق التلذذ لذاته، إنما بهدف المجاهرة بسلوكه أمام الآخرين، ومن ثم إثبات مخالفته لهم ، ومن ثم إبراز ذاته وتمييزها على حساب ذواتهم ، وإن انطوى هذا كله على الحرام ، بل إن الحرام هنا هو المطلوب لدى الشاعر ما دام سيوصله هو ذاته بلفت الأنظار تجاهه إلى مبتغاه [37]:

وإن قالوا ((حرام؟)) قل ((حرامٌ!)) ولكنَّ اللّذاذةَ في الحرامِ [38]

علماً أنه ما كان يُفتَرَض بالعقاد أن يستبعد ما يمكن أن تكون قد أملت نرجسية الشاعر من ذلك التلذذ بشرب الخمرة، نظراً لِما يمكن أن يكون قد حقَّقَ له من تلبية لذاته الفردية، وإرواء

حاجاتها، وإن بدت التلبية هنا مقتصرة في تحققها أمام صاحب هذه الذات على نقيض المجاهرة التي تلبي هذه الذات أمام صاحبها وأمام الآخرين، وتحقق نرجسيتها بصورة أعلى وأكثر اتساعاً.

كما أنه ضمن ما تفرع من سلوك أبي نواس الإباحي، تجلت للعقاد تلك النرجسية أيضاً من خلال شذوذ الشاعر الجنسي الذي فسَّره علم النفس بهذا الصدد، أي بصدد النرجسية، بأنه تعلُّق الإنسان الذي يعشق ذاته بمن ينتمي إلى جنسه تحديداً ، نظراً لما يرى فيه من متلبِّس لهذه الذات ، أو ما يشبهها [39] ، وذلك على نقيض من يتحرر من الطور النرجسي بعد عبوره مرحلة الطفولة ، وينعتق في سن الرشد من تعلقه بذاته نحو من ينتمي إلى الجنس الآخر [40]. أو بعبارة أخرى نستطيع القول : إن الشاذ بعثوره على من يتعلَّق به من ابن جنسه ، ربما يكون قد عثر على من مثَّل له مرآة " نرسيس " الأسطورية التي عكست أمامه ذاته فهام بها [41]. أو ربما عثر على من عوضه عن هذه الذات التي طالما اشتهاها ، ولم يجد من سبيل لتلبية رغباته تجاهها ، وإن شكلت ملكاً شخصياً له.

وقد استدل العقاد على ما ذهب إليه بشأن النرجسية في شذوذ الشاعر، من خلال تعلقه بغلام يماثله في اللثغة ، وإن كانا يتباينان فيها ما بين حرفي السين والراء [42] :

وَابـأَبِـي أَلْثَـغَ لاجَجتُـهُ فقـال فـي غُنْـجٍ وإخْنـاثِ

لمَّـا رأى مِنّي خِلافِي لَـه : كـمْ لَقِـيَ النَّـاثُ من النَّـاثِ [43]

وكذلك من خلال تعلقه بغلام يماثله في بحة الصوت [44] :

فبِـهِ غُنَّـةُ الصِبَـا ، تعْتَلِيـهَا بُحَّـةُ الاحْتـلامِ للتَّشْـرِيـفِ [45]

وإن لم يفصِّل العقاد في معالم هذا التوحد ، ويوضح ما إذا كان يتحدد في إمكان إطلاق هذا الاسم على الذكور والإناث معاً ، أو في دلالته على الجمال الذي ذُكِر أنه شكّل إحدى صفات الشاعر .

وبعد ، فعلى الرغم من تحقق النرجسية لدى أبي نواس وفق هذه الصورة الواضحة المتميزة ، فإننا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه " لاكان " ، وذلك من حيث انتقاده الإفراط في دراسة هذه العقدة ، أو التي أطلَق عليها مرحلة " المرآة " [49]، لأنه إذا كان لا بد من التسليم بوجودها في الحياة البشرية عامة ، فليس ضرورياً أن تكون على درجة واحدة لدى الأفراد جميعاً ، بل لا بد من تفاوتها فيما بينهم قوةً وضعفاً ، بحسب الظروف النفسية والخارجية التي تخص كلاً منهم. ومن ثم فإن أبا نواس ، إذا ما كان نرجسياً بصورة بارزة ، فلا يعني هذا بالضرورة تماثل الشعراء الآخرين معه ، المعاصرين له أو غير المعاصرين ، ما داموا لم يماثلوه في جوانب حياته الخاصة.

وهكذا، فإنه إذا ما قدَّم الناقدان السابقان دراستين متباينتين حول أبي نواس ، بدءاً من تباين العقدتين النفسيتين اللتين انطلق كل ناقد من إحداهما ، فلا يُفتَرَض بالنتائج التي توصَّل كل منهما إليها أن تقتصر ـ هي الأخرى ـ على التباين ، وإن بدا هذا أمراً تلقائي الحدوث ، بل ربما تدخلان إطار التكامل ، بناءً على حمل كل منهما جزءاً من الحقيقة المتعلقة بالشاعر، أو إطار الاحتمالين الاثنين اللذين يتفاوتان في درجة وضوحهما ما بين متلقٍّ وآخر ، وما يعني هذا كله من تشكيل الدراستين المذكورتين من تمهيد للمزيد من الدراسات التي من شأنها أن تقدم المزيد من التكاملات ، أو الاحتمالات ، سواء أضِمن المجال النفسي ذاته أم سواه. أو بعبارة أكثر تحديداً ووضوحاً: إن حب الخمرة لدى أبي نواس ، إذا ما شكّل ـ وفق منظور النويهي ـ محاولة من الشاعر للتعويض عن حنان الأم الذي فقده ، ووفق منظور العقاد

محاولة من الشـاعر للتباهي وإثبات الذات ، فإن هاتين النتيجتين ليس ضرورياً أن تظهرا متناقضتين متباعدتين مندرجتين ضمن مقولـة : إما هذه وإما تلك ، إنما ربما ضِمن هذه وتلك معاً ، أو ربما ضِمن هذه بنسـبة معينـة وتلك بنسـبة معينـة يحـددها كل متلقٍّ ، أو كل باحث بمفرده وفقـاً لما يرى .

أما بالنسبة إلى الذين يتفاوتون في درجات تقبلهم لتطبيق المنهج النفسي بصورة عامة ، ولا سيما على الأدب القديم، فلا يمكن الإدلاء إلا بأن هذا المنهـج ـ وبغضّ النظـر عن مدى رجاحته ومنطقيته ـ لا يُهدَف من خـلاله في النهاية ـ شـأنه شـأن أي منهج آخر ـ إلا إلى سـبر واحد من أسرار الأدب ، واحد من حقائقه التي ستبقى بحاجة إلى مثل ذلك ، بناءً على اغتناء العالم الأدبـي بها ، وتفاوتها ضمنه في درجات وضوحها.

---

[1]يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ،2007 ص22 .
[2]المرجع نفسه ، ص 22- 23
[3] وليد قصاب مناهج النقد الأدبي دار الفكر دمشق، ط1ن 2007، ص 54.
[4] محمد صايل حميدان قضايا النقد الأدبي الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، ،1991 ص 96.
[5] وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي، ص 55.
[6] صايل حميدان 97.
[7] وليد قصاب 57-58.
[8] وليد قصاب ، مناهج النقد الأدبي ، 59-61.
[9]يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي،ص 25، 27.
[10]وليد قصاب ، مناهج النقد الأدبي، 67-71. وأنظر يوسف وغليسي 32 -33.
(1) النويهي ، محمد م. نفسية أبي نواس ، الطبعة الثانية ، دار الفكر ، بيروت ، د – ت ، ص 10 .
(2) النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 214 – 215 .
(3) النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 11 – 12 .
(4) أبو نواس ، الحسن بن هانئ ح هـ. الديـوان, حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتـاب العربي ، بيروت ،
د–ت ، ص 24 .
(5)فرويد ، سيجموند س. سيكولوجيا الشذوذ النفسي عند الجنسين ، ترجمة فؤاد ناصر ، الطبعة الأولى ، منشورات حمد ، بيروت ، 1959 ، ص 61 .
(6)الحفنـي، عبد المنعم ع. موسوعة الطب النفسي ـ الكتاب الجامع في الاضطرابات النفسية وطرق علاجها نفسياً ، المجلد الأول، الطبعة الثانية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1995 ، ص 34 - 37 .
(7) النويهي، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 52 .
(8) أبو نواس. الديـوان ، ص 192. تراضعوا : اشترك الندمان في الرضاعة – الدِّرة : اللبن الكثير – الصهباء الخمرة .
(9) مجموعة من المؤلفين. جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي ، إعداد وترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 1999 ، ص 22 - 23 .
(10) النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 12 - 13 .
(11) الجرجاني ، عبد القاهر ع. دلائـل الإعجـاز ، دار المعرفة ، بيروت ، 1981 ، ص 136 - 138 .
(12) أبو نواس. الديـوان ، ص 695 .
(13) النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 35 .
(14) أبو نواس. الديـوان ، ص 684. القهوة : الخمرة ، سُميت بذلك لأنها تقهي العقل – تقرن : تجمع وتصل .
(15) الحفنـي ، عبد المنعم. موسوعة الطب النفسي ، المجلد الأول ، ص 566 .
(16) النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 44 - 47 .
(17) الحفنـي ، عبد المنعم ع. موسوعة الطب النفسي ـ الكتاب الجامع في الاضطرابات النفسية وطرق علاجها نفسياً ، المجلد الثاني ، الطبعة الثانية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1999 ، ص 355 - 356 .
(18) أبو نواس. الديـوان ، ص 48 .
(19) أبو نواس. الديـوان ، ص 175 .

(20) أبو نواس. الديـوان ، ص 175 .
(21) النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 79 - 82 .
(22) أبو نواس. الديـوان ، ص 311 .
(23) النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 55 .
(24) أبو نواس. الديـوان ، ص 559 .
(25) سويف ، مصطفى م. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف بمصر ، ص 79 .
(26) النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 77 - 78 .
(27) النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 87 - 91 .
(28) الحفنـي ، عبد المنعم. موسوعة الطب النفسي ، المجلد الأول ، ص 469 - 471 .
(29) النويهي ، محمد. نفسية أبي نواس ، ص 83 .
(30) أبو نواس. الديـوان ، ص 289 .
(31) الحفنـي ، عبد المنعم. موسوعة الطب النفسي ، المجلد الأول ، ص 467 .
(32) الحفنـي ، عبد المنعم. موسوعة الطب النفسي ، المجلد الثاني ، ص 576 - 577 .
(33) مجموعة من المؤلفين. النرجسية ـ حب الذات ، ترجمة وجيـه أسـعد ، منشـورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1989 ، ص 9 .
(34) مجموعة من المؤلفين. النرجسية ، ص 10 .
(35) العقاد ، عباس محمود ع م. أبو نواس ـ الحسن بن هانئ ـ دراسة في التحليل النفسـاني والنقد التاريخي ، مطبعة الرسالة ، د – ت ، ص 29 – 31 .
(36) أبو نواس. الديـوان ، ص 28 .
(37) العقاد ، عباس محمود. أبو نواس ، ص 46 .
(38) أبو نواس. الديـوان ، ص 693 .
(39) العقاد ، عباس محمود. أبو نواس ، ص 42. ومجموعة من المؤلفين. النرجسية ، ص 15 .
(40) الحفنـي ، عبد المنعم. موسوعة الطب النفسي ، المجلد الثاني ، ص 576 .
(41) الحفنـي ، عبد المنعم. موسوعة الطب النفسي ، المجلد الثاني ، ص 576 .
(42) العقاد ، عباس محمود. أبو نواس ، ص 43 .
(43) أبو نواس. الديـوان ، ص 25 .
(44) العقاد ، عباس محمود. أبو نواس ، ص 43 .
(45) أبو نواس. الديـوان ، ص 720 .
(49) مجموعة من المؤلفين. جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي ، ص 21 .

المحاضرة 05: محمد الهادي الطرابلسي والخصائص الأسلوبية

كتاب الخصائص الأسلوبية في ديوان الشوقيات

هذا كتاب رائد في الأسلوبية الحديثة، يؤسس الأسلوبية التطبيقية في الثقافة العربية. كان له منذ صدوره صدى كبير في تونس والبلاد العربية بل وفي أروبا وأمريكا حتى أصبح من مراجع البحث الأساسية في فنّ القول وأدبية الأدب ومناهج البحث في مسالك الإبداع، كما أصبح مصدرا في الدروس الجامعيّة: تعتمد أبوابه وتحفظ نتائجه. وقد انطلقت منه في الجامعات الوطنية والاجنبية حركات بحث كثيرة لتوسيع الآفاق التي فتح مجالاتها أمام الباحثين.

– الطبعة الأولى: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس 1981
– الطبعة الثانية: المجلس الأعلى للثقافة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996.

الأسلوبية هي منهج نقدي لساني تقوم على دراسة النص الأدبي دراسة لغوية، لاستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبية الأدب إذ تجعل منطلقها الأساس النص الأدبي أي أن الأسلوبية تنطلق من النص لتصب في النص أو كما يقال: قراءة النص بالنص ذاته وتنقسم الأسلوبية إلى أنواع تبعاً للمدارس النقدية منها الأسلوبية التعبيرية والأسلوبية الأدبية والأسلوبية الاجتماعية النفسية والأسلوبية البنائية وغيرها من الأسلوبيات النظرية.
أما أبرز رواد الأسلوبية الأدبية عربيا فهو الدكتور محمد الهادي الطرابلسي والدكتور محمد عبد المطلب والدكتور صلاح فضل والدكتور شكري عياد والدكتور عبد السلام المسدي.

مفهوم الأسلوبية :

تعددت تعريفات العلماء للأسلوبية وتنوعت وبينها تباين من حيث الصياغة والمنطلقات وهي مستوحاة من الأسلوب ولعنا نأخذ لمحة تاريخية عن هذا المصطلح .

لقد عرف مصطلح الأسلوب قديما عند العرب كما عرف عند غيرهم وهو في المعجم العربي يعني: السطر من النخيل وكل طريق ممتد ، والأسلوب هو الطريق والمذهب , والجمع أساليب [1].

وقد استخدم علماء العربية هذا اللفظ في دلالات اصطلاحية متعددة , فقد ذكر ابن قتيبة مصطلح الأسلوب في قوله :"إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب ".

كما ذكره الخطابي في معرض حديثه عن إعجاز القرآن "وهنا نوع من الموازنة وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ويقول الباقلاني في حديثه عن الإعجاز أيضا :"وقد بينا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ومزيته عليها في النظم والترتيب "[2].

والذي يظهر من سياق كلامهم أنهم لا يستخدمون مصطلح الأسلوب بالمعنى المستخدم الآن وإنما يعنون به الطريقة الخاصة في النظم والسمة المميزة لكلام عن كلام آخر وهذا يفيدنا أن أصل اللفظ وشيء من المعنى كان موجودا عند علمائنا الأوائل قديما .

وقد تطرق عبد القاهر الجرجاني للأسلوب فقال في تعريفه: فقال هو" الضرب من النظم والطريق فيه "[3]كما تعرض له الحازم القرطاجني وابن خلدون وهذا كله مما يؤكد وجود أصل هذا المصطلح قديما.

أما عن الأسلوب عند الأوروبيين قديما فقد كان من عهد أرسطو ومن بعده وكانت تستخدم أصلا للقلم والريشة ثم استخدمت لفن النحت العمارة ثم دخلت في مجال الدراسات الأدبية , حيث صارت تعني أي طريق خاص لاستعمال اللغة بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب أو الخطيب[4].

أما عن الأسلوب في العصر الحديث فإنه يعرّف بعدة تعريفات نظرا لتعدد الاعتبارات وهي على النحو الآتي[5]:

1- باعتبار المرسل أو المخاطِب:

هو التعبير الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه ولذلك قالوا الأسلوب هو الرجل .

2- باعتبار المتلقي والمخاطب :

هو سمات النص التي تترك أثرها على المتلقي أيا كان هذا الأثر .

3- باعتبار الخطاب :

هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة المشكلة عدولا , وما يتصل به من إيحاءات ودلالات .

أما عن الأسلوبية في العصر الحديث :

فهي كما يقول مؤسسها الأول شارل بالي : علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية .[6]

ويقول عبد السلام المسدي عن هذا المصطلح أنه مركب من جذر " أسلوب " ولاحقته "ـته" فالاسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي الموضوعي[7].

وعرفها جاكبسون[8]: بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا [9].

وقد حاول أحد الباحثين أن يجمع هذه التعريفات في تعريف واحد فقال: هي جملة الصيغ اللغوية التي تعمل على إثراء القول وتكثيف الخطاب وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم وبيان التأثير على السامع.

ومن هنا يتضح لنا الفرق بين الأسلوب والأسلوبية (علم الأسلوب) وهي كما يلي[10]:

- ❖ الأسلوب وصف للكلام , أما الأسلوبية فإنها علم له أسس وقواعد ومجال .
- ❖ الأسلوب إنزال للقيمة التأثرية منزلة خاصة في السياق , أم الأسلوبية فهي الكشف عن هذه القيمة التأثرية من ناحية جمالية ونفسية وعاطفية .

❖ الأسلوب هو التعبير اللساني والأسلوبية دراسة التعبير اللساني .

ملحوظة:من العلماء من قال بأن مصطلح"علم الأسلوب" مرادف للأسلوبية ومنهم من فرق فقال بأن علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناء على مستويات التحليل وصولا إلى علم بأساليبه .

أم الأسلوبية فهي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من مناهج النقد المعروفة [11], ولكن الذي يظهر أن الفرق بينهما ضئيل جدا وأنهما يلتقيان في كثير من الجوانب .

نشأة الأسلوبية :

كانت البداية للأسلوبية قديما عند العالم السويسري فرديناند دي سوسير[12], الذي أسس علم اللغة الحديث وفتح المجال أمام أحد تلاميذه ليؤسس هذا المنهج وهو شارل بالي[13]1865-1947م فوضع علم الأسلوبية كجزء من المدرسة الألسنية , وأصبحت الأسلوبية هي الأداة الجامعة بين علم اللغة والأدب[14]وبذلك فقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة .

ثم إن الأسلوبية كادت أن تتلاشى لأن الذين تبنوا وصايا بالي في التحليل الأسلوبي سرعان ما نبذوا العلمانية الإنسانية ووظفوا العمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد بالي في مهده ومن أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية ج.ماروزو [15],ولكن الحياة عادت إلى الأسلوبية بعد عام 1960م حيث انعقدت ندوة عالمية بجامعة آنديانا بأمريكا عن(الأسلوب) ألقى فيها ر.جاكبسون محاضرته حول الألسنية والإنشائية فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين الألسنية والأدب [16].

وفي سنة 1965م ازداد الألسنيون اطمئنانا إلى ثراء البحوث الألسنية واقتناعا بمستقبل حصيلتها الموضوعية عندما أصدر ت.تودوروف [17]أعمال الشكليين الروسيين مترجمة إلى الفرنسية [18].

مبادئ الأسلوبية :

❖ **الاختيار:**

وهو من أهم مبادئ علم الأسلوب لأنه يقوم عليه تحليل الأسلوب عند المبدع , ويقصد بها العملية التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى " اختيار" وقد يسمى "استبدال" أي أنه استبدل بالكلمة القريبة منه غيرها لمناسبتها للمقام والموقف [19].

ويتصل بهذا المبدأ شيء آخر هو ما يسمى بـ" محور التوزيع " أو " العلاقات الركنية" ويقصد بها تنظيم وتوزيع الألفاظ المختارة وفق قوانين اللغة وما تسمح به من تصرف , وهذه العملية هي التي يسميها جاكبسون: إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع [20].

❖ **العدول :**

ويسمى "الانزياح " أو "الانحراف" كما سماه ابن جني قديما, أو كما سماه جاكبسون "خيبة الانتظار"[21], ولهذا المبدأ أهمية خاصة في علم الأسلوب حتى سماه بعضهم " علم الانحرافات " [22].

وهذا المبدأ ينطلق من تصنيف اللغة إلى نوعين:[23]

- لغة مثالية معيارية نمطية متعارف عليها.
- ولغة إبداعية مخالفة للنمط المعياري السابق.

فالعدول هو: مخالفة النمط المعيار المتعارف عليه إلى أسلوب جديد غير مألوف عن طريق استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة .

ويتضح في هذا التعبير شرط يضبط هذا العدول حتى لا يخرج عن الحد المقبول وهو أن يكون العدول في حدود ما تسمح به قواعد اللغة , وكذلك يجب أن يكون هذا العدول ذا فائدة فليس العدول غاية في ذاته إنما المقصود منه إثارة السامع وحفزه على التقبل [24].

❖ **التركيب :**

يقوم التركيب بنظم الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي متوسّلاً في ذلك بعمليتي الحضور و الغياب، الحضور للكلمات المختارة و الغياب للكلمات الأخرى المصفوفة في جدول الاختيار، و الدخول في علاقة جدلية أو استبدالية، فالكلمات الأخرى تتوّزع غيابياً في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي.

(إنّ صورة الغياب هذه تعطي للأفعال معانٍ إضافيةً لأنها بالنصّ دائماً حاقّةٌ، كما تعطيها أيضاً قيمةَ الشهادة على أسلوبية الجملة).

فالتحليل هو دراسة الانسجام الحاصل بين المفردات و الأثر الجمالي و الفني الذي يتركه في ذهن المتلقّي، و على هذا يكون الأسلوبُ عند (جاكبسون) تطابقاً لجدول الاختيار على جدول التأليف أو التركيب.

إنّ الدّرسَ الأسلوبيّ لا يقف عند توصيف بنية التركيب في الخطاب الأدبي بل يستقصي من خلال ما يتفرّع عنها من أشكالٍ تعبيرية كالتقديم والتأخير والحذف والذكر والتعريف والتنكير ... إلخ فكلّ شكلٍ من هذه الأشكال هو خاصيةٌ أسلوبية ذاتُ دلالة خاصّة بتركيبها ضمن النّسق اللغوي.

اتجاهات الأسلوبية ومناهجها :

1- الأسلوبية التعبيرية :

ويقصد بها طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه حيث أن المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات كما يسميها البعض ويعد بالي رائدا لهذا الاتجاه[25].

2- الأسلوبية البنائية :

وهي امتداد لآراء سوسير في التفريق بين " اللغة " و" الكلام" كما تعد امتدادا لمذهب بالي في الأسلوبية التعبيرية الوصفية , وفقد طور البنائيون في بعض الجوانب وتلافوا بعض جوانب النقص عند سابقيهم حيث عايشوا الحركة الأدبية[26] وهنا يكون التحليل الأسلوبي خاضعا لتفسير العمل الفني باعتباره كائنا عضويا شعوريا [27].

3- الأسلوبية الإحصائية :

وهذا الاتجاه يعنى بالكم وإحصاء الظواهر اللغوية في النص ويبني أحكامه بناء على نتائج هذا الإحصاء .

ولكن هذا الاتجاه إذا تفرد فإنه لا يفي الجانب الأدبي حقه فإنه لا يستطيع وصف الطابع الخاص والتفرد في العمل الأدبي , وإنما يحسن هذا الاتجاه إذا كان مكملا للمناهج الأسلوبية الأخرى [28].

ويبقى أن المنهج الإحصائي أسهل طريق لمن يتحرى الدقة العلمية ويتحاشى الذاتية في النقد[29], فيجب أن يستخدم هذا المنهج كوسيلة للإثبات والاستدلال على موضوعية الناقد أي بعد أن نتعامل مع النص بالمناهج الأخرى التي تبرز جوانب التميز في النص .

4- منهج الدائرة الفيلوجية :

وهو منهج يقوم بدراسة العمل الأدبي على ثلاث مراحل هي:

الأولى: أن يقرأ الناقد النص مرة بعد مرة حتى يعثر على سمة معينة في الأسلوب تتكرر بصفة مستمرة.

الثانية: يحاول الناقد أن يكتشف الخاصية السيكلوجية(الأخلاقية) التي تفسر هذه السمة.

الثالثة: يعود مرة أخرى إلى النص لينقب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص العقلية.

فهذه المراحل الثلاث تشكل في هيئتها الدوران حول النص مرة بعد مرة ويعتبر سبتزر[30]أول من طبق هذا المنهج على أعمال ديدرو ورواية شارل لويس [31].

5- أسلوبية الانزياح :

وهي تقوم على مبدأ انزياح اللغة الأسلوبية عن اللغة العادية ويعرف الأسلوب على أنه انزياح عن المعيار المتعارف عليه, فهم يعتقدون أن الأسلوب الجيد هو الذي ينحرف عن اللغة الأصلية وطريقتها الاعتيادية على اختلافهم في مدى هذا الانحراف والانزياح فمنهم من يدعو إلى الخروج عن كل قواعد اللغة وهذا ما طبقه أهل الحداثة في أدبهم , والمعتدل منهم يقول أن الانزياح يكون في حدود قواعد اللغة حيث يكون الإبداع بسلوك طرق جديدة غفل عنها الآخرين لكنها لا تخالف قواعد اللغة أي النحو [32]

ويسميها كوهمين " الانتهاك " حيث أن المبدع يعتمد في إبداعه على اختراق المستوى المثالي في اللغة وانتهاكه.[33]

6- الأسلوبية الأدبية :

وهي تعنى بدراسة الأسلوب الأدبي بجانبيه الشكلي والمضموني , ويسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي وذلك عن طريق التكامل بين الجانب الأدبي الجمالي الذي يهتم به الناقد , والجانب الوصفي اللغوي اللساني .

وهذا هو الذي يميز هذا الاتجاه عن الاتجاه اللغوي الذي لا يهتم بالمعنى وغنما بالشكل والصياغة [34].

7- الأسلوبية التأثرية :

وبنصب اهتمام هذا الاتجاه على المتلقي وقياس تأثيرات النص عليه من خلال استجابته وردود فعله , حيث إن المتلقي له الحق في توسيع دلالات النص من خلال تجربته هو [35].

- **الأسلوبية في منظور محمد الهادي طرابلسي:**

وزّع الناقد دراسته خصائص الأسلوب في الشوقيات على ثلاثة أقسام كبرى : فقد درس في **القسم الأول** :أساليب مستويات الكلام، في **القسم الثاني :**أساليب هياكل الكلام، في **القسم الثالث** : أساليب أقسام الكلام.

أولا - أساليب مستويات الكلام:

وزع الناقد هذا القسم من الدراسة على 3مستويات وفق حواس السمع واللمس والبصر التي يمتلكها الإنسان، ويتدرج من مدركات الحواس إلى ربط الشعر بحواس السمع واللمس والبصر من حيث موسيقاه وحركته. وهذه المستويات يطلق عليها "محيط الكلام".

1/ مستوى المسموع (الموسيقى):

ويعد الإيقاع من أهم المشاغل الأسلوبية التي اهتم بها الباحث ، حيث درس مختلف مظاهر الموسيقى في ديوان الشوقيات في بابين كبيرين هما: باب موسيقى الإطار، وباب موسيقى الحشو، معتمدا على الإحصاء ليكشف البحور الشعرية التي استخدمها الشاعر شوقي وخصائصها، والنسب المئوية لكل بحر شعري. ثم تناول القوافي وقسمها إلى قسمين مقيدة ومطلقة، ووصل إلى نتائج ملموسة بالإحصاء العددي.

2/مستوى الملموسات –الحركة-:

وفي هذا المستوى تناول القيم التعبيرية في الشوقيات، مع إفادته من البلاغة القديمة، وخصوصا ما درس تحت باب المحسنات المعنوية كالمقابلة، العكس والتناظر، قلب الوضعيات، والإطراد...

3/ مستوى المرئيات:

وفي هذا المستوى تناول الباحث ألوان البيان كالتشبيه ومختلف الصور البلاغية، ومكوناتها، ووزعها إلى قسمين هما: علاقة التشابه، وعلاقة التداعي.

وإجمالا فإنّ كتاب خصائص الأسلوب في ديوان الشوقيات من أشهر الدراسات الأسلوبية التي تداخلت فيها روافد علمية منها :علم النحو والبلاغة والعروض والدلالة، معتمدا على الآليات الإحصائية، التي أعطت طابعا موضوعيا للدراسة.

---

[1] لسان العرب لابن منظور, دار صادر ,بيروت,ط1 , 2000م , مادة(سلب) ص225.
[2] ينظر اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب , شكري عياد ,ص13, الطبعة الأولى 1988م.
[3] دلائل الإعجاز, عبد القاهر الجرجاني . تحقيق محمود شاكر ,مكتبة الخانجي القاهرة 1404هـ ص469.
[4] ينظر الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والادب الملتزم بالإسلام,د.عدنان النحوي , دار النحوي ,ط1 ,1419هـ ,ص 145.
[5] ينظر النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة روية إسلامية, أ.د.سعد أبو الرضا ,ط2, 1428هـ ص117, وفي الأسلوب والأسلوبية, محمد اللويمي , ص16.
[6] في الأسلوب والأسلوبية ,محمد اللويمي .مطابع الحميضي ط1 , ص42.
[7] الأسلوب والأسلوبية , عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب, تونس 1397هـ.
[8] ولد بموسكو سنة 1896م واهتم باللهجات الفولكلور واطلع على أعمال سوسير وأسس النادي الألسني بموسكو وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس , تنقل بين عدد من الدول واستقر أخيرا في أمريكا في جامعة هارفارد وهناك رسخت قدمه في التنظير للألسنية (الأسلوب والأسلوبية , عبد السلام المسدي, ص242)
[9] المرجع السابق ص33.
[10] ينظر في الأسلوب والأسلوبية , محمد اللويمي ,ص42,والأسلوب والأسلوبية لعدنان النحوي ص156.
[11] الأسلوبية الرؤية والتطبيق ,أ.د.يوسف أبو العدوس , دار المسيرة ط1, 1427هـ , ص37.
[12] سويسري درس في حنيف ثم في ليبزغ ثم استقر بباريس ودرس النحو المقارن ثم عاد إلى جنيف ودرس اللغة السنسكريتية ثم الألسنية عاش بين (1857-1913)م .(الأسلوب والأسلوبية , المسدي , 244)

[13] هو ألسني سويسري ولد بجنيف ومات بها تتلمذ على سوسير وبرع في الألسنية وعكف على دراسة الأسلوب فأرسى قواعد الأسلوبية في العصر الحديث ومن مؤلفاته (مصنف الأسلوبية الفرنسية) (ينظر الأسلوب والأسلوبية , المسدي , 237)
[14] ينظر في الأسلوب والأسلوبية ,محمد اللويمي ص41,والأسلوبية الرؤية والتطبيق , يوسف أبو العدوس ,ص38.
[15]
[16] ينظر الأسلوب والأسلوبية , عبد السلام المسدي,ص19.
[17] بلغاري ولد سنة 1939م درس الأدب البلغاري ثم هاجر إلى فرنسا من أهم أعماله " نظرية الأدب" (ينظر السابق ص240)
[18] ينظر السابق .
[19] ينظر الأسلوب والاسلوبية لعبد السلام المسدي ص134, وفي الأسلوب والأسلوبية لمحمد اللويمي ص26.
[20] ينظر الأسلوب والاسلوبية لعبد السلام المسدي ص135.
[21] ينظر السابق ص158.و في الأسلوب والأسلوبية ,محمد اللويمي ص23.
[22] مدخل إلى علم ألأسلوب , شكري عياد , دار العلوم , ط1 , 1402هـص37.
[23] في الأسلوب والأسلوبية , محمد اللويمي ,ص23.
[24] ينظر السابق ص24.
[25] ينظر في الأسلوب والأسلوبية , محمد اللويمي , ص44.
[26] ينظرالسابق ص45.
[27] الاتجاه الأسلوبي في النقد , د. شفيع السيد, دار الفكر العربي , ص117.
[28] ينظر النقد الأدبي الحديث ... ,أ.د.سعد أبوالرضا ,ص115, وفي الأسلوب والأسلوبية ,محمد اللويمي ,ص46.
[29] ينظر البلاغة والأسلوبية , محمد عبد المطلب , مكتبة لبنان , ط1, 1994م, ص 198.
[30] نمساوي نشأ فيها ثم في ألمانيا وأخيرا في فرنسا عاش بين سنتي (1887-1960) وهو من علماء الألسنية ونقادها. من مؤلفاته " دراسات في الأسلوب " و " الأسلوبية والنقد الادبي" (ينظر الأسلوب والأسلوبية للمسدي ص 244).
[31] الاتجاه الاسلوبي في النقد , شفيع السيد 164.
[32] ينظر في الأسلوب والأسلوبية ,محمد اللويمي ,ص46.
[33] ينظر البلاغة والأسلوبية , محمد عبد المطلب , ص268.
[34] ينظر في الأسلوب والأسلوبية , محمد اللويمي ,ص48.
[35] ينظر السابق , ص49.

المحاضرة السادسة: عزالدين اسماعيل والتفسير النفسي للأدب

مقدمة: لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن هذا الناقد، هو أحسن من طبّق علم النفس على الأعمال الأدبية لتفسيرها تفسيراً نفسّياً، وإن كان هذا التّطبيق لا يخلو من المبالغة والإسراف، في أحايين كثيرة.

ويجب أن نعرف أن الناقد لم يَثْبُت في مسيرته النقديّة على منهج واحدٍ أو اتجاهٍ واحدٍ، إذ تداخلت في نقده المناهج والاتّجاهات، فقد تبنّى الاتّجاه الاجتماعي في بعض دراساته، وخصوصاً في كتابه "الشعر في إطار العصر الثوري" والاتّجاه الجمالي في كتابه، "الأسس الجمالية في النقد العربي".

وليس لنا، بطبيعة الحال، أن نخوض في هذين الاتجاهين حتى لا نبتعد عن موضوع هذا المدخل، أما الاتجاه النفسي، فقد تجّلت معالمه بصورةٍ خاصّةٍ في كتابيه: "الأدب وفنونه" والتّفسير النّفسي للأدب" وفي هذين المؤلفين أيضاً تبلورت بعض أسس نظرية النقد النفسي.

ونستطيع ، على كل حال، حصر هذه المعالم أو الأسس في النقاط الآتية:

1 -تفسير العمل الأدبي نفسه، وهو الأساس الذي انطلق منه الناقد في ذينك الكتابين، فاهتم بتفسير الأعمال الأدبية ذاتها، في ضوء حقائق علم النفس دون أن يحفل كثيراً بدراسة شخصية الأديب أو عمليّة الإبداع. فهو يرى أن معرفة تفاصيل الطرق التي يكتب بها الأديب، لا تفيد كثيراً في فهم العمل الأدبي ذاته وفي تفسيره (25).ومن أجل هذا، لم يقصر عنايته على دراسة شخصية الأديب، بل وجّهها إلى العمل الأدبي على اختلاف أجناسه وأنواعه(26).

2 -العمل الأدبي وليد اللاّشعور: يرى الناقد أن العمل الأدبي نشاطٌ باطنيٌّ أو لا شعوريٌّ، أو هو رمزٌ للرغبات المكبوتة في لا شعور الأديب، ومن هنا، تأتي ضرورة تفسيره، في ضوء المنهج النّفسيّ التّحليليّ، لأنه المنهج الوحيد الذي يختصّ بتحليل اللاّشعور. (27)

3 -معرفة حياة الأديب وتفسير أدبه، يرى الناقد أن معرفة حياة الأديب قد تُفيد في فهم عمل الأديب وتفسيره، ولكنه لا يعتمد كثيراً على هذه القاعدة (28)؛لأن حياة الأديب قد تفيد في استكناه رموز عمله الأدبي، ولكنّها قد لا تفيد في تفسير أعمالٍ أخرى، على حين نجد لعلم النفس وحقائقه قرائن كثيرة في معظم الأعمال الأدبية.

4 -علم النفس بين الناقد والأديب، يؤمن عز الدين اسماعيل بأن التجلّيات النفسية في العمل الأدبي وظيفةٌ ينهض بها الناقد، وليس الأديب بتضمين أثره الفنّي حقائق سيكولوجية، إذ يكفي هذا الأثر مايحمله في ثناياه من ذخيرة نفسيّةٍ دون أن نقحم فيه نتائج التّحليل النّفسي(29).

فهذه المهمّة يحقّقها الناقد الأدبي بما يفيده من هذه النّتائج، لاستنباط أبعاد العمل الأدبي وتفسير مايختبئ، وراءه من دلالاتٍ دون مبالغةٍ أو شططٍ.

على أن هذا لا يمنع الفنان الإفادة من حقائق علم النفس. وليس بالضرورة أن يكون عالِم التّحليل النفسي ناقداً للأدب لمجرّد أنه يستطيع تفسير الإشارات والرّموز الواردة في العمل الفنّي، ثم إن إشراك علم النفس في الأدب وفي كثيرٍ من المجالات، لا يعني بالضّرورة أيضاً أنّه يستطيع إنشاء الأدب. (30)

ويتّفق على هذا الرأي الأخير كثيرٌ من النقاد، فمحمد مندور، يرى أن إقحام علم النفس بمصطلحاته على الأدب والنقد، يُضلّل الأديب والناقد معاً، ولكنه لاينكر الاستفادة منه، شريطة أن تكون هناك حدودٌ يراعيها الأديب عند استخدامه علم النفس، وعالم النفس عند استخدامه الأدب(31).

ولم يكن "سامي الدروبي" بعيداً عن هذه الفكرة حين رأى أن الأثر الأدبي لا يضيره أن يكون منطوياً على حقائق علم النفس التي عرفها الأديب وبطّن بها عمله الأدبي أو جعلها قاعاً له، ولكن يجب أن تكون هذه الحقائق، في نظره، ممازجةً لهذا العمل ذائبة فيه، لا مضافة إليه، أو مقدمة فيه، فكثيرٌ من المؤلفات الأدبية تحوّلت في رأسه إلى كتبٍ في علم النفس، ودروسٍ فيه نتيجة الإقحام المعتسف للحقائق النفسية. (32)

5 -تقوم طريقة "عز الدين إسماعيل" في المعالجة النقدية على التّفسير، والتّحليل، والتّقويم أو الحكم، والاعتماد على المعرفة العلمية السيكولوجية، بعيداً عن هيمنة الأحكام الذّوقيّة المتميّعة، وهذه العناصر مجتمعةً تشكّل، في الوقت نفسه، مسلكيّته في النقد النفسي.

ويشرح الناقد هذه الطريقة بقوله: "لأننا في الوقت الذي استطعنا فيه أن نفسّر عناصر العمل الشعري ونحلّله، كنّا قد مهدّنا السبيل للحكم على القيمة الفنية لهذا الشعر حكماً دقيقاً تسنده المعرفة، لا مجرد حكم ذوقي متميّع، وربّما لاحظ القارئ أننا في كثيرٍ من الحالات التي كنّا نفسّر فيها الصّورة أو الرّمز....

كنّا نضمّن عملية التّفسير ذاتها حكماً، والواقع أن الشوط بين مرحلة التّفسير ومرحلة الحكم ليس بعيداً ، إن هي إلا أن يفرغ الإنسان من عمليّة التّفسير حتى يطفو الحكم على السّطّح(33)."

وقد لا يقصد الناقد، ههنا، الفصل بين هذه المراحل، فالتّفسير، والتّحليل والتّقويم أو الحكم - فيما يرى رونيه وليك- مراحل متداخلة تجري في سياقِ واحدٍ، والتّقويم الصحيح ينشأ عن الفهم الصّحيح(34).

6 -كلّ عملٍ أدبيٍّ قابل للتّحليل النّفسي، يرى "عز الدين إسماعيل" أيّ عملٍ أدبيٍّ كائناً

ماكان نوعه أو عصره إنّما يمكن تناوله بالدّراسة التحليلية على أسسٍ نفسيّةٍ(35)."

وهذا رأيٌ فيه شيءٌ من الرّيبة لولا استخدام الناقد كلمة "يُمكن" لأن الأعمال الأدبية التي طبّق عليها منهجه في التّحليل النّفسيّ أعمالٌ منتقاةٌ، ولا يمكن أن تكون حكماً عامّاً ينسحب على كلّ ماينتجه الأديب.

صحيحٌ أن بعض الآثار الأدبية ينطوي على بعض التجارب النفسية الخاصّة أو العامّة، ويمكن أن يكون مجالاً تطبيقيّاً صالحاً للدّراسة السّيكلولوجيّة. ولكنّنا قد نفهمه دون حاجةٍ إلى إقحام نظريات علم النفس والمصطلحات دون حاجةٍ إلى إقحام نظريات علم النفس، والمصطلحات النفسية.

ولهذا، فمقولة، إن أي عملٍ يمكن تناوله بالدراسة التحليلية على أسسٍ نفسية، مقولةٌ، صحيحةٌ إذا التزم صاحبها حدود التطّبيق، أما أن يغرق في تهويماتٍ فرضّيةٍ سيكولوجيةٍ للوصول إلى الأمراض، والعُقد النفسية والغرائز.. فهذا مجالٌ آخر غير مجال النقد والأدب، لأن للعمل الأدبي قِيماً أخرى، ولا يمكن أن يكون همّاً نفسيّاً وحسب.

ومهما يكن من أمرٍ، فإنّ الناقد لم يقف عند حدود نظرية النقد النفسي في شرح العلاقة التي تربط علم النفس بالأدب والنقد، وإنما تعدّاها إلى مجال التطبيق، فتناول بالدراسة التفسيرية النفسية أعمالاً أدبيّةً مختلفةً كالشعر، والمسرحية، والقصة....

ولا يمكن -بطبيعة الحال- أن نتعقّب هذه الأعمال كلّها، فهذا المدخل لا يتّسع لهذا، ثم إن الفصل الخامس والأخير مُخصّصٌ للدراسة التطبيقية، ويكفي أن نشير إلى أن معظم النماذج المختارة، كانت خالصة مخلصةً لعلم النفس بعامّةٍ، ولحقائق التّحليل النفسي بخاصّةٍ.

ونستطيع، مع هذا، أن نختار من تلك الأعمال التطبيقية نموذجاً شعريّاً واحداً، أو أمثلةً من قصيدة "ثنائيةً ريفية" للشاعر "عبده بدوي" نبيّن من خلالها شطط الناقد وغلوّه في تطبيق التّحليل النفسي، إذ يستهلّ القصيدة بشرحٍ أدبيٍّ لموضوعها ومعانيها الظاهرة، فيراها، صورة حوارية بين زوج ريفيٍّ وزوجةٍ، وهو حوارٌ يتناول في ظاهره الفرحة بحلول موسم الحصاد. والتغني بالثمار اليانعة الغنية التي انبتتها أرض حقلهما بعد عام من الشّقاء والعرق والجزع من أجل أن تنبت هذه الأرض(36)....

وهذه الفرحة التي يلتقي عندها الزوج والزوجة، تعيد إليهما ذكريات حبّهما القديم والموّال الذي كان يغنّيه ذلك المحبّ الرومنتيكي لمحبوبته الشّابة النّضرة، وكيف أن كلّ ذلك انتهى يوم ذهب إلى بيت أبيها ودفع المهر -وإن لم يكن كثيراً- وتزوجها، فمنذئذٍ أصبح للحبّ معنى آخر، وتحوّر شكله في ذلك العناء المشترك في فلح الأرض وبذر البذور وريّها، والجوع طوال العام ريثما تؤتي أكلها(37)."

ويشرع بعد هذا، في تفسير القصيدة تفسيراً نفسيّاً كَشَفَ له عن تجربةٍ واحدة هي "التّجربة

الجنسية" بين الرجل والمرأة، فمعنى قول الزوجة: "قد وافى الحصاد" أنها حامل، وأنها أوشكت أن تضع حملها، ومعنى قولها لزوجها:
أنا لا أراك فبيننا سدّ من الثّمر المثير.
بيني وبينك من أغاني حقلنا الملتّف سور
دلالة في تصوّر الناقد، على انقطاع الاتصال الجنسي فترة من الزمن، بعد أن أصبحت الزوجة ممتلئة البطن بالجنين أو "بالثمر المثير (38)"بل إن الناقد ليذهب إلى أبعد من ذلك مشتطاً مسرفاً، حين يرى في قول الزوج:

"جعنا بها لتسير للحقل، المعرّى بالبذور، إشارات إلى مواضع وعمليات جنسية، فالحقل المعرى هنا رمز لعضو المرأة الجنسي، ووصفه بأنه معرّى يشير إمّا إلى أنه قد عرّي مما يكتنفه من شعر أو إلى معنى التّعرية الصريح، أو إليهما معاً، أما البذور فهي مايستمرّ هناك نتيجة لعملية الجماع من نطفة(39)"

وغير هذا الإسراف كثيرٌ في تفسير القصيدة، إذْ ردَّ النّاقد كلّ صورها إلى تجربةٍ واحدةٍ هي "التجربة الجنسية" بل هي الفرضيّة، التي انطلق منها وإليها انتهى في آخر المطاف معتبراً إياها الحقيقة النفسية الخطيرة التي تختفي وراء الصورة الخارجية. يقول "وإذن فهذه القصيدة تتضمّن تجربةً مستخفيةً وراء صورتها الخارجية، إنها في الظاهر تقول شيئاً جميلاً ومقبولاً، لكنها تنطوي على حقيقةٍ نفسيّةٍ خطيرةٍ، هي أن الجنس في حياة الإنسان هو مصدر سعادته ومصدر شقائه في الوقت نفسه(40)"...

فهذا النموذج التطبيقي، إذن، يغنينا عند ذكر سلبيات المنهج النفسي الذي سلكه عز الدين اسماعيل وغيره في دراسة العمل الأدبي، وهو منهج التحليل النّفسي الفرويدي القائم على كشف مكبوتات اللاّشعور من أمراضٍ،وعُقدٍ نفسيّةٍ، وغرائز جنسية....

غير أن المزيّة التي انفرد بها هذا الناقد هي العناية بالعمل الأدبي نفسه وتحليل نفسيات شخوصه. على حين عنى السّواد الأعظم، من النقاد والأدباء بدراسة شخصية الأديب من خلال أثره، وإن كنّا لا نجد فرقاً كبيراً بين الدّارسين، بما أن العمل النقدي سينتهي، في الأخير إلى وثيقةٍ نفسيّةٍ شبيهةٍ بوثائق علماء النفس في دراساتهم للأعمال الفنية.

ومما لا شكّ فيه، أن عز الدين اسماعيل استطاع بكتابه "التفسير النفسي للأدب" أن يفتح آفاقاً واسعةً أمام الدراسات النقدية الأدبية من الوجهة السيكولوجية، أو مايسمى "بالنقد النفسي" وأن يوثّق العلاقة بين المنهج النفسي والأدب، تنظيراً واجراءً. ومادراساته التطبيقية في الشعر، والمسرح، والقصة، إلا نماذج أو أمثلة، رام بها بيان كيفية إمكان استغلال علم النفس في تفسير العمل الأدبي، ودفع الزّعم القائل بصعوبة التّطبيق، ولعلّ هذا الذي جعله حبيس إطارٍ فرويديٍّ في التّحليل النّفسيّ.

---

(25)اسماعيل، عز الدين، التّفسير النفسي للأدب، ص 54 و 273.

(26)اسماعيل، عز الدين، التّفسير النفسي للأدب، ص:53و 54 و 273.
(27)اسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، ص 101-102.
(28)اسماعيل، عز الدين، التّفسير النفسي للأدب، ص 53 -54 و 273.
(29)المرجع السابق، ص 25- 26 و 251.
(30)اسماعيل، عز الدين، التّفسير النفسي للأدب، ص 25- 26 و 251.
(31)مندور ، محمد، في الأدب والنقد، ص 49،48، 50.
(32)الدروبي، سامي، علم النفس والأدب، ص 128-129.
(33)اسماعيل، عز الدين، التّفسير النفسي للأدب، ص :125.
(34)اسبورن، د. حاضر النقد الأدبي، ص : 54.
(35)اسماعيل، عز الدين، التّفسير النفسي للأدب، ص 250.
(36)اسماعيل، عز الدين، التّفسير النفسي للأدب، ص 121، 122.
(37)تتمّة النص، التّفسير النفسي للأدب، ص 121-122.
(38)اسماعيل، عز الدين، التّفسير النفسي للأدب، ص 123.
(39)اسماعيل، عز الدين، التّفسير النفسي للأدب، 124.
(40)اسماعيل، عز الدين، التّفسير النفسي للأدب، ص 124.

المحاضرة السابعة: سعيد يقطين وتحليل الخطاب الروائي

يقطين، سعيد .**تحليل الخطاب الرّوائيّ: الزمن-السر-التبئير** .بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، 1989.

يحاول الكاتب سعيد يقطين في كتابه المكوّن من مدخل وثلاثة فصول الإجابة عن بعض الأسئلة: ما هو موضوع نظرية الرّواية؟ وما أدواتها؟ وكيف يمكننا إقامتها وتطويرها؟ مستفيدا ممّا أنجز في مجال تحليل الخطاب الرّوائيّ في الغرب، وواقفا على بعض الاتجاهات فيها، ومتسائلا عن أصولها، وإمكانيّة تطويرها.
الخطاب الرّوائيّ كما يعرّفه يقطين هو الطّريقة الّتي تقدّم بها المادة الحكائيّة في الرّواية. وقد انطلق يقطين في تحليله للخطاب الرّوائيّ من السّرديّات البنيويّة، وأشار في الخطاب الرّوائيّ إلى ثلاثة مكوّنات: الزّمن. الصّيغة. الرّؤية السّرديّة.

وقف الباحث عند المظهرين النّحويّ (البنيويّ) والدّلاليّ أو الوظيفيّ، وهو إجراء يفرضه التّحليل السّرديّ في "انفتاح النصّ الرّوائيّ"، واهتم بالزّمن والسّرد والتّبئير، وسجّل مجموعة من الخلاصات تبيّن علاقة الرّاوي بالمروي له في الخطاب، وقام بعمليتين متكاملتين: الأولى: دراسة جزئية لرواية "الزّيني بركات"، لجمال الغيطانيّ، إذ قسّم الخطاب إلى عشر وحدات. والثّانية: دراسة أربعة خطابات في أربع روايات هي:

1-أنتَ منذ اليوم" لتيسير السبول، ط1، 1968.

2-عودة الطّائر إلى البحر" لحليم بركات، ط1، 1969.

3-الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل" لإميل حبيبي، ط1، 1974.

4-الزّمن الموحش" لحيدر حيدر، ط1، 1973.

جاءت الدّراسة مزجا بين النّظرية والتّطبيق، وقد قدّم التّحليل حول الخطاب ومكوناته الثلاثة، بشكل موجز ومركّز وواضح؛ بمساعدة القارئ على تشكيل تصوّر عام للتحّليل الخطابيّ الرّوائيّ، ثمّ كان اختيار التّطبيق الواضح في التّحليل.

مدخل:

أشار يقطين إلى اهتمام الشّكلانيّين الروس بأدبيّة الأدب، وليس الأدب، ودعا تودوروف إلى استعمال الخطاب الأدبيّ موضع الأدب، وتبيّن أنّ دلالات الخطاب الّتي تتعدّد بتعدّد اتجاهات تحليل الخطاب من منظور سيكو-لسانيّ بأنّه متتالية منسجمة من الملفوظات، قد تتداخل أحيانا أو تتقاطع أو يكمّل بعضها بعضا(1)

ويذكر يقطين أنّ تناوله لتحليل الخطاب الرّوائيّ يندرج ضمن الخطاب الحكائيّ أو السّرديّ، مشيرا إلى أنّ تحليل خطابه للعمل الحكائيّ بين ما يسمّى المبني الحكائيّ (الشّكل) والمتن الحكائيّ (المضمون) [2]، وقد وصل السّرد أو الخطاب بطريقة الحكي؛ إذ يرى يقطين الحكي تجلّيا خطابيّا من توالي أحداث مترابطة، تحكمها علاقات متداخلة بين مكوناتها وعناصرها المختلفة. فالحكي في الرّواية يقدّم خلال "السّرد" ويقوم به الرّاوي، والحكي في المسرحيّة يقدّم خلال العرض أو التّشخيص أو التّمثيل، فالشّخصيات تقوم بـ "تشخيص الحكي". ويقسم الحكي إلى ثلاث فئات هي: القصة: المستوى الصّرفي؛ الخطاب: المستوى النّحويّ؛ النّصّ: المستوى الدّلاليّ.

الزّمن في الخطاب الرّوائيّ:

يعرض يقطين لأهم القضايا الّتي يثيرها تحليل الزّمن:

1- اللّسانيّات والزّمن[3]: يطرح الكاتب عددا من تقسيمات الزّمن، فيرى لانيس أن تقسيم الزّمن الثّلاثيّ: الماضي، الحاضر، المستقبل غير دقيق، فالزّمن لا يوجد في كل اللّغات، كما أنّ هذه التّقابلات ليست زمنيّة محضة. ويقدّم مفهومين مختلفين للزّمن يطرحهما بنفست (4)

أ. الزّمن الفيزيائي للعالم: وهو خطي لا متناه، وهو المدّة المتغيّرة الّتي يقيسها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه، وإيقاع حياته الدّاخليّة.

ب. الزّمن الحدّثي: وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا المتتالية من الأحداث. وهذان الزّمنان مزدوجان معا ذاتيا وموضوعيّا.

ج. الزّمن اللّساني: مرتبط بالكلام، ولا يمكن اختزاله في الزّمن الحدثيّ أو الفيزيائيّ. وثمة لحظتان في التّقابلات الزّمنيّة للغة الحاضر اللّسانيّ، الأولى: يكون الحدث غير معاصر للخطاب، ويمكن استدعاؤه عبر الذّاكرة. والثّانية: لا يكون الحدث في الحاضر، لكنّه سيكون.

2- الرّوائّيون الجدد والزّمن[5]: يقسم ميشيل بوتور زمن الرّواية إلى ثلاثة أزمنة: زمن الكتابة، وزمن المغامرة، وزمن الكاتب، فالرّوائي يقدّم خلاصة قصة نقرؤها في دقائق أو ساعة، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر أو حوادث تمتد على مدى سنين.

ويمكن للتّجليّات الزّمنيّة بالعودة إلى الوراء أو الانقطاع الزّمنيّ في الانتقال من زمن لآخر بإشارات مثل: "وفي الغد، أو بعد قليل، أو تتغير الفصول ... إلى آخره."

3- لسانيّات الخطاب والزّمن[6]: يبرز توماشفسكي أهمية تحليل الزّمن وإبراز الأدوار في العمل المكانيّ، ويميّز بين زمن المتن الحكائيّ وزمن المبني الحكائيّ. ويقصد بالأوّل افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادّة الحكي، كالتّأريخ للأحداث ومدّة وقوعها، وهو زمن الشّيء المحكي أو الدّال عند جينيت [7]. وأمّا زمن الحكي فهو زمن الحكي وهو الوقت الضّروريّ لقراءة العمل أو مدة عرضه وهو زمن المدلول عند جينيت.

ويقسم زمن النّصّ إلى الإخبار القبليّ والإخبار البعديّ، وقد يكون الإخبار إرجاعيا، أي استرجاع سابق عن الحدث الذي يُحكى ويقسم إلى داخلي وخارجي. ويقسم الدّاخليّ إلى برانيّ الحكي، إذ يتمّ في خط القصّة مضمون حدثي مغاير للحكي الأوّل مثل استحضار شخصيّة الأحداث فيها. وجوّانيّ الحكي، أي يوضح خط الأحداث الذي يجري فيه الحكي الأوّل، وقد تكون الإرجاعات تكميليّة أو تكراريّة(8)

وأشار الباحث إلى تقسيم وليمرت ومولر الزّمن في القصة إلى: (أ) ما هو كوني من أيام وفصول وشهور وما هو سيكولوجي. الذكريات والأحاسيس؛ (ب) زمن السَّرد: التتابع المنظم للوصف والتّداخل المتتالي الزمني مع عدم إغفال الإسراع أو التباطؤ أو التقطيع واستعمال الكاتب الحذف أو التفاصيل الزائدة.

وثمّة تقسيم للزّمن يذكره العمل الحكائيّ: (1) الزّمن الدّاخليّ: زمن القصة؛ الكتابة؛ القراءة. (2) الزّمن الخارجيّ: زمن الكاتب؛ القارئ؛ التاريخيّ.

وقد استفاد يقطين من تحليلي فاينرلتيش وجنيت للزّمن، ومن "الزّمن النّحويّ" عند تمام حسّان في كتابه "اللّغة العربيّة معناها ومبناها" في تحليل زمن الخطاب الرّوائيّ في الزّيني بركات، إذ تنتظم المادة الحكائيّة ضمن حدود زمنيّة تاريخيّة تمثل السّنوات من بداية عام 912 هـ، ونهاية 923 هـ، فهذا الزّمن صرفيّ، ويظهر هذا الزّمن في السّنوات والشّهور والأيام (وأجزائها) والفصول.

وخلال هذه الاثنتي عشرة سنة نجد ست سنوات هي المسجّلة زمنيّا، ويبيّن توزيع الزّمن فيها بشكل غير متكافئ على مستوى الصّفحات، فمثلا السّنتان 912 و922 هـ تحتلان القسم الأكبر على مستوى عدد الصّفحات، وهذا المركز المحوري على مستوى الخطاب يسمّيه بؤرة الزّمن، ويعلّل الكاتب ذلك بأنّ أهمّ الأحداث الّتي وقعت فيهما، مشيرا إلى أنّ لا اعتباطيّة في التّوزيع الزّمنيّ، وهذا التّوزيع الزّمنيّ في الرّواية على مستوى الكم يسميه تخطيب زمن القصة[9]، ثم يعرض في الصّفحات من 98–135 ما أسماه التمفصلات الزّمنيّة الصّغرى.

ويرى يقطين أنّ بنية الزّمن في الخطاب الرّوائيّ في "الزّيني بركات" فيها ثلاث حركات(10)

1- البطء: خلال السّنتين 912 و914 هـ، ولا سيّما أن سنة 912 هـ مسجّلة في 84 صفحة.

2- السّرعة: الأحداث تبدأ حركات تفاعلها وصراع الشخصيات فيها في ست سنوات، لا تسجل خلالها إلاّ سنة واحدة هي 920 هـ.

3- التّسريع: يبدو ذلك سنة 922 هـ خلال شهرين سجل الحرب والهزيمة في يوم واحد مرتين (مشهد تلخيص تكراريّ).

وفي تناول يقطين الزّمن في الخطابات الرّوائيّة الأربعة المذكورة سابقا، يخرج بما يلي(11)

1- جميع هذه الرّوايات تركّز على حياة شخصيّة محوريّة في مرحلة زمنيّة محدّدة هي مرحلة الشّباب بالأخص.

2- زمن الخطاب يهيمن عليه البناء الدّائري وذلك من اللّعب الزّمنيّ من كثرة المفارقات الزّمنيّة التي تشوّش ترتيب الأحداث وتسلسلها وتحركّها في عمليتي الاستباق والاسترجاع.

3- كثرة المشاهد والتّقطيع الزّمنيّ.

صيغة الخطاب الرّوائيّ:
يرى جينيت أنّ الحكي حكي الأقوال (نصّ الشّخصيّات)، وحكي الأحداث (نصّ الرّاوي)، ويرى أنّ المحاكاة على حكي الأحداث ثلاثة أنماط: (1) الخطاب المعروض (المباشر) ويتمّ الاستشهاد الحرفيّ بالأقوال والأفكار. (2) الخطاب المسرود (خطاب الرّاوي)، وهو أكثر حكيا سرديّا. (3) الخطاب غير المباشر: وهو وسط بين السّابقين(12)

وقد عدل جينيت عن مفهوم الصّيغة في كتابه "خطاب الحكي الجديد" ليستخدم مكانه (الإخبار)؛ لأنّ الحكي هو فعل من أفعال الكلام، فهو لا يقدّم القصة أو يعرضها؛ ولكنّه يخبر عنها ويحكيها. ومفهوم الصّيغة في البويطيقيا (poetics) مرّة تكون الصّيغة أو الأسلوب أو أنماط الكلام أو الخطاب، وعند السّيموطيقيين تقف عند مستوى الدّال والمدلول(13)

والصّيغ السّرديّة ترجع أصولها إلى التّقسيم التّقليديّ بين المحاكاة والحكي التّام، وفي ذلك بُعد فلسفي إلى محاكاة الوجود مع أفلاطون، وتقسيم النّقد الجديد الأنجلو–أميركيّ الحكي إلى عرض وسرد، فيه بعد جمالي، كان هنري جيمس رائده، ويقطين يميل إلى هذا الجانب[14]. ويخالف يقطين السرديّين بين حكي الأقوال، وحكي الأحداث في الخطاب الرّوائيّ، ويرى أنّ في ذلك تظهر آثار التّمييز الأرسطي بين الدّراما (نص الشخصيات) والتّاريخ (نصّ الرّاوي) أو الملحمة (نصّ الرّاوي والشّخصيات).

ويرى يقطين أنّ العرض والسّرد صيغتا الخطاب الحكائيّ الكُبريان داخل الخطاب الرّوائيّ، وتتضمّن هاتان الصّيغتان صيغا أخرى صغرى بسيطة أو مركّبة ضمن التّحليل الجزئيّ للخطاب[15]. ويقسم يقطين أنماط الخطاب وصيغها بالنّظر إلى نوعيّة المتلقي إلى(16)

1- صيغة الخطاب المسرود: الخطاب الّذي يرسله المتكلّم إلى مرويّ له، سواء أكان هذا المتلقي مباشرا شخصية أم إلى المروي له في الخطاب الرّوائي كاملا.

2- صيغة المسرود الذّاتيّ: الخطاب الّذي يتحدّث فيه المتكلّم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمّت في الماضي.

3- صيغة الخطاب المعروض: المتكلّم يتكلّم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الرّاوي.

4- صيغة المعروض غير المباشر: هو أقل مباشرة من المعروض المباشر، لأنّنا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض، وتظهر فيه تدخلات الرّاوي قبل العرض أو خلاله أو بعده، ونجد المتكلّم يتحدّث إلى آخر، والرّاوي من تدخلاته يؤشّر للمتلّقي غير المباشر.

5- صيغة المعروض الذّاتيّ: وهي نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتيّ، فإذا كان المسرود الذاتيّ يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي، فإنّنا نجده يتحدّث عن ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام.

ويضيف يقطين نمطا آخر من الخطاب هو وسيط بين المسرود والمعروض وهو الّذي يمكننا تسميته بالمنقول؛ لأنّ المتكلّم لا يقوم بإخبار متلقيه بشيء عن طريق السّرد أو العرض حَسْب، ولكنّه كذلك ينقل كلام غيره سردا أو عرضا.

6- ثمّ نحن أمام متكلّم ثان ينقل عن متكلم أوّل: صيغة المنقول المباشر: كأنّنا معروض مباشر، يقوم بنقل مباشر متكلّم غير المتكلّم الأصل، وهو ينقله كما هو، وقد ينقله إلى متلق مباشر (مخاطب) أو غير مباشر.

7- صيغة المنقول غير المباشر: هو كالمنقول المباشر إلّا أنّ الناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنّه يقدّمه بشكل الخطاب المسرود.

تعدّد الخطابات (تعدّد الصيّغ) في رواية "الزّيني بركات":

يرصد الكاتب الخطابات الرّوائيّة في الرّواية، ويرفض التّمييز بين نصّ الرّاوي، ونصّ الشّخصيّات، ويقطين يرى أنّ حكي الأحداث، وحكي الأقوال يتداخلان ويتقاطعان، ومن هذه الخطابات (الرّاوي؛ التّقرير؛ المذكرة؛ الرّسالة) وكلّها تشمل الصّيغ والسّرد والعرض غير المباشر أو المنقول. وقد قسّم الكاتب قراءة هذه الصّيغ في تداخلها وتقاطعها إلى عشر وحدات لمعاينة تجلياتها الصّيغيّة وربطها بالقصّة وأحداثها وأشخاصها[17.[

مثال: تحت عنوان "بدايات الهزيمة"، يفتتح الزّينيّ الخطاب الرّوائيّ بالرّاوي/الشّاهد (الرّحالة الإيطاليّ) ومصر في حالة اضطراب وحرب سنة 922 هـ، وهي على أبواب الهزيمة، فبدأ الخطاب بالمذكّرة الّتي يسجّل فيها الإيطالي مشاهدته[18]، وخطاب المذكّرة هو الخطاب المسرود الّذي يتكفل به الرّاوي خلال مشاهداته بسرد ما يقع أمامه من أحداث ووقائع، إنّ زمن الخطاب المسرود وهو حاضر السّرد والضّمير هو المتكلّم.

فالرّحالة الإيطاليّ يزور القاهرة، فيجدها كما تركها في فترة سابقة: طابع الانتظار والذّعر مهيمن على المكان، هذا الخطاب المسرود الّذي يرسله الرّاوي خلال الخطاب المسرود الذّاتيّ الأقرب إلى المونولوج، ومُعينات هذا الخطاب المسرود الذّاتيّ هي الأفعال ذات الصّلة بصورة الرّاوي النّفسيّة، مثل قوله: "أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء"(19) . قد تناولَ يقطين صيغ الخطاب كذلك في الرّوايات المذكورة ليبيّن أنّ التّعدد بالصّيغ طابع مشترك بين الخطابات المتناولة جميعا، فهناك تصوّر مشترك في تقديم مادّة الحكي سواء أكانت مادتها مستقاة من التّاريخ أم الواقع أم التّخييل، فالسّؤال الأهمّ كيف تقدّم هذه المادّة؟ وهو سؤال الصّيغة. لذا كان التّعدد الصّيغيّ سمة جوهريّة في الخطاب الرّوائيّ.

الرّؤية السّرديّة في الخطاب الرّوائيّ:

تعدّدت مصطلحات تحليل الخطاب السّرديّ ومنها: وجهة النّظر؛ الرّؤية؛ البؤرة؛ حصر المجال؛ المنظور؛ التّبئير. وقد ظهر مفهوم الرّؤية السّرديّة في النقد الأنجلو-أميركي في بدايات القرن العشرين مع الروائي هنري جيمس. وعمّق المفهوم أتباع جيمس وخاصة لوبوك في كتابه "صنعة الرواية" (ص 284-285)

ويبيّن جيمس أنّ دور الرّاوي في "مسرحة" الحدث وعرضه لا في قوله وسرده، بمعنى أنّ القصّة تحكي نفسها لا أن يحكيها المؤلّف، وهذا هو العرض، وفي السّرد يكون راويا عالما بكلّ شيء(20)

ووجهات النّظر كما يحدّدها لوبوك هي في الاتجاهات السّرديّة(21)

1- التّقديم البانوراميّ: للرّاوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه، وتلخيصه للقارئ.

2-التّقديم المشهديّ: كما في الدّرامي نجد الرّاوي غائبا والأحداث تقدّم مباشرة للمتلّقي.

3- الرّاوي الممسرح في اللّوحات: تتركّز الأحداث إمّا في ذهن الرّاوي أو على إحدى الشّخصيّات.

ويُضاف إلى هذه الثلاثة "الذّهن المعروض" وهو التّقديم الذي تقوم به شخصيّة محوريّة.

ومن أشهر الدّراسات في الرّؤية السّرديّة كتاب جان لوبون "الزّمن والرّؤية"، إذ يرى ثلاث رؤى للرّواية:

1- الرّؤية مع (الذّكريات).

2- الرّؤية من الخلف (التّذكارات) (المذكّرات)

3- الرّؤية من الخارج (الفضاء الّذي تتحرّك به الشخصية).

وما يهمنا في هذا المقام الرّواة انطلاقا من علاقتهم التّرابطيّة مع القصة(22)

1- الكاتب الضّمنيّ (الذّات الثّانية للكاتب): وهو المختفي في الكواليس وهو ليس الكاتب الإنسان أو كما يقول بارت إنّه من ورق وليس من لحم ودم.

2- الرّاوي غير المعروض (غير الممسرح): وهو الرّاوي الّذي يشتبه علينا والكاتب الضّمنيّ إذا لم يُبد لنا أنّ الرّواية تعتمد ذلك الكاتب؛ لأنّه من الضّروري أن يكون ثمّة وساطة بيننا كقراءة وبين أحداث القصّة.

3- الرّاوي المعروض (الممسرح): وهو كلّ شخصيّة مهما بدت متخفيّة، وتتداول الحكي، وتعرض نفسها، بمجرّد ما أن تتحدّث بضمير المتكلّم المفرد أو الجمع أو باسم الكاتب، وضمن هذا النّوع نجد أنواعا من الرّواة(23)

أ. الرّاصد (كما يسميه جيمس): وهو المرآة الّتي تعمل على عكس الأحداث بوضوح، وتستعمل لتقريب بعض الأشياء إلى القارئ ليعرفها بجلاء.

ب. الرّاوي الملاحِظ أو المشاهِد: الّذي سيرد عن طريق المشهد أو التّلخيص.

ج. الرّاوي المشارك: الذي ينفعل في مجريات الأحداث كشخصيّة من الشّخصيّات.

ويرى أوسنسكي في الخطاب السّردي أربعة مستويات(24)

1- المستوى الأيديولوجيّ.

2- المستوى التّعبيريّ.

3- المستوى الحكائيّ-الزّمانيّ.

4-المستوى السّيكولوجيّ. وفيه أربعة أنماط: وجهة نظر ثابتة أو متحوّلة. وجهة نظر داخليّة أو خارجيّة.

ويقدّم جنيت تصوره باستبعاد مفاهيم (الرؤية) و (وجهة النّظر) وتعويضها بـ (التّبئير) وهو أبعد إيحاء للجانب البصريّ(25)

1- التّبئير الصّغير أو اللاتبئير: الحكي التقليديّ.

2- التّبئير الدّاخليّ: سواء أكان ثابتا أو متحوّلا أو متعدّدا.

3- التّبئير الخارجيّ: الذي لا يمكن فيه التّعرف على دواخل الشّخصيّة.

وقد حدّد جنيت في المستويات السّرديّة علاقات الحكي بعضه ببعض المتعلق بالضّمائر أو العلاقات: خارج الحكي وبرانيّة/ داخل الحكي وجوانيّه.

وبعد، الكتاب قيّم، ومرجع لا غنى عنه في دراسة تحليل الرّواية الأدبيّة أو التّأطير للخطاب الرّوائيّ وتحليله. كان الكاتب موفقا في العرض، والتّمثيل الانتقائيّ لما قدّم في الجانب النّظريّ، وإن كان ثمّة إطالة أحيانا. وبيّن الكاتب اعتماد الرّواية العربيّة في الرّؤى السّرديّة والخطاب وصيغته والزّمن على الرّواية الغربيّة. وتدرّج يقطين في عرضه للفصول وجزئيّاتها بشكل منطقيّ ومنظم وختم كلّ فصل بخلاصة لما جاء فيه. ولم يغفل الباحث بيان المحاور الثّلاثة الّتي وقف عليها الزّمن والسّرد والخطاب – بين الخطابين التّاريخيّ والرّوائيّ.

= = = =

الهوامش

[1]سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الرّوائيّ)** بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، 1989)، ط1، ص 17-19. راجع/ي تعريفات هاريس وبنفست للخطاب.

[2]المرجع نفسه، ص 40. يقسم جينيت الحكي إلى القصة (المدلول أو المضمون السّرديّ) والحكي (الدّال أو الملفوظ أو الخطاب أو النّص السّردي.(

[3]المرجع نفسه، ص 63.

[4]المرجع نفسه، ص 63.

[5]تحليل الخطاب الرّوائيّ، ص 69.

[6]المرجع نفسه، ص 69-70.

[7]المرجع نفسه، ص 76.

[8]المرجع نفسه، ص 77.

[9]تحليل الخطاب الرّوائيّ، ص 95.

[10]المرجع نفسه، ص 138.

[11]المرجع نفسه، ص 148-166.

[12]المرجع نفسه، ص 183.

[13]تحليل الخطاب الرّوائي، ص 184.

[14]المصدر نفسه، ص 184.

[15]المصدر نفسه، ص 195.

[16]المصدر نفسه، ص197.

[17]تحليل الخطاب الرّوائي، ص 202.

[18]المصدر نفسه، ص 207.

[19]المصدر نفسه، ص 207.

[20]تحليل الخطاب الرّوائي، ص 284.

[21]المصدر نفسه، ص 286-287.

[22]المصدر نفسه، ص 292.

[23]المصدر نفسه، ص 292.

[24]تحليل الخطاب الرّوائي، ص 284.

[25]المرجع نفسه، ص 286-287.

التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، البيضاء 1994.

ويأتي كتاب التلقي والتأويل: مقاربة نسقية ليعمق البحث في بعض القضايا التي طرحها في كتاب مجهول البيان. وهذا عين الاستمرار المنتظم الذي يدقق فرضيات المشروع وأدواته كل مرة. ويؤكد هذا قول المؤلف في مفتتح كتابه هذا: "هذا الكتاب تعميق للبحث في بعض المسائل التي طرحناها في مجهول البيان، فقد أثرنا هنالك مسألة علاقة الاستعارة والكتابة والمجاز بالمنطق الصوري، ومسألة العلاقة بين الاستعارة وبين قياس التمثيل، ومسألة التأويل وحدوده.

يهدف الكتاب الحالي، إذن، إلى ترسيخ وتوسيع ما قدمه في كتاب مجهول البيان، وذلك بطرح فرضيات الضرورات البشرية وتوضيح مبادئه الإنسانية والطبيعية والإنسانية (الكونية) الاصطناعية، وإلى الكشف عن غاياته الظاهرة والخفية، (ص7). وسينتقل مشروع المؤلف هنا من دراسة النصوص المفردة والمحددة في القصيدة القديمة أو الحديثة والنص الصوفي والنص السردي والنص القرآني ونص المنقبة إلى دراسة النصوص التي تشكل كتبا خاصة يجمع بينها نسق خاص. وهكذا درس بعض الكتب البلاغية المغربية القائمة على مجموعة من المبادئ التأويلية كالاستدلال والتناسب والتصنيف والتأليف. ويمثله على التوالي ابن عميرة في كتاب التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات، وابن البناء في كتاب الروض المريع في صناعة البديع، والسجلماسي في كتاب المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. وفيما يتعلق بقوانين التأويل يستدل عليها هنا، بعد أن برهن على فرضيته المركزية من قبل من خلال تحليله لبعض القصائد والنصوص التي أشرنا إليها من قبل، بعلم الكلام وأصول الفقه، وبعد أن استدل عليها في علم البيان كذلك. والكتب التي درسها هي: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، والكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة لابن رشد، وكتاب لباب العقول في الرد على الفلاسفة في علم الأصول للمكلاتي، والموافقات والاعتصام للشاطبي. كما يقدم أنواعا من التأويل من خلال نصوص مختلفة. المثال الأول يقوم فيه بتأويل قصيدة لابن طفيل تأويلا يقوم على الصورة القائمة بدورها على التوازي والتماسك والترادف، وعلى العمق القائم بدوره على المثلية والتماثل والتناظر. والمثال الثاني يقوم فيه بتأويل كرامات أبي يعزى. والمثال الثلاث يقوم فيه بتأويل كتاب ابن الخطيب روضة التعريف بالحب الشريف. لا شك أن كتاب التلقي والتأويل قد أعطى لمشروع المؤلف بعدا آخر تمثل في انفتاحه على نصوص تشكل فيما بينها منظومة معرفية خاصة يجمعها نسق بعينه، وإن اختلفت موضوعاتها، كعلم البيان وعلم الكلام وأصول الفقه، أو كانت قصيدة شعرية أو كرامات المتصوفة وكتبهم.

عبد الله بن محمد الغذامي، أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي ، وأستاذ النقد والنظرية في كلية الآداب, قسم اللغة العربية, بجامعة الملك سعود بالرياض. حاصل على درجة الدكتوراة من جامعة إكستر البريطانية، وهو صاحب مشروع في النقد الثقافي وآخر حول المرأة واللغة السعودية. كانت أولى كتبه دراسة عن خصائص شعر حمزة شحاتة الألسنية، تحت اسم (الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية). كما كان عضوا ثابتا في المماحكات الأدبية التي شهدتها الساحة السعودية، ونادي جدة الأدبي تحديدا في فترة الثمانينات بين الحداثيين والتقليديين. لديه كتاب أثار جدلاً يؤرخ للحداثة الثقافية في السعودية تحت اسم (حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية). يعد من الأصوات الأخلاقية في المشهد السعودي الثقافي، ويترواح خصومه من تقليديين كعوض القرني إلى حداثيين كسعد البازعي و أودونيس . يكتب مقالا نقديا في صحيفة الرياض منذ الثمانيات، وعمل نائبا للرئيس في النادي الأدبي والثقافي بجدة، حيث أسهم في صياغة المشروع الثقافي للناديفي المحاضرات والندوات والمؤتمرات ونشر الكتب والدوريات المتخصصة والترجمة، وقد كتب محمدلافي اللويش عن جهود عبد الله الغذامي في النقد الثقافي بين التنظير والتطبيق في رسالة ماجستير عام 2008. في تاريخ 26-9-2011. يعد الغذامي اليوم من أبرز الأصوات المؤثرة في شبكات التواصل الاجتماعي في السعودية ، وصاحب مشروع تنويري يدعو إلى حرية التعبير دون الاستبداد في طرح الفكرة. .

محتوى كتاب تشريح النص:

تأتي هذه المقاربات لتتداخل مع نصوصها حيث تلج إليها من أبواب الفعل اللغوي، لتسعى نحو تشريحها ومن ثم السباحة في عوالمها بادئة بمداخلة مع نص تميز بافتراقه المرحلي من خطاب الصنعة والاستهلاك إلى خطاب الفعل وجدل الحركة، وذلك هو نص قصيدة (إرادة الحياة) لأبي القاسم الشابي، الذي هو موضوع الفصل الأول، على أنه قراءة سيميولوجية تأخذ بملاحقة الإشارات بعد رصدها، ومسابرة علاقات السياق داخلها، بعدما يأتي الفصل الثاني محاولاً تتبع سمات الدلالات الكلية في الخطاب الشعري المتنامي-اليوم-في قصائد الشعراء السعوديين الشباب، وفيه مسعى لسبر صوتيمات الدلالة وبناء شجرة نموها العضوي حسب حركته داخل مجموعات من النصوص، وإن كان الفصل الثاني قد عمد إلى تتبع الحركة الكلية لمجموعة أشعار خمسة من الشعراء، فإن الفصل الثالث يأتي ليركز مسعاه في نص واحد مبتغياً بذلك الإجابة عن أسئلة النقد الجديد وعلاقتها بالنقد الألسني بدءاً من البنيوية ومروراً بالسيميولوجية ووقوفاً عند التشريحية، وهو امتداد لكتاب (الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية) حيث يتلازم التطبيق مع التنظير ليكون الاثنان معاً تفاعلاً ينتج أحدهما عن الآخر ويصادق إجرائيته. أما الفصل الرابع فهو دراسة لقصيدة الخروج لصلاح عبد الصبور. ويسبق هذه الفصول الأربعة مدخل عن (الحداثة-وإشكالية الرؤية) جاء في الصدارة ليكون بمنزلة المتصور النظري لما رآه المؤلف نموذجاً للرؤية والفعل الثقافي لمشكل الحداثة وعلاقتها بالموروث.

ومن ذلك المنطلق صارت الفصول كلها ذات جناحين متلازمين أحدهما النظرية محددةً ومقننة في مطلع كل فصل، ويليها التطبيق النصوصي على أنه صنيع يوحد بين (فعل القول) و(فعل الفعل)، بمعنى تحويل المبدأ النظري إلى مسلك فعّال، ليكون العمل تطبيقاً للنظرية مثلما هي تنظير للممارسة.

محتوى كتاب ثقافة الأسئلة :

هذا الكتاب هو استجابة لأسئلة تتوارد على المشروع الثقافي المنهجي الذي ينتمي إليه الكاتب والكتاب مقالات نقدية وتشريحية لبعض النُصوص والأشعار المُختارة، وطرح أسئلة تحت كل مقال، والجزء الأخير عبارة عن مراسلات متبادلة بين الدكتور وبعض النقاد وإجابة على بعض من أسئلة القرّاء. ومن أبرز ما أظهره الكتاب، حديثه عن صناعة النظرية، والانتقال من ثقافة الهزيمة إلى ثقافة الحِكمة، ونص قصيدة درويش: عابرون في كلام عابر، ويحدثنا عن ثقافة الأسئلة، وتشريح النص، وتداخل النصوص، وكسر الثنائيات.

يحتوي هذا الكتاب على مقالات في النقد والنظرية، الهدف منها تقديم المعرفة إلى جمهور الناس على شكل خطاب عام يمكن إدراكه دون أن يتنازل الخطاب عن شروطه المعرفية والاصطلاحية. ولقد جاءت هذه المقالات استجابة من المؤلف على أسئلة تواردت عليه منذ صار مشروعه الثقافي مرتبطاً بمنهجية نقدية واضحة المعالم، وتقدم هذه المنهجية على النقد الألسنة أو النصوصية، وذلك بالاعتماد على ما يعرف بنقد ما بعد البنيوية، وهو عند المؤلف نقداً يأخذ من البنيوية ومن السبميولوجية ومن التشريحية منظومة من المفهومات النظرية والإجرائية تدخل كلها تحت مظلة الوعي اللغوي بشروط النص وتجلياته التكوينية والدلالية... وبهذا فإن هذه المقالات هي بمثابة شروح وهوامش واستتباعات على مجمل منهجية المؤلف النقدية المتمثلة بكتابه الخطيئة والتكفير، وما جاء من بعده، خاصة "تشريح النص" والكتابة ضد الكتابة" وفيها ينطلق من الإيمان بذلك المبدأ الذي أكده امبرتو ايكوجين قال: "لقد تقبل الانتروبولوجيون أنواعاً من الثقافات، حيث يأكل البشر والكلاب والقرود والضفادع والثعابين، ولذا يفترض ألا يستغرب وجود بلاد يسهم الأكاديميون فيها بالكتابة الصحفية."

ومن العناوين البارزة في هذه المقالات نذكر صناعة النظرية، عابرون في كلام عابر، إما النصر وإما النصر، فيما كانت اللغة تتكلم، ثقافة الأسئلة، لكي يتكلم النقد بالعربية-النص الجسد، تشريع النص، تداخل النصوص: النص ابن النص، ذاكرة الخصوبة والحب-الترابية، جيش الأسئلة: عزيز ضياء وحوار حول قصيدة القصيبي، ديك البحر-احتفالية الإيقاع.

محاضرة 11 عزالدين المناصرة علم الشعريات.-قراءة منتاجية في أدبية الأدب- دار مجدولاي للنشر والتوزيع، 2007م.

عز الدين المناصرة (11أبريل 1946م) شاعر وناقد ومفكر فلسطيني من مواليد محافظة الخليل، وهو حاصل على شهادة (الليسانس) في (اللغة العربية، والعلوم الإسلامية) في جامعة القاهرة 1968- ثم أكمل دراساته العليا لاحقاً، وحصل على (شهادة التخصص) في الأدب البلغاري الحديث و(درجة الدكتوراه) في النقد الحديث والأدب المقارن في جامعة صوفيا، عام 1981.كما حصل على رتبة الأستاذية (بروفيسور) في جامعة فيلادلفيا عام 2005.

وكتاب علم الشعريات كتاب نقدي في مجال السيميائيات والشعريات، يحتوي على قاموس يشرح لنا الباحث تاريخ دلالات الألفاظ وتحولاتها، ويتناول عرض عام للاتجاهات السيميائية لدخول عالم النص المترجم ابتداء من أهمية المنهج السيميائي، والوصول إلى معنى الشعريات بعد مرحلة النقد الجمالي، واستعرض الكتاب الشعرية في النقد العربي القديم، والشعرية الأوروبية والانجليزية.

ويشتمل الكتاب على 13 فصلا هي: 1-علم الشعريات وشعرية المنهج المونتاجي.2/الشعرية الإغريقية.3/الشعرية في النقد العربي القديم.4/الشعرية الأوروبية (1850-1950).5/الشعرية الانجليزية: علامات أساسية. 6/الحداثة وما بعد الحداثة. 7/ الشكلانية الظاهراتية الروسية. 8/ الشعرية الواقعية الجدلية في روسيا وأوروبا 9/ الشعرية الشكلانية الأنجلو أميريكية 10/ الشعرية الإسبانية والهسبانية 11*/الشعرية البنيوية 12/ شعرية التفكيك. 13/ شعرية المنهج السيميائي.

والكتاب يناقش معظم الشعريات العالمية في القرنين 19 و20 حتى مفاهيم ما بعد الحداثة، وسلك فيها الباحث منهجا جديدا سماه بالمنهج المونتاجي متأثر بالسينما، فالمونتاج الشعري في نظره هو نتاج عملية العرض الجمالي الجديد.

المحاضرة 12: عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟

عبد الملك مرتاض جزائري أصيل , ولد بتلمسان سنة 1935م ، نال شهادة الدكتوراه في الآداب في سنة 1983 من جامعة السربون عن أطروحة حول فنون النثر الأدبي بالجزائر أشرف عليها المستشرق الفرنسي (أندري ميكال).,ليُرقى بعدها في سنة(1986)إلى درجة بروفيسور في الآداب. يتميز بالغزارة في الإنتاج في شتى الحقول الأدبية والمعرفية ,حيث أنه كتب في التاريخ والنقد والرواية والقصة والشعر ولهذا عدّ من أغزر كتاب الجزائر تأليفا وأكثرهم تنوعا وثراء. وللاستزادة أكثر عنه أنظر : د.مولاي علي بوخاتم:الدرس السيميائي المغاربي،ط1,ديوان المطبوعات الجامعية,الجزائر2005,ص245 و يوسف وغليسي:الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض,ط1,منشورات رابطة

إبداع,الجزائر2002,ص127 و الموقع الإلكتروني -لمجلة اليمامة الثقافية,حوار مع مرتاضhttp://www.yamamahmag.com/1852/2.html :,

و في كتاب (أ-ي-دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد) ظهرت الإجراءات التطبيقية للمنهج السيميائي ، وبرأي الدكتور مولاي علي بوخاتم فإن هذا الكتاب " يعد البداية الأولى ، وهو يشكل جزءا من مشروع نقدي ضخم سار من خلال اللسانيات و السيميائيات في العلوم الإنسانية, و نقلة نوعية في التأسيس الفعلي للاتجاه السيميائي و التفكيكي، و المطلع على هذه الدراسة و منهجيتها؛ يلاحظ التذبذب الذي لف عدته المنهجية رغم تنبيه ملامح السيميائية كعنوان الكتاب. إلى جانب ذلك, يستشف أن منهجية الكتاب لا تختلف كثيرا عما اعتمده في كتابه " بنية الخطاب الشعري", فيما عدى تطويره لبعض الإجراءات و التعويل على الإفادة من التفكيكية"[viii].

ولعل أول ما يلفت إليه الانتباه هو عنوان الكتاب الذي لم يألفه التأليف العربي ، ويورد الباحث يوسف وغليسي تعليلا له علاقة بالمنهج السيميائي وتأثر مرتاض به وهو أن "المرجع الأساسي الذي استمد منه العنوان ليس غير كتاب (S/Z) لـ(رولان بارت), الذي حمل عنوانه على حرفين: حرف(S) الذي هو أول حرف من عنوان النص الذي يعالجه الكتاب وهو قصة sarrasine)) , وحرف Z)) الذي هو أخر حرف من الأبجدية الفرنسية [ix]"

ويحدد عبد الملك مرتاض في كتابه هذا منهجه بقوله:" " اضطررننا إلى تناول هذا النص و هو " أين ليلاي؟" – و يقع في ثلاثة عشر وحدة – من تفكيك المدلول و من حيث البناء اللغوي, و من حيث الحيز الشعري, و من حيث الزمن الشعري, ثم من حيث التركيب الإيقاعي و خصائصه عبر هذا النص فكان لا مناص من تناول كل عنصر من هذه العناصر في فصل مستقل بذاته."[x]

وفي هذه الدراسة النقدية اعتمد على المنهجية التالية، بحيث تناول النص تناولا مستوياتيا، درس فيه مستوى بنية اللغة, ثم المستوى التفكيكي، ومستوى الحيّز، و مستوى تعاون النص مع الزمن, ثم في المستوى الإيقاعي سالكا سبيل التشريع للنص(أين ليلاي؟). مراعاة له في شموليته, و تناوله تناولا لا يسمح بانفصال الدال عن المدلول, أو (الشكل عن المضمون).,
البحث في تشكيل الشبكة المتحكمة في العلاقات النصية مثل: علاقة الدال و المدلول في الفعل.وكذا الانطلاق من المضمون إلى الشكل أو العكس, ومن ثم الابتعاد عن الرؤية التقليدية التي يحرص أصحابها على حصر نتائج و إصدار أحكام جمالية حول النص الأدبي المدروس.و الولوج إلى عالم النص الأدبي بدون رؤية مسبقة, و ربما بدون منهج محدد و ذلك انطلاقا من ثقافته الحداثية التي تبنى أساسا على تناول الخطاب و التعامل معه وفق قواعد النقد الجديد.

و في ضوء هذا التصور الشامل لرؤيته المنهجية، قصد (عبد الملك مرتاض) البحث في أصول المنهج المتبع (السيميائي التفكيكي) مقاربا ذلك بالبنيوية، و مجموع الأفكار التي احتوتها, مبينا السيميائية كمنهج نظري و إجرائي بالقول: " إن المتتبع لمصطلحاتها و دلالة هذه المصطلحات يستخلص منها أنها ليست لسانيات متطورة تحاول أن تكون كلية النظرة،

شمولية النزعة، بحيث تتسلط على كل ما هو لغة، و خطاب وسمة و نص و دلالة و تركيبة و تأويلية (Heurmeneutique) و دال و مدلول."[xi]

وفي هذا يقول الدكتور (مولاي علي بوخاتم) "و لنا في تتبع هذا التطور العام للمنهج المعتمد, تفصيلات تدل على عمق ثقافة الباحث و لغة إلمامه بعناصر الدرس السيميائي، كما تدل على حضور ملامح النظريات الغربية حضورا مستمرا في ذهنه. من ذلك, تناوله في الفصل الأول مستوى البنية, القصيدة لدى محمد العيد أل خليفة من خلال (ثلاثة عشر بيتا) ضمن عنوانها : أين ليلاي؟,و حديثه عن الخصائص البنيوية العامة و المميزات التي تتصف بها, محاولات تبرير هذا السلوكي المنهجي بعوامل أهمها:

اجتناب الوقوف في فخ التقليدين من النقاد,الابتعاد عن المفاصلة و المماثلة في الموقف النقدي, والكشف عن البنى الداخلية في النص الأدبي,وكذا إزاحة بين الشكل و المضمون, و توثيق الصلة فيها مع الليسانسات,.و أما الوجه الأخر من المنهج المتبع في الدراسة, هو اعتماده على أسلوب الإحصاء, إحصاء الأفعال و الأسماء و الحروف. و قد أفاده في عدة معطيات على أدوات النصب البلاغية و الجمالية ولأن المقالة الأسلوبية تندرج من الإحصاء إلى البينة و من البينة إلى الاستنسان و من الاستنسان إلى الوظيفة, فالبنية المناسبة هي البنية ذات الوظيفة.

و يبقى هذا العمل الإحصائي الذي قام به الباحث مشابها إلى حد ما؛ للمناهج التي أنتجها بعض الكتاب في تصنيف الأسماء و الضمائر و الصفات و الأفعال و الحروف الرابطة(Les Conjonction) مثل نماذج (باسكال فاليري) و (جبريل مارسيل) التي أجمعت كلها على تناول الظواهر النحوية في إحصاء نسبة الأفعال و الصفات من حيث العدد كلها على تناول الظواهر النحوية في إحصاء نسبة الأفعال و الصفات من حيث العدد و غيرها من الملامح.....و ترد في الدراسة مجموعة الملامح الأخرى التي تناول من خلالها بعض النماذج السيميائية, مثل(الإيقونة (Econe كإجراء اعتمده في دراسة شفرات النص و أسمائه, مركزا في ذلك على منهجه السيميائي في صورته الانتقائية المنجزة,و بذلك أسس منهجه النقدي على خصوصية سيميائية أخرى هي, التأويلية(Hermenetique) كمفهوم سيميائي يعطي التفسير الأدبي لقصيدة معينة, و ما تحمله من تركيبات لفظية في النص, معتمدا دراسات(دي سوسير) في تركيب اللغة, و هي التي كان لها الأثر الجذري في التأويل النصي, و في علم الدلالة, ثم من بعده البنيويين وما بعد البنيويين أي(السيميائيين)"[xii].

المحاضرة 13: نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسة الحديثة

يعدّ كتاب نبيلة إبراهيم سالم «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة» (1980) الجهد الأول المكتمل تعريفاً بمناهج النقد الجديد، من بروب إلى غريماس إلى جاكوبسون، وهو جهد بدأته في كتابها الرائد «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية» (1974). وقد غلبت في تنظيرها منهجاً انتقائياً يقترب من نظرية التواصل التداولية اعتماداً على معطيات شكلانية ووظيفية من بروب وبنيوية ودلالية وسيميائية من غريماس على وجه الخصوص.