

قسم اللغة والأدب العربي

المقياس: نقد عربي معاصر

الأستاذة: صديقة معمر

المجموعة الأولى/محاضرة وتطبيق

السنة الثانية ليسانس: دراسات أدبية

الأفواج: 6.5.4.3.2.1

المحاضرة الأولى: النقد الجديد

تمهيد:

ارتبط ظهور النقد بالأدب عبر العصور، لكن ظهور النقد العربي في العصر الحديث يعود إلى الاتصال المباشر وغير المباشر بالأدب الغربية وتأثيرها على الأدباء والنقاد وتفاعلهم مع النظريات والمناهج الحديثة والتيارات النقدية المختلفة، لا يمكن لأحد أن ينكر فضل الغرب في تحديد ملامح نهضة ثقافية عربية حديثة، كما لا يمكن جحد فضل النقاد العمالقة والرواد في إحياء التراث العربي القديم وإعادة قراءته من جديد وفق مناهج وآليات جديدة.

لا شك في أن التأثير المتبادل بين الثقافتين العربية والغربية، لم يكن وليد العصر الحديث، وإنما يعود إلى العصور القديمة وكيف أثّرت الحضارة العربية الإسلامية وإشعاعاتها في نهوض فكر عربي حديث.

مفهوم النقد الجديد:

عرف النقد في الدراسات الأدبية تغييراً ملحوظاً في الانتقال بالنصوص الأدبية والاشتغال عليها من المقاربات السياقية إلى المقاربات النسقية، الذي جاء به الشكلاونيون الروس والبنويون وصولاً إلى النقد الجديد، والذي يدعو إلى تعزيز العلاقة بين منتج النص والقارئ عبر الإنتاج الأدبي، بعيداً عن الاهتمام بدراسات المؤثرات الخارجية لأنها تضعف تركيزنا حول فهم محتوى النصوص.

بادئ ذي بدء يدل "النقد الجديد" على حركة نقدية برزت في أمريكا خلال النصف الأول من القرن العشرين، مع صدور كتاب الشاعر والناقد الأمريكي "جو كرو رانسوم" تحت عنوان "النقد الجديد" عام 1941م، ومن هذا التاريخ شاعت هذه التسمية وارتبطت بنزعة النقد الأدبي.

نشأ "النقد الأنجلو أمريكي" نقداً جديداً يركز على المناهج النسقية الجديدة في إطار التصدي للاتجاهات الوجدانية التي شغلت الأدب، وبذلك تأسس النقد الجديد ليبرهن فلسفة التحليل الأدبي مؤكداً ضرورة دراسة النصوص الأدبية على أنها إنتاجات فنية مستقلة بذاتها بمعزل عن السياقات التي وجدت فيها، بمعنى أن أي نص أدبي يصنع وجوده بارتباطه المباشر مع قارئه دون جسور خارجية تربط بينهما، بل الروابط تصنعها دوال ومدلولات النص نفسه.

وعليه فإن "النقد الجديد" هو: "رؤية جديدة للأعمال الأدبية؛ فهو ينظر إلى النص كجسد مغلق منقطع عن العوامل الخارجية (سيرة، حياة مؤلفه، نفسيته، بيئته،...) وكنسيج من العلاقات الداخلية المتشابكة التي ينبغي على الناقد أن يكتشفها ويبرر وجود القوانين التي تتحكم في إنتاج النصوص الأدبية فإنه لجأ لهذه الغاية إلى علم الألسنية ليستمد من قواعدها وقوانينها كل ما يساعده على القيام بتشريع لغوي ويفحص عمل الكتابة" انظر: جمال شحيد، تيل كيل والبحث عن بعد نقدي جديد، ص222.

فالنقد الجديد يدعو الناقد إلى الاستغناء عن العوامل الخارجية أي عزل النص الأدبي عنها وعن أي مؤثر يمكن أن يؤثر فيه.

يستمد "النقد الجديد" أسسه من أفكار "كانط" والتراث النقدي الرومانسي، وذلك من خلال تحديده لمفهوم "الفن" بأنه تقديم جميل لشيء ما، وعلى ذلك تكون الطريقة أو الشكل هي غايته وجوهره والفكرة الجمالية هي الصورة المتخيلة التي توحى بالكثير من الفكر دون تحديد أي فكر معين، أي دون تصور عقلي، لذا تبدو اللغة في الشعر مكتظة بالمجازات والرموز والأخيلة التي تجعل من الشعر مهارة ومراوغة بالألفاظ وغايتها إدخال السرور والبهجة إلى النفس عن طريق الذوق، وليس عن طريق التصور المفاهيمي العقلي، ووهذا ما يتعلق بإقصاء كل ما يتصل بالعمل الأدبي من ظروف تاريخية ونفسية ودينية واجتماعية وسياسية واقتصادية، وسياقية حتي يتسنى للناقد الحكم على النص، وهذا يعني بأن الناقد يعتمد على ذوقه الخاص وبراعته الفنية ومهارته اللغوية بعيداً عن أذواق الآخرين وما كتبوه من سير للتقويم وما إلى ذلك من وسائل للذوق. وتنطلق مقارنة النصوص الأدبية حسب المنظور النقدي للنقد الجديد من مدى القدرة على فهم جوهرها.

وُرف النقد الجديد بأسماء عديدة منها "النقد التحليلي" و"النقد الشكلي" و"النقد التشريحي" وغيرها من الأسماء التي عبرت عن الحركة، كما أطلق على أعلامها اسم "النقاد الجدد" والقاسم المشترك بين

هؤلاء جميعا هو رفضهم تدخل العلوم الإنسانية في دراسة الأدب، وفي ذلك تأكيد على استقلالية النص كموضوع للبحث بمعنى أن يرفض كل شرح أو تفسير يتم من خارجه.

منهج النقد الجديد :

ينظوي النقد الجديد تحت لواء منع تداخل العلوم الإنسانية في دراسة الظاهرة الأدبية؛ ذلك أن النقد الجديد يُعنى بدراسة فحوى العمل الأدبي، في حين باقي العلوم تهتم بطريقة تحقق العمل الأدبي وكيونته، وعندما يصرّ النقاد الجدد على دراسة النصوص والخصائص الأدبية لها فإنه يقوم على آليات منها:

- عند دراسة العمل الأدبي ينبغي التركيز عليه فقط، وإلغاء الاعتبارات الأخرى كحياة صاحب النص، والبيئة التي نشأ، وباقي الظروف المختلفة.
- دراسة النص الأدبي معزولا عن جذوره ومرجعياته الإيديولوجية وغاياته وغيرها من الإحالات والرموز.
- الاعتماد على القراءة الفاحصة واتخاذها وسيلة لتحليل واستقصاء النص واستجلاء غوره.
- اعتماد التحليل العلمي للنص بدل التقويم المعياري.
- التركيز على الخصائص الفنية والجمالية بعيدا الفلسفية والجمالية.
- العناية بالسياق الداخلي للنص، وذلك في القدرة على إنتاج الدلالة الأدبية للنص.
- عدم التمركز حول ذات صاحب النص، بل الإشارة إليه بضمير المتكلم.
- يعتقد بل يؤمن النقاد الجدد بتعدد مستويات الدلالة، فليس قصد معين يهدف إليه صاحب النص، بل يرجع إلى نمو الرؤية النقدية والآثار بين الناقد والقارئ أثناء الاشتغال على النص.
- ليست الغاية المرجوة من القراءة النقدية الوقوف عند المعنى الأصلي أو استخراج المحتوى المقصود، وإنما الهدف هو تحقيق ثنائية فهم النصوص الأدبية.
- للسياق الداخلي للنص الأدبي هو السياق الذي يُعنى به النقد الجديد أي تفكيك الرموز والكشف عنها وعن معانيها، ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين محتوى النص مما يسبب للقارئ لذة في اكتشاف قدرته على إنتاج الدلالة الأدبية للنص.
- الإغلاء من الخيال المبدع، ومبدأ الوحدة في النص.

تأثير النقد الجديد "الأنجلو أمريكي" في النقد العربي:

لم يكن النقد العربي الحديث بمنأى عن التفاعل بين الثقافات الأجنبية، واستيعاب التغيرات التي حدثت في الغرب، في شتى مجالات الحياة منذ عصر النهضة، وقد حاول النقاد العرب بلورة أفكارهم الجديدة المتأثرة بالفكر الغربي، ومن هؤلاء "شكري عياد" و"إحسان عباس" و"عز الدين إسماعيل" و"جبرا إبراهيم جبرا" و"رشاد رشدي" وغيرهم.

وتمخض عن هذا التأثير تأسيس جماعة "شعر" والتي جعلت لها مجلة حملت الاسم ذاته؛ مجلة "شعر" عام 1957-1968، وكان من روادها "يوسف الخال" و"أنسي الحاج" و"خالدة سعيد" و"وماجد فخري"، حيث ركزوا على مفاهيم خاصة بالنقد الجديد، إذ دعوا إلى الموروث الشعري وتطويعه للتعبير عن التجربة الشعورية الخاصة بالشاعر، وحث الأديب إلى إنتاجه أسطوره المتفردة الخاصة به.

وقد استخدم النقاد العرب المتأثرين بالنقد الجديد، مصطلحات ومفاهيم شاعت في "مجلة شعر"، منها "مفهوم المعرفة" في الشعر، أي الكشف عن العلاقة بين الشعر والفكر، وكذلك مفهوم "الرؤيا" ومفهوم "التجربة" ومفهوم "الغموض" ومفهوم "الموضوع" وغيرها من المفاهيم التي استعيرت من النقد الغربي وسوقت عبر ترجمتها في كتابات عربية.

ويصرح "يوسف الخال" في مقاله "الشعر في معركة الوجود" عن ضرورة التعرف على ثقافة الغرب والأخذ منها، إذ يقول: ((إننا في نهضتنا الشعرية الراهنة بحاجة إلى أن توافقها نهضة في النقد، من هنا كان اهتمامنا في مجلة شعر، بتعزيز مقام النقد المتفتح على أصول النقد الحديث ومفاهيمه)) إبراهيم محمود خليل، النقد الحديث من المحاكاة إلى التطبيق، ص 195.

يدعو "يوسف الخال" كذلك في مقالاته إلى تفعيل اللغة والاقتراب بالشعر من لغة الكلام اليومي، و((ذلك أن حيوية الشعر من حيوية اللغة التي هي أداة للتعبير، فهي من الشعر أداة الشكل وأداة المضمون، وهما معا لا انفصال بينهما في عملية الخلق، ولا تغليب لأحدهما على الآخر)) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص 14.

فقضية الشكل والمضمون من القضايا الشائكة التي أثير حولها جدلا كبيرا في نقد الشعر، وقد أوضح "يوسف الخال" أن الفصل بين شكل القصيدة ومضمونها، أمر مرفوض، ذلك أن القصيدة الجيدة تستمد قوتها من وجودها، ولا يمكن المفاضلة بين الشكل والمضمون فهما وحدة عضوية لا يمكن أن تنجزاً.

ويبقى مشروع "مجلة شعر" أول خطوة في الاتجاه نحو الانفتاح على النقد "الأنجلو أمريكي" الذي ساد بين الحريين العالميتين.

أثر النقد الغربي على النقد العربي الحديث بشكل مباشر عن طريق رواد النقاد العرب، ومن بينهم "رشاد رشدي" صاحب كتاب "ما هو الأدب؟"، حيث يقول في فصل "بلاغة العمل الأدبي": ((أن المفهوم القديم للبلاغة والذي ساد عصوراً وتغلغل في مدارس أدبية كثيرة، حُلِّدَها بأنها "مجرد تعبير صادق عن إحساس صادق مارسه الأديب"، ولذلك ظلت البلاغة مرتبطة بالأسلوب وليست بشكل العمل الأدبي ككل، واعتبر النقاد الأسلوب البليغ هو الأسلوب الذي يعبر تعبيراً صادقا عن شخصية الكاتب أي أنه لم يكن فرق بين بلاغة الأديب في عمله، وبين بلاغة الخطيب في خطبته، أو بلاغة الصحفي في مقالته، طالما أن منهم من يعبر عن فكره وموقفه وشخصيته وإحساسه تعبيراً صادقا، وبالتالي فليس هناك فرق بين العمل الفني وبين كل من الخطبة أو المقالة فقيمة كل منها تنتهي بإدراك معناها أو مضمونها)) نبيل راغب، رشاد رشدي، ص 39.

يرفض "رشاد رشدي" المفهوم القديم للبلاغة لأنه يعبر عن شخصية صناعيها، وقد ظل مفهوم البلاغة سائداً حتى قامت الحرب العالمية الأولى، فتغير أعقابها مفهوم البلاغة ومعها مفاهيم الأدب والنقد نفسها، ويستدل "رشاد رشدي" بما ألفه ت-س إليوت في سنة 1919م، حيث قال بأن الفن ليس تعبيراً عن إحساس صادق مهما بلغ الإحساس أو التعبير عن شخصيته تعبيراً متعمداً مباشراً، بل هو تعبير عن هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة.

المحاضرة الثالثة "النقد الأسلوبي"

نشأة الأسلوبية:

برزت معالم الأسلوبية مع "شارل بالي (1855-1945م)، هذا الأخير الذي يكاد يجزم جميع الباحثين بأنه أول من استخدم مصطلح "الأسلوبية الحديثة" بعد أن كانت متداخلة مع علم البلاغة، حيث كان "نوفاليس" لا يفرق بين الأسلوبية والبلاغة قديما.

في عام 1960م عقدت ندوة عالمية بجامعة "أنديانا" بأمريكا، وقد حضر أبرز نقاد الأدب وعلماء اللسان، ومحورها "الأسلوب"، وساهمات كل البحوث والمداخلات يومها بضرورة بناء جسر بين الأدب واللسانيات.

وقد أثرى البحوث الأسلوبية "تودوروف سنة 1965م، حين ترجم أعمال الشكلاونيوس الروس إلى الفرنسية، وكذلك سنة 1969م ثمّن وبارك الألماني "ستيفان أولمان" استقرار الأسلوبية لما لسانيا نقديا بقوله ((إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعترى غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا)) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 24.

تضافرات الجهود اللغوية والمدارس الغربية في تطوير الاتجاهات الأسس الأسلوبية على سنن وأسس لغوية، كما تجلّى ذلك في "الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين، وكما كان للمدرسة الإيطالية الفضل في بث روح التجديد في البحوث والدراسات البلاغية" انظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 87.

مفهوم الأسلوبية:

اختلفت تعاريف الأسلوبية وتعددت معانيها "علم التعبير ونقد للأساليب الفردية، كما أنها وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"، وهناك من عدّها منهجا لسانيا، في حين ارتبط مصطلح الأسلوبية بحقل السيموطيقا اللغوية، وتعرّزت صياغته بوصفه تحليلا لوسائل تعبير اللغة، أو تحليلا للأساليب الفردية.

واعتبرت الأسلوبية تطورا للفكر الشكلاوني، وتنحصر أهميتها على أنها إحدى الآليات أو الوسائل التي يوظفها الدارسون والنقاد في تقييم الانتاج الأدبي، والأسلوبية ليست منهجا نقديا جديدا يسعى إلى إلغاء البلاغة القديمة، وإحلال بلاغة جديدة مكانها تركز على دعائم تقوم على الجمالية والوظيفية، بل تعتبر الأسلوبية وسيلة لاستقصاء النصوص الأدبية واستجلاء معانيها وسبر أغوارها، ولا يمكن أن تعتبر الأسلوبية اتجاها نقديا في حدّ ذاته.

وهناك من يعد الدراسة الأسلوبية تفكيكا للعناصر المكونة لجهاز الإبلاغ لتتبع ما يحدث بينها عند التفاعل، وما ينقطع عند الانفصال، ويرى "عبد السلام المسدي أن الأسلوبية تنطلق من النص لتعود إليه، وقد تقرنه بالمرسل أو المرسل إليه.

تعنى الأسلوبية بوصف خصائص النص أو القول في النص من دون العناية بالمتلقي، وتقتصر على الشفرة من دون السياق، ومن ثم عزل رواد علم الأسلوب الأسلوبية عن الخطاب الإجباري الصرف، وقصروا عليها الخطاب الفني، فحقل الأسلوبية يرتكز أساسا على ثنائية تكاملية هي ظاهرة اللغة، وظاهرة الكلام.

تنطلق الدراسة الأسلوبية من مفهوم الأسلوب، وهناك مجموعة من التعريفات ترجع الأسلوب إلى المرسل، انطلاقا من تعريف "دي بوفان " الشهير "الأسلوب هو الرجل نفسه"، وهناك أيضا تعريفات أخرى "تميز الأساليب باعتبارها خواص للكتابة المحددة المجسدة للطابع الشخصي للكتابات والممثلة لملاحمهم التعبيرية المميزة مثلما تعد البصمة ممثلة للشخص" انظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص88.

ينظر بعضهم إلى الأسلوب على أنه "محصلة مجموعة من الملامح المرجعة بنظام خاص في النص الأدبي، بمعنى أن الملمح الوارد مرة واحدة لا يشكل سمة أسلوبية، لكنها تتجلى بالتكرار بإيقاع محدد يصبح حينئذ سمة أسلوبية"، انظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص89.

يرى كثير من الباحثين والدارسين أن هناك مجموعة من الإجراءات البحثية في علم الأسلوب تنتمي إلى مجال الإحصاء، ويمكن أن تقدم هذه الإجراءات "عونا كبيرا في تحديد الظواهر الأسلوبية، ورصدها بالدقة الكافية، إذ أن اتباع المنهج العلمي في اختيار الإحصائية طبقا للقوانين المعمول بها في هذا الصدد/ مما يضمن تمثيل العينات الصحيحة لكل الشامل بدقة، وتقريبها بطريقة منظمة تسمح باستخلاص النتائج المترتبة عليه بالوضوح الكافي مراعاة كل ذلك تسمح (للباحث) أن يتبين بعض الظواهر الأسلوبية في شكلها الحسي المباشر الخاضع للاستقراء والتصنيف كخطوة تمهيدية للعبور من الخواص الكمية إلى الخواص الكيفية المرتبطة بالتفسيرات النقدية للظواهر الأسلوبية، وقد أولع بعض الباحثين العرب من اللغويين خاصة والبلاغيين أيضا بتوظيف المنهج الإحصائي في دراسة لغة الشعر" انظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص90.

المحاضرة الرابعة "النقد البنيوي"

تمهيد:

مما لا شك فيه أن التطور الهائل الذي حظيت به المناهج الغربية، قد دفع نفرا من النقاد العرب، بحكم التأثير إلى وضع مقابل في المسار النقدي المعاصر؛ لكن هناك اختلافا في آراء ووجهات النظر وتضارب في إصدار الأحكام الناتجة عن الصراعات الإيديولوجية، وهذا عائد إلى أن النقد العربي المعاصر يعيش حالة من التبعية للفكر الغربي، حيث استقى الناقد العربي المفاهيم النقدية جملة واحدة دون قراءة أو إدراك لمراحل نشأة النقد الأجنبي وحيثياته الفكرية والحضارية.

البنيوية:

تعدّ البنيوية اتجاها نقديا نشأ في فرنسا، في الستينيات من القرن العشرين، وهي وسيلة لتحليل الفنون الثقافية، كما تعتبر محاولة علمية منهجية لدراسة الظواهر من وجهة البنية، والبنيوية منهج نقدي يمكن تطبيقه على أي نوع من الدراسات، وكذلك هي عبارة عن دراسة العلاقة بين البنى المختلفة في النص الأدبي، و "البنية " هي: "تنظيم يعبر عن تماسك العلاقات داخل النص الموحد".

ولذا رجعنا إلى مصادر البنيوية فإنها تستمد أصولها من "الشكلانية الروسية Russian Formalism"، ومن "النقد الجديد New Criticism"، ومن "الألسنية Linguistics". في حين يُعزى كل الفضل إلى اللغوي السويسري "فردينان دي سوسير Ferdinand de saussure"، والذي يدعى بـ "أبو الألسنية البنيوية".

وقد دعا "سوسير" إلى استقلال النص بوصفه نظاما لغويا خاصا، وفرّق بين اللغة والكلام، وعرّف اللغة بأنها "نتاج المجتمع مستقل عن الفرد"، واعتبر الكلام حدثا فرديا متصلا بالأداء وبالقدرة الذاتية للمتكلم، وقال كذلك بأن اللغة ينبغي أن تدرس بمنهج أني سكوني لا تاريخي تطوري.

ويعتقد "سوسير" كذلك بأن "الدال Signifier" لا تتطوي على أية إشارة إلى مضمون "المدلول Signifier" أي علاقة اعتباطية لا تفسير لها.

ومن أعلام البنيوية: "رولان بارت Roland Barthes" صاحب البنيوية السيميولوجية، و"كلود ليفي سترافوس Claude levi strauss" صاحب البنيوية الأنثروبولوجية، و"جاك لاكان Jack Lacan" صاحب البنيوية النفسانية، و"ميشال فوكو Michael Foucault" صاحب البنيوية المعرفية، و"لويس ألتوسير Louis Althusser".

ويرتكز المنهج البنيوي عند تحليل البنى الداخلية في النص على جملة من الخصائص منها:

- لا يهتم بالمعنى (المدلولات) بل بالدوال.
- "إن الأدب يمثل سيادة اللغة، وإن اللغة هي مضمون الأدب، وإن كل ما يفعله الكاتب هو قراءة اللغة" رولان بارت
- النقد هو امتداد لعملية القراءة، وأن الناقد هو قارئ نموذجي.
- يقوم التحليل البنيوي على الشكل وعلى العلاقات وحدها.
- المنهج البنيوي تحليلي لا تقييمي.
- شعار البنيوية "موت المؤلف" وتعني لا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسة النقدية للأدب.
- يجب أن تكون نقطة الارتكاز هي من النص ذاته.

البنيوية في المنظور العربي المعاصر

لا بدّ في أن البنيوية قد فرضت حضورها على الفكر العربي المعاصر بشكل أو بآخر، وصار لها مؤيدين ورافضين، ونتائجها الظاهرة في الميادين المختلفة من العلوم الإنسانية، ولكن رغم التهافت حول البنيوية ومصطلحاتها بين أنصارها في الوطن العربي، ورغم الزخم الكبير للمؤلفات التي تُرجمت عنها، بل رغم تحول المنهج البنيوي إلى "موضة" بين النقاد والدارسين، فليس هناك اتفاق حول مصطلحاتها، وتعدد بتعدد النقاد أنفسهم، وأن النقاد العرب لم يتأثروا بالنقد البنيوي الشكلي لعدم إتقانهم اللغة الروسية، فقد ظلت مبادئ الشكليين الروس في منأى شبه تام عن أفكار البنيويين العرب.

أما بالنسبة إلى استقبال البنيوية في المشهد العربي، فكان في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، وذلك من خلال الترجمة وانصهار الثقافة العربية عبر

وتعد أول دراسة عربية اتبعت المنهج البنيوي هي الدراسة التي قام بها "عبد السلام المسدي" في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" الذي صدر سنة 1977م، حيث تحدث في مقدمته عن البنيوية وماهيتها، واعتبرها ممارسة نصية تهدف إلى استجلاء دلالات البنية من حيث هي شكل يقوم على مجموعة من الصلات أو الروابط أو العلائق الخفية.

"كمال أبو ديب" ناقد سوري حديثي، تخصص بالمنهج البنيوي وحده، صاحب كتاب "جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنيوية في الشعر عام 1979م" كان الكتاب مبادر إلى تطبيق البنيوية.

"الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الحاضر".

المحاضرة الخامسة "النقد السيميائي"

تمهيد:

تجمع المعاجم العربية بأن "السيما" هي العلامة، وهو المعنى الذي تقوله المعاجم الغربية أيضاً، في حين نشأت السيميائية في أوروبا، وعرفت بعلم العلامات، وهو علم الكلمات أي العلامات للمعاني، وكان "ميثال بريال" اللغوي الفرنسي أول من لفت النظر إلى البحث في هذا الموضوع، وألف فيه قبيل نهاية القرن التاسع عشر، وهو الذي اشتق الاسم.

واجه الباحث قضية المصطلح عند تعامله مع المنهج السيميائي، ويرجع الأمر تعدد المصادر الثقافية في إطلاق الألفاظ أو الكلمات الدالة على الاسم، فالفرنسيون يفضلون استخدام مصطلح "السيمولوجيا" في حين يؤثر الأنجليزيون استعمال مصطلح "السيموطيقا".

فهناك من النقاد العرب من اتبع الفرنسيين في اتجاههم السيمولوجي، وآخرين أثروا الإنجليز في توظيفهم لمصطلح السيموطيقا، على اتجاه آخر فضل البحث عن بدائل من التراث العربي تحمل الدلالة ذاتها أو تقابلها، ولذلك استعملوا مصطلح "السيمياء" ويشق منه "السيميائية"؛ مع العلم بأن السيمياء قديماً اقترنت بالسكر والكهانة، واقتفاء الأثر وغير ذلك من الإشارات والرموز.

فشاعت مصطلحات كثيرة تحمل مفهوماً واحداً، ومن أهمها : السيمياء أو السيميائيات وأيضاً السيميولوجيا، والسيموطيقا، فهذان المصطلحان "sémiology" و"sémiotics" مأخوذان من الجذر اليوناني "semeion" أي الإشارة، وتعرف "السيمولوجيا" بأنها "علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، وهكذا فإن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون ويدرس بالتالي توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية" انظر "مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، ص156.

فالمنهج السيميائي علم يدرس أنظمة العلامات لغوية كانت أو حركية، وإذا كانت التيارات اللسانية تعنى بالبحث في الأنظمة اللغوية، فإن التيار السيميائي يدرس العلامات غير اللغوية التي تنشأ في كنف المجتمع، وعليه فإن السيميائية تدرس جميع الأنظمة كيفما كانت قوانينها وسننها وأنماطها التعبيرية؛ لغوية أو غير لغوية، ولذلك حصر "دو سويسير" السيمولوجيا في دراسة العلامات في دلالاتها الاجتماعية، بينما جعل "بيرس" السيموطيقا تدرس العلامات العامة في إطارها المنطقي.

يرى "دو سوسير" أن العلامات السيميولوجية تؤدي وظيفة اجتماعية فقط، في حين "بيرس" يجعل وظائف أخرى كالمنطقية والفلسفية.

يبحث علم السيميولوجيا في الدلالات التي تفرزها اللغات غير الطبيعية كنظام المرور، ونظام الدعايات، ونظام الرتب العسكرية وغير من أنظمة الحياة، والسيموطيقا حسب منظور "بيرس" تتجاوز علم الإشارة إلى جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى، كذلك جعل نظام السيموطيقا أشبه بمثلث ترتبط معاني أضلاعه الثلاثة بعضها ببعض، وكل ضلع يشير إلى ضلع آخر في الإشارة والمعنى.

تبحث السيميائية عن مولدات جديدة للنصوص، وتكوناتها، كما تعنى بالبحث عن أسباب التعدد، ولا نهائية الخطابات والنصوص من جهة، ومن جهة أخرى تهدف السيميائية إلى اكتشاف البنيات الثابتة الأسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء سبب اختلاف الجمل والنصوص- انظر جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، ص79.

"للسيميولوجيا" عن عدة اتجاهات تناولت كثيرا من الظواهر اللفظية وغير اللفظية، وعليه يميز النقاد بين اتجاهين دخل السيميولوجيا المعاصرة:

- الاتجاه الأوروبي: وهو اتجاه انبثق عن تصور "دو سوسير" للسيميولوجيا، ويمثله كل من هلمسليف وبارت، ومونان، وبوسنس وغيرهم.
- الاتجاه الأمريكي: ورأته كل من "بيرس" و"موريس" و"سيبوك" وغيرهم.

ويرجع هذا التباين في الاتجاهات والمدارس السيميولوجية إلى تعدد والمنطلقات الفكرية، والروافد (الرافد السوسيري، والرافد البيرسي)، وإلى تصورات كل منهما على حدة ورؤاهم النظرية والمنهجية.

عرف المنهج السيميائي بتشعب استخداماته في حقول ومجالات معرفية كثيرة، ولذلك وجد الباحثون اختلافا كبيرا في ضبط مصطلحاته وحدوده، وتعريفه، وهذا وفقا لاختلاف المرجعيات، وتفاوت المنطلقات الحضارية والأنساق الثقافية، وغيرها، وهو الذي أدى إلى تعدد في التسمية، وهذه في حد ذاتها قضية أرقّت الباحثين والمهتمين بهذا المجال السيميولوجي.

المحاضرة السادسة "النقد الاجتماعي"

تمهيد:

لا يمكن تصور أدب دون مجتمع، وصدق من قال "الأديب ابن بيئته" فهذه العبارة تعكس شخصية الأديب وثقافته ومنطلقاته الفكرية والدينية والسياسية، وهذه العوامل الخارجية شكلت نظرية جديدة عُرِفَت بالمنهج الاجتماعي، وكيف ساهم في دراسة النصوص الأدبية.

نشأة النقد الاجتماعي:

يعدّ المنهج الاجتماعي من المناهج الهامة في الدراسات الأدبية والنقدية، وانطلق هذا المنهج من رحم المنهج التاريخي، ومنه استمد أصوله وأساسه عبر محوري الزمان والمكان، وعليه فالمنهج الاجتماعي جزء من المنهج التاريخي، وهذا الأخير يرصد الأحداث التاريخية ويدرس الظواهر الأدبية عبر العصور، في حين المنهج الاجتماعي يقرن الأدب بالمجتمع، وطبقات المختلفة، فالأدب مرآة عاكسة للمجتمع.

بين نهاية القرن الثامن عشر، ومطلع القرن التاسع عشر، ظهر النقد الاجتماعي حين عاد أدباء فرنسيون كانوا قد هاجروا إلى "ألمانيا" و"أنجلترا" ومن أمثالهم "مدام ستال"، هذه الأخيرة التي ألقت كتابا موسوم بـ"الأدب من حيث علاقاته بالنظم الاجتماعية" عام 1800م. وكذلك الأديب "شاتو بريان" و"سانت ييف" الذي اهتم بالمجتمع وتأثير على الأديب.

النقد الماركسي: ظهرت الماركسية إلى الوجود في خمسينيات من القرن العشرين، وتغلغلت مفاهيمها النظرية ميدان النقد الأدبي عن طريق مجموعة من الرواد والنقاد، ارتأى بعضهم أن يبلوروا فلسفتهم الماركسية المتجذرة في المادية على الأدب، فعدّ نقدهم نقدا ماركسيا، أما البعض الآخر فقد اصطنع اتجاهها سلم بمبادئ "ماركس" وأفكاره، لكنه حاول أن يكييفها، ويجعلها أكثر ليونة بترك زاوية أو هامش يحترم فيه حرية الإنسان مبدعا كان أم قارئاً أم ناقداً.

واستبعدت التفسيرات المثالية للأدب، حين بدأ تطبيق النظريات أو المقولات الماركسية، وعلى أساسها تعيده إلى مصادر ميتافيزيقية أو روحية، وتعد فكرة "الإلهام" لـ "أفلاطون" و"أرسطو"، ومبدأ "الشعور" عند الرومانسيين من أكثر التفسيرات التي استهدفها الفكر الماركسي.

وقد أهملت الوظيفة الروحية للأدب، التي طالما مجّدها الرومانسيون والمثاليون، إذ لم يعد التعبير عن مكونات نفس المبدع وأحلامه، ونشدهانه للقيم الشعورية والفضائل، يعطي للأدب قيمته ووجوده الشرعي، بل صارت المنفعة هي البديل الذي يقدمه للمجتمع، وبذلك اختلت معايير تقييم الانتاجات الأدبية، وأضحت تقاس بمدى نفعيتها وإضافتها التي تجنى من خلالها.

وبهذا صار للأدب مفهوماً جديداً يتمركز على البعد الاجتماعي البراغماتي، أكثر من ارتكازه على المقوم الجمالي الفني، وأُجبر الأدب على الالتزام بقضايا المجتمع ويرضخ لقوانينه، ويمثل طبقاته المختلفة، وصارت جمالية النصوص الأدبية تركز على مدى تسجيل الواقع المادي للمجتمع.

ارتبط الأدب بالمجتمع ارتباطاً وثيقاً، حيث يرى الماركسيون بأن النص الأدبي هو انعكاس للواقع المادي الملموس أو المحسوس، والأديب يلتزم بأحداث المجتمع ويعبر عن أنساقه المعرفية وأطره الثقافية، وتطور المجتمع من تطور علومه وفنونه وآدابه، والأديب ابن البيئة الاجتماعية ويمثلها بأفكاره ورؤاه الفنية.

والملاحظ على الفكر الماركسي وتفسيره لأدب، غلو في تشيئ الأدب وتهميشه، وصار واضحاً تعديل هذا التطرف والحفاظ على خصوصية النص الأدبي وقيامه على الخيال، وإبقاء القيمة الفنية والشكلية التي غيها الجري وراء المضمون الاجتماعي.

واتفق بعض الماركسيون المعتدلون، واختلفوا في تفاصيل ذلك التعديل، فكان انقسموا إلى نظريات وتيارات مختلفة، لكنها تنتسب إلى النظرية الماركسية، مما جعلها تتخذ لها تسميات مختلفة منها: النقد الإيديولوجي، النقد الواقعي، النقد الاجتماعي، الواقعية الجديدة، وغيرها من التعديلات التي مست النقد الماركسي، منهم "لوسيان غولدمان **Lucien Goldmann**" باعتبار رائد المنظرين بعد المنظر

الأول "ماركس"، حيث حاول "غولدمان" تحديث النظرة الماركسية للأدب، عبر التوفيق بين الفهم الماركسي، والمعطى البنيوي الذي حدث أول مرة على الحقل الأنثربولوجي مع "جان بياجيه" و"كلود ليفي شتراوس". ارتكز "غولدمان" في منهجه على وضع كل نص أدبي إلى جانب نصوص أخرى، يتقاسم معها السياق الاجتماعي، ويكون معها نسقاً واحداً لا يفهم إلا من خلاله. في حين لجأ "جورج لوكتاش" إلى تعديل الماركسية، من خلال الجمع بين جوانب النقد التاريخي والنقد الاجتماعي.

المحاضرة السابعة "النقد الثقافي":

تمهيد:

بدأت ممارسات النقد الثقافي في أوروبا، ويرجع ظهوره إلى القرن التاسع عشر، لكنها لم ترتق إلى المستويات المعرفية والمنهجية، في بداية التسعينيات من القرن العشرين، وتحديدا عندما وجه الأمريكي "فنسنت ليتش" دعوته الصريحة إلى "نقد ثقافي ما بعد بنوي" يهدف أساسا إلى الخروج نظريات النقد الشكلائي، الذي انحصرت ممارساته النقدية في مجال الأدب فقط.

أثر النقد الثقافي على النقد العربي المعاصر:

يرى كل من "سعد البازعي" و"ميجان الرويلي" في كتابهما: دليل الناقد الأدبي، ص 305، أن النقد الثقافي في دلالاته اللغوية العامة، يمكن أن يكون مرادفا "للنقد الحضاري، وهذا المفهوم اللغوي تجلى ممارسات نقدية عند مجموعة من النقاد، أبرزهم "طه حسين، والعقاد، وأدونيس ومحمد عابد الجابري، وعبد الله العروي".

أما تعريفهما الاصطلاحي للنقد الثقافي فهو "نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف إزاء تطوارته".

رغم مرور نحو عقدين على ظهور النقد الثقافي في الفضاء العربي، تنظيرا وممارسة، فإن السجلات الفكرية حوله لا تزال تحتل حيزا كبيرا عبر منابر عديدة، كالدوريات والصحف والمؤتمرات والملتقيات والرسائل الجامعية، يتبنى بعضها طروحات هذا النقد ويدافع عنها عاذا إياه بديلا عن النقد الأدبي بمناهجه المختلفة، ويتحفظ بعضها الآخر عليه، مشككا في جدواه ومرجعياته وحدود اشتغالاته.

وإذا كانت البدايات التطبيقية للنقد الثقافي في الفضاء العربي، قد اقتصر على الشعر القديم والحديث كما في دراسات الناقد السعودي عبدالله الغدامي، فإنه أخذ يتوسع خلال السنوات العشر الأخيرة ليشمل خطابات إبداعية أخرى كالرواية والمسرحية والسينما.

وعلى الصعيد الفكري يرى قسم من الباحثين أن الدراسات التحليلية لنظم المعرفة في الثقافة العربية قد شرع بها المفكر المغربي محمد عابد الجابري منذ منتصف ثمانينات القرن الماضي، وأفضت إلى إنجاز كتبه الأربعة حول نقد العقل العربي (التكوين، والبنية، والعقل السياسي، والعقل الأخلاقي).

النقد الثقافي، حسب الغدّامي، فرع من فروع النقد النصوسي العام، يُعنى بنقد الأنساق المضمرّة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسّساتي وما هو كذلك سواء بسواء، ومن حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي.

وهو معني لذلك بكشف لا الجمالي في النص كما شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء تحت أقنعة البلاغي الجمالي، فكما أن لدينا نظريات في الجماليات فإن المطلوب إيجاد نظريات في القبحيات، لا بمعنى جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وتكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي.

ومن ثم فإن هذا النص، الذي لم يعد نصاً أدبياً جمالياً فحسب، لكنه أيضاً حادثة ثقافية، لا يُقرأ لذاته ولا لجماليته، وإنما يعامل بوصفه حامل نسق أو أنساق مضمرّة تصعب رؤيتها بوساطة القراءة السطحية، لأنها تتخفى خلف سحر الظاهر الجمالي. وهذه دعوة صريحة تشكل أحد ارتدادات ما بعد الحداثة النقدية، إلى التعامل مع النص الأدبي بوصفه علامة ثقافية قبل أن يكون قيمة جمالية لا تتحقق دلالتها إلاّ من خلال سياقه الذي أنتجها أول مرة (سياق المؤلف، وسياق القارئ أو الناقد) الذي تلقاها بعد ذلك في سعيه نحو التفسير.

ومهمة القارئ/ الناقد تكمن أساساً في الوقوف على أنساق مضمرّة مرتبطة بدلالات "مجازية كلية"، وليس على نصوص ذات دلالات صريحة. وتخالف هذه الوظيفة، التي يؤديها النقد الثقافي، وظيفة النقد الأدبي القاصر الذي "أوقفنا في عمى ثقافي تام عن العيوب النسقية المختبئة تحت عباءة الجمالي".

لكن نقاداً آخرين يرون أن النقد الثقافي في دلالته العامة، "نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها".

وبذلك فإن هؤلاء النقاد يلتقون مع عدد من المفكرين والباحثين العرب الذين يمزجون بين النقد الثقافي والنقد الحضاري أو الجذري، رغم أن موضوع الأخير هو الواقع المعيش لا الواقع المتخيّل، كونه يستخد المفاهيم والمصطلحات التي تحكم العلوم الاجتماعية والإنسانية لتحليل الواقع ونقده وتفكيكه.

إن المعضلة الكبرى التي يعاني منها النقد الثقافي العربي، في رأيي، سواء عند رواده أو عند الجيل الجديد، هي ارتهانه إلى منظور أيديولوجي في مقارنة النصوص الأدبية القديمة والحديثة، وبذلك فهو يتعد عن طروحات الحداثة وما بعد الحداثة، عن قصد أو من دون قصد، عائدا بالأدب والنقد كما يذهب بعض الدارسين، إلى الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي، أيام تغليب المضمون الأيديولوجي والتعويل على الوظيفة الاجتماعية للأدب التي تجلت في الواقعية الاشتراكية، ودعوة سارتر إلى الالتزام في مواجهة الأدب البرجوازي الذي يخفي عيوب الخطاب الرأسمالي.

المحاضرة الثامنة "النقد النفسي"

علاقة الأدب بعلم النفس:

علاقة الأدب بالنفس ليست وليدة العصر الحديث، وإنما تمتد جذورها إلى العصور القديمة، وكيف ارتبط نفوس الأدباء والشعراء والنقاد بانتاجاتهم، وكيف أثرت في نفوس متلقيها، ولا بدع أن يُعنى علم النفس بالأدب، ويأخذ مواقف تأتي في مقدمتها، مراحل نشأة الإنسان الأديب، والعوامل التي ساهمت في تكوينه، من تقدم وانحسار، أو كبت وانعتاق أو تفتح وانغلاق، وكل ما يحيط بتلك الشخصية من مؤثرات روافدها علاقة المبدع بأسرته، وعلاقته بمحيطه الاجتماعي، تبعا لمرحلة النمو من الطفولة مروراً بالشباب إلى مرحلة الشيخوخة.

لا يزال يرتبط النقد النفسي بعالم التحليل النفسي "سيغموند فرويد" الذي اتخذ من الأعمال الأدبية مادة خصبة لإجراء بحوثه النفسية، محاولاً بذلك الكشف عن دواخل الإبداع والدوافع الشخصية وراء كل إنتاج فني مليء بالدلالات ويكتنفه الغموض ويحتاج إلى محلل نفسي يكشف أسرارها ورفع اللثام عن وجهه المقنع.

يلجأ "فرويد" في أبحاثه على أفكار رئيسية مبنية على الكبت والرغبة الجنسية، ومرحلة الطفولة، هذه أفكار ثلاثة "حين بدأ الأطفال ما نسميه بالبحث الجنسي الطفولي، مدفوعين إلى ذلك بولادة أخ جديد، سينزعهم عن عرشهم الذي يتمثل في عناية الأم بهم، أو بالخوف من مثل هذا الحدث، وعندئذ يتجهون إلى التفكير في كيفية مجيء الأطفال، فلا يفهمون وظيفة الأب".

كذلك حاول "فرويد" أن يفسر عبقرية الفنان التشكيلي "ليوناردو دافنشي"، حيث إن آلافاً يحيط بهم ظروف خاصة بهم، فلا تخلق منهم فنانيين عظاماً ولا باحثين متعمقين، وهوس "فرويد" في تطبيق نظرياته النفسية على الأدب تجاوز مداه إلى استحداث شخصيات أسطورية أو مسرحية، أو أسماء مشهورة.

ولكن "يونج" يقرر أن هذه الخاصية ليست محصورة على الفنانين فقط، وإنما الأنبياء والحكماء والقادة هم أيضاً يشهدون ذلك الجانب المظلم العميق، من اللاشعور الجمعي، ويدركونه خلال عوالمهم الباطنية.

على أن هذا التفسير قد يكون أكثر قبولاً، من تفسير "فرويد" وتلاميذه التابعين له، لأنه لا يحصر الإبداع الفني في الدائرة المرضية، ولا يحسبه مجرد محاولة للتوفيق بين الرغبة في المحرم، وبين الشعور

بالخطيئة، كـرغبة استمتاع سوفوكليس بأمه في "أوديب"، ورغبة "شكسبير" في قتل العم الممثل للرغبة المكبوتة في "قتل الأب" في "هاملت" بل يعقد مقارنة بينه وبين أعمال أخرى يشبه الإلهام.

لقد شهد التحليل النفسي الفرويدي منذ منتصف القرن العشرين تحولا كبيرا، إذ لم مفاهيمه يكتنفها الغموض والتكرار المبتذل في الممارسات النقدية فضلا عن الصد الذي واجهته، لأنهما سلطت الضوء على نفسيات الأدباء ومضمون أعمالهم الأدبية، وأهملت القيم الفنية وهمشت اللغة في تلك الأعمال، وهو ما مهد لمنظور "التحليل النفسي الجديد للأدب" والقائم على عنصرين أساسيين:

- تقدم المنهج والنظرية النقيدين، وخصوصا مع تصدر البنيوية المشهد النقدي، وإعلانها لسلطة النص تحت شعار "موت المؤلف" التي تفصح عن تهميش صاحب النص،
 - تطور علم النفسي وتجاوزه لمفاهيم "فرويد" وخاصة ما تعلق منها بالعقد النفسية.
- وأدى هذا التحول إلى ظهور مجموعة من النقاد دعموا تحليلاتهم النفسية بمفاهيم مستقاة من نظريات نقدية مغايرة، وأضحى الباحثون النفسانيون يهتمون إلى جانب تحليل نفسيات الأدباء:

- البعد الاجتماعي في تشكيل المضمون النفسي.
- الاهتمام بالمستوى اللغوي في النص الأدبي.
- التركيز على سيكولوجية القارئ والجمهور.

ويتكفل المنهج النفسي بالإجابة عن مجموعة من التساؤلات:

- ما هي طبيعة العملية الأدبية من الوجهة النفسية؟
- كيف تتم عملية الخلق الأدبي؟
- ما هي العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة في العملية الأدبية، وكيف تتركب وتتناسق؟
- ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنتقها؟
- هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي أن نرصد التطورات النفسية لصاحبه؟
- كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند قراءته؟

المحاضرة التاسعة " النقد الإيديولوجي

شغل مصطلح الإيديولوجيا اهتمام كثير من الباحثين والعلماء والمتخصصين في مجالات شتى، إذ يتضمن العديد من الدلالات المتضاربة، ويشتمل على جوانب فكرية وفلسفية وسياسية واجتماعية وفقا لميادين توظيفه، ومع ذلك يبقى مفهوم الإيديولوجيا من أكثر المفاهيم الشائكة التي تستعصى على الأفهام، حيث شهد هذا المصطلح تطورات وتحولات سواء حيث المفهوم والوظيفة.

يرجع الفضل إلى بروز مصطلح الإيديولوجيا لأول مرة في التداول الفكري الإنساني إلى الفيلسوف الفرنسي "أنطوان ديستوت دي تراسي" **Antoin Destut de Tracy** في كتابه "مشروع عناصر الإيديولوجيا" سنة 1801، والذي يهدف إلى إيجاد مجال علمي يُعنى بدراسة الأفكار وفق قوانين علمية تجريبية مقننة، بعيدة عن تلك التصورات الكاذبة والخيال والميتافيزيقا.

كما ارتبط مدلول هذا المصطلح عند الماركسيين بمدلول الوعي الزائف الذي تحمله فئة اجتماعية ما، حيث عُدَّ "ماركس" أول من استعمل مصطلح الإيديولوجيا في مجال علم الاجتماع، إذ استقى مفهومه للإيديولوجيا من المفهوم الرائج في الأوساط الاشتراكية.

إن الإيديولوجيا بوجه عام، منظومة متسقة من الأفكار والتصورات والقيم والمعتقدات التي تحدد رؤية الفرد إلى الفرد والمجتمع والإنسان، والتي تؤثر على نظرتهم للعالم وتوجه سلوكه، حتى وإن كانت المعتقدات خاطئة فإن العقل يجعلها هي الحقيقة؛ لأنها جزء من مجموعة الأفكار التي يؤمن بها.

وبما أن للإيديولوجيا علاقة مباشرة بالمجتمع فإن لها مفهوماً سوسيولوجيا، فهي تعتبر ظاهرة اجتماعية توجه الأنظمة السياسية والأدبية والاقتصادية، فالمدلول الاجتماعي للإيديولوجيا يتمفصل من خلال البنيات الفكرية للمجتمع، لذلك يربط الباحث والناقد "لوسيان غولدمان" **Lucien Goldman** صياغة لمفهوم الإيديولوجيا كرؤية للعالم واضعا حدودا بين كل منهما، انطلاقا من فكر الوعي التاريخي للذات.

ورغم هذا يسود الاعتقاد بالدور الفردي في بناء الرؤية للعالم، فالوعي الجماعي متكون من تجميع وعي الأفراد، لذلك يقترح "غولدمان" مصطلح وعي المجموعة.

المحاضرة العاشرة "الحداثة والمعاصرة"

التصق مفهوم الحداثة في بادئ نشأته بالمجال الأدبي والنقدي، إلا أنه سرعان ما امتد إلى الأطر المعرفية الأخرى كالتاريخ والاجتماع والسياسية والاقتصاد... إلخ. ويدخل مفهوم الحداثة ضمن المصطلحات العvisية عن التعريف، ولا سيما أنه متغير ومتجدد طبقاً لما تعنيه لفظة "الحداثة" لغةً، ولكن يمكننا مقارنة مفهوم الحداثة على أنه محاولة في تجاوز التقليدي؛ بهدف التجديد بدءاً من رمي القديم وراء الظهر، وعدّه تاريخاً؛ وصولاً إلى خلق الجديد المُستحدث.

وتعود نشأة المصطلح إلى ما بعد العصور الوسطى التي عاشتها أوروبا تحت سيطرة الكنيسة، وانحطاط الفكر والوعي إلى أدنى مستوياتهم وانتهاءً لهذه العصور كانت بواعث دخول أوروبا إلى عصر العلم والتجربة، أو العصر الذي عرف بـ "الحداثة" كإعلان نهاية الميتافيزيقا، وبداية عصر إرادة الإنسان، بوصفه كائناً عاقلاً لا تحكمه الأساطير ولا إرادة الآلهة.

تجسدت الحداثة بمستجدات حملها القرن الـ 17، بلغت ذروتها مع الثورة الصناعية والثورة الفرنسية، فكان للعلم التجريبي والفلسفة العقلية دور كبير في تجسيد معنى الحداثة. وعلى هذا؛ يكون المصطلح مرتبطاً - عند الغرب - بالفكر والأيدولوجيا.

عريباً، مازالت الحداثة تُطرح للنقاش، إن لم نقل: إنها تثير جدلاً، لكنها أوغل قدماً ممّا عند الغرب، فالتقاد يرجعونها إلى القرن السابع، متجسدة بالاتجاه الشعري المحدث في العصر العباسي على يد شعراء مجددين، من أمثال بشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام وأبي العلاء المعري وآخرين، فأبو نواس أول من هدم نظام القصيدة القديم، وأطاح المقدمة الطللية، أي: استهلال القصيدة بالوقوف على الأطلال، واضعاً، عوضاً عنها، المقدمة الخمرية، وبيته التالي يجسد ذلك التوجه:

عاج الشقي على رسمٍ يسائلُهُ وعجتُ أسألُ عن خمارة البلد.

بينما اتخذت الحداثة عند أبي تمام بُعداً آخر، يمكن تسميته بـ "بُعد الخلق"، متجاوزاً مطابقة الشعر للحياة إلى عالم آخر، يتجاوز العالم الواقعي، وقد أسس - بذلك - تياره الخاص الذي وُصف في النقد القديم بـ "مدرسة الصنعة والبديع".

في حين يرى مفكرون ونقاد آخرون، في عصرنا الحالي، الحداثة شيئاً لمجلوباً من الخارج، إنها حادثة تتبنى الشيء المحدث، ولا تتبنى العقل، أو المنهج الذي أحدثه؛ فالحداثة موقف ونظرة قبل أن تكون نتاجاً؛ فهي لم تنشأ نتيجة فكرٍ، وإنما كانت استجابة للحياة الراهنة، بعبارة أخرى، كانت تجديدًا افتضاه جدوى الوسائل التقليدية، دون أن يخلق فكراً جديداً أو فلسفة.

وصعوبة تعريف المصطلح، أوجبت هذا السرد، في محاولة للوصول إلى محيط مفهوم الحداثة، والوقوف على معناه.

ويختلف مفهوم الحداثة عن المعاصرة، "فالمعاصرة ترتبط بالعصر، فتكون - بذلك - ذات دلالة زمنية، أما الجدة، فلا ترتبط بالزمن؛ إذ قد يكون الجديد في القديم، كما يكون في الحديث"، وبهذا يصبح مفهوم الحداثة مختلفاً عن المعاصرة، وتصبح الجدة منفصلة عن الزمن متجاوزة العصر.

وعلى هذا؛ يوصف أي شاعر أو مفكر أو ناقد موجود في زمننا من الممكن بأنه معاصر، فيما لا يمكننا القول عنه: حداثي، إلا إذا أتى بجديد لم يؤتى به مقلدٌ، فقصيدة التفعيلة في الأدب العربي، في أربعينيات القرن الفائت (1942-)، كانت حادثة، وكتابة جبران خليل جبران على أوزان جديدة كانت حادثة، ودخول كلمات جديدة، كالقبور والجماجم وغيرها، إلى الأدب الفرنسي على يد بودلير كانت حادثة، في الوقت الذي يوجد فيه كثير من المفكرين والشعراء في زمننا الحالي كتبوا على المنوال القديم، بدون أن يأتوا بجديد، وعليه؛ يكون من الموضوعية وصف أحد هؤلاء بأنه شاعر معاصر، أو مفكر معاصر.

الحداثة/المعاصرة

ذ.الكبير الداديسي

إن أي بحث يدخل في إطار الحداثة، يكاد لا يخلو من إشارة إلى مصطلح المعاصرة، ومقارنته بمصطلح الحداثة، حتى أصبحت المعاصرة جارة الحداثة ورببتها التي لا يمكن أن تفترق عنها، أثناء كل حديث عن التحديث والتجديد في الشعر بالخصوص، من هذا المنطلق نجد أنفسنا مضطرين للتعرض إلى ثنائية الحداثة/المعاصرة.

يذهب الكثير من الباحثين إلى ربط الحداثة بالعصر الحديث، ومن ثم إعطاؤها نفس دلالة المعاصرة. وهو أمر يبدو مجافيا للصواب، وبالتالي ضرورة التفريق بين المصطلحين.

فمصطلح المعاصرة يفرض طرح سؤالين: الأول يتعلق بمعنى المعاصرة، والثاني يرتبط بعلاقتها مع التراث، والتمتعن يرى أنهما سؤالان متصلان إذ "لكي تكون عصريا لا بد أن تحدد موقفك من التراث" ويجيبنا زكي نجيب محمود ببساطة أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون فقط لأنهم أبناء هذا العصر. وللمعاصرة شكلان يختلف أحدهما عن الآخر اختلافا واضح المعالم: شكل سطحي يحاول الشاعر فيه أن يتحدث عن مبتكرات ومخترعات عصره، وتركيباته الاجتماعية والسياسية... معتقدا أنه يمثل عصره ويصوره وينقله للمتلقي، بل ويظن أنه يشارك في سيرورته وتطوره. كل ذلك بأشكال وأساليب وتراكيب بل ورؤى قديمة تجعل الشاعر يعيش بعيدا عن هذا المجتمع. فليس المجدد المعاصر من عرف الطائرة والصاروخ والسيارة والمذياع وكتب عنها، وإنما قد يكون مجددا وهو يتحدث عن الناقة والفرس والكرم والشجاعة، إذ أن المجددين هم "الذين يهيئون للتراث الاستمرار والحيوية لا أولئك الذين يحنطونه بالتكرار والتقليد فيحكمون عليه بالعقم".

وشكل مغالى فيه ينادي ويطلب بالعصرية المطلقة والانفصال التام عن التراث، مع التسليم بالفساد لكل القيم التقليدية، والبحث عن تحطيم قدسية التراث. كانت بداية هذا الشكل منذ الصرخة الواضحة التي أطلقها رامبو "لا بد أن نكون عصريين بشكل مطلق" ومعنى هذا أنه ينبغي أن تعكس أشعار هؤلاء، بصورة مرئية، شهورهم بالظواهر المعاصرة كالآلة والمدينة الصناعية...

إن هذا الشكل يشكل موقفا عدائيا ورافضا مباشرا للتراث، وتجدر الإشارة إلى أن فكرة الحداثة غير مرتبطة بالمعاصرة، إذ أن الحداثة "تتضمن تخصيص حصول الواقعة في نقطة محددة من محور الزمن الطبيعي، من هذا المنطلق يمكن لنقطة الحداثة أن تتعين في أي مجال من مجالات محور الزمن الطبيعي، والمهم أنها إذا تعينت قسمت محور الزمن إلى سابق ولاحق، هي التي تتوسطهما بنفسها، ولكننا نعلم من جهة أخرى أن الزمن الفيزيائي منقسم بصفة دائمة ومستمرة بين ماض ومستقبل، تتوسطهما لحظة الحاضر التي هي دائمة التحول طبيعيا، بحيث تكون نقطة الصفر، ويرمز للسابق بعلامة (+) واللاحق بعلامة (-)" انطلاقا من هذا النص يمكننا أن نضع هذه الترسيم:

قديم مرفوض — الحداثة — حديث منشود

ماض — المعاصرة — مستقبل

لنفترق بين مصطلحي الحداثة والمعاصرة، ولنبين أنهما مختلفان. فالحداثة ليست هي المعاصرة ولا مرتبطة بالزمن لأنها لو كانت كذلك لفقدت صفتها بمجرد مرور قليل من الزمن.

من هنا تبدو ضرورة الفصل بين مصطلحي الحداثة والمعاصرة. فالمعاصرة إذن مصطلح ينطبق على الزمن ليس غير، وهو محايد الإحالة ليس محملاً بأية حساسية إيديولوجية، ولا يضم أي حكم قيمة. بينما الحداثة تعني الأسلوب والحساسية والوعي الجديد بمتغيرات الحياة، إنها من هذا المنظور تتضمن حكماً ووصفاً نقدياً. إن الذين يوحّدون بين الحداثة والمعاصرة وبالتالي يربطون الحداثة بالعصر الراهن، مؤمنون بأن ما يجري الآن أفضل مما كان، وأن الآتي أحسن من الحاضر، وهي نظرة تركز على الزمن لا على الإبداع على الشاعر لا على إبداعه. ومن الخطأ أن نربط الحداثة بالمعاصرة أو بالزمن لأن من الحداثة ما يسبق الزمن ومنها ما يسايره ومنها ما يتأخر عنه.

ما الذي يجعل من النص نصاً حديثاً؟

سؤال كثيراً ما لا كتبه الألسن وطرح في الصحف والمجلات، ويبدو سؤال بسيطاً، لكن عند طرق باب الأجوبة ترصد في وجهنا كل الأبواب لأن كل الأجوبة لم تتمكن من وضع الملح على الجرح، ولم تستطع تسييح كل ظاهرة إبداعية لتموضعها في محلها اللائق بها. فغذى السؤال سؤالاً فضفاضاً بلا ضفاف لكثرة استهلاكه، أجوف فاقداً لحيوية عناصره، وحتى لا تبقى دار لقمان على حالها نعيد طرح السؤال آمليين أن نجد له جواباً يرتاح له المسائل ولو نسبياً.

1- هناك من حاول ربط النص الحديث بالعصر الراهن باعتباره الإطار الذي يحوي حركات التغيير والتطور والإنسلاخ عن السلف -ومن ثم فهو معادل للنص المعاصر- ونظرة هؤلاء للإبداع نظرة مثالية تجريدية شكلية تؤكد على الزمن، وتهتمش الفن، تقبض على الشاعر وينفلت منها قوله بل تركز على السطح ولا تستطيع الغوص إلى الأعماق، إنها بكل بساطة نظرة تفضل النص الحديث، على شقيقه القديم وتتجاهل أن التحديث في الشعر ليس متزامناً دائماً وبالضرورة مع "حداثة" الزمن، فالنص الشعري لا يكتسب حداثته من زمنيته وإنما يكتسبها من بنيته ذاتها.

2- وهناك من يرى أن النص الحديث هو ما يقع في الضفة المغيرة، أو الجانب المناقض للنص القديم، ويقصرون تحديشته على كونه مغيرا للنص الجاهلي أو العباسي... إما في الشكل أو المضمون، فإلى هؤلاء نقول إن هذه الفكرة فكرة آلية تعتمد كأساس لها، فكرة إنتاج النقيض ومن هنا تقصر الإبداع في لعبة التضاد.

فالنظرة الأولى تضاد الزمن بالزمن وهذه تضاد النص بالنص هكذا مع هؤلاء يصبح الشعر ينفي بعضه بعضا مما يبطل معنى الشعر وإبداعه على السواء.

3- ونجد من الباحثين من لهم منطقهم الخاص، إذ يرون أن النص الحديث لا يكون حديثا إلا إذا كان صورة طبق الأصل للشعر الغربي. ويجب -إذا أراد النص العربي أن يكون حديثا- أن يحتذي الغرب في مقاييسه وأشكاله ومضامينه. وهي نظرة تنطلق من فكرة "المركزية الأوربية" وتقر -شاءت أم كرهت- بتفوق مسبق للغرب، ويعلنون تأخر الشعر العربي عن اللحاق بالشعر الغربي. إنهم يقعون في الاستلاب الكامل إلى درجة الذوبان في الآخر. ومن هنا ينفون خصوصية الشاعر العربي. ولا يصبح غير معيد أو مجتر لنجاح الآخر.

4- وهناك من الباحثين من يذهب إلى أن النص الشعري الحديث، هو الذي يخرج عن الأوزان القديمة. وأصحاب هذا الرأي هم المتحمسون لما سمي بـ "قصيدة النثر" باعتبارها -في رأيهم- تمثل تماثلا كاملا مع الكتابة الشعرية الغربية، وتتنافى ومعمارية الكتابة الشعرية العربية. وهذه المقولة تنسى أنها تركز على أداة من أدوات الشعر ولا تعبر أي اهتمام لجوهر الشعر.

5- إلا أن هناك من الباحثين من يقصر حداثة النص في كونه يعكس ويتناول قضايا عصره ومخترعاته وانجازاته. فهي رؤية ساذجة، لأنه قد يحدث أن يعبر الشاعر عن كل هذه المضامين لكن برؤى تقليدية، فالمواضيع لا تحدد الحداثة في النص، فلا ينبغي لنا البحث عن الحداثة في الأدوات.

6- نكتفي بهذه المواقف والآراء -على سبيل التمثيل لا الحصر- التي حاولت الإجابة عن هذا السؤال وإن تنسج له ثوبا يحميه شر التيارات الجارفة، إلا أنها عجزت عن ذلك وبقي السؤال عاريا يتطلب منا حقه من الثياب. وسنحاول -قصارى جهدنا- أن ننسج لهذا السؤال ثوبا يقيه. ونطرح السؤال بصيغة أخرى تقرنا من الدخول في الجواب: ماذا يميز النص الحديث عن القديم؟ إن حداثة النص

الشعري تشكل موقفا قبل كل شيء، ويتضح ذلك في أنه يجب على الشاعر أن يعبر عن تجربته الحياتية الحقيقية كما يعيها بعقله وقلبه على السواء. أي أن يكون النص تعبيرا عن روح العصر، لا انعكاسا مرآويا، وذلك باستخدام الصورة الحية القائمة في التاريخ والحياة، بشكل يحاول الانفلات من قبضة الأنماط والقوالب الموروثة، بل واستبدال التعابير والمفردات القديمة بمفردات جديدة، لا نقصد المفرد بالمعنى الحرفي، وإنما نقصد اللغة الشعرية باعتبارها إحساسا ووعيا مقصودا، تفرض نفسها فوق الرسالة التي تتضمنها وتعلن نفسها بشكل سافر. ها هنا تخرج الألفاظ عن كونها مجرد وسائل، غنها تتحول من الدوال إلى المدلولات، ويصبح كل شيء مقصودا وله معنى: الكلمات، ترتيبها، أشكالها الداخلية والخارجية... إننا لا نريد أن نقر أن الكلمة تكسب هذه القيمة بمعزل عن السياق العام للنص، بقدر ما نؤكد أنها لا تكتسب الوظيفة إلا من خلال حضورها ضمن بنية تعبيرية تحدد إيماءاتها الدلالية في جسد النص.

ففي النص الحديث يصبح كل شيء له معنى حتى البياض أو الصمت اللغوي، فإنه ليس بريئا بل إنه أصبح أحد المعالم المميزة للقصيدة الحديثة. وله صور مختلفة، وفي كل الصور لا يقتصر الإبداع على المبدع، وحده، إن النص الحديث يحاول إشراك القارئ في دلالة النص الغائبة المتمثلة في الصمت إذ أن اللغة، "لا تقدر أن تتجاوز سطح التجربة أما الباقي فيظل خارج اللغة يلفه الصمت".

والشعر الحديث يهدف إلى تطوير الإيقاع، وتحطيم قدسية الأوزان القديمة، لكن ليس هدفه وغايته في تحطيم هذه الأوزان فقط، وإنما في صقلها لتطابق المضامين الجديدة، فينبغي في النص الحديث أن يكون الشكل مطابقا للمضمون بل ومعبرا عنه ورغم أن النص الحديث يهدف للتمايز عن النص القديم فإنه ما ينفك بغوص في أعماق التراث وفهمه والتفاعل معه باستخدام الإيحاءات التاريخية والأسطورية والفلكلورية ما دام هدفه هو تعميق الفكرة.

المحاضرة الحادية عشر "الالتزام في الأدب"

مفهوم الالتزام:

ورد في "لسان العرب" لابن منظور "الالتزام من: (لزم الشيء يلزمه لزما ولزوما، ولازمه ملازمة ولزاما، وألزمه إياه فالنزمه، ورجل لُزِمَ يلزم الشيء فلا يفارقه. والّزام: الملازمة للشيء والدوام عليه، والالتزام (الاعتناق)، انظر "ابن منظور، لسان العرب، ص541.

فالمفهوم اللغوي للالتزام عدم المفارقة والبقاء والدوام للصلة والعلاقة التي تجمع بين الملازم والشيء الملتزم به.

أما المفهوم الحديث للالتزام من "معجم مصطلحات الأدب" هو: (اعتبار الكاتب فنه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الانسان، لا لمجرد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال)، انظر مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص79.

يتجاوز الالتزام في الأدب وظيفته الجمالية والمتعة إلى الوظيفة الاجتماعية، وهذا ما عبّر عنه "جان بول سارتر" في قوله: (مما لا ريب فيه أن الأثر المكتوب واقعة اجتماعية، ولا بد أن يكون الكاتب مقتنعا به عميق الاقتناع، حتى قبل أن يتناول القلم. إن عليه بالفعل، أن يشعر بمسؤوليته، وهو مسؤول عن كل شيء، عن الحروب الخاسرة أو الرابحة، عن التمرد أو القمع، إنه متواطئ مع المضطهدين إذا لم يكن الحليف الطبيعي للمضطهدين)، انظر جان بول سارتر، الأدب الملتزم، ترجمة: جورج طرابيشي، ص.

يصرح "سارتر" بفاعلية الأدب ومشاركته القوية في صنع الأحداث، ووظيفته لا تقتصر على إثارة المتعة في المتلقي أو التأثير الجمالي؛ بل يسعى الأدب إلى تغيير ظروف المجتمع من معاناة وغبن ومآسي، إلى تحرر فكري وحضاري، ويشارك في التفريغ عن هموم الأفراح وإسعادهم بتحقيق متطلبات الحياة الضرورية.

وعليه فالأديب ابن بيئته، ينطلق منها ليبر عن واقع المعيش، وأن يصور الحياة العقلية والفكرية والاجتماعية، والسياسية والدينية والثقافية والاقتصادية، بمعنى الأدب جزء من الحياة، والأديب فرد من مجتمع يتمي إليه ويخدمه بأفكاره وبحوثه ومحاوراته للحياة تنتج أعماله الفنية.

الالتزام هو مشاركة المبدع أو الأديب الناس همومهم الاجتماعية والسياسية ومواقفهم الوطنية، والوقوف بشجاعة أمام تحديات الحياة المختلفة، وتصبح ذات مبدع رهينة الالتزام، وقوم هذا الأخير " في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكر أو الأديب أو الفنان فيها، وهذا الموقف يقتضي صراحة ووضوحا وإخلاصا وصدقا واستعدادا من المفكر، حتى يحافظ على التزامه دائما، ويتحمل كامل التبعة التي يترتب على هذا الالتزام) انظر، أحمد أبو حاق، الالتزام في الشعر العربي، ص14.

وفكرة الالتزام في الأدب العربي، ليست وليدة العصر الحديث، وإنما تعود بداياتها إلى العصر الجاهلي، حيث كان الشاعر ينمي إلى القبيلة ويزود عن حماها، ولسان حاله يقول قبيلتي هي شعري وشعري هو قبيلتي، واستمر صوت الشاعر بصوت جماعته، فكان يعبر حال قبيلته أو عن عقيدته ودينه الجديد في صدر الإسلام، أو في تحديده للمشكلات التي تواجهه، ويتفانى في التعبير والسعي لإيجاد حلول لمشكلات وقضايا مجتمعة وأمتة.

مظاهر الالتزام:

- تبني المبدع أو الأديب لموقف أو قضية أو مذهب أو فكرة في أي مجال من مجالات الحياة المختلفة (دينية أو سياسية أو اجتماعية أو فلسفية أو فكرية أو اقتصادية)، والعمل على خدمته.
- جعل الأدب وسيلة وليس غاية في حد ذاتها، أي وسيلة للتغيير ومواجهة تحديات الحياة.
- إعلان الانتماء بضمير "نحن" والتخلي عن "الأنا" وانصهارها في الآخر.
- السعي إلى محاربة أنواع الاستبداد والاضطهاد كيف ما كانت أشكاله الاستعمارية.
- الواقعية في التعبير، وصدق العاطفة اتجاه القضية التي يعبر عنها الأديب.
- تبني الدور الإصلاحي والتربوي في المجتمع.
- بثّ الأمل وتشجيع الناس ودفعهم إلى التقدم.

وقد أفرز الالتزام عن مجموعة من النزعات القومية والوطنية في السياسي التحرري، فكانت العلاقة وطيدة بين الملتزم ونزعتة، فعندما تبني الشاعر قضية وطنه، كان يتألم لألمها، ويفرح لفرحها، فالشاعر الجزائري الكبير "مفدي زكريا" ارتبط اسمه بالثورة الجزائرية التحريرية الكبرى، وكذلك الشاعر الجزائري "أبو القاسم خمار"، وكيف ننسى الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" وكيف ارتبطت القضية الفلسطينية بشعره

التحرري، والشاعر السوري الكبير "سليمان عيسى"، فهذه أسماء لشعراء ملتزمين بقضيتهم الوطنية ودافعوا عنها ببسالة، وأصبحوا رموزاً يحتذى بها للأجيال الصاعدة.

المحاضرة الثانية عشر "الغموض في الشعر"

يعد مصطلح "الغموض" من المصطلحات العربية المبهمة، كل يوظفه حسب مفهومه وطريقته، لأنه لم يكن عند العرب القدماء منظومة يعيّنون فيها حدود المصطلحات ومفاهيمها؛ وأصل معنى الغموض، هو الغمض، أي انطباق الجفنين على العين، ولذل يبدو الغموض مرادفاً للغمق ومزيداته، ولاسيّما الانغلاق، وقد اتسع المعنى فقليل مثلاً: أغمض عنه أو عليه، أي تجاوز أو تغافل، وكأنه أغمض عينه عن عمله أو عليه، ولذلك كان من معاني الإغماض المسامحة؛ والغمض والغامض: المطمئن المنخفض من الأرض الذي يُرى ما فيه؛ وغمض الشيءُ أو المكان: خفيّ وغمض فلان في الأرض غموضاً: ذهب فيها، وأغمضت الفلاة على الشخصوس: غيبتهم في غيوبها.

ومن تلك المعاني اشتقت معاني أخرى تدل على الخفاء واللفظ وقلة الشهرة، فالغموض بالتالي يتصل بعدم الرؤية أو بعدم إمكانها، ويدل على الخفاء وعدم الوضوح، لكنه في الأدب أو في الشعر، متعدد الوجوه، والأسباب، منه ما هو لغوي تركيبى، ومنه ما هو تصويري، ومنه ما هو أسلوبى.

الغموض في الشعر العربي المعاصر

الغموض في الشعر العربي المعاصر ظاهرةً أدبيةً فرضت نفسها، فاهتم النقاد بالبحث والتحري عن أسباب هذه الظاهرة، وأخذ كل ناقد ظاهرة من هذه الظواهر لدراستها، وقد رأى أنطوان غسّان أنّ للغموض ثلاثة أسباب جديرة بالذكر، وهي: أسبابٌ مُعلّقة بالقارئ، فقارئ الشعر العربي الحديث في العصر الحالي على عجلٍ دائماً، فالحضارة للمادية الحديثة لم تدع لوقتٍ كافٍ للنظر أو التأمّل الهادئ أو التّفكير العميق، لذلك اتّسعت الهوة بين الشاعر والقارئ. مُعلّقة بالقصيدة نفسها: فهي تُكتب في ظروفٍ خاصّة، وملابسٍ معيّنة، فإذا تغيّرت الأزمان وتغيّرت الظروف؛ تحوّلت المعاني وصارت لها دلالاتٌ مبهمة، فتبدلت القصيدة إلى الغموض. أسبابٌ مُعلّقة بالشاعر ومذهبه الفكريّ والشعريّ: فالرمزيون مثلاً يعتقدون أنّ المعنى في القصيدة ليس واحداً محدداً؛ لأنّ الكلمات في رأيهم لا تؤي معنى واحداً خاصاً.

مظاهر الغموض في الشعر العربي المعاصر

لجأ الشاعر إلى الغموض ابتعاداً منه عن التقليد والبساطة، وعمل على تكثيف الصور الخيالية وتقويم المشاعر والانفعالات، فتلون نصوصه بضبابية غموضيّة، ومظاهر الغموض في الشعر العربي المعاصر كثيرة، منها:

البناء الفني الجديد: أثار الشاعر في البناء الجديد الصور في خيال القارئ دون أي توضيح، تاركاً له حرية التحليق في المعاني والصور، ثم إنه ضمن نصه صوراً كثيرة متفاوتة في البعد.

تكثيف دلالة الألفاظ والتراكيب: ألى تكثيف دلالة الألفاظ والتراكيب بدوره إلى تكثيف دلالة السياق، فظهر الغموض في كلفة النص، كما أنه فرغ الألفاظ والتراكيب من مدلولاتها، وأعطاه مدلولاً جديداً.

التمازج بين اللغات: ظهر التمازج بين اللغات في أشعارهم فأوردوا فيها كلمات فرنسية أو إنجليزية، وأدخلوها ضمن القصائد العربية.

المفارقة في الأفكار: المفارقة هي صيغة من صيغ التعبير اللفظي، تفترض من القارئ للشعر ازدواجية الاستماع، أي أن الكلام هنا يهدف إلى معنى آخر غير مباشر يقصده الكاتب، وهو معنى بعيد، مناقض للمعنى الحرفي المعروف.

الاعتماد في القصائد على الإيقاع الموسيقي للألفاظ: تحدث كمال أبو ديب عن الإيقاع الموسيقي في الشعر الحديث: بأنه التفاعل الذي ينتقل إلى القارئ مرهف الشعور، مع إحساسه بحركة داخلية في القصيدة ذات الحيوية المتصاعدة.

المحاضرة الثالثة عشر "الصورة الشعرية"

لا يقتصر التصوير الشعري على إقامة علاقات بين المحسوسات بل يمتد إلى الإيحاء بحركة النفس وانفعالاتها عن طريق الحدس، ولهذا يجمع التمثل الشعري بين غنى الظواهر الواقعية التي تنصهر داخل النفس، وماهية الشيء المصوّر لتخلق كلا واحدا غير قابل للتجزئة.

فالصورة هي الوسيلة التي تتوسل بها لغة الشعر، كي نتمثل معانيه ونحس به؛ وذلك حين نتخذ الكلمات، من خلال عملية التصوير أبعادا تتعدى أبعادها المعجمية والاصطلاحية، إلى حيث يقودها الشاعر أو تقوده، هي نحو عالم خاص يسهم في تشكيله العقل والحواس، الوعي واللاوعي، فالشاعر يتوسل بالصورة ليعبر عن حالات لا يمكن أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة. فهي بتأزرها مع غيرها من العناصر خير موصل لخبرة جديدة، بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى.

والصورة ليست نسخا للواقع أو محاكاة خلاقة للحياة، فهي لا تنحصر على البصر والسمع وإنما تشارك الحواس كلها، بمستويات مختلفة، في تشكيلها. فبالإضافة إلى التصوير البصري والحيسي والسمعي، وقد يلجأ الشاعر أيضا إلى حواس الشم والذوق واللمس، فالصورة تكسب القصيدة ملامح متميزة.

وإذا كانت الصورة عبر العصور والحقب التاريخية المختلفة، قد وظفت بأشكال متفاوتة، وبمفاهيم متعددة في مجالات كثيرة، فإن الشعر ظل يحملها كإحدى صفاته التي تميزه، وأضحت الصورة الشعرية الأداة للتفاضل بين المدارس الشعرية والتيارات على مر العصور، ناهيك عن أن الصورة الشعرية هي الوسيلة التي يمكن من خلالها تبين الملامح المميزة لأسلوب الشاعر التي يعتمد فيها على الخبرة الفنية لديه، ووعي التجربة بأبعادها المختلفة، وما يرصده من خبرات يستوجبها من الحياة ومن المعرفة الثقافية عموما، وهي التركيبة الفنية النفسية التي تتيح تحقيق ذلك التوازن، التي تنبع عن حاجة إبداعية وجدانية لإضاءة معنى جديد لم تكن تمتلكه الفكرة.

وبعد أن كشفت الدراسات النقدية الحديثة أهمية الصورة الشعرية وما تمنحه من أساس ملموس ووسيلة جوهرية لتلمس التفرد وتحديد ما أمكن من مظاهره، تبوأَت الصورة مكانة مرموقة في مناهج النقد الحديثة ووضعتها النقاد في مقدمة وسائلهم لدراسة جوهر الشعر وما يتعلق به من عناصر ومؤثرات.

يعج الأدب العربي بالعديد من النماذج الشعرية التي تدل على أهمية التصوير الفني في الارتقاء بمستوى التعبير الشعري، ونظرا لدور الصورة الشعرية وأهميتها في الأدب بصورة عامة وفي الشعر بصفة خاصة، فقد استأثر باهتمام الدارسين والباحثين والمدارس النقدية المختلفة عبر تاريخ الأدب في العالم، قديمه وحديثه، فحاولوا التعرف على عوالمه وتحديد ملامحه ومفاهيمه وإرساء المناهج المختلفة في التعامل معه.

يربط "جابر عصفور" بين مصطلح الصورة في العمل الأدبي والمصطلح الذي يرد في التراث وهو التخيل، حيث إنه المكون للصور الذهنية للأشياء التي غابت عن متناول الحس، ويعيد تشكيل المدركات وبناء عالم متميز في جذته وتركيبه وعلاقاته مع جمعه بين العناصر المتنافرة وخلق عالم مسجّم متحد، وهذا ما يميز الفنان المبدع عن غيره.

تعريف الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية تركيب لغوي يمكن الشاعر من تصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل ليكون المعنى متجليا أمام المتلقي، حتى يتمثله بوضوح ويستمتع بجمالية الصورة التزيينية. وتعتمد التجسيد والتشخيص والتجريد والمثابة

أنواع الصورة الشعرية :

تشكل الصورة الشعرية بعدة مستويات:

1. الصورة المفردة : وتعتمد التصوير الحسي الموجود بين المتشابهين في الظاهر دون النفاذ إلى المعاني النفسية.

2. الصورة المركبة: وتكون عبر تصوير يجمع بين ما هو حسي وما هو نفسي عاطفي تتداخل فيها العناصر.

3. الصورة الكلية: وتعتمد على تكثيف كل عناصر الصورة عبر التنسيق بينها في سياق تعبيرى واحد، والجمع بين ما هو تجسدي وما هو نفسي، في تشكيل يعكس تجربة الشاعر.

مكونات الصورة الشعرية:

تعتمد الصورة الشعرية على ثلاث مكونات أساسية :

مكون اللغة: نسيج الألفاظ في التعبير الشعري يشكل الصورة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته، فاللغة هي عماد الصورة الشعرية.

مكون العاطفة: تعتبر العاطفة هي الروح التي تنفخ في اللفظة التي تأخذ القلب النفسي الوجداني لحالة الشاعر.

مكون الخيال: وهو الذي يمكن اللغة والعاطفة من تحديد معالم الصورة فيتفاعل معها المتلقي شكلا ومضمونا.

خلاصة عامة:

الصورة الشعرية تتكون من مكونات داخلية: اللغة والعاطفة والخيال ، ومكونات بلاغية: هي التشبيه والاستعارة.

مكون التشبيه: وهو بيان أن شيئا شارك غيره في صفة أو أكثر، ويتكون من طرفين أساسيين: المشبه والمشبّه به ، وقد يكونان محسوسان يدركان بالحواس ، أو معنويان يدركان بالعقل، هما معا أو أحدهما.

أما الأركان الأخرى وهي: الأداة (ك . كأن . مثل . شبه)، فيكون التشبيه مرسلا إذا ذكرت الأداة ومؤكدا إذا حذفت

ووجه الشبه إذا ذكر كان التشبيه مفصلا وإذا حذف كان التشبيه مجملا.

مكون الاستعارة: الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه ، مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي. وهي نوعان:

. استعارة تصريحية: يصرح فيها بالمشبه به ويحذف الشبه مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي.

. استعارة مكنية: يذكر فيها المشبه ويحذف المشبه به مع وجود بعض اللوازم الدالة عليه. وقرينة تمنع

المعنى الحقيقي

حمامة الرّوضِ ، قد هيجت أشجاني لمّا شلّوت بلحن منك أبكاني

المحاضرة الرابعة عشر "التناص"

التناص لغة

بعد انطلاق من المحاولات بتعريف مفهوم النص وبعد تناول النقاد للنص بمفهومه الجديد كان لابد أن يظهر مفهوم جديد يتصل بالنص وهو "التناص".

ترد كلمة التناص فط لسان العرب بمعنى الاتصال «يقال هذه الفلاة تناص أرض كذا وتواصيها أي يتصل بها».

وتفيد الانقباض والإزدحام كمكا يورد صاحب تاج العروس «انتص الرجل: انقبض وتناصي القوم: ازدحموا».

وهذا المعنى الأخير يقترب من المفهوم التناص بصيغته الحديثة فتداخل النصوص قريب جداً من ازدحامها في نص ما في الواقع في هذا المفهوم نلاحظ إحتواء مادة "التناص" علي "المفاعلة" بين الطرف وأطراف آخر تقابله يتقاطع معها ويتميز أو تتميز هي في بعض الأحيان.

التناص اصطلاحاً

إن التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة لمصطلح الفرنسي «**intertext**» حيث تعني كلمة «**inter**»

في الفرنسية: التبادل، بينما كلمة: «**text**» النص وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني «**textere**» وهو متعد ويعني "نسج" وبذلك يصبح معني «**intertext**» التبادل الفني وقد ترجم الي العربية: بالتناص الديني يعني: تعالق النصوص بعضها ببعض.

وصيغته التناصيص مصدر الفعل علي زنة "تفاعيل" تأتي علي اثنين أو أكثر وهو تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب طلباً لتقوية الأثر.

كما يرد مصطلح «**intertextuel**» وقد ترجم الي التناصي أو المتناص وهو مايفيد العملية الوصفية في التناص ومصطلح «**intertextualite**» وقد ترجمه النقاد العرب «التناصية أو

النصوصية» وهذه الترجمة جاءت علي غرار ترجمة مصطلح «**structuralisme**» بالبنائية أو البنيوية.

ويورد سعيد علوش في كتابه: «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بعض التعريفات لمصطلح التناص بدء من جوليا

كريستيفا وإنها برولان بارت.»

1. يعتبر التناص عند "كريستيفا" أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل علي نصوص أخرى سابقة عنها معاصرة لها.

2. يري "سوليرس" التناص فط كل نص يتموضع في ملتقي نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة تشديداً وتكثيفاً.

3. ويظهر "التناص" مع التحليلات التحويلية عند "كريستيفا" في النص الروائي.

4. ويرى "فوكو" بأنه لا وجود لتعبير لايفترض تعبيراً آخر ولا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ومن توزيع وظائف الادوار.

5. التناص عملية وراثية للنصوص والنص المتناص يكاد يحمل بعض صفات الأصول "ولقد عاني مصطلح التناص فط النقد العربي الحديث من تعدديه فط الصياغة والتشكيل فقد ظهر هذا المصطلح في حقل النقل العربي الحديث بعد صياغات وترجمات عدة منها:

- التناص أو التناصية

- النصوصية

- تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة

- النص الغائب

- النصوص المهاجرة

- تضافر النصوص

- النصوص الحالة والمزاحة

- تفاعل النصوص

- التداخل النصي

- التعدي النصي

- عبر النصية

- البينصورية وهو وجود نص في نص آخر

- التنصيص

«كما وشهد التناص خلطاً وتداخلاً واسعاً وبين بعض المفاهيم الأخرى، مثل "الأدب المقارن" و"المثاقفة" و"الدراسات المصادر" و"السراقات الأدبية" نتيجة لاقترب بين هذا المفهوم وتلك المفاهيم فيما يخص الاتجاه العام بينها في التواصل والتأثير إلا أن مفهوم التناص يختلف عن هذه المفاهيم علي صعيد المعالجة النقدية لما يمتلكه من آليات نقدية حديثة وأنظمة إشارية ومستويات مختلفة تجعله بعيداً في الفعل الإجرائي عن تلك المفاهيم ومنفرداً فط العملية التحليلية والتركيبية أثناء إجراء التطبيق.»

خلاصة القول: إن النص محكوم حتماً بالتناص «أي بالتداخل مع نصوص أخرى» أو كما يقول محمد مفتاح: «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة».

وتوالد عن نصوص أخرى «أي إن المرجعية الوحيدة للنص هي النصوص» وهو حين ينبثق أو يتداخل أو يتعالق مع نصوص أخرى فإن هذا لا يعني الإعتماد عليها أو محاكاتها بل إن التناص يتجسد من خلال صراع النص مع نصوص أخرى ولا يتداخل مع نصوص قديمة فقط، بل قد يتم ذلك من خلال نص يتضمن ما يجعله قادراً علي التداخل أو التناص مع نصوص آنية أي مع نصوص مستقبلية.

ويمكن توضيح بذلك بالقول بأن اليوم الأول من حياتنا هو اليوم الأول في الاتجاه الي الموت في آنٍ واحدٍ.

وهذا ما يفسر مقولة "جاك دريدا" في البدء. كان الاختلاف وبهذا المعنى فإن التناص لا يرادف -بحال- فكرة السرقات الأدبية وهو لا يأخذ من نصوص سابقة بل يأخذ ويعطي في آنٍ واحدٍ وبالتالي فإن النص الآتي قد يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة ويظهرها بحلة جديدة كانت خافية أو لم يكن من الممكن رؤيتها لو لا التناص.

التناص في النقد الغربي الحديث

كما جاء في الصفحات السابقة وفي تعريفات للتناص إن جذورة الأولى لهذا المفهوم كان في الغرب ومن أبرز النقاد الذين تحدثوا عنه ونظروا للبداءً من "جوليا كريستيفا" وإنهاء "بجيرار جينيت"، الجذر الأساس لمصطلح التناص الذي قام حديثاً مع "الشكلين الروس إنطلاقاً من شكلوفسكي الذي فتح الفكرة إذ يقول: إن العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى والإستشهاد الي الترابطات التي تقيمها فيما بينها ولكن الباحثين كان أول من صاغ نظرية بأتم معني لكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة."

أما "باختين" فلم يستعمل كلمة "التناص" بل هو استعمل كلمة التداخل مثل "التداخل السيميائي"، "التداخل اللفظي" فالكاتب من وجهة نظر "ميخائيل باختين" يتطور في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقة لا يلتقي فكرة إلا بالكلمات تسكنها أصوات أخرى.

ولهذا فكل خطاب يتكون أساسياً من خطابات أخرى سابقة ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية فلا وجود لخطاب خال من آخر ويؤ كد باختين هذه الحقيقة وي طرح نظرية الحوارية.»

«ولهذا النظرية الحوارية "الصوت المتعدد" هي النظرية التي أسسها باختين تُعد مقدمة أساسية وجذرية لمفهوم التناص الذي تبلور علي يد الباحثة "جوليا كريستيفا" في أبحاث لها عدة كتبت بين "1996- 1967" وصدرت في مجلتي "نيل كيل" و"كرتيك" وأعيد نشرها في كتابيها "سيموتيك" و"نص الرواية".

ثم نفت كريستيفا وجود نص خال من مدخلات نصوص أخرى وقالت عن ذلك: «إن كل نص هو عبارة عن "لوحة فسيفسائية" من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى.» فالتناص عند كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل علي نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها.

أما التناص في رؤية "بارت" بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى ووتتحد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد "المتناس" ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلى قوانين "التشكل" أو البناء وقوانين "التفكك" أي الإحالة إلى مرجعية أو إلى نصوص أخرى.

التناس في النقد العربي الحديث

يعد مفهوم التناص من المفهومات الحديثة في الكتابات النقدية العربية قد لا تعود إلى أكثر من عقد من الزمان مضي إذ ظهر اعتماداً على أطروحات النقاد الغربيين الذين تناولناهم في الصفحات السابقة في بعض الإضافات التي وضعها النقاد العرب.

جاء الاستخدام النقدي لنظرية التناص في النقد العربي الحديث متأخراً ما يقارب ربع قرن على ظهوره في النقد الغربي، وكان من الطبيعي أن يحمل انتقاله إلى الممارسة النقدية العربية الإشكاليات التي كان يعاني منها على المستوى النظري والمفهومي على وجه الخصوص. كما كان من الطبيعي أن يقابل هذا المفهوم، كغيره من المفاهيم النقدية بتباين واضح في الموقف منه كما كان الحال في الثقافة التي ظهر فيها هذا المفهوم. ونظراً لكون الدراسة هنا تتناول استخداماته في الممارسة النقدية، وحمولته الدلالية المعبرة عن استيعاب هؤلاء النقاد للمفهوم، فإننا لن نتعرض لتلك المواقف والذرائع التي استندت إليها في تحديد موقفها من ذلك سلباً أو إيجاباً، وسنكتفي بعرض المصطلحات التي استخدمت في ترجمته، مع الإشارة في البداية إلى أن هذا المفهوم، لم يكن بعيداً عن الاستخدام النقدي في النقد العربي القديم، «فقد ذكره عبد القاهر الجرجاني واشترط للتمييز بينه، وبين الانتحال والسرقة والنسخ، تحقيق الإضافة والتجديد ف(متى أجهد أحداً نفسه، وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى، يظنه غريباً مبتدعاً ونظم بيتاً، يحسبه فرداً مخترعاً، ثم يتصفح الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثلاً يغض من حسنه، ولهذا السبب أحضر على نفسي، ولا أرى لغيري بثَّ الحكم على شاعر بالسرقة.»

«ويطرح الدكتور صبري حافظ العديد من القضايا التي تطرحها "علاقة النصوص بعضها ببعض الآخر من جهة، وعلاقتها بالعالم وبالمؤلف الذي يكتبها من جهة أخرى، كما يطرح موضوع العناصر الداخلة في عملية تلقيننا لأي نص وفهمنا له، وهو موضوع يشير بالتالي إلى أغلوطة استقلالية النص الأدبي التي تتبناها بعض المدارس النقدية، والتي انطوت بدورها على تصور إمكانية أن يصبح النص عالماً متكاملًا في

ذاته، مغلقا عليها في الوقت نفسه وهي إمكانية معدومة إذا ما أدخلنا المجال التناسي في الاعتبار، وإذا ما اعتبرناه مجالا حواريا في الوقت نفسه".»

إن هذا الطرح يجعل مفهوم النص يتجاوز علاقات التناص التي تتشكل على أساسها النصوص الجديدة، بغض النظر عن درجات وأشكال هذا التناص إلى دور الواقع الخارجي، أو العلاقة بين العالم والمؤلف الذي يكتب النص في إطار الرؤية التي يقدمها العمل الأدبي إلى الذات واللغة والعالم في هذا النص، وهو هنا يحاول الرد على أصحاب النظرية البنيوية التي تعتبر النص بنية مغلقة على ذاتها، ومكتفية بذاته. ويشمل التناص عند الدكتور حافظ كل الممارسات «المتراكمة وغير المعروفة والأنظمة الإشارية والشفرات الأدبية والمواصفات التي فقدت أصولها وغير ذلك من العناصر التي تساهم في إرهاف حدة العملية الإشارية التي لا تجعل قراءة النص ممكنة، ولكنها تؤدي إلى بلورة أفقه الدلالي والرمزي أيضا».

وينطلق الدكتور شكري عزيز ماضي في كتابه (من إشكاليات النقد العربي الجديد) في دراسته للتناص، من مفهوم النص الذي تؤكد الدراسات على أنه يفتقد لوجود مركز للبنية التي لا تعرف الانغلاق.