الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغة والأدب العربي.

السنة الثانية ماستر

الميدان: لغة وأدب عربي

تخصص: نقد حديث و معاصر.

جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

# محاضرات في مادة نقد النقد

## السنة الثانية ماستر

إعداد الدكتور: عبد الدايم عبد الرحمان

أستاذ محاضر "أ"

السنة الجامعية: 2022-2023م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Faculté des Lettres et des Langues

الرقم: 20 / م ع / ك آ ل/ج ب 2023

# مستخرج اجتماع المجلس العلمي للكلية

## خاص بـ:

## ملفات المطبوعات الجامعية

صادق المجلس العلمي في اجتماعه يوم 2023/05/31 على المطبوعة البيداغوجية للأستاذة : **عبد الرحمان عبد الدايم** من قسم اللغة والأدب العربي و التي تحمل عنوان: ( محاضرات في مادة نقد النقد ) موجهة لطلبة السنة الثانية ماستر، تخصص: نقد حديث و معاصر و قد حظيت المطبوعة بتزكية المجلس العلمي بناء على

التقريرين الإيجابيين للخبيرين :

| الخبير | الصفة | جامعة الإنتماء |
|---|---|---|
| بختة هواشرية | أستاذ محاضر- أ- | العقيد اكلي محند اولحاج –البويرة- |
| عباس بن يحي | أستاذ التعليم العالي | جامعة محمد بوضياف- المسيلة- |

رئيس المجلس العلمي للكلية/

رئيس المجلس العلمي
الأستاذ: عيسى شاغلة

## مقدمة:

بعد بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين.

هذه مطبوعة (محاضرات) لمقياس نقد النقد موجّهة لطلبة السنة الثانية ماستر تخصص نقد حديث ومعاصر، والتي نهدف من خلالها تمكين الطالب من التعرّف على آليات تحليل الخطاب النقدي التراثي والحداثي، والقراءة المتفحصة للنقد ومعرفة اتجاهاته الفكرية.

أمّا عن محتوى المطبوعة فينقسم إلى أربعة محاور:

- **المحور الأوّل:** يدور حول تحديد المفاهيم: ويشمل المحاضرة الأولى المعنونة بـ: مفهوم النقد، والمحاضرة الثانية المعنونة بـ: مفهوم نقد النقد. والمحاضرة الثالثة المعنونة بـ: بين نقد النقد وقراءة القراءة.

-**المحور الثاني:** يبحث عن جذور نقد النقد في التراث العربي، ويشمل المحاضرة الرابعة المعنونة بـ: نقد النقد في التراث العربي، والمحاضرة الخامسة المعنونة بـ: ابن قتيبة وموقفه من القديم والحديث، والمحاضرة السادسة المعنونة بـ: الآمدي وموازنته بين الطائيين، والمحاضرة السابعة المعنونة بـ: على عبد العزيز الجرجاني وقضيّة السرقات الشعرية.

-**المحور الثالث:** يدور حول خصائص الخطاب النقدي الكلاسيكي، ويشمل المحاضرة الثامنة المعنونة بـ: النقد الأدبي عند اليونان، والمحاضرة التاسعة المعنونة بـ: المنهج التاريخي في النقد الأدبي، والمحاضرة العاشرة المعنونة بـ: النقد الاجتماعي، والمحاضرة الحادية عشرة المعنونة بـ: المنهج النفسي في الأدب، والمحاضرة الثانية عشرة المعنونة بـ: الواقعية النقدية.

-**المحور الرابع:** يدور حول خصائص الخطاب النقدي الحديث، ويشمل المحاضرة الثالثة عشرة المعنونة بـ: الاتجاه اللساني في النقد، والمحاضرة الرابعة عشرة المعنونة بـ: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، والمحاضرة الخامسة عشرة المعنونة بـ: الاتجاه السيميائي في النقد الأدبي.

# المحاضرة 1
# النقد: المفهوم والوظيفة

## 1- مفهوم النقد:

كلمة نقد في اللغة الانكليزية هي (criticism) وهي مأخوذة من الكلمة اليونانية (krinein) والتي تعني حكم أو تفكيرأو قاضي[1]، أمّا إذا تتبعنا تطوّر كلمة " نقد" في القرن السادس عشر وجدناها ظهرت في بادئ الأمر في المجال الفلسفي للدلالة على تصحيح الأخطاء النحويّة، ثمّ تطوّرت كمصطلح في القرنين السابع والثامن عشر واتسعت حدوده حتى شمل وصف وتذوق المؤلفات الأدبية[2].

وقد ظهر مصطلح (ناقد) بمعنى (قاضي الأدب) في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد، ثم ظهر في اللغة اللاتينية في عصر (شيشرون) واستخدم في ايطاليا خلال عصر النهضة وشاع في القرن السادس عشر، وبعد ذلك بدأ يحل في أوربا محل مصطلحات أخرى كالنحو والبلاغة وفن الشعر.

ويمكن القول أنّ كلمة نقد استخدمت في القرن الماضي بغرض الحكم وتفسير الأثر الأدبي، لكن مع تطور العلوم الإنسانية واللغوية في القرن الحاضر، اهتمت أكثر بفهم الأثر الأدبي والبحث عن معانيه ودلالته، لكن من المؤكد أنّ كلمة " نقد" لا زالت تحمل مفهوما غامضا بالنسبة للقارئ، فهي تستخدم تارة لمعرفة الأثر وتارةً أخرى لتفسيره، ويمكن أن يكون أنسب معنى له هو المعنى اللغوي الذي شمل على الفحص والموازنة والتمييز والحكم، وطبعا سيكون الحكم في الأخير ببيان قيمته ودرجته.

أمّا بالنسبة لكلمة نقد في اللغة العربية، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: "النقد والتنقاد: تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها،ونقدت الدراهم وانتقدتها إذا أخرجت منها الزيف وناقدتُ فلانا إذا ناقشته في الأمر"[3]، فالمعنى اللغوي يشير إلى أنّ المراد بالنقد التمييز بين الجيد والرديء من الدراهم والدنانير، وهذا يكون عن خبرة وفهم وموازنة ثم حكم سديد، وهو أنسب المعاني إلى كلمة النقد في

---

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1973 ، ص19.

[2]- أحمد الشايب، **أصول النقد العربي**، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، 1999، ص118.

[3]- ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر بيروت، لبنان، ب، ت، ص157.

المجلس العلمي

الاصطلاح الحديث، حيث تتضمن الفحص والموازنة والتمييز والحكم " فالنقد دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها، أو المقابلة، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها، يجري هذا في العلوم والفنون وفي كل شيء متصل بالحياة"[1].

ويكون النقد هو التقدير الصحيح لأي اثر فني وبيان قيمته في ذاته ودرجته بالنسبة إلى سواه. والنقد الأدبي يختص بالأدب وحده، وان كانت طبيعة النقد واحدة أو تكاد من حيث الغاية، سواء أكان موضوعه أدبا أم تصويرا أم موسيقى، وهو يسعى إلى تقدير النص الأدبي تقديرا صحيحا وبيان قيمته ودرجته الأدبية[2].

والنقد هو أيضا " فن تحاول فيه– وأنت خال من الغرض– أن تحكم على الأشياء الفنية والأدبية بعد فهم خصائصها ومزاياها، ثم تعرض للناس هذا الحكم بقالب فني أدبي ، وينطوي قبل كل شيء على فهم الأثر الأدبي وإدراك الجمال أو القبح الذي فيه ثم ينتقل الناقد إلى إصدار الحكم وقد تجرد من ميوله ونزعاته الخاصة ثم يصوغ هذا الحكم بعبارة فنية يعرضها على الناس"[3]، فالنقد ليس إظهار عيوب العمل الأدبي ومساؤه ونواقصه فقط، بل هو فحص المؤلفات وشرحها وتوضيحها وتقديرها وهو بذلك إثراء لها.

واستعمال النقد في مجال الأدب قديم قدم الكتب النقدية العربية التي ارتبطت باسمه، وهو كذلك لا يتعلق بالنثر أو الشعر فقط، ولكن يطال كل منهما بالتمييز والدراسة " والنقد في الأدب عبارة قديمة ذكرها الزمخشري (ت538هـ) وكانت معروفة قبل عصره بقرنين من الزمان، فقدامة ابن جعفر ألف نقد الشعر (ت337هـ) و ورد لفظ النقد والنقاد في كتاب الموازنة للآمدي (ت371هـ) كما أنّ ابن رشيق أسمى كتابه العمدة في صناعة الشعر ونقده (ت463هـ) وغير ذلك"[4].

## 2–مفهوم النقد الأدبي :

يُنظر إلى النقد الأدبي بأنّه النقد الذي يختص بالأدب وحده ويقوم بفهمه وتفسيره وتحليله وتقديره، وهو فن تقويم النص الأدبي وتمييز الجيد والرديء بالتقدير الصحيح للمنتج الأدبي الذي يوضح قيمته في ذاته وبدرجة جودته ويتم ذلك بالدراسة والتحليل والتعليل، وهو ضرب من التذوق

---

[1]– أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، ص115.

[2]– ينظر: المرجع السابق،ص116.

[3]– عبد الله جبريل مقداد، **أضواء على النقد الأدبي**، دار عمار للنشر والتوزيع، 1997القاهرة ، ص117

[4]– محمد التونجي، **المعجم المفصّل في الأدب**، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999، ص764.

والإدراك والملاحظة الدقيقة والتنبيه إلى مواطن الجمال الخفية في النص الأدبي بتقليب الآثار على وجوهها المختلفة لإدراك محتواها، ومكوناتها وبواعثها وعوامل فرديتها والأسس المشتركة وغير المشتركة بينها وبين مثيلاتها ثم يقوم بالحكم عليها وفي ضوء ملاحظاته وفلسفته الفكرية ، والنقد في هذه المهمة لا يستمد أصوله من مادته الأدبية فحسب وإنما – إذا كان نقدا خارجيا في منهجه– يستعين في ذلك بمعارف أخرى يستعيرها من علوم أخرى كالاجتماع والفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال واللغويات والمنطق والتاريخ، والدين والاقتصاد والسياسة [1].

كما أنّ النقد الأدبي هو فن تقويم النص الأدبي وذلك بتمييز الجيد من الرديء من فنون القول –والمسرحية منها– بالتقدير الصحيح للعمل الأدبي الذي يوضح قيمته في ذاته وبدرجة جودته ورداءته وإصدار الأحكام الموضوعية عليه من خلال الدراسة والتحليل والتعليل، وأنّ التقييم والتقدير للأدب لابد من أن ينبعث من ملكة ذواقة وفطرة سليمة، من إلمام بالأصول والقواعد الفنية التي تمكن الناقد من اصدرا حكم سليم على العمل الأدبي، بالجودة أو الرداءة مع التعليل المقنع للحكم الصادر على المنتج الأدبي، حتى وإن قام على ملكة التذوق الفردية[2] .

### 3–وظيفة النقد الأدبي:

للنقد الأدبي وظيفة أساسية وهي إنارة سبيل الأدب وإبراز ما فيه من جمال، فمعايشة الأدب تساعد في فهم الحياة، ومشاركة النقد تساعد في فهم معنى الأدب عندما يكشف مواطن القوة والضعف والحسن والقبح وإصدار الأحكام عليها، كما يمكن تأطير وظيفة النقد بالنقاط الآتية:

1– إنه يفسر آثار الأدباء ويبين الأصول لفهمها وهو بذلك ييسر قراءتها على الناس ويصل بينهم وبين الشعراء والكتاب الذين ربما لا يُعرفون لولا النقاد، والكشف عن عناصر الجمال في ثنايا النص.

2– تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية، فالنقد يقوّم الأدباء وينظر في مقدار ما وفقوا من حيث التعبير أو من حيث التأثير في الحياة، ويبين مواطن القوة والضعف في العمل، وفي اغلب الأحيان يحكم الناقد على قيمة العمل الفني أفضل من مبدعه ذاته مع أن حكم الناقد ليس حكما نهائيا لمعناه، فالنقد هو الذي يستكشف أصالة الأدب أو عدم أصالته، ويميز بين جيده و

---

[1]– ينظر: إبراهيم حمادة، **مقالات في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص188.

[2]– ينظر: نظمي عبد البديع محمد، **في النقد الأدبي**، جامعة الأزهر، كليّة الدراسات الإسلامية والعربية بالإسكندرية، 1987،ص5–10

رديئة، وسواء أكان النقد علما أو فنا فإنه يستمد من الأدب وجوده ويسير في ظله يترصد خطواته واتجاهاته.

3- تعين مكان العمل الأدبي في خط سير الأدب، وتحديد مقدار ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، أي مجتمعه وفي عالم الأدب عموما.

4- رسم سمات صاحب العمل الأدبي من خلال أعماله وبيان خصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي تضافرت على إنتاج أعماله ووجهتها الخاصة بلا تكلف ولا جزم.

5- تحديد مدى تأثر العمل الأدبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه، من خلال دراسة الظروف المحيطة بإنتاج العمل من جانب وانعكاسه على المجتمع من جانب آخر.

6- يساعد القراء في فهم الأعمال الأدبية، كما يهديهم إلى نواحي الجمال فيها، ويقدم لهم خلاصة عن الأعمال الأدبية.

ويظل فهم الأدب بحاجة إلى معونة الناقد الذي تهيأت له كل أدوات الناقد، فعن طريق الناقد نستطيع أن نرى ما يكمن في روائع الأدب من صفات القوة والجمال، والنقد عادة يعطينا وجهة نظر جديدة أو يرشدنا إلى جوانب غير منظورة في الأثر الأدبي.

جامعة الجلفة - الجزائر
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

## المحاضرة 2

## نقد النقد، المفهوم والبدايات والموضوع

### 1-مصطلح نقد النقد :

ارتبط مصطلح نقد النقد بالمفهوم الذي استعمله الإغريق (Meta)، فقد قدّم عبد المالك مرتاض هذا المصطلح في الفصل الثامن من كتابه " في نظرية النقد" حين طرح أوّل مفهوم قدمه الإغريق:" تعني سابقة (Meta) ذات الأصل الإغريقي، التعاقب أو التغيير والمشاركة ... وجرت عادة النقاد العرب المعاصرين أن يترجموا هذه السابقة الإغريقية ( Meta ) إلى مصطلح"ما وراء" أو إلى ما بعد... إنّ الميتا في استعمال العلوم الإنسانية تعني انضياف شيء أو علم إلى آخر أثناء المهامشة والمجاورة فيلحق شيئا بشيء أو يتسرب علم في علم، أو يتحصحص معنى في معنى آخر، ذلك لاقتضاء العلاقة المعرفية، فتصبح اللغة تتحدث عن اللغة"[1]

فإلحاق الكلمتين إلى بعضهما – نقد النقد– تعني إلحاق معنى بمعنى آخر أي نقد لنقد قد سبقه وهذا المفهوم قد يوضح مصطلح نقد النقد .

أمّا بالنسبة للعصر الحديث، فهناك عدة ترجمات لمصطلح نقد النقد أو لحاق الكلمتين ببعضهما تصب في نفس المعنى حيث " يمكن أن نستعمل مثل مصطلح (اللغة الواصفة) أو (اللغة الحوارية) أو حتى ( لغة اللغة) أو(كتابة الكتابة) وذلك كما ترجم سامي السويداني ( CRITIQUE DE LA CRITIQUE) إلى مصطلح نقد النقد فتقبله ذوق العرب المعاصرين تقبلا حسنا"[2]، وهذه الترجمة هي ما وردت في كتاب تودوروف " نقد النقد" لما ترجمة سامي السويداني إلى مصطلح نقد النقد الذي لقي رواجا من قبل الناقد العربي وتقبلا، هذا التقبل هو دال على أن المصطلح المترجم قد أدى المعنى المطلوب.

---

[1]– عبد المالك مرتاض، **في نظرية النقد (دراسة لأهم النظريات النقدية وإحصائها)**، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2010، ص221.

[2]– المرجع نفسه، ص224.

## 2-مفهوم نقد النقد:

لا يزال مفهوم نقد النقد قيد التبلور، وهذا راجع لحداثة المصطلح فـ " فمفهوم نقد النقد إلى يومنا هذا ما يزال مفهوما يشيد ويبنى، فهو مثل كل المفاهيم التي لها حياة تنتقل من التسميات والتصورات العامة، وتمر بمراحل الصقل والاختبار قبل أن تستقر على مدلول اصطلاحي مخصص"[1]

وذلك عائد لحداثة المصطلح من الناحية التطبيقية وخصوصا التنظيرية "وما يسمى الآن نقد النقد يدور في مفهومه حول نوع المعرفة التي يتبعها الناقد والتي يمكنه الوصول إليها من أجل الوصول إلى بحث في المعرفة مبني على خطوات إجرائية منهجية تجعله يحدد انتماء علم نقد النقد إلى الدراسات الابستمولوجية"[2]، فنقد النقد هو دراسة ابستمولوجية كونه يتخذ من المعرفة العلمية النقدية مجالا له.

لذا فقد تعددت تعاريف نقد النقد وتباينت مفاهيمه واختلفت وجهات نظر الباحثين في تحديد ماهيته، ويعود هذا الاختلاف إلى اختلاف التوجهات الفكرية والنظرية التي يستمد منها هؤلاء النقاد معارفهم، بالإضافة إلى المنطلقات الابستمولوجية والأسس الفلسفية التي تشكل منطلقا معرفيّا ومنهجيّا لكل واحد من هؤلاء. فهي تسيطر وتهيمن بشكل كبير على مختلف المفاهيم والمصطلحات التي يتوسلون بها في تحليل النصوص المختلفة ومقاربتها.

ويتحدد نقد النقد عند الناقد "**إنريك أندرسون إمبرت**"(Enrique Anderson Imbert) بالخطاب، ويعدّه محاكاة لما يفعله النقاد مع الشعراء والمبدعين وهو عين ما أشار إليه في خضم حديثه عن نقد النقد بقوله:" إحدى الطرق تتمثل في اختيار نصوص عدد قليل من كبار النقاد فقط، وفك رموز مفاهيمه الفردية عن العالم، ونظرياتهم عن الأدب، قوائم قيّمهم وأساليبهم، أي أن نضع مع النقاد ما يصنعه النقاد مع الشعراء"[3]. يظهر من كلام الناقد "**إنريك أندرسون إمبرت**" أنّه يحصر مجال نقد النقد في اختيار أعمال النقاد الكبار فقط ودن سواهم على الرغم من أنّه لم يقدم تبريرا مقنعا يبرر ما ذهب إليه من قصر نقد النقد واشتغاله على تلك الأعمال دون غيرها، ولعلّ في هذا الحصر نوعا

---

[1]– عبد المالك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص227.

[2]– محمد عايد عطية، **القيمة المعرفية في الخطاب النقدي، مقاربة ابستمولوجية في نقد النقد الحديث**، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص12.

[3]––إنريك أندرسون إمبرت، **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، 42 يدان الأوبرا– القاهرة، 1991، ص6.

من التضييق على مجال نقد النقد، فهي دعوة في نظرنا لم تنهض على مبررات علمية وتعليلات موضوعية يمكن أن يقتنع بها القارئ.

ويعرّف محمد الدغمومي نقد النقد بقوله: "نقد النقد يرتقي إلى درجة الكيان المعرفي بين كيانات العلوم الإنسانية، ويغدوا نقد النقد خطاب تحقيق يستهدف تفكيك النص النقدي من أجل إعادته إلى عناصره المشكلة له وتبيين العملية التي أنشئ من خلالها في محاولة جادة لتحديد الذهنية التي أنتجته"[1]، فالهدف الأساسي من قراءة النصوص النقدية هو الخوض في أعماق النص النقدي لاكتشاف مواطن الجمال الأدبي في هذه الممارسة النقديّة لأجل التعرف على خلفيات الفكر الذي شكل هذا البناء النقدي، والطريقة التي سلكها الناقد في قراءته المدونة الأدبيّة.

وقد فصل الدغمومي بين خطاب نقد النقد وتنظير نقد النقد، فقال: " وكون خطاب نقد النقد وخطاب التنظير يقفان على عتبة واحدة، فهذا لا يعني أنّهما شيء واحد أو علم واحد، أعني أنّهما بقدر ما مختلفان متمايزان عن النقد، وكل خطاب معرفي آخر من جهة، هما من جهة ثانية، يطلقان فرضيات عمل مختلفة ويعملان بإستراتيجيتين متباعدتين، قد تتضافران وتتساندان لكنهما ليستا متطابقتين كليةً، فخطاب التنظير ينكب على النقد من أجل إنجاز عمل على عمل موجود، وخطاب التنظير ينكب على النقد من اجل اقتراح بديل جديد، وبين أنجاز العمل والاقتراح يكون الحاصل أحيانا متشابها وأحيانا يقرب خطاب نقد النقد إلى خطاب التنظير بحيث يمارس هذا بعض اختصاصات الآخر"[2]. فالدغمومي حاول الفصل بين تنظير نقد النقد وتطبيقاته، أو كما سماه هو خطاب نقد النقد، فميّز بين الاثنين كون الخطاب النقدي يدرس خصائص النص النقدي فيفسر ويحلل قراءته، وكيف تناول النص الإبداعي، أمّا خطاب التنظير فينكب على النظريات النقدية (النقد) الموجودة سلفاً، وذلك لأجل اقتراح بدائل لها، أو تصحيحات .

ويعتبر الناقد "جابر عصفور" من النقاد العرب في العصر الحديث الذين أولو عناية بهذا الحقل المعرفي، حيث يحدد مفهومه لنقد النقد بقوله: " ... قول آخر في النقد يدور حول مرجعة القول النقد ذاته، وكذا فحصه، وأعني مراجعة مصطلحات النقد، وبنيته التفسيرية، وأدواته الإجرائية"[3] ويعرّفه

---

[1]– محمد الدغمومي، **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، ط1، الرباط، المملكة المغربية، 1999، ص7.

[2]– المرجع نفسه، ص ص10–11.

2– جابر عصفور، **قراءة في نقد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية**، مجلة فصول، م1، ع3، أبريل 1981، ص164.

في موطن آخر من كتابه قراءة التراث النقدي يقوله: " إنه نشاط معرفي ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفا سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية"[1]

فجابر عصفور يحصر مفهومه لنقد النقد في ما سمّاه " مراجعة" حيث تشمل هذه المراجعة النقدية إشكالات ثلاثة تتمثل في المصطلح النقدي والبنية التفسيرية للنقد الأدبي والأدوات الإجرائية التي تخذها الناقد أثناء ممارسته النقدية من أجل سبر أغوار النصوص الأدبية وتحليلها.

كما يحصر "عبد العزيز قلقيلة " نقد النقد في الكتب النقدية التي ألفها أصحابها منتقدين بها كتبا نقدية أخرى، فيقول: " أعني بنقد النقد تلك الكتب النقدية التي ألّفها أصحابها مفندين بها كتبا نقدية أخرى"[2]، وهذا التعريف لم يسلم من الوقوع في التعميم والسطحية على الرغم من أنّ الأمر يحتاج إلى تفصيل لأهم مباحث نقد النقد وأهم قضاياه.

أمّا "نجوى القسطنطيني" فيتحدد مفهومها له بأنّه: " خطاب يبحث في مبادئ النقد ولغته الاصطلاحية وآلياته الإجرائية وأدواتها التحليلية"[3]، فهي بذلك تقترب من التعريف السالف الذكر الذي أدلى به جابر عصفور، في كون نقد النقد بحث في تلك المبادئ التي تحكم النقد الأدبي وتوضح خصائص لغته الاصطلاحية، ناهيك عن تلك والآليات والأدوات التي توسل بها الناقد في معالجاته وممارسته النقدية لمختلف النصوص الأدبية شعرية كانت أم نثرية.

ولم يختلف الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض فلم عن سابقيه من النقاد المعاصرين، فيشير في كتابه في نظرية النقد إلى مفهوم نقد النقد بقوله : " نقد النقد شكل معرفي مكمل للنقد، ومهدئ من طوره، وضابط لمساراته، فكما أنّه كان للمبدعين من الساردين والشعراء نقادا ينقدونهم، فقد كان يجب أن يوجد نقاد كبار ينقدون أولئك الذين ينقدون، وأنّ نقد النقد ليس بالضرورة أن يكون اختلافا مع المنقودين، ولكن من الأمثل له أن يكون إضاءة لأفكارهم، وتأثيلا لمصادر معرفتهم، وتجذيرا لأصول نزعاتهم النقدية، فهو إذن تأصيل وتثمين"[4].

---

[1]– جابر عصفور، **قراءة التراث النقدي**، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1994، ص20.

[2]– قلقيلة عبد العزيز، **نقد النقد في التراث العربي**، منشورات المكتبة الأنجلو مصرية، ط1، 1975، ص80.

[3]– نجوي الرياحي القسطنطيني، **في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره**، مجلة عالم الفكر، العدد1، المجلد 38، يوليو سبتمبر 2009، العدد 3. ص52.

[4]– مرتاض عبد المالك، **في نظرية النقد**، ص253.

ويجمل "شكري محمد" نقد النقد في نوع من المعرفة التي يتبعها النقد والتي يكون بواسطته الوصول إليها وهو ما أشار إليه بقوله: " ما يسمى الآن نقد النقد يدور معظمه في حول نوع المعرفة التي يتبعها والتي يمكن الوصول إليها"[1]

ومهما تعددت تعريفات نقد النقد واختلفت مفاهيمه بين النقاد والدارسين، فإنّ هناك قدر من الاتفاق على أنّ نقد النقد هو خطاب نقدي يقوم على أنقاض خطاب نقدي آخر، يرمي إلى إصلاح الخلل، وإدراك الزلل الذي يلحق بالخطاب النقدي فينهض بمهمة ترميم بنيان الخطاب النقدي والإشادة بصرحه الذي يشتغل في حقيقة الحال على الخطاب الإبداعي، فكثيرا ما يشرع النقد في تلقي وفهم وتمثل وتطبيق المناهج النقدية الوافدة دون الالتفات إلى ظروفها السوسيو تاريخية التي ولدتها، والنصوص الغربية التي نشأت عنها، ناهيك عن حمولتها الإيديولوجية، التي تظل رهينتها مهما انتقلت من بلد إلى آخر، وتداولت من ناقد إلى ثان، وهذا بدوره يفتح المجال أمام الميدان المعرفي لممارسة نشاطه وحركته التصحيحية لمسار الخطاب النقدي، فالخطاب النقدي الأدبي الغربي رغم ما قدّم من جهد، ووفر من زمن، ومنح للباحثين من فرص لاستيعاب النصوص الأدبية وسبر أغوارها إلا أنّه كان من الضروري بل من أوجب الواجب أن ينشأ على أنقاضه خطاب نقدي غربي وآخر عربي يعمل على احتوائه والنظر في القصور الذي قد يعتوره، نتيجة العديد من الأسباب كاختلاف الظروف والشروط التاريخية وتباين الحمولات الإيديولوجية الذي لا ينفك الخطاب منغمسا فيها.

ومنه كان لزاما على النقد الأدبي أن يجدّد خطابه الذي ظل ردحا من الزمن يعاني من أزمات حادة ليست بالقليلة وذات تنوع تراوح بين إشكالية الوافدة تارةً، وإشكالية المصطلح والمناهج النقدية تارةً أخرى، وهذا لا يتحقق إلا عن طريق وجود خطاب جديد وجاد يتكفل بذلك وهو ما اصطلح عليه " نقد النقد" الذي تستدعيه وبقوة تلك الأزمات المنهجية والإشكالات الاصطلاحية التي بات يتخبط فيها كل من الخطابين النقديين الغربي والعربي على حد سواء، ومن هنا تتجلى أهميّة نقد النقد.

---

[1]– شكري محمد عياد، **دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد**، ط1، مؤسسة سلطان بن على العويس الثقافية، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2008، ص46–47.

## 3-بدايات نقد النقد:

### أ- عند الغرب:

تعود بدايات نقد النقد عند الغرب كما يشير بعض الباحثين إلى تلك الآراء النقدية التي أدلى بها أرسطو في العهد اليوناني حول نظرية المحاكاة التي جاء بها أستاذه أفلاطون، حيث تُمثل في نظرهم الشرارة الأولى التي يمكن أن تشكل بداية لنقد النقد، وذلك نتيجة لما انطوت عليه كتبه من مقتطفات وتعليقات نقدية حول آراء أستاذه أفلاطون في كتابه الجمهورية، فيرى " باقر جاسم محمد" "أنّ نظرية أرسطو في المحاكاة البذرة الجنينية الأولى التي وصلتنا، مما يمكن عدّه نوعا من نقد النقد النظري غير المباشر على نظرية أستاذه أفلاطون في المثل، التي وردت في كتابه (الجمهورية)، إذ يجعل الصفتين (النظري)، و(التطبيقي) بين قوسين لأنّ الفكر النقدي في تلك المرحلة التاريخية المبكرة لم يكن عرف نقد النقد ناهيك عن تصنيفه إلى نظري وتطبيقي"[1]، لكن يبدو أن في هذا نظر، لأنّ هناك من الدارسين من يرى أنّ حضارة الشرق في الصين وما قام به المفكر كونفوشيوس من جهود في مختلف الميادين هي بداية حقيقية لهذا الميدان المعرفي.

غير أنّ نقد النقد لم تتضح معالمه وتتحدد حدوده ويُعترف به كشكل معرفي إلا في العصر الحديث عند الغرب، لذا عدّ كتاب نقد النقد لتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) معلما بارزا في نقد النقد الغربي. وفي شأن هذا القول يقول الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض: " قد يكون تزفيتان تودروف من أوائل، إن لم يكن أوّل من اصطنع مصطلح نقد النقد صراحة، ومنحه الإطار المنهجي، ورسخ له الأسس المعرفية، وذلك في كتابه نقد النقد الذي ترجم إلى العربية ببيروت" [2]، وقد تابع فيه الناقد الفرنسي العديد من نقاد جيله في القرن العشرين، وقد أعلن في مقدمة هذا الكتاب عن أهدافه ورغباته قائلا: " إنّني أرغب أولا في معاينة الكيفية التي تمّ بها التفكير بالأدب والنقد في القرن العشرين ... معرفة ما جاء قد تكون عليه فكرة صحية عن الأدب والنقد...تحليل التيارات الإيديولوجية

---

[1]- باقر جاسم محمد، **نقد النقد أم الميتا نقد، محاولة في تأصيل المفهوم**، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد37، مارس 2009، ص127.

[2]- مرتاض عبد المالك، **في نظرية النقد**، ص2.

الكبرى لهذه المرحلة ...معرفة أي موقف إيديولوجي كان أكثر متانة من المواقف الأخرى"[1]، فتودوروف يحدد من خلال هذا القول الأهداف الكبرى من تأليفه لكتاب نقد النقد

المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

**ب-عند العرب:**

تعود البشائر الأولى لتوجه نقد النقد عند العرب إلى العصر العباسي، وذلك عندما انتقل النقد العربي من الشفوية والأحكام النقدية الانطباعية غير المعللة إلى مرحلة الكتابة والتدوين التي امتازت بالدقة والموضوعية في إطلاق الأحكام النقدية مقارنة عمّا كانت عليه في الفترات السابقة، وقد تمظهرت أولى المحاولات من خلال ما انطوت عليه كتبهم النقدية الأدبية القديمة من أراء نقدية اتخذت أشكالا عديدة وضروب مختلفة، وهو ما أشار إليه الناقد جزائري عبد المالك مرتاض بقوله: " ونحن نرى أنّ كثيرا من النقاد القدماء مارسوا كتابة نقد النقد إمّا تحت مفهوم النقد، وإمّا تحت السرقات الأدبية، وإمّا تحت رواية أقوال وآراء نقدية لعلماء لم يكتبوها لكنها عُرفت لهم وعزيت إليهم، ثم وقع التعليق عليها من آخرين لدى التدوين"[2]، وبذلك مارس العرب نقد النقد بطريقة غير مباشرة، ومن دون استعمال هذا المصطلح بلفظه ولكن بمعناه، وذلك على غرار " ما جاء من ردود في كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، فلا بد أنّ الموازنة قد جاءت لتحدث توازنا في الواقف النقدية المتطرفة لفرق المختلفة، وكذلك ما ورد من أفكار في كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه... فالرد يأتي دائما باشتغال موضوع على موضوع آخر يبني على موضوع سابق، أو ما نسميه بنقد النقد"[3]

أمّا في العصر الحديث، فيمكن أن نعد المحاولة التي قام بها طه حسين حول الشعر الجاهلي في طليعة الأعمال التي يمكن أن نطلق ما اصطلح عليه بـ" نقد النقد" ، وذلك ما أكده الباحث " عبد النبي أصطيف" بقوله: " ولقد بدأت إرهاصات نقد النقد أواخر القرن التاسع عشر، ثم تعززت بظهور كتاب طه حسين " في الشعر الجاهلي" الذي يعدّ أوّل مشروع عملي يؤسس لبداية نقد النقد دون أن يستعمل المصطلح[4].

---

[1]- تزفيتان تودوروف، **نقد النقد**، ترجمة سامي سويدان، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1996، ص1.

[2]- مرتاض عبد المالك، **في نظرية النقد**، ص230.

1- هشام بن حميدان بن عيس النية، **صناعة نقد النقد في القرن السابع الهجري**، الفلك الدائر على المثل السائر لابن أبي الحديد أنموذجا، مجلة جسور المعرفة، العدد العاشر، جوان 2007، ص14.

[4]- أنور غني الموسوي، **نقد النقد، الأسس والغايات**،131187؟ http//amolltaqa.com/vb/showthread.php

كما يدخل في دائرة نقد النقد المحاولات العديدة التي قام بها طائفة من النقاد نذكر على سبيل المثال لا للحصر المحاولة التي قام بها الناقد أنور الجندي في كتابه (خصائص الأدب العربي في مواجهة النظرية النقدية) حيث ناقش قضية خصوصية الأدب العربي في مواجهة نظرية النقد الأدبي الحديث، وذلك من وجهة نظر إسلامية، فخطاب "نقد النقد خطاب تحقيق يستهدف ... تفكيك النص النقدي من أجل إعادته إلى عناصره المشكلة له وتبين العملية التي أنشء من خلالها في محاولة جادة لتحديد الذهنية التي أنتجته"[1].

وهناك فريق من الباحثين يعدّ كتاب (النقد والنقاد المعاصرون) للراحل محمد مندور من بواكير ما كتب في نقد النقد في الثقافة الأدبية العربية المعاصرة، والذي يمكن إدراجه تحت نقد النقد التطبيقي حيث تحدث فيه صاحبه عن الجهود النقدية لثلة من النقاد أمثال "حسين المرصفي"، "لويس عوض"، " المازني" والعقاد"...إلخ[2].

ويبدو هذا الرأي أنّه مجانب للصواب، لأنّه لا يمكن اعتبار محمد مندور رائدا لميدان نقد النقد في العصر الحديث والمعاصر، خاصة مع علمنا أنّ بدوي طبانة قد صرح في أحد كتبه بتناول العقاد موضوع العصبية والهوى في النقد المعاصر، وذلك قبل صدور كتاب النقد والنقاد المعاصرون لمحمد مندور بسنين، فمصطلح نقد النقد عند العرب في العصر الحديث يعزى إلى الناقد المصري عباس محمود العقاد، الذي أطلق عليه تسمية نقد النقد على هذا اللون المعرفي الجديد مصطلحان والقديم كينونة، هو ما قد نجد بدوي طبانة يصرح بقوله : " وقد كتب العقاد في هذا الموضوع، موضوع العصبية والهوى والذاتية في النقد المعاصر، أصرح كلمة وأصدقها، وسماها " نقد النقد"، وجعلها أول كلام في ديوانه الذي سماه " بعد العصافير" وفيها يرى العقاد أنه لا محيص من نقد النقد قبل تقرير قيمته في عالم الأدب والفنن وقبل الاعتماد عليه في تقرير ما تقبله من آثار الأديب والفنان"[3].

## 4-موضوع نقد النقد الأدبي:

تناول العديد من الباحثين موضوع نقد النقد الأدبي، ويندرج تحت هذا الموضوع ما أفصح عنه الباحث باقر جاسم محمد في مقال له موسوم : " نقد النقد أم الميتا نقد، محاولة في تأصيل

---

[1]- عبد النبي أصطيف، **نحو تحديد المفهوم النقدي**، مواقف ع 47 -1983، 48، ص164.

[2]- باقر جاسم محمد، **نقد النقد أم الميتا نقد**، ص108.

[3]- بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**، ط3، دار المريخ، الرياض، 1986، ص51.

المفهوم" ، حين يقول : " كل علم أو فرع من فروع المعرفة موضوعا، أو sujet، يختص بدراسته فإنّ موضوع نقد النقد يتضمن عنصرين مختلفين: أولهما النقد الأدبي في مستوييه النظري والتطبيقي، وثانيهما الأعمال الأدبية..وهذا التصنيف يعبر عن بنية حقيقية، وهذا يعني أنّ موضوع نقد النقد أوسع من موضوع النقد الأدبي، لأنّ النقد الأدبي نفسه يقع ضمن موضوع نقد النقد"[1].

فرقعة نقد النقد تتسع لاحتواء الخطابين معا الإبداعي والنقدي، إلاّ نقد النقد يباشر وظيفته على النقد الأدبي قصد تأصيل وتثمين العمل النقدي وهو ما أوضحه الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض بقوله: " نقد النقد شكل معرفي مكمل للنقد، ومهدئ من طوره، وضابط لمساراته، فكما أنّ كان للمبدعين من الساردين نقاد ينقدونهم، فقد كان يجب أن يوجد نقاد كبار ينقدون أولئك الذين ينقدون، وأنّ نقد النقد ليس بالضرورة أن يكون اختلافا مع المنقودين، ولكن من الأمثل له يكون إضاءة لأفكارهم، وتأثيلا لمصادر معرفتهم، وتجذيرا لأصول نزعاتهم النقدية، فهو إذن " تأصيل وتثمين"[2]

فالناقد عبد المالك مرتاض يشير من خلال كتابه (نقد النقد) إلى تلك العلاقة الموجودة بين ميدان نقد النقد والنقد الأدبي، إذ تتحدد لديه بالعلاقة التكاملية بالإضافة إلى الإشارة إلى أهميّة هذا الشكل المعرفي– نقد النقد– بالنسبة للخطاب النقدي، إذ تتجلي هذه الأهمية في جملة من أهداف تتمثل في إضاءة تلك الأفكار النقدية، وذلك من خلال تأصيل المصادر المعرفية، والبحث عن جذور لمختلف النزعات النقدية، وقد أوجز الناقد أهمية وأهداف ذلك في عبارة " تأصيل وتثمين" التي تحمل في معناها التأصيل والتعقيد النقدي من جهة، وثمين وتعزيز الدرس النقدي من جهة ثانية، وبهذا يترفع نقد النقد عن المعارضة أو كشف العيوب، ويهدف إلى " إلقاء مزيد من الضّياء على أصول المذهب النقدي وتبيان أصوله المعرفية وتوضيح الخلفيات التي يستمد منها مرجعياته على المستويين المعرفي والمنهجي، ويمكن أن نتخيّل أن مثل هذه الكتابة يمكن أن تتناول أيضا مدى تأثير ذلك المذهب أو هذا في المحيط الأدبي المحلي والعالمي معا، وإلى أيّ حدّ يكون قابلا للاندماج في النّظرية النقدية العامّة"[3].

---

[1]– باقر جاسم محمد، **نقد النقد أم الميتا نقد**، ص18

[2]– مرتاض عبد المالك، **في نظرية النقد**، ص253.

[3]– المرجع السابق، ص227.

ولعل الذي سبق عبارة عن إشارة من الناقد عبد المالك مرتاض إلى المرة الثانية وتأكيدا منه على تلك الأهداف التي يصبو إليها درس نقد النقد، وما يشتمل عليه من مباحث نقدية تحوم وتدور حول توضيح وإظهار أصول المذاهب النقدية ومرجعياتها الفلسفية والمعرفية التي تعد سندا متينا يمارس تأثيره المعرفي والمنهجي على مختلف الأصعدة، في حين هو محاولة لبيان تأثير هذه المناهج النقدية على المستويين المحلي والعالمي ومن المساهمة الفعالة في الحراك الأدبي النقدي.

وعلى الرغم مما قيل ويقال في موضوع نقد النقد، وبيان تلك العلاقة القائمة بين الميدانيين (أعني النقد، ونقد النقد) فإنّه يمكننا أن نخلص إلى أنّ " نقد النقد هو نقد موضوعه النقد الأدبي يقوم باختياره ودراسته والتعليق عليه والبحث في أصوله، وهو إلى حدّ الآن يبحث في النقد النظري والتطبيقي على حدّ سواء، وهو مشروع يصعب تعريفه وتحديد وظائفه، وحين نتساءل عن سبب وجوده نجيب بأنّ حاجة النقاد إلى معرفة النظام الذي يسير وفقه النقد وتصحيحه إن هو حاد على الوظيفة التي وجد لأجلها، هو السبب الذي أدّى إلى تواجد نقد النقد لكم هنا نشير أن الناقد لكي يكون أهلا ليصوّب نقود الآخرين عليه أن يكون متمكّننا من المجال الذي سيتناوله بالدراسة"[1].

وعلى الرغم من الجهود الكثيفة من الباحثين لضبط مفهوم وموضوع نقد النقد فإنّ هناك من الدارسين من تباينت مواقفهم من هذا الشكل المعرفي، ففريق وقف حائرا وظل مترددا بين الاعتراف بنقد النقد ورفضه، وفريق آخر وجد نفسه مدفوعا إليه دفعا، فظل يدرج مباحثه ضمن النقد الأدبي، ولعلّ ذلك كله كان نتيجة التداخل الحاصل بين الميدانين، ميدان النقد الأدبي وميدان نقد النقد من ناحية، وعدم وضوح الحدود الفاصلة بين هذه الحقول المتشابهة والمتقاربة من جهة ثانية، فإنّه في كثير من الأحايين نلمس عدم التفريق بين بينهما للأسباب السالفة الذكر بالإضافة إلى مختلف علاقات القرابة التي تجمع نقد النقد بالنقد الأدبي والتشابه الحاصل بين ميدانه وميدان النقد الأدبي، وهذا ما نلفيه عند " سلطان سعد القحطاني" الذي ظل قلقا بين المصطلحين وهو ما دفعه إلى أن يفصح عليه بقوله: " لقد قدمت هذه النماذج لنرى رد فعل النقد (نقد النقد) (و) هل سلم بهذه الآلية، جملة وتفصيلا، أو كان عليه تحفظ" [2]، وفي الوقت ذاته نجد باحثا آخر الذي هو باقر جاسم محمد

---

[1]– غنية كبير، **حداثة النقد الروائي**، مذكرة ماجستير، إشراف: خير الدين دعيش، جامعة سطيف2، 2012.

[2]– سلطان سعد القحطاني، **المقاييس الغنية في نقد النقد الحديث**، المجلة الثقافة، العدد 147، في 9 أكتوبر 2006.

المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

يعقب على هذا القول قائلا: " الكاتب كان قلقا بين مصطلح النقد ونقد النقد فجاء بهما معا متجاورين"[1].

إنّه مما لا شك فيه أنّ هذا القلق الذي انتاب بعض الباحثين تعود أسبابه إلى عدم وضوح الرؤية النقدية لديهم، مما يعكس عدم قدرتهم على ضبط المفاهيم النقدية، ويشير إلى الالتباس الحاصل بين مختلف المصطلحات النقدية المتقاربة والمتداخلة التي تشكلها هي الأخرى طائفة من القواسم المشتركة بين العديد من الميادين المتشابه، كهذا التشابه الواقع بين ميدان نقد النقد والنقد الأدبي.

إنّ الناظر والمتمعن جيّدا في خطاب نقد النقد يتضح له مفهومه وتتحدد لدبه ماهيته وذلك من خلال التأمل في موضوع هذا الشكل المعرفي (نقد النقد) وتحديده، حيث يكمن اختلافه عن النقد الأدبي في كون النقد الأدبي نشاط معرفي موضوعه الخطاب الإبداعي شعرا كان أم نثرا، بينما يتحدد يتحدّد موضوع نقد النقد ويتّضح مدلوله من خلال تسميته، إذ هو خطاب نقدي يتخذ من النقد الأدبي موضوعا له، وعليه تكون دائرة نقد النقد أوسع مساحة، وأرحب أفقا إذا قورنت بغيرها، فخطاب نقد النقد يشمل ويحتضن الخطابين معا: الخطاب النقدي والخطاب الأدبي على حد السواء.

إنّ ناقد مثل الناقد محمد الدغمومي يتحدد مفهوم نقد النقد عنده بقوله: " نقد النقد هو فعل تحقيق، واختبار، وإعادة تنظيم المادة النقدية بعيدا عن أي ادعاء بممارسة النقد الأدبي، إنه يقول فعلا بنقد آخر وصلته بالأدب غير مباشرة"[2]، فهو بهذا يجعل نقد النقد ثلاث مباحث تتمثل في تحيق النصوص، واختبارها بالإضافة إلى إعادة تنظيم المادة النقدية ويجعل له من الاستقلالية ما يتمايز به عن كل من النقد الأدبي والأدب، غير أنا نجده في موضع آخر يعمد إلى تقسيم هذا الميدان الذي هو نقد النقد إلى جملة من الخطابات، خطاب التعليم وخطاب التنظير وخطاب التحقيق مشيرا إلى مفهوم خطاب التحقيق وأهميته بقوله : " نقد النقد خطاب تحقيق يستهدف ... تفكيك النص النقدي من أجل إعادته إلى عناصره المشكلة له وتبين العملية التي أنشئ من خلالها في محاولة جادة لتحديد الذهنية التي أنتجته"[3]، حيث تتمثل مهمة هذا الخطاب في تفكيك النص النقدي بغية تحديد تلك الذهنية القابعة

---

[1]– باقر جاسم محمد، **نقد النقد أم الميتا نقد**، ص113.

[2]– محمد الدغمومي، **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، ط1، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص166.

[3]– عبد النبي أصطيف، **نحو تحديد المفهوم النقدي**، ص164.

وراء إنتاجه، فهو بحث في مختلف الخلفيات والمرجعيات التي تمخض عنها النص النقدي وساهمت بدورها ولادته بالصورة التي بين يدي ناقد النقد حيث لا يمكن بأي حال أن نفصل الناقد عن محيطه وعصره ورؤيته للوجود التي مما لاشك فيه لها اليد الطولى في تشكيل منتوجه النقدي، فمصدر الرؤية النقدية عند أي ناقد نابع من رؤيته للوجود والحياة من حوله ناهيك عن ايديولوجية، وما نصه النقدي إلا مظهرا من مظاهر هذه الرؤية التي تظل تختلف بدورها من ناقد إلى آخر حسب المؤثرات التي تأخذ طابع التنوع والتعدد من ناقد إلى آخر.

فنقد النقد بحث في المبررات التي من خلالها تتحدد مفاهيم ورؤى مختلف النقاد التي تتجلى في منتوجهم النقدي الذي يخضع بطبيعة الحال إلى جملة من شروط الإنتاج غير أنّه لا ينبغي أن نغفل في هذا الموضوع دور المتلقي أو القارئ الذي غالبا ما يخضع إلى عوامل عديدة توجّه قراءته وفهمه، بل وتأويله لمختلف الخطابات، وهذا ما سينتج عنه خطاب رابع الذي هو خطاب نقد النقد مما يوسع دائرة البحث وتزاد العملية معها تعقيدا وصعوبة لكثرة أطراف الإنتاج والتلقي من ناحية، وكثرة الخطابات وتواشجها من ناحية ثانية.

وفي الوقت ذاته نجد من النقاد من يشير إلى هذا الميدان –ميدان نقد النقد– وتلك المحاولات التي يتخذها رغبة منه في تحقيق استقلاله والنزوع غلى انفصال مفهومه عن مفهوم النقد الأدبي الذي ظل مرتبطا إلى حد كبير ولزمن غير يسير، وهو ما أشار إليه " إنريك أندرسون إمبرت" بقوله :" في الأعوام الأخيرة ظهر نقد النقد وهو يهدد أن يصبح علما جديدا"[1]، ولقد أكد هذا الرأي الناقد " ملتشينجر" بقوله : " نقد النقد يجب أن يأخذ على عاتقه مسؤولية المهمة الضرورية العاجلة بإرساء "مستويات نوعيّة" عن كل الاتجاهات"[2]

وحتى يصبح نقد النقد علما هذا يعني أنّه قادرا على أن يفرض وجوده ويحظى بالاعتراف به أواسط الباحثين والدارسين وكل ذلك حتما أنه لا يتم إلا من خلال إيضاح حدوده، وتحديد موضوعه، وبيان خصائصه التي تميّزه عن غيره من الميادين المعرفية المختلفة والمتقاربة منه على وجه التحديد خاصة تلك الحدود الفاصلة بينه وبين الحقل الأدبي الذي تبيّن كما سبق أنّه قد تفاعل معنا ردحا من الزمن، ووقع بينهما التباس شديد في أحايين كثيرة نتيجة التواشج المشار إليه سلف.

---

[1]– إنريك أندرسون إمبرت، **مناهج النقد الأدبي**، ص65.

[2]– المرجع نفسه، ص66.

## 5- سمات قراءة ناقد النقد:

يتوجّب على قراءة نقد النقد الكشف عن سر الكتابة الإبداعية وتبيين الممارسة النقدية على هذا النص الإبداعي بأدواتها الإجرائية والتطبيقية، من خلال التصاقها بالنص الأدبي والنص الإبداعي، لهذا السبب أورد الناقد – باقر جاسم محمد – عددا من السمات التي تميّز نقد النقد عن النقد الأدبي:[1]:

1- تتسم قراءة ناقد النقد بالموضوعية وتبتعد عن التزييف والتهكم والسخرية .

2-تنتج علاقة جديدة معقدة بين القارئ والنص، والنقد المكتوب عنه، وهي علاقة تختلف عن تلك التي ينتجها الناقد الأدبي.

3- قراءة ناقد النقد هي قراءة ذات جوهر حواري متعدد الأطراف

4- تتخذ قراءة ناقد النقد شكل ردود اعتراضات وتصويبات لآراء الناقد الأول.

5-تدفع قراءة ناقد النقد قارئ نقد النقد، سواء أكان منتجا أو غير منتج، إلى العودة إلى النص الأدبي، وإلى النقد الذي كتب حوله، كي يتوصل إلى تكوين تصور منصف لكل ما كتب.

فقراءة نقد النقد بوصفها عمليّة موضوعية تبتعد عن الذاتية فهي حوار يجمع أكثر من فكر لأنّها تمثل المبدع، ثم فكر الناقد الأدبي مع ناقد النقد ليقدم للمتلقي أو القارئ، لذا وجب فيه مراعاة أسس الحوار النقدي، فهذه القراءة هي جسر يربط ناقد النقد بالنص الإبداعي بعدما درس من طرف النقد الأول، فلا يمكن الوصول إلى خبايا النص النقدي إلا بعد المرور عبر قناة الإبداع الأدبي فهذه الدراسة هي بمثابة جلسة تعارف بين الإبداع الأدبي والنقد الأدبي ونقد النقد وصل المعرفة المرجوة وفق أسسا مضبوطة نصل من خلالها إلى فكر يثري المكتبة النقدية للمتلقي.

## 6-وظائف نقد النقد:

إن نقد النقد باعتباره عملية وفكرية ومعرفية يحمل معه عدة وظائف أسست من أجل الوصول إليها والتي يفترض بها أن تنجز وتتحقق خلال دراسة النصوص النقدية، وقد " تتداخل وظائف نقد النقد بسمات قراءة ناقد النقد من جهة، وبتعريف نقد النقد من جهة أخرى...ولمّا كانت وظائف نقد النقد عنصرًا مهما ومتميّزا عن وظائف النقد الأدبي فوجب على أي باحث أن يفرد لها حيّزا مناسبا في

---

[1]- باقر جاسم محمد، نقد النقد أم الميتا نقد، ص118.

هذه الدراسة، وقد يقتفي بذلك فرز هذه الوظائف، فكما يراها الباحث وهو أمر يلزمه بالوقوف عليها عند نقده لأعمال أي ناقد"[1]

وقد أشار الدكتور محمد الدغمومي إلى واحدة من وظائف نقد النقد في سياق تعريفه له حين يقول: " نقد النقد هو فصل تحقيق اختبار وإعادة تنظيم المادة النقدية بعيدا عن أي ادعاء بممارسة النقد الأدبي، إنه يقوم فصلا بنقد آخر وصلته بالأدب غير مباشرة"[2]

فمحمد الدغمومي نسب إلى نقد النقد مهمة إعادة تنظيم المادة النقدية بعيد عن الحقيقة، إذ ليس من مهمات نقد النقد إجراء أي تعديل في النص النقدي والأدبي وإنّما يقتصر الأمر على مناقشة أسسه المنهجية، ومنطلقاته الفكرية، وانسجام نتائجه مع حقائق النص الأدبي المنقود من جهة، ومع منطلقات الناقد نفسه من جهة أخرى.

كما حاولت الدكتورة نجوى القسطنطيني تحديد وظائف نقد النقد، رغم أنّها لم تسم الوظائف صراحة، وإنما اقترحت عليها تسمية مشغل نقد النقد، فقالت في هذا السياق: "فالنزعة إلى إنتاج معرفة بفلسفة نقد النقد وآلياته ومقاصده هي مشغل نقد النقد ومحوره، وهي التي تفسر اعتبار... بعضهم أن حاجة النقد ملحة إلى الشجاعة الكبيرة"[3] .

فنقد النقد عند نجوى القسنطيني هو مسعى أريد منه الوصول إلى البحث عن مقاصد النقد وتفسيره والتحقيق فيه .

ويمكن حصر وظائف نقد النقد في مجموعة من النقاط وردت عن الدارسين السابقين وهي كالتالي[4]:

**أولاً:** يقوم نقد النقد بتفكيك النقد الأدبي لفحص العناصر الإيديولوجية في المزاعم الأدبية، ويكشف عن طبيعة المؤثرات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي جعلت الناقد يتبنى منهجاً عمل الناقد في سياق أكبر نقديا دون سواه واضعا.

---

[1]– رشيد هارون، **الأسس النظرية لنقد النقد**، مجلة بابل للدراسات الإنسانية، مجلد 2، العدد 1، 2012، ص124.

[2]–محمد الدغمومي، **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، ص26.

[3]– نجوي الرياحي القسطنطيني، **في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره**، ص61.

[4]–بدرة قروي، **نقد النقد في المغرب العربي**، أطروحة دكتوراه، أشراف، محمد بلقاسم، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2016/2015، ص27.

**ثانيا:** يقوم نقد النقد بقراءة مزدوجة الهدف، فهو يقرأ النص النقدي قراءة محاورة واختلاف، وفي الوقت نفسه، ينجز قراءته الخاصة.

**ثالثا:** يحدد نقد النقد الأنساق المضمرة النفسية والثقافية التي جعلت الناقد يتبنى منهجا نقديا دون سواه.

**رابعا:** يكشف نقد النقد عن صيرورة النقد الأدبي وتحويلاته، ويربط بين العوامل السياقية الخارجية التي تحفز عملية التطور الأدبي، ومن ثم تطور النقد الأدبي نفسه.

**خامسا:** يعمل نقد النقد على إعادة تشكيل وعي القارئ، غير المنتج، لرؤية نقدية مدونة، ليكون على بصيرة تتجاوز مسألة فهم ما قاله الناقد بحق عمل أدبي بعينه إلى مسألة معرفة كيف قال الناقد ذلك ولم. وهذه الوظيفة ذات طبيعة بيداغوجية واضحة.

**سادسا:** ينتج نقد النقد علاقة جديدة معقدة بين القارئ والنص، والنقد المكتوب عنه .سابعا: أثير إشكالات تتصل بطبيعة النقد وإجراءاته ولغته، وهو لذلك يتوجه في البحث إلى النقد الأدبي في المقام الأول.

**ثامنا:** ينتج نقد النقد معرفة بفلسفة نقد النقد وآلياته ومقاصده.

**تاسعا:** يراجع نقد النقد مصطلحات النقد وبنيته التفسيرية وأدواته الإجرائية .

## 7-الصفات التي يجب أن تتوفر في ناقد النقد:

يشترط في ناقد النقد توفره على ذهنية خاصة للناقد، تصنع فرادة الحدث النقدي الذي بدوره يطلب فكر ناقد ناضج عارف بأصول النقد وكيفية الخوض فيها، فيستطيع بذلك التمييز بين النص النقدي القابل للقراءة والنص النقدي الذي يفتقر للمؤهلات الأساسية التي يمكن أن تجعل منه أهلاً لهذه القراءة فكثير من النصوص النقدية لا تملك عناصر التفاعل مع ذهنية النقاد.

كما أنّ إلمام الناقد بالمناهج النقدية هو أحد الشروط الأساسية في العملية النقدية في النقد الأوّل، فمادة النقد هو النص الإبداعي، ومرتكزاته هي اعتماده على أحد المناهج النقدية، أما في النقد الثاني أو نقد النقد " فالقدرة على محاكمة الأعمال النقدية من حيث التزامها بتطبيق الأصول النظرية للمنهج المنتقى ليطبق على الأعمال الإبداعية، والقول بالنجاح في ذلك أو الإخفاق مهمة شاقة

وصعبة، لأن ناقد النقد يفترض فيه أن يكون أكثر معرفة من الناقد، وذلك من حيث الإلمام بأصول المناهج، وهذا طموح يشقى الباحث للوصول إليه"[1]

كما يشترط في ناقد النقد الإلمام بالمناهج لأنّ "الإحاطة بالأصول النظرية للمناهج النقدية سياقية كانت أم نسقية أمر في غاية الصعوبة، نظرا لتشعب المعطيات المعرفية لكل منهج"[2]

فالناقد الذي يتجرأ على نقد الأعمال النقدية، عليه تحمل صعوبة هذا المهمة بحمله لأهم الأسلحة تمكنه من الإحاطة معرفيا بأهم المناهج والنظريات النقدية، كي يصحح ويصوب أو حتى يفسر ويحلل فمعرفته تشمل نصين أحدهما إبداع ضمن أحد الجناس الأدبية التي وجب على ناقد النقد أن يعرف أصول الكتابة في جنس أدبي معيّن، ثم النص الثاني هو نقد الذي يجد في قرائتها منهجا و نظرية وجب كذلك على الناقد أن يعرف أصولها كي يصوبها أو يحللها، ويفسر سرا استخدام منهج دون آخر ويحلل هذه الاستخدامات وظواهرها على النص، فغوصه في أعماق النص النقدي تحتم عليه الخوض في النص الإبداعي لمعرفة سر التلاؤم بين الإبداع والنقد من عدمه.

ويمكن أن نخلص من خلال متابعتنا لماهية نقد النقد وبداياته وموضوعه وسماته ووظائفه والأهداف التي وجب تحقيقها ومن وضع دراسته لنقد النقد أنه ميدان معرفي كغيره من الميادين والحقول المعرفية التي بدأت تشهدها الساحة النقدية الغربية والعربية على حد سواء، كما أننا نلحظ أنّ الأزمة الأدبية النقدية قد عجلت وألحت على أهمية هذا الحقل المعرفي والنشاط الفكري من حيث هو ضرورة ماسّة لإنعاش الخطاب النقدي، ومحالة الخروج بالدرس النقدي من مختلف أزماته الخانقة التي اتخذت طابع الكثرة التنوع.

---

[1]– محمد البلوحي، **الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، دراسة في نقد النقد**، ص5.

[2]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

# المحاضرة 3
## بين نقد النقد وقراءة القراءة

### 1-فعل القراءة:

تدور المعاني اللغوية لـ " ق ر أ" حول الجمع والإضطمام، والقراءة على أحد المصادر الثلاثة لفعل، " قرأ" الذي هو من بابي فتحَ، ونصرَ معًا، وهي القَرْءُ (بفتح القاف)، والقراءة والقرآن، (وربما قالوا: " اقترأ اقتراءً")[1]، كما " سمي القرآن لأنّه جمع القصص والأمر والنهي والوعد والوعيد والآيات والصور بعضها إلى بعض، وهو مصدر كالغفران والكفران"[2]

كما وردت لفظة "القراءة" في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف بمعاني المعرفة، والعلم، والخير، والهدى، والإيمان.

أما القراءة في النقد الأدبي المعاصر فهي عمليّة معقدة لها مفهوم جامع لكل الأنشطة الإبداعية والفكرية التي تثمرها النصوص الأدبيّة التي نمارس عليها قراءة ما، وهذا ما يصل إليه "روبير اسكابريت" (Robert Escaprit) حين يقول: " إنّ فعل القراءة عملية معقدة تغدوا فيها إثارة العلامة المكتوبة من دون جواب محدد سلفًا، بل بحسب القارئ، وزمن القراءة وظروفها، وتثبت النظر عن المكتوب، وعن الكفاية اللغوية الحاضرة"[3]، فعملية القراءة جامعة لعدة نشاطات، كما ميّز "روبير اسكرايبت" بين نوعين من القراءة قراءة، عارفة وقراءة مستهلكة[4].

وتسير عملية القراءة في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادًا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي، وبتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدّت دورها المنوط منها[5] .

---

[1]- ابن، منظور، **لسان العرب**، (قرأ)، ص322.

[2]- وردت لفظة (القرآن) في القرآن الكريم بمعنى القراءة في جملة آيات منها " إنّا علينا جمعه وقرآنه، فإذا قرأناه فاتّبع قرآنه، ثمّ إن علينا بيانه " سورة القيامة، الآيات، 18-19.

[3] - R. Escaprit l **ecrit et la communication**, ed : bouchene, alger, 1993, p47.

[4]- حبيب مونسي، **نظريات القراءة في النقد المعاصر**، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007، ص62.

[5]- نبيلة ابراهيم، **القارئ في النص**، فصول، المجلد الخامس، العدد الأوّل (أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر)، ص101.

إنّ فعل القراءة فعل متعدد بالقوة، ومن أجل ذلك كله ننجح إلى تعددية القراءة بتعدد الأشخاص وتعدد الأهواء، وتعدد الثقافات، واختلاف الأزمان، وتباين الأمكنة، كما ننجح إلى تعددية هذه القراءات بالقياس إلى الأجناس الأخرى والفنون، فتعدد القراء ينتج عنه لا محال تعدد القراءات.

## 1-مفهوم النص النقدي:

هو نص يحاول مساءلة النصوص الأدبيّة، فهو اتصال مباشر بالنصوص الأدبيّة، كما أنّ النص النقدي هو نتاج تطبيق منهج سياقي أو نسقي على نص أدبي، أي أنّه منهج في صورته التطبيقية، ويوجد نوعين من النص النقدي:

## 2-1 النص النقد الشفاهي:

هو نص نقدي أنجز خلال مرحلة المشافهة، ويمكن اعتبار الأحكام النقدية التي عرفها نقدنا العربي القديم بمثابة نصوص نقدية شفاهية، من منطلق أنها تعالج قضايا نقدية، ولمّا ظهرت الكتابة وجاء عصر التدوين تخلصت من صفة الشفاهية وتحولت إلى نصوص نقدية كتابية، فالنص الكتابي يركّز على المعرفة التي يوفّرها النص الشفاهي ويبقي عليها، ويضيف عليها عدّة عتبات ومكملات، لم تسمح صفة الشفاهية التي تميّز بها النص النقدي ما قبل الكتابي من تحققها، لأنّ " التأليف يخلق مجالا لنقد صالحا " لم يتأت له في مرحلة الشفاهية.

ويعالج النص النقدي الشفاهي قضية نقدية لها علاقة بالعصر، أي أنّ القارئ تحكُّم الموقف الفكري مطالب بمسايرة العصر، وبالتالي تُجمع آراء القارئ وتعتبر نصوصا، وتُعنون تبعا لمعالجتها قضايا ذات صلة.

وتتميّز النصوص النقدية الشفاهية بأنّها ممنهجة، غير أننا يصعب علينا الوقوف على إجراءات القراءة وخطوات المنهج التي ينضبط النص من خلاله، فـ " المنهج لا يمكن يتحقق حين يكون أكثر تراث الأمّة شفويّا، إذ الاتجاه الشفوي لا يمكّن من الفحص والتأمل، وإن سمح بقسط من التذوق والتأثر"[2]، وكان هذا أحد أسباب تأخر النقد العربي المنهجي في الظهور.

---

[1]- غريماس وكورتيس، أورده عبد المالك مرتاض في **التحليل السيميائي للخطاب الشعري**، مجلة علامات، الجزء 5، المجلد 2، 1992، ص148.

[2]- إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط1، دار الثقافة، بيروت، 1971، ص14.

## 2-2 النص النقدي المكتوب:

يعد النص النقدي المكتوب محاكاة للنص النقدي الشفاهي، وهو يشمل : (1-النص النقد التنظيري، 2-النص النقدي التطبيقي 3-النص النقدي السردي)، وهو على عكس النص الشفاهي الذي يتمثل داخل سياق زماني ومكاني يشترك فيه المتخاطبان، يتمثل للقارئ خارج سياقه الأصلي، ولفهمه يجب على القارئ أن يعيد بناء السياق اللازم، مستندا في ذلك إلى بنيته، أي مجموعة علاقاته الداخلية، وهذا ما يجعل منه نصا منفتحا على تعدّد التأويلات.

ويختلف النص النقدي المكتوب على النص النقدي الشفاهي في أنّ النص النقدي الشفاهي مقامي يحدث في سياق واحد أمّا النص النقدي المكتوب فيخرج عن سياقه الأصلي، هذا ما جعله نصا منفتحا على تعدد التأويلات. كما أنّ النص النقدي الشفاهي خال من العتبات النص، لأنّه قيل في مرحلة المشافهة، خلافا للنص المكتوب الذي أكتسبته صفة الكتابية عتبات تساعد في قراءته وكشف نوع من المعرفة الموجودة فيه. كما أنّ النص الشفاهي خال من التناص النقدي، أو ما يُعرف بالنصوص المقتبسة التي يلجأ إليها الناقد لتدعيم قضاياه النقدية، في حين تعتبر بينية رئيسية في النص النقدي الكتابي.

## 2-قراءة النصوص النقديّة:

تعود البدايات الأولى لممارسة قراءة النصوص النقدية إلى عهد أرسطو، ويمكن اعتبار نظريته بمثابة قراءة لآراء أفلاطون النقدية حول ماهية الشعر ووظيفته، ثم جاءت شروحات لنظريته النقديّة.

أمّا في النقد العربي القديم فإنّ الآراء النقدية لنقاد الشعر العربي القديم تعتبر بمثابة قراءة لنصوص نقديّة،فقدماء النقاد العرب وشُراح النصوص الشعرية والنثرية كانوا قد مارسوا، هم أيضًا، ما يُعرف لدينا نحن اليوم تحت مصطلح " قراءة القراءة": إمّا جزئيّا (كأن يعترض مُحَلِّلٌ أو شارحٌ (قارئ) على ما سبقه ليعارضَه أو يخالفَه، أو ليضيف إلى قراءته، أو يصحح مظهرًا من مظاهرها )، وإمّا شموليّا حيث نلفي كثيرًا من قدماء الشرّاح وقرائهم يعمدون إلى عملٍ من القراءة سابق بجذاميره فيُعدون قراءته على ضوء من المعرفة الجديدة، أو على نحو من الذوق مخالفٍ: كفعل أبي محمد الأعرابي الذي قرأ ما كان قرأه أبو عبد الله الحسين بن علي النمري البصري من أبيات حماسة أبي تمام " [1].

---

[1]- عبد المالك مرتاض، **القراءة وقراءة القراءة، خوض في إشكالية المفهوم**، مجلة علامات، ج15- م 4، شوال 1415 هـ، مارس 1995، ص211.

ويجد المتتبع لمسار القراءة النقدية القديمة أنها تنطلق من أبسط صور القراءة، ابتداء من التعليق العابر والملاحظة الانطباعية إلى التحليل المنهجي الصارم، وذلك من خلال ثلاثة مستويات تتوزع مسار القراءة تباعًا، وتكشف عن عناصر التطور والتحول فتزداد عمقا كلما تقدم بها الزمن، وتتمثل فيما يلي:

-مستوى الانطباع والعجز عن المواجهة.

-مستوى التردد بين داخل النص وخارجه.

-مستوى التأصيل ومواجهة النص.

أمّا في النقد الحديث فيعتبر تودوروف أوّل من مهّد للقراء عملية القيام بقراءات نقديّة تتعامل مع المؤلفات، كما ظهرت كتب " تهدف إلى فهم وتقييم النصوص النقديّة المنجزة حول نصوص الأدب وما يصنعونه هو "نقد النقد" Metacritica ويمكن أن ندعوه " ما بعد نقد النقد""

وهذا العمل هو نقد " أنجز حول نص نقدي، وهو بدوره منجز حول نص إبداعي ويتعامل مع " النقد بصفته موضوعا " ومع نقد النقد " بصفته فعلا يختبر ذلك الموضوع ويدرسه.

ويسعى قارئ النقد إلى ضبط أدواة وإجراءات المنهج النقدي من خلال التعامل مع النصّ النقدي، لذا فإنّ قراءته النقدية تعتمد على:

- ثقافة القارئ واتجاهه الفكري والمعرفي.
- طروحات النص المنهجية النظرية والتطبيقية.
- منهج الناقد ووعيه بآلياته.

فمجال اشتغال قراءة النقد واسع ويتضمن النص الأدبي والنص النقدي، خلافا للنقد الذي يشتغل فقط على النقد، في حين قارئ النقد من خلال قراءة النقد اكتسب من خلال قراءة النقد معرفة، استنادا إلى المعرفة التي توصل إليها قارئ النص الأدبي.

### 3- قراءة القراءة:

تختلف القراءة نحواً ما عن النقد،ويختلف النقد نحواً ما عن القراءة، فهما على التقارب متباعدان، وهما على التشابه مختلفان، إذ كانت القراءة تنهض على خلفية إبداعية-جمالية-على الرغم أنّ هذه الصفة لا تحظرها من أن تقوم على خلفية فلسفية ما، وهي السيرة التي نصادفها في بعض مواصفات النقد.

فإذا كانت القراءة تحليل وتطبيق وإبداعٌ نشأ من إبداع، فإنّ النقد هو اتخاذ موقف فلسفي، أو موقف يقوم على خلفية فلسفية، أو خلفية إيديولوجية، من كتابة ما، أو اتخاذ موقفٍ من موقفٍ ناقدٍ سابقٍ كان اتخذه من هذه الكتابة (نقد النقد)، فالنقد قد يكون هو أيضا، تحليلا، ولكن على خلفية فلسفية واضحة المعالم، دقيقة الإجراءات.

وتتطلع القراءة أن تزيح النقد، وربما الإطاحة به، مثلُه مَثَلُ الشرح، بل مَثَلُه مَثَلُ التحليل أيضًا فتحتويهما جُملةً واحدةً في نفسها، فكأنّ القراءة، في التقليد الأدبي المعاصر، مفهوم جامع لكل الأنشطة الإبداعية والفكرية التي تُثمِرُها النصوص الأدبيّة التي نمارس عليها قراءةً ما [1].

أمّا قراءة القراءة أو ما يمكن أن يطلق عليه في اللغة الفرنسية (Métalecture) وفي اللغة الإنجليزية (Métareading) هي إنطاق ما أنطقته القراءة الأولى التي مورست على النص الأدبي، وإذا اعتبرنا قراءتنا الإبداع في حدّ ذاته قراءة للقريحة، وترجمانا للمخيّلة، فتكون قراءتنا إذن " قراءة قراءة "، مما يجعل قراءتنا هذه تتبوأ، تلقائيّا، المنزلة الثالثة التي تجعلنا نطلق عليها " قراءةَ– قراءةِ القراءةِ " أو (Méta–Métalecture) "[2].

وتدخل قراءة النصوص النقديّة ضمن ما اصطلح عليه النقد الحداثي " ميتا نقد"، إذ تلفت قراءة نص نقدي الانتباه إلى مسألة مهمة في النقد الجديد والحداثي وهو ميتا نقد MéTacritisme.

وتعني قراءة القراءة تسلط قراءةٍ سابقةٍ دون أن تكون القراءة اللاحقة أرقى من السابقة، وهذا يعني وجود قراءة تنسج من حول قراءة سبقتها: تصفها وتحللها، وتبلورها، وتستضيئها، وتبثّ فيها روحا جديدا لتغتذي جديدة مثمرة، بعد أن كان يفترض فيها أنّها نهضت بوظيفة انتهت، بل بادت.

وممارسة قراءة القراءة هي أشدّ تعقيدًا، وأكثر اعتياصًا من ممارسة القراءة التي يفترض أن يكون القادرون عليها والممارسون لها أكثر عددًا من القادرين على قراءة القراءة التي أدنّى ما يُتلطب فيها: أن يكون ممارسة ذا معرفةٍ أوسع وأعمق من القارئ الذي يقرؤه، إما لا، يكون مستويا معه في الثقافة والمعرفة والتجربة.

ويُفترض في قارئ القارئ أن يكشف عمّا يكشف القارئ –المحلل–نفسه، لهذه القراءة، وبِؤصل مرجعيَّاتها، ويكشف عن خلفياتها المعرفيّة، فقراءة القراءة تحت زاوية هذا المفهوم تقترب اقترابا شديدًا

---

[1]– عبد المالك مرتاض، **القراءة وقراءة القراءة، خوض في إشكالية المفهوم**،، ص3.

[2]– المرجع نفسه، ص210.

من مفهوم " نقد النقد"، لكنها تختلف عنها من حيث المصطلح، " لكن الذي جعلنا نعزف عن اصطناع هذا المصطلح أنّ ما ينهض جَوَابًا، أصلا، وهو النقد، يرتبط، بالمفاهيم التقليدية للثقافة الأدبيّة، بضرورة إصدار الأحكام على نحو أو آخر، فيكون النقد المكتوب من حوله مضطرًا، وهو أيضًا في الغالب، إلى الانسياق في إصدار أحكام أخرى من حوله بشكل أو بآخر، على حين أنّ القراءة تنصرف، في تمثلنا نحن على الأقل، إلى تحليل نص أدبي ما بالكشف عمّا في طياته من فنيات، وبتعرية ما فيه من مفاتن وجماليات، وقراءة القراءة تنزع حتما إلى قراءة هذه القراءة بكل ما تشمل عليه من إبداع وجمال مع تَجَانُفِها عن إصدار الأحكام"[1]، فإذا كان نقد النقد يرتبط بالمفاهيم التقليدية المتعلقة بإصدار الأحكام الصارمة، فإنّ قراءة القراءة تنزع إلى الجانب الجمالي في إصدار هذه الأحكام.

[1]- عبد المالك مرتاض، **راءة، خوض في إشكالية المفهوم**

## المحاضرة 4

## نقد النقد في التراث العربي

لقد زاول العرب منذ القدم الأدب ونقده، وممارستهم الشعر دليلها على أنّه سمي ديوانهم فلازمهم، وهذه الملازمة صاحبتها ملازمة للنقد فقدوا عدّة دراسات لقضايا نقدية متعددة، نظّرت للنقد الأدبي قديما وقد أنتجت هذه القضايا تضاربا للآراء من حولها إما بدعم أو بنفي وأحيانا أخرى بإضافة.

لذا فإنّ العرب مارسوا نقد النقد مند القدم، انطلاقا من القضايا النقدية التي صاحبت الممارسة الشعرية، هذه القضايا النقدية أنتجت تضاربا للآراء من حولها إمّا بدعم أو بنفي أو بإضافة، لذا كان هناك تداخل بين خطابي النقد ونقد النقد عند العرب القدماء، باعتبارهما خطابين مكملين لبعضهما البعض، والذي " يعترض على أنّ يكون قدماء العرب قد مارسوا نقد النقد، عليه أن يكون شجاعا لينكر، قبل ذلك، أن يكون قد مارسوا، حقا، نقدًا أدبيّا على الإطلاق، ذلك بأنّ النقد لا يمكن أن يكون، ثم لا يكون من حوله نقد النقد، وإن جرُؤَ هذا المعارض على مثل هذا الادعاء فإنّه، حينئذ، لا يكون أكثر من متحمل متحامل، ومناوئ مكابر، ذلك بأنّ الأوروبيين أنفسهم يعترفون بوجود نقد عربي قديم ممثلا في جملة من النقاد منهم ابن قتيبة حيث تزعم على أنّه ليس مؤسس النقد العربي فحسب، ولكنه يعد أيضا أب البنيوية، فهو بالقياس إليها أبو عذرها"[1] .

وهكذا فقد وُسِم تراثنا النقدي العربي باحتوائه على عدّة ممارسات تطبيقية نقد النقد كونه حوار نقدي، وبهذا المفهوم وجدت عدّة حوارات ودارت عدّة مناظرات نقدية حملت أوجه نقد النقد " فقد شكل بعض الشعراء كأبي الطيب المتنبي وأبي تمام، وبعض النقاد كقدامة بن جعفر، وعبد القاهر الجرجاني ، وضياء الدين بن الأثير محاور أساسية لحركة نقدية قامت على استقراء أعمالهم ونتاجاتهم استقراء لم يكن بريئا دائما، بل غالبا ما كان موجها وموظفا لخدمة تيار نقدي معيّن، فلم يكن الإعجاب بهؤلاء الأدباء –على ما يبدو–هو الدافع الوحيد لاختيار أعمالهم نقدا وتحليلا"[2]، وهذا الاعتراف الأوروبي بمساهمة العرب قديما في نشأة النظرية النقدية هو خير دليل على وجود نقد مبني

---

[1]– عبد المالك مرتاض، **في نظرية النقد، قراءة لأهم المدارس النقدية ورصد لنظرياتها** ، ص229.

[2]– المرجع نفسه، ص230.

على المنطلق والموضوعية لدى الفكر النقدي العربي القديم، وهذا بتفحص النصوص النقدية والقيام بعدّة مقاربات لها، وإصدار الأحكام حولها بعد تفسيرها وتحليلها.

فقد وُجدت عدّة دوافع ميّزت هذه المتابعات لقضايا النقد العربي القديم، وأهم دافع هو الرغبة في وضع بصمة في النقد العربي من خلال التأسيس لنظريات نقدية وتقديم رؤى تبيّن التوجّه النقدي لصاحبها.

مع العلم أنّ الناقد العربي القديم كان يصدر في بعض أحكامه عن ذوقه الخاص، أو ينساق مع الأنساق البلاغية السائدة أو الموروثة، كأن تجد البلاغيين والنقاد يعتمدون على مجموعة من الشواهد الشعرية ولكنهم يختلفون في قراءتها حسب خلفياتهم البلاغية والمعرفية، وعلى هذا الأساس لا يكون هناك اتفاق في أحكامهم الصادرة عليها، مثل أشعار المتنبي وأبي تمام، في حين نجد اتفاقا وشبه إجماع بين البلاغيين خاصة حول شعر البحتري، ولهذا لم يكن شعره مدار للنقد ونقده، لأنّه أرضى الناس بأسلوبه السهل الممتنع–السطحيّ– لقرب معانية من متناول المتلقي.

بينما كانت أشعار أبي تمام والمتنبي ومشكلات أبياتهما هي التي أشكلت على أهل النقد والبلاغة، وأتعبهم تفسيرها، فاختلفوا في تأويلها، وهذا فتح المجال واسعا للنقد ونقده بين أنصارهما وخصومهما من النقاد، ممّا مهد لظهور بعض الخطابات النقدية التوفيقية التي تجلى فيها " نقد النقد" الذي تمخّض عن تلك الخطابات النقدية المتخالفة الرؤى والمنطلقات وتشكل من تلك الأنساق البلاغية المتصارعة.

وبما أنّ الممارسة التطبيقية تسبق دائما التنظير وهو الحال مع نقد النقد الذي يمثل " رافد من أساسيّا من روافد الحركة النقدية الأدبية قديما وحديثا، فهو بمثابة حركة متعددة لتداول الآراء النقدية، ومناقشتها في إطار أوسع يتجاوز النظرة الفردية لناقد معيّن تجاه نص أدبي معيّن لتشكل مسارا متكاملا ومتواصلا يتسع المجال لبروز تيارات نقدية متمايزة تتعامل مع النص الواحد بتنوع وثراء، يسهم في إعطائه قيمة أكثر رسوخا، كما يسهم في إعطاء النقد القد ذاته صفة تنظيرية تجعل من يمارس نقد النقد يؤسس لمسارات نقدية يُفترض أن تكون تجديدية"[1] فيحمل نقد النقد أهميّة اكتسبها من كونه الخطوة الأولى للتأسيس للكثير من النظريات النقدية، فالتعرض لنظرية ما بالنفي والسب يعقبه بإعطاء بديل لهذه النظرية والبديل هو أوّل خطوة نحو التأسيس.

---

[1]– خالد بن محمد بن خلفان السيابي، **نقد النقد في التراث العربي**، ص23.

لذا فإنّ نقد النقد "عربيّا باعتباره نشاطا فكريّا نوعيّا، فهو قديم في مادته حديث في مصطلحاته، له علاقة بكثير مما دارت حوله مناظرات العرب القدامى ومساجلاتهم، من قضايا أدبية وبلاغية ونقدية نظرية وتطبيقية لم نشك في دلالتها. غير أنّ ممارسة نقد النقد ظلت مفتقرة إلى الوعي بمفهومه، والتنظير لحدود مادته المعرفية يقول أحد الدارسين: ولئن كان شيء من كل هذا مبثوثا بين طيات الكتب في الماضي، فإنّ حصوله بضرب من الوعي الواضح، بل وبشيء من الوعي الحاد أحيانا في المنهج الحديث، هو الذي حوّل القضية إلى سمة بارزة ضمن سمات الوضع المعرفي الراهن، لأوّل مرّة يتبلور ضمن متصورات النظرية النقدية وبين قاموسها الاصطلاحي"[1]

وبما أنّ النقد يكتسي أهميّة كبيرة عند العرب، جعلت التطبيق فيه يظهر من حيث ممارسة نقدية، ولم يصرح بها كمفهوم اصطلاحي " ولما كان أمر النقد الأدبي القديم ثابتا غير مدفوع، ووارد غير مرفوض، فقد وجب أن يتولد عن وجود النقد المكتوب، عنه شيء من حوله ، وهو "نقد النقد" ويمكن للباحث أن يرصد جملة من الكتابات النقدية العربية القديمة فيصنفها في نقد النقد... ونحن نرى أنّ كثيرا من النقاد القدماء مارسوا كتابة نقد النقد إمّا تحت مفهوم النقد، وإمّا تحت السرقات الأدبية، وإمّا تحت رواية أقوال وآراء نقدية لعلماء لم يكتبوها لكنها عُرفت لهم وعزيت إليهم، ثم وقع التعليق عليها من آخرين لدى التدوين"[2]، فتأكيد نقد النقد في المفهوم النقدي العربي قديما وهو شيء وارد وهذه الأوجه المتعددة له تأكيدا على وجوده ضمن المفاهيم النقدية العربية – وقد تم الكشف– من خلال عدّة دراسات حديثة، عن نصوص نقدية في الممارسات النقدية العربية القديمة تُحسب على نقد النقد كممارسة تطبيقية وتعده منهجا استقى أسسه ومبادئه من عدّة روافد نقدية ويجب أن تكون له أطر وسبل، ومن خلاله يم الكشف عن خبابا العديد من النصوص النقدية ونظرياتها " وقد حفل التراث النقدي العربي القديم بنماذج متعددة ومتنوعة تدخل ضمن هذا المجال النقدي، ويمثل ذلك في كتب الردود والمعارضة، هذه الكتب التي ارتبط ظهورها يتنوع الاتجاهات الأدبية للنقاد القدماء وما تميز به العصور الأدبية من حراك ثقافي نتيجة ثراء الحركة الأدبية، وكثرة الشعراء والكتاب ومتذوقي الادب عموما، وكذلك اختلاط العرب بغيرهم من الشعوب وظهور الكتب المترجمة واطلاع العرب

---

[1]– رشيد هارون، **الأسس النظرية لنقد النقد**، مجلة بابل للدراسات الإنسانية، مجلد2، العدد1، 2012، ص121.

[2]– عبد المالك مرتاض، **في نظرية النقد**، ط1، دار هومة، الجزائر، 2010، ص230.

على ثقافات الفرس واليونان وغيرهم من الشعوب"[1]، فهذه أهم الظروف التي ولدت جملة من الحوارات النقدية حول قضايا نقدية حملت سمات نقد النقد.

وأهم هذه السمات هو" ظهور ما يسمى بالشعراء المحدثين والشعراء المولدين في مقابل فريق آخر قوامه الحفاظ ما يسمى لاحقا بـ "عمود الشعر" فانقسم الشعراء تبعا لذلك إلى فريقين...فيوالي بعد ذلك الصراع النقدي بين الفريقين وتتداخل معه عوامل العصبيات القبلية والإثنية، وعوامل أخرى سياسية تارةً ودينية تارةً أخرى متمخضا ذلك عن حركة نقدية مزدهرة، خاصة في مجال الردود النقدية، ويمكننا القول أنّها اتخذت ثلاثة أشكال مختلفة هي[2]:

1-نقد النقد (الردود) مضمنة في متون كتب النقد واللغة.

2-كتب نقدية مخصصة للرد والمعارضة.

3-نقد النقد عند الشعراء."[3]

---

[1]- خالد بن محمد بن خلفان السيابي، **نقد النقد في التراث العربي**، ص24.

[2]-بدرة قرقوى، **نقد النقد في المغرب العربي**، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ د محمد بلقاسم، كليّة الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2015-2016، ص52.

[3]- خالد بن محمد بن خلفان السيابي، **نقد النقد في التراث العربي**، ص24.

المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

## المحاضرة 5
## ابن قتيبة وموقفه من القديم والحديث

يعد الصراع بين القديم والحديث محور القضايا التي شغلت النقاد القدماء ومن بينهم ابن قتيبة، الذي تجلت آراؤه النقدية في كتابه **الشعر والشعراء** الذي يعد أهم كتبه النقدية، حيث يظهر في هذا الكتاب أسبقيته في ممارسته لنقد النقد من خلال رده على النقاد الذين يميلون إلى كل ما هو قديم في الشعر العربي، وقد قسّم ابن قتيبة كتابه إلى قسمين: القسم الأوّل على شكل مقدمة للكتاب موضوعها الشعر، أمّا القسم الآخر فكان موضوعه خاصا بالشعراء، ويقول في أوّله : " هذا كتاب ألفته في الشعراء، أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم وأحوالهم في أشعارهم، وقبائلهم وأسماء أبائهم، ومن كان يُعرف باللقب أو الكنية منهم، وعمّا استحسن من أخبار الرجل، ويستجاد من شعره، وما أخذته العلماء عليه من الغلط والخطأ في ألفاظهم ومعانيهم، ما سبق إليه المتقدمون فأخذ عنهم المتأخرون، وأخبرت فيه عن أقسام الشعر وطبقاته، وعن الوحدة التي يختار الشعراء عليها، ويستحسن لها إلى غير ذلك مما قدمته في الجزء الأوّل"[1] .

ثمّ يبيّن قصده فيقول: " وكان أكثر قصدي للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب، والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب، وفي النحو، وفي كتاب الله عزّ وجلّ، وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، فأمّا من خفي اسمه، وقل ذكره، وكسد شعره، وكان لا يعرفه إلا بعض الخواص، فما أقل من ذكرت من هذه الطبقة إذا كنت لا أعرف منهم إلا القليل، ولا أعرف لذلك القليل أيضا أخبارا، وإذ كنت أعلم أنّه لا حاجة بك إلى أن أُسمي لك من الأسماء لا أدلّ عليها بخبر أو زمان أو نسب أو نادرة أو بيت يستجاد أو يستغرب"[2]، ومن هنا تبيّن لنا قسمّ ابن قتيبة كتابه الشعر والشعراء

يحمل ابن قتيبة نظرة منفتحة ومتقبلة للآخر تجعل منه ناقد ومُجرّد من التحيّز الذوقي، فابن قتيبة هو ذلك الناقد المنفتح الذي كان ينتسب إلى أهل السنة والجماعة، والتي كانت تتبني موقفا معارضا للفكر الاعتزالي، ورغم الخصومة العقديّة الصريحة بين الجاحظ وابن قتيبة، غير أنّهما

---

[1]– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف القاهرة، ج1، ص59.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

خصومة بين مفكرين منفتحين في الأصل، وقد تجلى ذلك في موقفهما المتعارضين من أبي تمام الذي كان شعره وليدا للثقافة الاعتزالية، فإذا كان شعر أبي تمام صالحا للاحتجاج عند الجاحظ، فإنّ نفس الشعر كان نموذجا للشعر المصنوع والمتكلّف عند ابن قتيبة الذي يقول مُعرضا بشعر أبي تمام : " والمتكلّف من الشعر وإن كان جيّدا محكما فليس به خفاء على ذوي العلم، لتبيّنهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكُّر، وشدّة العناء، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه"[1]، وليس يخفى على مطّلع أنّ هذه الأوصاف تنطبق على أبي تمام الذي أقصاه ابن قتيبة، ولم يترجم له في كتاب " الشعر والشعراء" واكتفى بذكر اسمه في ترجمة مسلم بن الوليد على أنّه مجرد مقلّد لمسلم في مذهب البديع ، وتدقيق المعاني وترقيق القول[2].

ورغم موقف ابن قتيبة السلبي من شعر أبي تمام، إلا أنّ هذا لم يمنعه من الانفتاح الفنّي عن الشعر المحدث، فوسّع من دائرة الاستشهاد، مخالفا النقاد اللغويين الذين جعلوا شعر ابن هرمة أخر ما يُحتج به في الغريب والنحو وتفسير القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف[3]. فانفتح ابن قتيبة بالخطاب النقدي والبلاغي على محاسن الكلام، من قرآن وشعر ونثر، كما سعى إلى مقاربة الشعر المحدث فنيّا، فألّف أنطولوجيا للشعراء القدامى والمحدثين، رافضا أن يسلك سبيل التقليد، أو الاستناد في استحسانه للشعراء إلى آراء غيره من النقاد، لأنّه إذا أراد أن يستهجن شعرا فلا يعنيه إذا كان ينسب للأعشى أو غيره[4]، وفي هذا السياق أبدى اعتراضه على أذواق بعض الرواة في بعض اختياراتهم الشعرية التي كانت تفتقر للذوق البلاغي، كاختيار الأصمعي لشعر للمرقّش، وهو شعر– في تصوره –ليس بصحيح الوزن، ولا حسن الرويّ، ولا متخيّر اللفظ، ولا لطيف المعنى[5]، لأنّ الرواة من لغويين ونحاة لا يختارون الأشعار حسب معايير فنية وجمالية، بل يتخيّرون الشعر على أسس نفعيّة، إن صح القول، فالأصمعي كان مولعا بالغريب ومقاربة الأشعار معجميّا، لذلك اختلف عنه ابن قتيبة الذي يقارب الشعر مقاربة فنيّة بيانية.

---

[1]– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص89.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص822، وما بعدها.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص61.

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص82.

[5]– المصدر نفسه، ج1، ص83.قول المرقّش: هل بالديار أن تجيب صمم....لو أنّ حيّا ناطقا كلم

من هذا المنطلق، عالج ابن قتيبة قضية القدماء والمحدثين من الشعراء بنظرة تاريخية فلسفية، وأكد على تهافت المقياس الزمني الذي كان يوظّفه بعض النقاد للمفاضلة بين الشعراء، فكانوا يتحيّزون للشاعر القديم وإن أساء على حساب الشاعر المحدث وإن أجاد وأحسن، وهذا التحيز الذوقي لم يكن منصفا في حق الشعر والشعراء، باعتباره موقفا نقديّا غير موضوعي وهذا يجعله قابلا للمساءلة ونقد النقد، قصد تجاوُزه لبناء خطاب نقدي أكثر انفتاحا على الشعر المحدث، وأعدل في الحكم على الأشعار من خلال الاستناد إلى معايير فنيّة وجمالية خالصة، وفي هذا السياق يقول ابن قتيبة : " ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعرا مختارا له سبيل من قلدوا واستحسنوا بإحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل بين الفريقين وأعطيت كلاً حظه ووفرت عليه حقه، فإنّي رأيت من عُلمائِنا من يستجيدُ الشعرَ السخيف لتقدُم قائِلِه، ويضعُه في متخيّره، ويُرذل الشعر الرّصينَ، ولا عيبَ له عنده إلاّ أنّه قيل في زمانه، وأنّه رأى في قائله، ولم يقصرِ اللهُ العلم والشعرَ والبلاغةَ على زمنٍ دون زمنٍ، ولا خصّ قوماً دون قومٍ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوماً بين عباده في كلّ دهرٍ، وجعل كلَّ قديمٍ حديثاً في عصره...فقد كان جريرٌ والفرزدق والأخطلُ وأمثالهم يُعدّون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كَثُرَ هذا المحدثُ وحسنَ حتّى لقد هَممتُ بروايتِهِ.

ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببُعدِ العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا، كالخريميّ والعتّابيّ والحسن بن هاني (أبي نواس) وأشباههم، فكلُّ من أتى بحَسَنٍ من قولٍ أو فعلٍ ذكرناه (له)، وأثنينا به عليه، ولم يضعهُ عندنا تأخُرُ قائِلِهِ أو فاعِلِهِ، ولا حداثة سِنِّهِ، كما أنّ الرديء إذا ورد علينا في المتقدّمِ أو في الشريفِ لم يرفعه عندنا شرفُ صاحبه ولا تقدّمه"[1]، بهذه المقدمة التي بدأ ابن قتيبة كتابه الشعر والشعراء، متمثلا الأسس التي بنى عليها نقده للشعر ، نجملها فيما يلي[2]:

1-الجودة والرداءة في الشعر ليست مقصورة على زمن دون زمن " ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن"

---

[1]- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص64.

[2]- بشير دردار، رابح هاشم، **المفارقة الاتّباعية عند ابن قتيبة**، مجلة نتائج الفكر، مخبر الدراسات نقدية والأدبية المعاصرة، ع1، معهد الآداب واللغات المركز الجامعي أحمد صالح النعامة، الجزائر، ص45.

2-كل شاعر زمنه يُعد محدثا، لذلك لا فرق بين قديم ومحدث في الشعر إلا في الجودة " فقد كان جرير والفرزدق والأخطل محدثين... ثمّ صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم".

3-الجودة والرداءة في الشعر لا ترتبط بشيء خارجي، كحداثة السن أو شرف القبيلة أو الشاعر، وإنّما يثني على كل من جاء بشعر حسن.

فابن قتيبة وضع منهجا نقديّا جديدا أنصف فيه الشعر وأدخله مرحلة جديدة في النقد مبنيّة على أسس تحتكم إلى معيّار الجودة والرداءة، بعيدة عن الأحكام الذاتية القديمة المتعصبة للزمان والمكان.

والموقف النقدي الذي تبناه ابن قتيبة مثالي وفني إلى أبعد الحدود، وهو سعي إلى الموضوعية، وتجسيد للناقد البصير بجوهر الشعر، وللبلاغي المقتدر على التفريق بين الأساليب الشعرية حتى يميّز بين جيّد الشعر ورديئه، لإنقاذ الخطاب النقدي من فتنة التعصب لكل ما هو عربي وإن كان رديئاً، فالنقد ليس وسيلة للمجاملة، والانغلاق على طرق شعرية ابتكرها القدماء، وقدّسها المقلدون من النقاد.

وهذا المنطق النقدي يقتضي الاعتراف بالجيد من الأشعار كما يتطلب أن يطوّر الخطاب النقدي من آلياته-التي يستمدها من تلك الأشعار- حتى يكون قادر على مواكبة المستجدّ الشعريّ، ولذلك لم يجد ابن قتيبة بدا من تقبل الأشعار المحدثة الجيّدة، وجعل من الجودة مقياسا للمفاضلة بين الشعراء مفككا النسق النقدي الإيديولوجي الذي كان لا يُقدم الشاعر إلا إذا كان عربيّا قحًّا قديم العهد وشريف النسب، وقد كان هذا النسق ممثلا في أبي عمرو بن العلاء (الجاحظ) الذي كان يُعدُّ الشعر إلا إذا من الشعراء الجاهليين، وجلس إليه الأصمعيُّ ثلاث حُجج فما سمعه يحتجُّ ببيت إسلامي، وسُئل عن المولدين فقال: ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم، ليس النمط واحدا: ترى قطعة ديباج، وقطعة مسيح[1]، وقطعة نطع[2]، وهذا يدلّ على تفاوت الشعر المحدث فنيّا، وانزياحه على نمط الشعر القديم لغويّا وتركيبيّا وتصويريّا.

---

[1]- المسيح: المنديل الخشن.

[2]- النطع : المبسوط الأملس.

ولم يستسغ أولئك النقاد هذا التوليد في اللغة الشعرية عند المحدثين، ولم يعوا أنّه كان للحضارة دورها في اختلاف لغة الشعر المحدث عن لغة الشعر الجاهلي التي ألفوها: " هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه: كالأصمعي، وابن الأعرابي أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب، ويقدم من قبلهم وليس ذلك الشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى شاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولودون، ثم صارت لجاجة"[1]

ولم يكتف ابن قتيبة بالدفاع عن الشعر المحدث بالتنظير له فقط، بل أيّده بالتطبيق، واستقصاء ما لفت انتباهه من مزايا شعرية وإزاحات أسلوبية بارزة في أشعار المحدثين، فحاول اجتناب الأحكام العامة على الأشعار، في حين مال إلي الخطاب النقدي الوصفي الذي يضيء الظواهر الفنيّة البارزة لدى الشعراء المحدثين.

فالشاعر المُجيد عنده هو المطبوع وضده المصنوع، فبدأ بإمام المحدثين بشار بن برد معتبرا إيّاه" أحد المطبوعين، الذين (كانوا) لا يتكلّفون في الشعر، ولا يتعبون فيه، وهو من أشهر المحدثين[2].

وما سبق إليه بشّار قوله[3]:

كأنّ مُثَارَ النّقعِ فوقَ رُؤوسهم  وأَسيافَنا ليلٌ تهاوى كَواكبُه

وسرّ الإبداع في هذا البيت هو صدور مثل هذه الصورة التشكيلية العجيبة من شاعر يفتقر لنعمة البصر ، فكان فيها أبلغ من المبصرين جميعا.

كما اعتبر أبا العتاهية أحد المطبوعين كذلك " وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربّما قال شعرا موزونا يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب"[4]، وهذا الخروج من أشكال الحداثة الشعرية التي عدّها ابن قتيبة من دلائل التمكّن من زمام الشعر، والاقتدار الذي يفضي بالشاعر للخروج على النماذج الشعرية الجاهزة.

كما عدّ ابن قتيبة الشاعر أبا نواس من الشعراء المطبوعين، كما أشار إلى تفوقه شعرّيا على الأعشى في معنًى قاله في وصف الخمرة، حين قال:

---

[1]– ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، لبنان، 1981، ج1، ص90-91.

[2]– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج2، ص745.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص 747 .

[4]– المصدر نفسه، ج2، ص279 .

المجلس
كلية الآداب واللغات

"وكان الناس يستجيدون للأعشى قوله:

وكأن شربتُ على لذة ... وأخرى تداويت منها بها

حتى قال أبو نواس:

دع عنك لومي فإنّ اللّوم إغراء ... وداوني بالتي كانت هي الدّاء

فسلخه وزاد فيه معنى آخر، اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه "[1]،

فابن قتيبة جعل المقياس الفنّي هو أساس الموازنة بين الشاعرين، ضاربا بالمقياس الزمني عرض الحائط، في حين اعترف للشاعر المحدث أبي نواس بأنّه قد سبق إلى معانٍ في الخمر لم يأت بها غيره، وأنّ له في تصاوير الكؤوس معنى مأثورا سبق إليه[2] .

وتختلف نظرة الناقد ابن قتيبة إلى الشعر من زاوية جمالية عن نظرة النقاد اللغويين الذيم كانوا يركزون على اقتناص ما يرونه أخطاءً لغويّةً وقع فيها الشعراء، مستندين إلى علل نحوية قياسية أو سماعية، لأنّ النقد اللغوي في بداياته مثّل الصورة السلبية للنقد الذي كان يقتصر على تصيّد العيوب فقط، لا سميا إذا كان التوليدُ اللغوي صادرا عن شاعر محدث، أمّا إذا صدر عن شاعر جاهلي عُدّ الخطأ ضرورة وحجّةً في اللغة، ولأنّ ابن قتيبة كان ينظر بعين الإنصاف أنى كان زمانهم، فقد انبرى للرد على بعض النقاد اللغويين الذين لحنوا أبا نواس في بعض شعره، فقال:

" وقد كان يُلحَّنُ في أشياء من شعره، لا أراه فيها إلاّ على حجّة من الشعر المتقدّم، وعلى علّة بيّنةٍ من علل النحو منها قوله:

فليت ما أنت واطٍ ... من الثّرى لي رمسا

أما تركه الهمز في "واطئ" فحجّته فيه أنّ أكثر العرب تترك الهمز، وأنّ قريشا كانت تتركه وتبدل منه، وأمّا نصه " رمسا" فعلى التمييز، والبغداديون يسمّونه: " التفسير" ألا تراه قال: " فليت ما أنت واطٍ من الثرى لي" ! فتّم الكلام، وصار جواب " ليت" في " لي" ثمّ بيّن من أي وجه يكون ذلك، فقال: " رمسا" أي: قبرا، كما تقول في الكلام: ليت ثوبك هذا لي، ثمّ تقول: إزارا لأنّ جواب " ليت" صار في قولك" لي " وصار الإزار تمييزا"[3]

---

[1]– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1 ص74.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص797 وما بعدها.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص808.

فقد كان هناك اختلاف بين النحاة في العلل التي يؤصلون بها قواعد النحو، والتي كان يُضرب بها المثل في الضُعف لكونها واهية، حتى صارت حججهم الضعيفة مضرب المثل، ومن ذلك قول الشاعر متغزلا:

ترنوا بطرفٍ فاتني فاترٍ  أضعفُ من حُجّة نَحْويّ

وابن قتيبة كان على وعي باختلاف علل النحاة وضعفها، لأنّ للعرب لغات يختلفون فيها أكثرها سماعيّ، فاحتج لأبي نُواس بصحة العلة النحوية التي استند إليها في قوله: واطٍ وتركه للهمز، وهذا يعنى أنّ الذين انتقدوه إمّا أن يكون نقدهم تحاملا، وإمّا أنّهم ليسوا على اطلاع واسع بلغات العرب.

ويمكن القول، أن ابن قتيبة مثّل أنموذجا للناقد المثّقف والمنفتح على الأفكار والأشعار المحدثة، ولم يتعامل مع الشعراء المحدثين بنظرة مسبقة ولا تأثّر بالأنساق النقدية الرافضة لأشعارهم، فاختار أن يكون ناقدا أصيلا يبني مواقفه الجمالية على أساس جمالية، لا سياقية، فالجودة الشعرية هي المقياس المعتمد في اختيار الشعر والانتصار للشاعر المُجيد والمطبوع المتمكّن من زِمام الشعر، كما لا يشفع له إذا قصّر زمانه ولا أصله ولا إيديولوجيته. فنقد النقد عند ابن قتيبة لم ينح نحوا جدليّا متحيّزا، بل كان سبيلا لتجديد الخطاب النقدي وتزويده بالآليات البلاغية والمقاييس النقدية التي تسمح له بمواكبة الشعر المحدث، وتحديد جماليته، وإبراز إزاحته اللغوية بلغة ناقدة ووصفيّة، بعيدا عن اللغة النقدية السائدة التي كانت عاكفة على إصدار الأحكام الانطباعية وتصيّد الأخطاء والعيوب، وهكذا بنى ابن قتيبة ومعاصره الجاحظ النقد العربي على أسس جمالية وفنيّة خالصة.

## المحاضرة 6

## الآمدي وموازنته بين الطائيين

يمثل الآمدي صاحب كتاب (**الموازنة بين الطائيين: أبي تمام والبحتري**) التيار النقدي والبلاغي العربي الأصيل في مقابل التيار الفلسفي الناتج عن الحضارة الجديدة التي ظهرت في العصر العباسي، هذه الحضارة أنتجت مذهبين شعريين متناقضين، صاحبتها خصومة بين النقاد، وهما[1]:

-**مذهب البحتري:** بحكم أنّ البحتري أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر وأنّه كان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشيها.

-**مذهب أبو تمام:** بحكم أنّ الشاعر أبو تمام صاحب صنعة، وانفرد بمذهب جديد، وأنّه كان يخرج عن عمود الشعر بإكثاره المحسنات اللفظية، وبإغرابه في استعارته وكثرة مبالغاته.

ولكن النقاد الذين تدخلوا في الخصومة كابن أبي الطاهر، وأبي الضياء بشر بن تميم، وغيرهم لم يتنصلوا تماما ممّا أفرزته من أحكام الشاعرين، فقدموا البحتري، لأنّ شعره يحاكي الشعر القديم في شكله ومضمونه، وأخّروا أبا تمام، لأنّ شعره مخالف لشعر الأوائل في لغته وصوره الفنّية، وبذلك دَأَبَ نقاد القرن الثالث الهجري على رصد أخطائه والتعصب عليه أحيانا.

وقد استطاع الآمدي أن يستوعب الخصومة التي دارت حول مذهب الطائيين في موازنته بين شعريهما، بعدما استفاد من نقد القرن الرابع الهجري الذي صار خصبا جدا، لذا يكمن اعتبار كتاب الموازنة من أهم المؤلفات التراثية التي يمكن تصنيفها ضمن نقد النقد.

وقد اختلف الآمدي عمّن سبقه من النقاد كونه امتداد للغويين وللنقاد الأدباء، فلم يكن كاللغويين يبالغ في تقديم الشعر القديم وتأخير الشعر المحدث، ولم يكن كالأدباء يفهم الشعر المحدث فهما لا يكشف حقيقة معانيه، وإنّما جمع بين الذوقين، وأخذ من الطريقتين، واعتمد على الذوق والعلم في فهم الشعر ونقده.

---

[1]- عادل بوديار، **المعايير النقدية في كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم، إشراف: المركز الجامعي العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2007، ص3.

وقد استوحى الآمدي منهجه النقدي في موازنته من طبيعة الجدل الشديد الذي قام بين النقاد حول مذهب الشاعرين، إذ أمسك بفكرة الموازنة القديمة في النقد العربي القديم، وطوّرها إلى منهج نقديّ وطبّقه على شعر الطائيين جاعلا البحتري ممثلا الشعر القديم نظريا، وعمود الشعر تطبيقيّا، وأبا تمام ممثل شعر البديع، واتخذ من مقومات عمود الشعر معايير لنظريته النقدية التي احتكم إليها في نقده لشعر الطائيين، وهي معايير نقدية مستقاة في مجملها من نظره في الشعر الجاهلي والأموي، وفي ضوء التقاليد النقدية التي سبقت عصره، بعدما جمع كلّ المؤلفات التي ألّفها في مسألة الخصومة بين الطائيين، ودرسها وبيّن قصورها وإسرافها في أحكامها النقدية وضعفها في التعليل.

وبذلك مثّلت الموازنة بين الطائيين مرحلة جديدة في التطبيق النقدي بعد مرحلتي التدوين والتنظير، إذ رسم الآمدي لنفسه في موازنته منهجا نقديّا جعله يمثل بداية النقد المنهجي عند العرب، بل أن منهجه هذا ليكاد يكون أقرب إلى مناهج النقد الحديثة، لأنّه لا يسارع إلى الإفصاح بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر، بل يشرك القارئ الذي اشترط عليه نوع من المعرفة بالجيّد والرديء من الشعر في العملية النقدية، بعد المقارنة بين معنى ومعنى من شعر الطائيين، ثم الحكم على أيّهما أشعر.

وبما أنّ الآمدي كان يخشي أن يمتد الأثر اليوناني إلى الشعر العربيّ، فقد هاجم الشعر الذي يصدر عن صنعة، وتحامل على شعر أبي تمام الذي احتوى على أفكار فلسفية أو كلامية خالف بها طريقة الأعراب التي اختصرها-الآمدي- في عمود الشعر العربي، وهذا ما يبرر إعجابه بالبحتري الذي كان في نظره شاعرا أعرابيّا بدويّا بامتياز، حافظ على طرق الأوائل في شعره، والتزم بعمود الشعر، فالصراع بين أبي تمام والبحتري هو في حقيقته صراع بين نسقين ثقافيين هما[1]:

**أ-النسق الاعتزالي العقلي** : يمثله أبو تمام الذي يؤمن بحرية الفكر وتوظيفه في الشعر، وإحيائه للشعر من خلال خروجه عن الأنساق السائدة.

**ب-النسق الإحيائي التقليدي:** ويمثله البحتري وهم يسعون إلى العودة الخاصة في الفقه والفكر والشعر.

---

[1]- عصام بن شلال، **تجليات نقد النقد في التراث النقدي والبلاغي العربي**، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ د عبد المالك بومنجل، كليّة الآداب واللغات، جامعة محمد دباغين، سطيف 2، الجزائر، 2019/2018.ص94.

وقد خصص الآمدي جزء كبير من كتابه لقضية السرقة الشعرية، حيث تناول القضية بمنهج جديد يجمع بين الحجة والموضوعية ، من خلال ردّه على ادعاءات ابن أبي طاهر على أبي تمام بالسرقة ، موضّحا ما فيها من التحامل وانعدام الموضوعية، فقال: " ومما نسبه فيه ابن طاهر إلى السرق ما ليس بمسروق، لأنّه مما يشترك فيه الناس من المعاني والجاري على ألسنتهم، ومنه ما نسبه إلى السرق والمعنيان مختلفان" [1]، فالمنهج الذي اتبعه الآمدي في نقد النقد هو نفس منهج القاضي الجرجاني من قبل، فمثلا يقول في نقده لنقد ابن أبي طاهر:" فمن الأوّل قول أبي تمام:

ألم تمت يا شقيق الجود مذ زمن ؟ فال لي: لم يمت من لم يمت كرمه

وقال (ابن أبي طاهر): أخذه من قول العتابي:

ردت صنائعه إليه حياته فكأنه من نشرها منشور

ومثل هذا لا يقال له مسروق، لأنّه قد جرى في عادات الناس–إذا مات الرجل من أهل الخير والفضل، وأثنى عليه بالجميل–أن يقولوا: ما مات من خلف مثل هذا الثناء، ولا من ذكر بهذا الذكر، وذلك شائع في كل أمة، وفي كل لسان"[2]، فتوظيف أبي تمام لهذا المعنى المشترك يبرئه من تهمة السرقة.

وبنفس المنهج دافع الآمدي عن البحتري، ودفع عنه ما ادعاه عليه أبي ضياء من سرقة لأشعار أبي تمام، وذلك بعد أن اثبت جملة من السرقات التي أصاب بها أبو ضياء في اتهام البحتري بها، ولكنه لم يوظف ما تعهد به في مقدمته النظرية " ولم يستعمل مما وصّى– من التأمل وإعمال الفكر–شيئاً "[3] في إثبات السرقات، وهذا ما أوقعه في التعارض المنهجي الذي كان كفيلا بأنّ يجعل الخطاب النقدي عند الآمدي موضوعا دسما لنقد النقد، وبما أنّ الآمدي كان يتحلى بالصرامة المنهجية جعلته يدرك ذلك التعارض المنهجي الذي وقع فيه أبو الضياء، فانبرى لتقويمه وتبيين إسرافه في ادعاء السرقات على البحتري في نماذج من نقد النقد، ومثال ذلك قول الآمدي: " فمما أورده أبو الضياء من المعاني المستعملة الجارية مجاري الأمثال وذكر أنّ البحتري أخذه من أبي تمام، قول أبي تمام:

---

[1]– الآمدي، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط4ن دار المعارف، مصر، 1960، ص123.

[2]– المصدر نفسه، ص123.

[3]– المصدر نفسه، ص346.

جَرَى الجودُ مَجْرَى النّومِ مِنْهُ، فَلَمْ يَكُنْ بِغَيْرِ سَمَاحٍ أَوْ طعانٍ بِحَالِمِ

وقال البحتري:

ويبيتُ يحلمُ بالمكارمِ والعُلا حتّى يكونَ المجدُ حُلْمَ مَنَامِهِ

وهذا الكلام موجود في عادات الناس، ومعروف في معاني كلامهم، وجارٍ كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحبّ شيئا أو استكثر منه : فلان لا يحلم إلا بالطعام، وفلان لا يحلم إلا بفلانة من شدّة وجه بها، وهذا الزّنجي ما حلمه إلا بالتمر، ولا يقال لمن كانت هذه سبيله: سرق، وإنّما يقال له: اتفاق، فإنّ كان واحد سمع هذا المعنى أو مثله من آخر فاحتذاه فإنّما ذكر معنى قد عرفه واستعمله، لا أنّه أخذه سرقة"[1]، فاستعمال تعبير شائع في الاستعمال عند العامة والخاصة لا يوقع الشاعر في السرقة.

وقد وقف الآمدي عند عمود الشعر، رغم أنه لم يحدد مفهوما نظريا له واكتفى بتطبيقه على شعر البحتري وأبي تمام، على ويُقصد بعمود الشعر طريقة العرب في كتابة الأشعار ومنه ما يرجع إلى اللفظ كالاستقامة والجزالة أو إلى المعنى كالإصابة في الوصف وحسن النظم، فالآمدي يطبق في النقد نظرية عمود الشعر العربي " تطبيقا كاملا فالبحتري عنده هو الشاعر لأنّه يحرص على كل القيّم الرفيعة التي شرعها وحرص عليها الشعراء القدماء من امرئ القيس إلى ابن هرمة وبشار في اللفظ والمعنى والأسلوب والخيال، وفي اللغة الوزن والصورة الشعرية وغير ذلك لا يخرج عليها ولا يبتعد عنها مع صحة الطبع وجودة السّبك وقوّة الملكة"[2]

فنظرية عمود الشعر عند الآمدي تشمل كل من استقامة اللّفظ وصحة المعنى فهو من مقومات صناعة الشعر وبإضافة جمال الأسلوب والخيال، حيث يقول: " لأنّ البحتري أعرابيُّ الشعر مطبوع، على مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف وكان يتجنب التعقيد، ومستكره الألفاظ، ووحشيَّ الكلام، فهو بأن يقاس بأشجع السُلمي ومنصور وأبي يعقوب المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولي لأنّ أبا تمام شديد التكلف صاحب صنعة ومسكتره الألفاظ والمعاني وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولّدة"[3].

---

[1]– الآمدي، **الموازنة**، ص347.

[2]- مصطفي عبد الرحيم إبراهيم، **في النقد الأدبي القديم عند العرب**، مكة للطباعة، كلية الدراسة الإسلامية– العربية للبنين بالقاهرة، 1998 ص151 وص152.

[3]– الآمدي، **الموازنة**، ص11.

فالبحتري بمنظور الآمدي هو الذي وافق عمود الشعر العربي الذي يتميّز بالبعد عن التعقيد اللفظي، ونقصد به تجنب الشاعر الألفاظ والعبارات الوعرة أو قليلة الاستعمال بين أفرد المجتمع الواحد، أو توظيف ألفاظ حروفها لها مخارج متقاربة، وهذا التعقيد يعتبر من عيوب البلاغة العربية لأنّ الأصل في الكلام الوضوح والسلاسة وإيصال المعنى للمتلقي بدون تعب للمرسل أو المرسل إليه وشعر البحتري كما يقول الآمدي خال من الألفاظ المستكرهة وهي الألفاظ غير محمودة السمع عند العرب، وكذلك يبتعد في تعبيره عن الألفاظ الوحشية، فعدّه الآمدي من الشعراء المطبوعين وأخرجه من دائرة التصنع.

يرى الآمدي بأنّ أبا تمام شديد التكلف ألي عكس البحتري، وأنّه يوظّف الألفاظ والمعاني المستكرهة ولا يحسن مناسبة المستعار منه للمستعار له، لأنّ الاستعارة " موجودة في كل لغة وهي وسيلة للتعبير عن الفكرة المعقدة لا عن طريق التحليل، أو عن طريق الاختبار المباشر، ولكن عن طرق اللّمح السريع لوجه الشبه بين الأشياء المتفرقة، ومن هنا تتباين عبقرية الشعراء في اتساع الأفق والرؤية الكاشفة واللّمح السريع لأوجه الشبه والصلات بين الأشياء، لذلك كان أرسطو (ت322 ق م) يرى أنّ الاستعارة سمةُ العبقرية"[1].

فوظيفة الاستعارة في التعبير هي تبسيط الأفكار المعقدة إلى أفكار بسيطة سهلة وواضحة، ومقرّبة إلى ذهن المتلقي، هذا باستخدام التلميح والإشارة وجعل الصورة المعنوية في قالب محسوس، وتختلف درجة حسن توظيف الاستعارة بالنسبة للشعراء باختلاف مهاراتهم وقوتهم في نظم الشعر، لذلك عَدَّ أرسطو أنّ الاستعارة هي علامة العبقرية والنبوغ في الشعر وفي هذا الصدد يقول الآمدي: " فإن كنت–أدام الله سلامتك–ممن يُفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحُلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تُستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[2].

يتضح من هذا القول أنّ الآمدي يجعل البحتري أقرب إلي نظرية عمود الشعر التي تتميّز بسهولة الكلام وصحة السبك وحلو اللفظ وكثرة الماء، وهي متوفرة في شعر البحتري، في حين تغيب

---

[1]– عراس فيلالي، **مسارات النقد العربي القديم، عرض لمراحل تطور النقد العربي وأبرز قضاياه**، منشورات فاصلة، قسنطينة، الجزائر،2013، ص163.

[2]– الآمدي، **الموازنة**، ص11.

هذه الميزات على شعر أبي تمام الذي يمتاز بالتكلف والغموض في المعنى، أي أنّ المتلقي لشعر أبي تمام يجب عليه أن يغوص في أعماق النص الشعر حتى يفهم مقصوده.

فعمود الشعر باعتباره نظرية أدبية أو نقدية في مواجهة المدّ الفكري (النقدي والأدبي) اليوناني (والأعجمي) الذي اجتاح الثقافة العربية، يمثل نسقَ الصنعة العربية العفوية والكلاسيكية، الذي أتى في مواجهة الصنعة الأعجمية المتكلفة والحداثيّة. وهو في نفس الوقت نقد لذلك النقد الداعي إلى الخروج على أساليب العرب على المستويات الثلاثة (الدلالي والتركيبي والتصوري)، وهذا ما يكرس الإيديولوجية العربية التي ينطلق منها العموديون ويسعون لتكريسها، لأنّ نظرية عمود الشعر ليست نظرية نقدية تحكُم على الإبداع، فحسب، ولكنّها نظرية أدبية تحاول التحكّم في الإبداع وتوجيهه برسم حدود إبداعيّة معيّنة.

فالدوافع التي تقف وراء ممارسة نقد النقد ليس ضرورة أن تكون إيديولوجية، خاصة إذا حاول ناقد النقد إثبات موقف إيديولوجي معيّن، الآمدي كان خير من مثل هذا الاتجاه، وذلك حين انتصر لمنهج الرواة في نقد الشعر معتقدا أنّ " العلم بالشعر قد خصّ أن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله"[1]، وفي هذا اعتراض صارخ على الاختلاف، وقمع لكل من أراد أن يُحدث شيئا في النقد، فالآمدي لا يمارس نقد النقد من أجل تطوير النقد، بقدر ما كان يمارسه لكي يعيق عجلة تطوّره، وفي نظره كل من خالف العلماء فيما اتفقوا عليه فقد أخطأ.

وفي نفس المنحى وقف الآمدي عند بعض مقاييس الذوق النقدي يقف عليها النقاد للمفاضلة بين الشعراء، هذه الطرح يمكن إدراجه ضمن نقد النقد بالمفهوم الحديث، وقد وظّف الآمدي هذه المقاييس " من أجل محاصرة أصحاب أبي تمام الذين كانوا يدافعون عن التجديدية في شعره ويؤيدونها، إذ على الناقد أن يكون له المراس والدربة وطول النظر في آثار السابقين، وعليه أن تكون أحكامه النقدية ممّا جرت عليه العرب في الحكم على الشعر لفظا ومعنى، وما كانت تقبله من الألفاظ وما لا تقبله، وما كانت تحبذه من دقيق المعاني والصور والأخيلة وما لا تحبذه عند الشعراء"[2]

---

[1]– الآمدي، **الموازنة** ، ص411.

[2]– قصي الحسين، **النقد الادبي عند العرب واليونان، معالمه وأعلامه**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د.ت، ص414.

انطلاقا من هذه المقاييس ناقش الآمدي أشعار أبي تمام وعابه على طرقة خروجه عن طريقة العرب، ودلّل بأمثلة من شعر الأوائل، وصوّب بعض معانيه، وعلّلها بأنه لو اقتصر على المعنى الذي جرت عليه العادة عند العرب، لاستقام له المعنى، ولكان مذهبه صحيحا مستقيما، ولكنه أغرب فخرج إلى ما لا يُعرف في كلام العرب، ومثّل لذلك بقول أبي تمام[1]:

أَجْدِرْ بِجَمْرَةِ لوْعةٍ إطفاؤُها  بالدّمعِ أنْ تزدادَ طُولَ وقُودِ

ورأى الآمدي أنّ أبا تمام خالف طرقة العرب فأخطأ في المعنى، وعلّ بقوله : " وهذا خلاف ما نطقت له العرب، وضد ما يُعرف من معانيها، لأنّ المعلوم من شأن الدمع أن يطفىء الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدّة الوجد، ويعقب الراحة، وهذا في أشعارهم كثير موجود ينحي هذا النحو من المعنى"[2].

وانطلق الآمدي في نقده لأشعار أبي تمام من القواعد التي ينص عليها عمود الذوق، فيجد في معانيه مخالفة واضحة للمنطق ولما جرت عليه العادة، فمن العادة أنّ الدمع يخفف ما بالمرء من ألم، ويذهب بما وجد، فما ذرف مهموم دمعا إلا أعقب دمعة راحة نفسية، وما دمعت عين عاشق على فراق المحبوب إلا وبرد وجده وهدأت نفسه، فهذا ما جرت عليه العادة في شأن الدمع، ولكن أبا تمام أراد الإبداع فخرج إلى ما لم تجر عليه العادة، فرأى أنّ الدمع يطيل عُمر الحزن ويتحول إلى وقود يزيد في ناره ولهيبه.

ومن ثمّ صارت هذه المقاييس في فكر الآمدي ضرورة لإلمام الناقد بالقواعد القديمة في النقد الأدبي، التي استنبطت من الشعر القديم، كالاعتماد على مبدأ اللياقة، وقانون منتهى الجودة، وما شاء به ذلك من أصول نقدية قديمة، ركن إليها الناقد القديم، وسارع إلى قياس كل إبداع في الشعر عليها.

ومال الآمدي في موازنته بين أبي تمام والبحتري إلى مبدأ الاستواء، وهو يتوافق في ذلك مع الجماعة التي تفضل استواء الشعر، من منطلق أنّ الصراع الذي دار حول البحتري وأبو تمام هو صراع بين ذوقين بلاغيين قديمين: ذوق يفضل استواء الشعر يمثله (اسحاق الموصلي، وابن طباطبا والآمدي، والقاضي الجرجاني....)، وذوق يفضل الشعر المتفاوت يمثله (الأصمعي، والجاحظ، والصولي...)، وإن كان الآمدي قد نأى بنفسه عن الإقرار بأيّهما هو معجب بصريح العبارة، فإنّ

---

[1]– أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، 1987، ص155.

[2]– الآمدي، **الموازنة**، ص209.

طريقة تحليله لأشعارهما فضحت ميله وهواه، وتقديمه للبحتري من حيث استواء النظم وحسن الديباجة وكثرة الماء والرونق، غير أنّ هذا الميل الظاهر لم يمنعه من الاعتراف في نهاية الموازنة بإبداع أبي تمام وقد قالها صراحة : " إنّ عيون شعر أبي تمام أجود من عيون شعر البحتري"[1]، رغم أنّ البحتري أقرّ لأبي تمام بعمق أفكاره الشعرية، فقال " هو أغوص على المعاني منّي وأنّا أقوم بعمود الشعر"[2]، لأنّ شعراء الشام كانوا يمدحون بني أميّة، والمدح يقتضي مراعاة آفاق التلقي، والسير على نهج عمود الشعر.

وتمكن أبي تمام من تحقيق الإبداع في نسبة معبرة من شعره هو الذي جعل من التفاوت سمة بارزة فيه، وهذا ما أكده البحتري في قوله مقارنا شعره بشعر أبي تمام: "جيّدة حير من جيّدي، و رديئي خير من رديئه"، وقد أوّل الآمدي هذه المقولة تأويلا وافيّا حين قال: " فهذا الخبر –إن كان صحيحا– فهو للبحتري، لا عليه، لأنّ قوله هذا يدل على أنّ شعر أبي تمام شديد الاختلاف، وشعره شديد الاستواء، ومُستَوِي الشعر الشّعرِ أَولَى من مختلف الشعر...على أنّ أبا تمام يعلو علوا حسنا وينحط انحطاطا قبيحا، وأنّ البحتري يعلو بتوسط، ولا يسقط، ومن لا يسقط ولا يسفسف أفضل ممن يسقط ويسفسف"[3]

فكان قوله على البحتري بأنّه "يعلو بتوسط" أبلغ تعبير عن السرّ الذي يحفظ لشعره استواءه ورتابته الإبداعية التي تأخذ نمطا لا يعلوا كثيرا، كي لا يُنتبه لنزوله، فخير الأمور أوسطها، كما يقال، وهذا الشعار يعني أنّ البحتري شاعر معتدل غير متطرف في إبداعه، ولا يهوى المغامرة الإبداعية، ولا خرق المألوف، ولا مباغتة المتلقي بشيء مختلف، بحيث تكون العلاقة بينهما –أعني الشاعر والمتلقي(الممدوح) –علاقة (براغماتية–تداولية) بكل المقاييس، إذ يصبح عمود الشعر هو البؤرة التي تلتقي فيها الفصاحة مع الاستواء، لتحقيق أعلى نسبة ممكنة من التداول.

ولا يُقصد بمفهوم الإبداع الشعري عند الآمدي تقديم معارف مختلفة للمتلقي لأنه خطاب وجداني، فيقول: " ودقيق المعاني موجود في كلّ أُمّة، وفي كلّ لغة، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التَأَتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في موضعها، وأن يورد المعنى باللفظ

---

[1]– الآمدي، **الموازنة** ، ص702.

[2]– المصدر نفسه، ، ص12.

[3]– المصدر نفسه، ص11.

المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فأنّ الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلاّ إذا كان بهذا الوصف وتلك طريقة البحتري"[1]، وهذا الرأي يفسر وبشكل واضح الموقف النقدي الإيديولوجي العربي النزعة من قضية توظيف الفكر في الشعر، وذلك من باب أنّ الأشعار والآداب غير العربية (الأعجميّة-الأجنبيّة) كلها تشترك في أنّها تُبنى على عمق الفكرة والتكلّف في الصنعة، وأنّ ما يجعل الشعر العربي مختلفا عنها هو إبقاؤه بعيدا عن هذا المسلك، فهويته الإبداعيّة المعبّرة عن روح العربي العفوي تتجلى في انسجامه مع نسق عمود الشعر العربيّ، الذي يمثّل نزعة تراثية إحيائية في مواجهة النزعات الأدبية والفلسفية والعجمّية.

[1]- المصدر نفسه، ص432.

## المحاضرة 7

## علي بن عبد العزيز الجرجاني وقضية السرقات الشعرية

تميزت أعمال علي بن عبد العزيز الجرجاني (المدعو القاضي الجرجاني) النقدية بالتسلسل في خطوات الدراسة والمنطق في إصدار الأحكام، فتميّز نقده بالعلمية المنهجية. كما تتجلى ممارسته لنقد النقد من خلال كتابه (**الوساطة بين المتنبي وخصومه**) حيث قال عنه الناقد عبد المالك مرتاض: " ويمكن أن تتوقف لدى نص كان كتبه على بن عبد العزيز الجرجاني وقد رأينا أنّه يتصف، بحق، أو باحتمال على الأقل، في حقل "نقد النقد"، فلقد كان الشيخ في معرض دفاعه عن أبي الطيب المتنبي، وأنّ ما اتهم به النقاد كثيرا من الشعراء في العصرين الأموي والعباسي من أنهم لم يزيدوا على أن شنوا الغارات العشواء على نصوص الشعراء الذين سبقوهم، أو حتى عاصروهم فسرقوها بتضمينهم إيّاها، إمّا فكرة أو لفظ لم يكن في كثير من الأحيان، إلا ضربا من الوهم، لقد سادت نظرية السرقات في النقد العربي القديم طوال القرون الثاني والثالث والرابع للهجرة"[1]، فيظهر من خلال هذا القول الشكل الذي حملته الممارسة التطبيقية لنقد النقد كونها من قضايا السرقات الأدبية التي تعد أحد مظاهر نقد النقد في النقد العربي القديم.

وقد تبلورت الرؤية النقدية لعلي بن عند العزيز الجرجاني حول قضيّة السرقات الأدبية لتأسيس نظرية نقدية تطبع بالسرقات الأدبية، و" جاء القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني فاجتهد في إثبات نظرية مخالفة للنظرية السائدة التي لم تكن تخلو من سذاجة، وقد اثبت الجرجاني أنّ هناك أفكار مشتركة بين الناس، بين قدمائهم ومحدثيهم، وأنّ أمورا يمكن أن تنضوي فيما يجوز أن يطلق عليه تورد الخواطر، وأنّ اللغة مشتركة بين الأدباء يغترفون منها كما شاء لهم هواهم، ولا يجوز أن نتهم شاعر بالسرقة لملاحظة وجود جزء من فكرة كانت وردت في شعر غيره، أو لمجرد وجود لفظة كان استعملها سِواه في شعره من قبل، ونحن نرى أن كتابة الجرجاني النقدية من هذه الزاوية كانت ممارسة متقدمة في التبشير بنظرية التناص التي لم تتبلور في الفكر النقدي الغربي الجديد إلا في أواخر القرن العشرين"[2]

---

[1]– عبد المالك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص231.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد أسست هذه القضية النقدية التي تبناها عبد العزيز الجرجاني وهو في مقام الدفاع عن الشعراء الذين اتهموا بالسرقة من شعر غيرهم لبناء نقدي منظم وممنطق، من خلال عدم تحقق نظرة السرقة كتهمة ألقاها النقاد على الشعر لمجرد اشتراك شاعرين في معنى أو لفظ معيّن، ودلل على ذلك كون اللغة عامل مشترك بين الأدباء ينهلون منها فينتقون ويتفحصون منها ويختارون ما شاء لهم وما خدم شعرهم من تصرف في نحو وصرف وبلاغة هذه اللغة، وأنّ المعاني وليدة الظروف المتشابهة لإنتاج سرقة، ومن هذا المنطلق يمكن بل أكيد أن يشترك الشعراء في لفظة معيّنة أو تصرف في الاستعمالات اللغوية.

كما دافع القاضي الجرجاني عن جملة من الشعراء الذين اتهموا بالسرقة الأدبية، محاولا التأسيس لنظرية جديدة واستبدالها بقضية السرقات، وهذه الرؤية لعبد العزيز الجرجاني تحمل ملامح البذرة الأولى لنظرية معاصرة لم تظهر إلا حديثا وهي نظرية التناص، ولم يذكرها الجرجاني عن طريق تأسيس اصطلاحي ومفاهيمي لها وإنّما بينها باسم آخر كالتشابهات التي تنتج عن الاشتراك اللغوي والمعنوي، وقد دلّل القاضي الجرجاني بجملة من الأقوال للعديد من النقاد عن قضية المتشابهات بين الشعراء، ومنهم قول الجاحظ الشهير وذلك في " معرض الدفاع عن الأفكار المشتركة التقليدية في الشعر العربي القديم: قد أنصفناك في الاستيفاء لك، والتبليغ عنك، ولسنا ننكر كثيرا مما قلته، ولا نرد اليسير مما ادعيته، غير أن لخصمك حججا تقابل حججك، ومقالا لا يقصر على مقالك (..).

فمتى نظرت فرأيت تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجوّاد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار والصب المستهام بالمخبول في حيرته (...) أمور متقررة في النفوس، متصورة للعقول، يشترط فيها الناطق الأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر، والمفحم: حكمت بأنّ السرقة عنها منتقية، والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع، وفصلت ما يشبه هذا ويُباينه وما يلحق به وما يتميّز عنه، ثم اعتبرت ما يصح فيه الاختراع والإبداع، فوجدت منه مستفيضا متداولا متناقلا لا يعدُ في عصرنا مسروقا، ولا يُحسب مأخوذا.

ولم أرد هذه بأعيانها دون غيرها، ولم أوردها إلا دلائل على أمثالها، فإذا اعتبرتها تصنف تلك صنفين: إما مشترك عام الشركة، لا ينفرد أحد منه بسهم لا يساهم عليه (...) وصنف سبق

المتقدم إليه ففاز به، ثم تدوول بعد فكثر واستعمل، فصار كالأوّل في الجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشعراء فحمى نفسه من المرق، وأزال عن نفسه مذمّة الأخذ..."[1]

فالجرجاني دافع بدلائل وبراهين عن المتنبي ونفى تهمة السرقة الأدبية عنه بأنّ " ليس كل من استعمل لفظا كان استعمله شاعر قبله سارق ولا كل من تناول فكرة كانت تنوولت من قبل يعد مقلدا، أو يصنف ساطيّا، فبين ما يمكن أن ينضوي تحت السرق الصراح، وما هو مشترك بين الأدباء جميعا، ومن ذلكم اللغة والأفكار المطروحة في الطريق، على حد تعبير أبي عثمان الجاحظ"[2]، فاستعمال الشعراء والأدباء في العصور الماضية، أو الحاضرة أو حتى اللاحقة لألفاظ وعبارات تحمل في تشكلها أفكار متشابهة عائدة إلى عاملين أساسيين[3]:

1-**أولهما** هو كون اللغة عامل مشترك بين الأدباء والشعراء منهم وأثناء حياكة نسيج من الادب لا شك ينتج تشابه في بعض هذا النسيج الذي يجمل ذات المادة الأولية ألا وهي اللغة من صرفها ونحوها وبلاغتها.

2-**ثانيهما** هو نقطة التأثير والتأثر، التي أثارها العلم الأدبي الحديث وهو الادب المقارن، فليس كل متأثر سارق لأنّ المبدع بالضرورة يكتب أدبا ليقدمه للقارئ أو جمهور القراء، وعملية القراءة مصاحبة وملازمة لعملية التخزين في اللاشعور وهذه المنطقة في الدماغ تعمل من نفسها ولا حكم للإنسان عليها، ويظهر هذا المخزون عند مرحلة الكتابة في مجموعة من المؤثرات والمتأثرات في شكل شبه بين النصوص الأدبية، فقضية السرقات الأدبية كقضية نقدية هي باطلة بعدد الحجج.

وانتقد القاضي الجرجاني الذين يتهمون الشعراء بالسرقة وقد أعمتهم الإيديولوجية عن تحكيم العقل في هذه المشكلة النقدية والإبداعية، وتناول هذه القضية في باب (ادعاء السرقة في شعر البحتري وأبو نواس وأبي تمام)، وقال: " ومتى طالعت ما أخرجه أحمد بن أبي طاهر وأحمد بن عمار من سرقات أبي تمام، وتتبعه بشر ين يحي على البُحتري، ومهلهل بن يموت على أبي نواس عرفت قُبح آثار الهوى، وازداد الإنصاف في عينك حسنا"[4]، فالقضيّة الجوهرية التي كان حرص عليها

---

[1]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص232.

[2]- ينظر: عبد المالك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص233.

[3]- بدرة قرقوى، **نقد النقد في المغرب العربي** ، ص57.

[4]- القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد بجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، مصر، 1966، ص209.

المجلس
كلية الآداب واللغات

الجرجاني هي الموضوعية النقدية، وفي نفس الوقت كان ليبين الأثر السلبي للإيديولوجية النقدية التي تحول بين الناقد والإنصاف.

ومارس القاضي الجرجاني نقد النقد التطبيقي انطلاقا من تصوّره الفني لمفهوم السرقات الذي يتعارض التصور الإحصائي لها، وتركيزه بالأساس على ثنائية الخاص والمشترك، وأنّ السرقة تقع في الخاص من المعاني والألفاظ، أمّا المشترك منها فلا يقع فيه السرق، معتبرا أنّ " هذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرر، وليس كل من تعرض له أدركه استوفاه واستكمله"[1]، وعلى هذا الأساس انبرى لتنفيذ اتهامات بعض النقاد بالسرقات، فتناول ما في كتاب " سرقات أبي نواس" من ادعاءات بنقد النقد التطبيقي، وأعقب ذلك بتصحيح موقف نقدي لابن قتيبة اتهم فيه الشاعر هُدبة بن الخرشم (50هـ) بالسرقة، فيقول"

"زعم بن قتيبة في قول هُدبة[2]:

ولا أتمنى الشرَّ والشرُ تاركي ولكن متى أحمَل على الشرِّ أركَب

أنه مأخوذ من قول تأبّط شرًا:

ولستُ بمفراحٍ إذا الدهر صرّني ولا جازعٍ من صرفه المتحــوّلِ

تأمّلها فإنك ترى بينهما من التباين ما يحظُر ادّعاء ذلك فيهما، ولو احتمل الكتابُ استقصاءَ ما حافت به هذه الطائفة على أبي نواس وأبي تمام والبحتري لبسطنا القول فيه، لكنه لما ذاق عنه اقتصرنا على قدر ما أريناك به الطريقة، ووقفناك به عن المنهج، فإن سمعت بك همّة، ونازعتك رغبة، فاقتفِ فيه هذا الأثر، وعايره بهذا المعيار فإنك لا تبعدُ عن الإصابة ما لم تمِلْ بك العصبيّةُ، ويستولي عليك الهوى والمداهنة"[3]، فالجرجاني يدعو إلى تأمل الفرق القائم بين البيتين والحكم بنفسه، فاجتنب الشرح والتفصيل، مقتصرا على هذه النماذج من النقد التطبيقي الذي عالج به الأغلاط المنهجية التي وقع فيها أصحاب النسق الإحصائي للسرقات، مبيّنًا المنهج الذي ينوء بالناقد الموضوعي عن الوقوع في هذا الغلط انطلاقا من ثنائية الخاص المشترك.

---

[1]- القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، 209.

[2]- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج2، ص683-684.

[3]- القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص213-214.

وهذه الممارسة النقدية التي قدّمها: " الجرجاني في هذا التنظير المبكّر، وليس في النقد العربي القديم فحسب، ولكن في تاريخ النقد الإنساني من حيث هو، يكشف عن فكر ثاقب، وذكاء خارق، فيستنبط، ومن حيث لا يشعر، نظرية حديثة- وذلك برده لنظرية السرقات الأدبية التي كانت تشغل أذهان الناس على عهده –هي نظرية التناص- فليست نظرية التناص إلا بعد ما يرد في هذا النص الذي استشهدنا به"[1] .

فالقاضي الجرجاني ناقش قضايا نقدية في العصر القديم ليصبح لهذه القضايا وزن كبير في النقد الحديث" يناقش الناقدين السابقين، أو المعاصرين، (وهم الذين كانوا يتشددون أكبر التشدد في مسلة السرقات الشعرية، حتى أنّهم كانوا يعدّونها من الكبائر الأدبيّة، فلم يكن ينجو من تمحلاتهم ولا ادعاءاتهم وأباطيلهم شاعر واحد ): نقاشا هادئا، ورزينا وصينا، ويذكرهم بأمور كانت في الحقيقة مغررة لدى بعض النقاد الكبار قبله جرى عليها الشعراء العرب، فطبعت الذوق الأدبي العام وصقلته لدى العرب"[2]، فالقاضي الجرجاني ناقد اتسم بفكرة روح المحاورة النقدية–نقد النقد–وقد أسس لأهم مبادئ نقد النقد دون أن يعرف بذلك صراحة، من خلال تعرضه لقراءة قضيّة نقدية وعرضها ثم التحقيق فيها وتفسيرها عن طرق التدليل والتحجج لذلك بجملة من الأقوال برهن بها على رؤاه تصل إلى العقل فتحاوره ثم تقنعه.

ويلقن الجرجاني خصومه في درسا في أخلاقيات الرأي، وأصول النقد، فهو يتقبل الرأي الآخر، ولكنه ينضح لخصمه أن يأتي هو أيضا ذلك: ("غير أنّ لخصمك حججا تقابل حججك، ومقالا لا يقتصر على مقالك وذلك حتى يمكن توسعة دائرة المعرفة وإثراء روافدها " فالناقد المجرح والمتهم والشاتم ليس بناقد فيمكن إلصاق أي صفة غير صفة النقد، لأنه خير مثال عن النقد وحتى نقده هو الذي مثله لنا الجرجاني حين حينما بيّن في هذه المداخلة النقدية أخلاق المحاورة النقدية وضرورة الابتعاد عن أساليب التجريح والهدم وإصدار الأحكام العفوية دونما حجة أو برهان.

فالقاضي الجرجاني تبنى في هذا المقام قضية نقدية دافع فيها عن مجموعة من الرؤى النظرية مؤسسا لمفاهيمه في طرح المتشابهات أو نظرية التناص في الفكر النقدي الحديث، ومبطلا لمفاهيم رأى فيها الكثير من العيوب وهي السرقات الأدبية بطريقة مبنية على المحاورة النقدية الهادفة

---

[1]– عبد المالك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص233.

[2]– المرجع نفسه، ص234.

البناءة ومتبعا خطوات رزينة، تحمل روح الأخلاق النقدية بمنهج مبني على الموضوعية والمنطق وأدلة مقنعة، من كل هذا نلاحظ أنّ " فكرة نقد النقد تبدو هنا متناولة بطريقة مباشرة بحيث يقع الاحتجاج للرأي الجديد أثناء محاولة دفع الرأي النقدي السابق، وذلك على غير ما نجد هذا الأمر عليه في الكتابة الغربية، لدى بارث وتودوروف، مثلا، وذلك لمحدودية الرؤية النقدية في ذلك الزمن الموغل في القدم" [1]

فقد مثّل القاضي الجرجاني نقده بأحسن تمثيل، فميّز عصره بآرائه النقدية والتنظيرية المتجذرة في الفكر العربي والمماثلة للفكر الغربي في معاصرته، ففكره قديم من حيث التصنيف التاريخي ومعاصر من حيث الطرح النقدي المثارة اليوم في هذه الصفحات التي تبيّن اتساع رؤى الجرجاني، وأنّها تشبعت آراؤه النقدية في كل نظرية وكثيرة من حيث الدراسات النقدية قديمها وحديثها وحتى معاصرها، ودراستها تتطلب آلاف المدونات وتستلزم سنين لاحقة أكثر من السابقة لكي نوفي حق الدرس النقدي الجرجاني.

[1]– عبد المالك مرتاض، **في نقد النقد**، ص233.

## المحاضرة 8

## الخطاب النقدي الكلاسيكي وخصائصه

### النقد الأدبي عند اليونان

كان اليونانيون أوّل من نظّر للنقد ووضع قواعده الأولى، وقد تميّز النقد اليوناني بتجربة متميّزة في تاريخ النقد الأدبي، إذ أنّه تجاوز النصوص الإبداعية وأصبح ينظّر لها، وقد وصل اليونانيون إلى هذا المستوى الفني والأدبي بفضل التقدم الحضاري والمعرفي النيّر الذي شهدته الحضارة الإغريقية.

صحيح أنّ بدايات النقد اليوناني لم تكن سوى شذرات أو آراء متفرقة، لكنّها تطوّرت لتأخذ شكلها الفني الناضج عند المعلم الأوّل أرسطو خاصة في كتابه " فن الشعر" الذي بقي مرجعًا أساسيّا للنقد الأدبي في الأدب الأوروبي على امتداد قرون طويلة، ولا يزال هذا الكتاب يتصدّر كتب أساسيات النقد الكلاسيكي التي لا يستغنى عنها، ولكن سبق أرسطو علماء كانت لهم وقفات نقديّة في نتاجاتهم الإبداعية والفكرية.

يعدّ الشاعر والمسرحي أرستوفان (Aristophane) (386-440 ق م) من الذين تناولوا العديد من القضايا النقديّة المهمة وعلى رأسها قضيّة الصراع بين القديم ممثلا بالشاعر أسخيلوس، والجديد ممثلا بالشعر يروربيدس، فالأوّل ملتزم بالتقاليد المعروفة للمسرح اليوناني كاختيار الأبطال من الآلهة أو الشخصيات العظيمة واستخدامه اللغة الأدبيّة الراقيّة التي تسمو على لغة الحياة اليومية، بينما يجنح الثاني تناول موضوعات اليومية والاعتماد على لغة العامة، من خلال هذه المقابلة يثير أرستوفان قضيّة هامة في النقد الأدبي وهي قضية الصراع بين القديم والحديث.

أمّا في مسرحيته الضفادع التي كتبها عام (405 ق م) فقد تجاوز القضايا السطحية والهامشيّة في النقد لينتقل إلى بحث المسائل جوهرية العميقة، ويفكر في موضوعات النقد وأشكاله، ليضع بذلك اللبنات الأولى للفكر النقدي التي سيستفيد منها لاحقوه مثل أفلاطون وأرسطو.

أمّا أفلاطون (Platon) (347-467 ق م) فقد اتّبع في كتاباته طريقة الحوار التي أخذها عن أستاذه سقراط، وهو كأستاذه لم يترك مؤلفًا خاصًا بالشعر أو النقد بل ضمّن، آثاره آراء وحوارات خُصصت للشعر والنقد بسط فيها وجهات نظره التي لا ترقى إلى مستوى نظرية متكاملة، لكنها

مجموعة من أفكار تناقش قضايا نقدية مهمة ظهرت بصورة خاصة في محاوراته المسمّاة إيون، وفي الكتاب العاشر من الجمهورية والكتاب العاشر من الجمهورية والكتاب الثاني من القوانين " لقد أتيحت لأفلاطون، الذي كان دائمًا يقف وراء مشهد الحوار، تقدم الشخصيات وينظر إلى المتحاورين من بعد، إمكانية التعامل معر الشعر من خارجه، الأمر الذي حقق له موقعًا مستقلا، رأى منه الشعر ظاهرة مكتملة فقام بتصنيفها بالاستناد إلى خصائصها المميّزة فأنشأ، لأوّل مرّة في التاريخ، نظرية عن الفنون الشعرية وحدد للشعر مكانته في مجتمعه الفاضل مقترحا، لأوّل مرّة في التاريخ أيضًا، إخضاع الشعر لسلطة الدولة "[1].

ويتناول أفلاطون قضيّتين أساسيتين في النقد الأدبي هما: هل الشعر إلهام أم إبداع ؟ ثم هل يختلف حكم الشاعر على الأشياء عن حكم العلم والعقل عليها ؟

بالنسبة للقضيّة الأولى يرى أفلاطون أنّ مصدر الشعر الإلهام الروحي والوحي لا العقل البشري، وهو بذلك يعطي للشاعر مكانة رفيعة وسامية، إذ يضعه في صفوف الأنبياء والملهمين والعرّافين لأنّه يستمد إبداعه من ربّة الشعر، بالمقابل يحجب أفلاطون عن الشعراء الحكمة والمعرفة ويجعلهم تابعين ومنقادين للإلهام، فكل ما يقدمه الشاعر هو إلهام، وكذلك ما يقدمه الناقد أيضا لأنّه يصدر عن وحي لا عن معرفة وعلم وإحساس بالفن، يقول في الحوار يوجّهه سقراط إلى إيون : " فالموهبة التي تملكها، موهبة الحديث عن هوميروس بطريقة بارعة ليست فنًا ولكنها-كما قلت منذ هنيهة-من الإلهام، فهناك قوّة إلهية تحركت"[2]

ويهاجم أفلاطون الشعراء ومعهم النقاد لأنّهم مسلوبو الإرادة والعقل أثناء قول الشعر أو التمعن فيه أو الحديث عنه، وهجومه هذا ليس من باب فنّي أو جمالي، بل من هو من منطلق أخلاقي لأنّ الشعراء يعوّدون الجمهور على مجانية الفضيلة والاقتراب من الرذيلة بعضهم نماذج من الشخصيات مليئة بالحقد والشر والضغينة تدفع الناس إلى التمثل بها.

بالنسبة إلى القضية الثانية التي طرحها أفلاطون حول إمكانية اختلاف الحكم على الأشياء بين الشعر ومنطق العقل، يرى أنّ الفن والشعر محاكاة من الدرجة الثالثة، فالأصل هو عالم المثل

---

[1]- فؤاد مرعي، **نظرية الشعر في اليونان القديمة**، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3، آذار، 1997، ص196-197.

[2]- أفلاطون، **محاورات أفلاطون**، دفاع سقراط، زكي نجيب محمود، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1963، ص86.

المحسوس، وهو عالم القيّم والوجود الحقيقي الذي لا ندركه بذاته بل ندركه بانعكاسه وأشكاله المختلفة في الواقع، وهذا الأخير هو محاكاة للعالم الأسمى عالم الحق والخير والجمال، وبالتالي هو انعكاس لا يصل أبدا درجة الأصل إنّه شبيه من الدرجة الثانية.

أمّا الفن والشعر فهما محاكاة لعالم الواقع الحسي المدرك، أي أنّه يبتعد عنه أيضًا، ولا يصل إلى التطابق معه، ولهذا هو شبيه من الدرجة الثانية، ويمكن تمثيل ذلك بالآتي[1]:

1-عالم المثل والقيّم والخير والحق، وهو غير مدرك ولا محسوس.

2-عالم الواقع المحسوس والوجود والمحاكاة للعالم الأوّل، وهو شبيه من الدرجة الثانية.

3-عالم الفن والشعر، وهو محاكاة للعالم الثاني أي أنّه شبيه من الدرجة الثالثة.

ويرى أفلاطون أنّ الشعر الذي يعتمد المحاكاة هو أشد أجناس الشعر تأثيرا ، ولهذا فهو أشد الأجناس الشعرية خطرًا، وهذا يجعل مراقبته مراقبة دقيقة أمرًا ضروريّا للغاية. ومع ذلك فهو يرى أنّ الشاعر يقف دون مرتبة الصنّاع، لأنّ النجّار مثلاً عندما يصنع سريرًا أو طاولة يحاول أن يصل بها إلى درجة الكمال، لكنّه لا يفلح في تجسيد الصورة العقليّة المثلى لهذا السرير، وعندما يصفه الشاعر، فإنّه يصف صورة ناقصة عن الصورة الثانية، وبذلك يكون تصوّره متأخرًا عن صنع النجار وبالتالي في مرتبة أدنى من مرتبة النجار، وهو يرى أنّ التقليد في الشعري لا يختص بالعنصر العقلي بل يختص بعنصر أدنى منه.

فاهتمام أفلاطون بالشعر جعله يخضعه للتحليل الفلسفي لكي يحدد ماهيته من جهة ووظيفته من جهة أخرى.

أمّا أرسطو (Aristote) (322-374 ق م) الذي تتلمذ على يدي أفلاطون، إلاّ أنّه خالفه في كثير من الآراء حول الشعر والفن والنقد، ويعدّ أرسطو واضع أوّل نظرية نقديّة في الأدب الأوروبي القديم، وقد أوضحها في كتاب مستقل هو فن الشعر[2]، وضعه بين ( 322-335 ق م)، وتناول فيه الشعر الحماسي الذي أنتج المأساة والشعر الهجائي الذي أفضى إلى الملهاة، يشغل القسم الأوّل معظم الكتاب، كما أنّه وضع كتابًا آخر بث فيه بعض الآراء النقديّة وهو كتاب فن الخطابة[3].

---

[1]- أفلاطون، **محاورات أفلاطون**، ص21.

[2]- أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تر: إبراهيم حمادة، الشارقة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، د.ت، وهناك ترجمات عديدة لهذا الكتاب.

[3]- أرسطو طاليس، **فن الخطابة**، تر وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، بيروت، الكويت، دار القلم، وكالة المطبوعات، 1989.

يتوزع فن الشعر على الموضوعات الأساسية الآتية: نظرية المحاكاة، أصول الشعر بنوعيه: الغنائي والهجائي، وكذلك الملهاة، والمأساة والملحمة، ويخصص للمأساة ومناقشتها والتنظير مساحة كبيرة، فهي الموضوع الأهم في كتابه، ثم يشرح مفهومه لنظرية التطهير وبناء الشخصيات والأساليب اللغوية والفنيّة والبلاغية، وأخير يجري مقارنة بين المأساة والملهاة والملحمة.

يعرّف أرسطو المأساة (التراجيديا) بأنّها " محاكاة عمل جدّي تام، ذي جسامة معيّنة، أمّا من حيث اللغة فهي مزدانة بكل أنواع الزخرف الفنّي، وهذه الأنواع العديدة موزعة على أجزاء مختلفة من المسرحية، أمّا شكل التراجيديا فهو حركي وليس قصصيّا، وهي بإثارتها للرأفة والخوف تتوصل إلى التطهير المناسب لهذه العواطف"[1]

وفي علاقة الشعر بالمحاكاة، يرى أرسطو أنّ الشعر يعود منشأه إلى غريزتين متأصلين في النفس البشرية هما غريزة التقليد المغروسة في النفس البشرية، وغريزة التناغم والإيقاع والأوزان وهي موجودة عند البشر عامةً، وهاتان الغريزتان متميزتان عند بعض الناس وبصورة خاصة عند الشعراء، كما يرى أرسوا أنّ الموضوع الأساسي للمحاكاة هو الإنسان في عمله " إذا ليس موضوع المحاكاة في الشعر هو الطبيعة كما اعتقدت نظرية الشعر الكلاسيكية الأوروبية فيما بعد، بل هو الأفعال والطباع والانفعالات، أي الحياة الإنسانية"[2]، والشعر عند أرسطو لا يروي ما حدث بالدرجة الأولى، بل ما يمكن أن يحدث، وما هو ممكن حدوثه وفق " قوانين الاحتمال أو الضرورة"[3]، ولهذا يكون الشعر أرقي من التاريخ، وتظهر محاكاة الشعر في ثلاثة أمور، إنّه يحاكي " الأشياء كما كانت أو كما هي عليه الآن، الأشياء كما يعبر عنها بالقول أو المعتقدات، أو الأشياء، كما يجب أن تكون"[4].

ويرى أرسطو أنّ أي عمل تراجيدي يحتوى على ستة أجزاء هي التي تحدد نوع التراجيديا، وهذه الأجزاء هي: الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر، المشهد، الغناء، وقد وضع لكل جزء مفهومه الخاص.

---

[1]- ترجمة كتاب أرسطو **فن الشعر** في كتاب النقد، **أسس النقد الأدبي الحديث**، مارك شورو وآخرون، تر: هيفاء هاشم، مراجعة: نجاح العطار، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1966، ص38.

[2]- فؤاد مرعي، **نظرية الشعر في اليونان القديمة**، ص58.

[3]- أرسطو، **فن الشعر**، ص21.

[4]- المصدر نفسه، ص21.

ويمكن القول أنّ النقد اليوناني أسس لاتجاه نقدي يدعو إلى أسبقيّة النص النقدي على النص الإبداعي، وبقيت الأسئلة التي طرحها النقد اليوناني حاضرة بقوّة في النقد الأوروبي خلال القرون الوسطى، حيث سيطر الاتجاه الكلاسيكي على المدارس النقديّة المختلفة، فتناولوا الأسئلة القديمة ضمن إطار جديد كما طرُحت أسئلة جديدة مبنيّة على منجزات التطورات العلميّة التي سجلت حضورها، وبدأ النقاد يُخضعون اللغة والفكر للدراسة العلمية التي أفادت من العلوم الحديثة.

## المحاضرة 9

## الخطاب النقدي الكلاسيكي وخصائصه

### المنهج التاريخي في النقد الأدبي

ارتبط المنهج التاريخي بالتطوّر الأساسي للفكر الإنساني، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث، وهذا التطوّر تمثل على وجه التحديد في بروز الوعي التاريخي الذي يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة.

وتمثل الرومانسية الإطار الفكري الذي انبثق داخله هذا الوعي التاريخي، لأنّ الرومانسية هي التي تبلور وعي الإنسان بالزمن وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء، والقضاء بشكل نهائي على فكرة الدورات الزمانية–أو الحركات الانتكاسية للزمن والتاريخ[1]، بمعنى أنّ الأفكار التي كانت سائدة قبل الحركة الرومانسية كانت تضع العصور الذهبية في الماضي، وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللا وانهيارا وتدهورا.

فالحركة الرومانسية جاءت لتعكس الوضع بشكل أساسي، ولترى مسيرة الإنسان في الزمن طبقًا لقوانين النشوء والارتقاء، والتطور، والانتقال من المراحل البدائية إلى المرحلة الأكثر تقدما، كما أنّ الرومانسية في الفكر النقدي هي التي بدأت التوجه إلى التمثيل المنتظم للتاريخ، باعتباره حلقة من التطور الدائم، يتم فيها تصور الأدب باعتباره تعبيرا عن الفرد والمجتمع، وبالتالي فهو يرتبط بهذه الجدلية التي تعكس علاقة الفرد بالمجتمع، وباعتباره تعبيرا عن الحياة في تدفقها وانهمارها[2].

كان جوهر النظرية الرومانسية في علاقة الأدب بالحياة هو ربط الأدب بالواقع الاجتماعي والثقافي بأبعاده المتعددة، وتحميله وظيفة تغيير الواقع، وهو المبدأ الذي انطلقت منه لمعارضة أشكال الأدب السابقة عليها،خاصة الكلاسيكية التي كانت ترى في الأدب مجرد محاكاة الأقدمين، باعتبارهم يمثلون النموذج الأرقى للإبداع، هذه المحاكاة عكسها المنظور التاريخي عندما وضع هؤلاء الأقدمين في موضعهم الطبيعي في سلم التطور البشري، بحيث لا تكون أعمالهم هي النماذج المثلى للمبدعين في العصور التالية، ندرك هنا فلسفة التغيير الجوهرية التي جاءت بها الحركة الرومانسية، وفي كيفية

---

[1]– صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص32.

[2]– المرجع نفسه، ص24.

احتضانها لنشوء هذا الوعي التاريخي[1]. وقد ترتب عن ذلك تمثل الإنتاج الأدبي في جملته باعتباره عاكسا لحركة الحياة والمجتمع، وتطوراتها، وممثلا على وجه الخصوص للطاقة الثورية فيها، ولإرادة التغيير، وفقدان الحكم والضيق بالواقع والتمرد.

المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

وتتجلى النزعة التاريخية في دراسة الادب ونقده، وضرورة الاهتمام بالتوثيق، وعدم قبول الأشياء كمسلمات، والاعتماد على العقل والبرهان، والتعامل مع النصوص من منطلق تحديد أولا درجة نسبتها إلى أصحابها وتوثيقها، ودراسة المصادر الأدبيّة، وعلاقات التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين، وعلاقات الآداب المحليّة بالآداب العالمية[2]، وإلى جانب تمثل التاريخ كسلسلة من الحلقات التي تخضع لقوانين التطور والارتقاء هناك تمثل المكان مرّة أخرى باعتباره إطارا آخر تنتظم فيه علاقات الإبداع المحليّة، والإقليمية والعالمية في دوائر متفاعلة ومتداخلة في الآن ذاته، أي إنّ التنظيم العلمي للمدة الأدبية ودراستها بتحديد مصادرها، وتوثيق نصوصها، وتحليل مخطوطاتها والكشف عن علاقاتها وعوامل التأثير والتأثر فيها بينها، كان الخطوة التالية في المنهج الذي ترتبت على تأسيسه طبقًا لفكرة الوعي التي رسختها المدرسة الرومانسية.

ومع ظهور الفلسفة الماركسية منتصف القرن التاسع عشر صارت تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن، فالماركسية في تمثلها لبناء الحياة المختلفة أدارت تصورها على أساس أنّ هناك أبنية سفلى وأبنية عليا.

فالأبنية السفلى تتمثل في حقائق الحياة الماديّة المتعيّنة المتمثلة في الوجود الفعلي الخارجي للمجتمعات والبشر، في تجسدها المادي في الجانب الاقتصادي، والسياسي، ونظم العلاقات الاجتماعية على وجه التحديد في الإنتاج المتمثل في الحياة ابتداء من طرق المعيشة وأنماط الحياة الرعوية والصناعية...إلخ. والبنية السفلى لا تعني حكم قيمة بأنّها أدنى من غيرها بل تعني على العكس من ذلك تصورا مكانيّا.

---

[1]- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، ص24.

[2]- المرجع نفسه، ص25.

أمّا الأبنية العليا فهي تنبثق من هذه البنية السفلى، وتتمثل في القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية، ولعل الطبقة الأشد تبلورا ورهافة فيها وبعدا عن هذه البنية السفلى، ولكن اعتمادا في الآن ذاته عليها هي الآداب والفنون[1].

وقد اعتمدت الماركسية على تصور فلسفي للعصور المختلفة، واعتمدت على وجه الخصوص على مقولة " الحتميّة التاريخية "، أي أنها طبقا لمنظومتها الفكرية الفلسفية. تمثلت التاريخ البشري باعتباره مراحل لا بد أن تتوالى على النمط الذي وضعته، وقد تمثلت في الإنتاج الفكري والأدبي طبقا لمحورين[2]:

1- المحور الأوّل هو انبثاقه وتكيفه الضروري بالواقع المادي الملموس في المجتمع والحياة، وهذا إقصاء لكل الجوانب المثالية والفكرية والذهنية في تكييف الأدب والفن، وتركيز على الجوانب المادية.

2- أمّا المحور الثاني فهو ربط الإنتاج الأدبي والفني والفكري بالتسلسل طبقا لحتمية ثابتة، وجبرية لا مناص منها، كل الفنون تبدأ بطريقة فطرية انطباعية عشوائية، تخضع للنظام الرأسمالي، ولا بد أن تصب في نهاية الأمر في المستقبل الاشتراكي، وكل الآداب والفنون التي تتجه هذه الوجه فهي مضادة لحركة التاريخ وفاقدة لمصداقيتها، هذا هو المنظور الماركسي الجوهري، فهو تاريخي حتمي.

فالنظرية الماركسية لعبت دورا هاما في تكريس نموذج محدد للتطور التاريخي بعدما كان مفتوحا في النظريات السابقة عليها خاصة الرومانسية، وذلك عن طريق الدعوة إلى حتمية التطور التاريخي نحو الاشتراكية، وبهذا أصبحت تضع الإنتاج الأدبي والفني في قوالب طبقا لمحددات متعيّنة سلفًا بحدود النظرية.

---

[1]- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، ص26.

[2]- المرجع نفسه، ص27.

## المحاضرة 10

## الخاطب النقدي الكلاسيكي وخصائصه

### النقد الاجتماعي

يبحث النقد الاجتماعي في العلاقة التي تربط بين الأدب والمجتمع، فهو يعني : " تفسير الأدب والظاهرة الأدبيّة في المجتمعات التي تنتجه وتستقله وتستهلكه"[1]، وتود الجذور الأولى لهذا النقد إلى النقد اليوناني، ولعلنا نجد في نظرية المحاكاة التي طرحها أفلاطون وطوّرها أسطو البذور الأولى للحديث عن التفاعل والترابط بين الأدب والمجتمع، ولكن هذا النقد لم إلى مرحلة النضج والنظير إلا في العصر الحديث عموما والقرن العشرين خصوصًا.

تعدّ الكاتبة والروائية الفرنسيّة مدام دوستال (Germaine de stael) (1766-1817 م) من الأوائل الذين كتبوا عن النقد الاجتماعي في القرن التاسع عشر، فقد عالجت في كتابيها **عن ألمانيا**(1813م)، و**الأدب المهم في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية** (1800م) التأثير الذي يحدثه تغير المجتمعات والسلطات القائمة عليه والأفكار التي تسوده في الإبداع الأدبي، وخلصت إلى الاعتقاد بأنّ الأدب يتغيّر بتغيّر المجتمعات وتطور الأوضاع الاجتماعية، ومن هنا رأت أنّه أصبح ضروريّا بعد قيام الثورة الفرنسيّة عام 1749م ظهور أدب جديد يعبّر عن مجتمع ما بعد الثورة، وصار لزاما على النقد أن يستبعد سؤال: كيف يكتب الأدباء ليحلّ مكانه سؤال: عن ماذا يكتبون، وبذلك طالبت بدارسة المؤثرات الاجتماعية التي تفعل فعلها في أي عمل أدبي.

لقد بنت مادام دوستال تفسيرها للإبداع على فكرة تأثره بالأنظمة الاجتماعية والسياسية وعادات الشعب وتقاليده وأعرافه وأخلاقه التي تحدد جميعها ذوقه العام وتوجهاته الفكرية والعقائدية وتظهر بوضوح في العمل الأدبي " يوجد في اللغة الفرنسيّة مقالات فن الكتابة، ومبادئ التذوق السليم تفي بالحاجة تمامًا، ولكن يبدو لي أنّه لم تحلل جيّدا الأسباب الأخلاقية والسياسية التي تغيّر روح الأدب، يبدو لي أنّه حتى الآن لم يؤخذ في الحسبان كيف أنّ المقدرات الإنسانيّة تطورت بالتدريج من خلال الأعمال الأدبيّة الشهيرة بجميع أنواعها بدءا من هوميروس حتى أيامنا هذه... يعود الفضل في

---

[1]- مجموعة من المؤلفين: **مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي**، تر: وائل بركات، غسان السيّد، دمشق، 1995، ص13.

ما وصفه الإنسان من مجد إلى الإحساس المرير بعدم الكمال في قدره، ويشعر أصحاب النفوس الضعيفة، بشكل عام بالرضى عن الحياة العادية، وهم يمدحون وجودهم، ليحصلوا على ما ينقص حياتهم من خلال أوهام العدم، ولكن سمو الروح، والمشاعر، والأعمال يدين في اندفاعه إلى الحاجة إلى الهروب من الحدود التي تحدُّ الخيال"[1]

بعد مدام دوستال ظهر الفيلسوف والناقد هيبولت تين (Hippolyte Taine) (1828-1893 م) الذي تقدم بمفهوم النقد الاجتماعي خطوة إلى الأمام تتمثل في إخضاع الادب للنظرة العلمية على غرار ماهو قائم ف العلوم الأخرى، وفي نظرته إلى النص بوصفه أثرا فنيّا ووثيقة أيضا يعكس حال المجتمع في زمانه " يبني ويبدع وينظم ما هو مبعثر ومتناثر في المجتمع"[2]

استند تين في ذلك إلى ثلاثيته المشهورة: البيئة أو الوسط، الجنس أو العرق، اللحظة التاريخية أو العصر، يقول رينيه ويليك: " يستثير اسم تين اليوم على نحو شبه اضطراري ثلاث كلمات: العرق، الوسط، اللحظة الحاضرة، لقد عرف بأنّه مؤسس علم اجتماع الأدب"[3]، ورأى أنّه من دون هذه العناصر لا يمكن فهم العمل الأدبي وتفسيره ونقده، لأنّ العمل الادبي " ليس مجرد نوع من عبث الخيال الفردي، ولا هو بالنزوة المعزولة لذهن مستثار، ولكنه نقل للتقاليد المعاصرة، وتعبير عن عقل من نوع ما، فالأدب يعكس بعض الحقائق والانفعالات المحدّدة والقابلة للتمحيص"[4]

ورغم الإضافة التي قدّمها تين للنقد الأدبي عامةً والاجتماعي خاصةً بفضل هذه الثلاثية إلا أنّه لم يسلم من النقد من منطلق أنّه لا يمكن الركون إلى مفهومي العرق والعصر من الناحية العلمية، ويبقى مفهوم الوسط /البيئة فعّالا إلى حدّ ما، يقول رينيه ويليك" ومصطلح الوسط هو المصطلح الوحيد الذي احتفظ بجدواه وظلّ باقيّا حيّا، إنّه الالتقاط الكلي للظروف الخارجية للأدب، وهو لا يشمل فحسب البيئة الفيزيائية (التربة، المناخ) بل يشمل أيضًا الظروف السياسية والاجتماعية، إنّه جُماع كل

---

[1]- من الأدب، مدام دو ستال، نقلاً عن **مقدمة في المناهج النقديّة**، ص144.

[2]- رينيه ويليك، **تاريخ النقد الأدبي الحديث** (1850-1950)، ج4، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص149.

[3]- مجموعة من المؤلفين، **مقدمة في المناهج النقديّة**، ص149.

[4]- صبري حافظ، **الأدب والمجتمع، مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي**، مجلة فصول، المجلد 1، العدد 2، القاهرة، 1981، ص67.

شيء يمكن استحضاره مما هو حيٌّ ناءٍ بعيد مما له صلة بالأدب"[1]، كما أنّ تين بتركيزه على هذه العنصر الثلاثة أهمل العناصر الأخرى: إنّ الفحص الأكثر دقّة يُظهر أنّ÷ يطرح جردًا مفرطًا في التبسيط حتى عن ثلاثية: العرق–الوسط، العصر، ويتجاهل تمامًا الموضوعات المتكررة الدالة الأخرى العديدة لفكره النقدي"[2]

وبظهور الماركسية التي طرحت رؤية جديدة للمجتمع، ولعلاقة الإنسان به، وموقفه منه، مستندة على مبدأ الجدلية والحتمية التاريخية، إذ " تنطلق النظرية الأدبية الماركسية من افتراض أنّ الأدب ينبغي أن يُفهم مرتبطًا بالواقع التاريخي والاجتماعي، كما يفسر من وجهة نظر الماركسيّة، وتتمحور المسلّمة الماركسية الأساسية حول الأساس الاقتصادي للمجتمع (البنية التحتية) الذي يحد طبيعة الإيديولوجية والمؤسسات الممارسات (كالأدب) التي تشكل البنية الفوقية لذلك المجتمع، الأمر الذي استدعى إعادة النظر بماهية العلاقة بين الأدب والمجتمع، وفتح الباب أمام قضايا أدبيّة مهمة، كالتساؤل عن طبيعة العلاقة بين البنى الاجتماعية والاقتصادية التحتية، وبين البنى الفكرية والإبداعية الفوقية، لأنّ هذه العلاقة تفسر الكثير من خفايا العمل الفني وقضاياه باعتباره أحد التجليات الفوقية للواقع الاجتماعي، وقد تمحوّرت صورة هذا التساؤل فيما بعد لتبحث عن دور الوجود الاجتماعي في تحديد الوعي، وعن فاعلية الوعي في علمية التغيير الاجتماعي، وقد أدى هذا التحويل إلى الإجهاز على المفهوم البسيط الخاطئ الذي اعتبره القاعدة الاقتصادية العنصر الوحيد والحاسم في تحديد طبيعة البناء الفوقي ودوره بمختلف مؤسساته وتجلياته"[3]، فالأدب هو بنية فوقية تعكس الواقع الاجتماعي والاقتصادي للبنية التحتية، لذا فلابد من وجود علاقة حتمية مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقية.

إنّ فهم الأدب وفق النظرية الماركسية لا يتم إلا ضمن إطاره الاجتماعي، وإذا أُغفل هذا الجانب فإنّ تفسيرنا وتحليلنا للأدب سيكون قاصرا، لأنّ الأدب لا ينعزل عن المجتمع والتاريخ، ولا يكون بناء لغويّا مستقلا عن التأثيرات الخارجية، والواقع الاجتماعي في النظرية الماركسية ليس " خلفية مبهمة ينبثق الادب منها أو يتألف معها، إنّ له شكلاً محددا، وهذا الشكل قائم في التاريخ الذي

---

[1]– رينيه ويليك، **تاريخ النقد الأدبي الحديث**، ص69–70.

[2]– رينيه ويليك، **تاريخ النقد الأدبي الحديث**، ص81.

[3]– صبري حافظ، **الأدب والمجتمع**، ص68.

يعتبره الماركسيون سلسلة من الصراعات بين طبقات اجتماعية متناحرة، ومن ألفاظ الإنتاج الاقتصادي الذي تضطلع به"[1]

[1]– صبري حافظ، **الأدب والمجتمع**، ص68.

# المحاضرة 11
## الخطاب النقدي الكلاسيكي وخصائصه
## المنهج النفسي في الأدب

حين كان القرن التاسع عشر يلفظ أنفاسه، نشر" سيغموند فرويد" (Sigmund Freud) (1856-1936) كتابه الشهير " تفسير الأحلام" (1900م) وقد احتوى الكتاب على نظريته " السيكولوجية" التي يمكن إجمالها في ثلاثة عناصر:

1-توجد منطقة في النفس الإنسانية تقع وراء المنطقة الواعية (التي هي الذاكرة والأحاسيس) يمكن أن نسميها منطقة " اللاوعي" ونحن لا نعيها، ولكنها موجودة، وهي منطقة مؤثرة في منطقة "الوعي" على نحو دائم، وحاسم.

2-إن عالم النفس محكوم بمجموعة من العناصر الفعّالة النشطة التي يمكن أن نسميها "العُقد والدوافع"

3-إنّ أقوى هذه الدوافع هو الدافع الجنسي، وهو يعمل بصفة نشطة منذ لحظة الميلاد، وبخاصة في صيغته التي يسميها فرويد " عقدة أوديب".

ويرى " فرويد" أنّ الذي يخرج عالم " اللاوعي" إلى حيز الوجود في الأدب ليس عالم النفس، وإنّما هو الأديب ذاته وكل ما يفعله عالم النفس أنّه يصف عمل الأديب، لكن "فرويد" رأى في عالم الإبداع الأدبي خير عون له على الوصول إلى نظريته الخاصة بعالم اللاوعي، والتماس الأدلّة على وجودها، والدفاع عنها، وقد استعان على كل ذلك بتحليل أمثلة من أعمال " شيكسبير"، وبخاصة تلك التي عني فيها الشاعر بارتياد العالم النفسي لشخصياته، كما استعان بما صوره " غوته" من عالم النفس في قصة "فاوست" ، ولم يقتصر " فرويد" على اتخاذ الأعمال الأدبيّة وسيلة لشرح محتويات عالم النفس، وتنظيم عناصره، وإنّما اتخذها كذلك مادّة يستعين بها على استخلاص النتائج العلاجية التي توخاها بصفته طبيبا نفسانيّا[1].

في عالم "اللاوعي" -بالمعنى " الفرويدي- تختزن التجارب البعيدة التي يراد لها أن تنسى وهي يراد أن تنسى لأنّه لا يمكن التعبير عنها، وهي لا يمكن التعبير عنها لأنّ المجتمع لا يمكن أن يقبل

[1]-G. Hartman, (ed), Psychoanalysis and the Question of the text, U S A. 1978, P304.

ذلك، لكن هذه التجارب لا تلبث أن تبحث لها عن قناع تظهر به، فتتخذ الأحلام مجالا لظهور هذه " الممنوعات المقنّعة"، في هذه النقطة نرى الصلة بين العالمين النفسي والأدبي، فإذا كانت تجارب النفس المكبوتة تسعى إلى الظهور من خلال الأحلام، فإنّ الأخيلة والأوهام لدى الكاتب المبدع تسعى إلى الظهور من خلال القوالب الأدبيّة، وهكذا يحقق الأديب المبدع إنجازا مذهلا ؟ لأنّه يظهر فضله عن غيره من "المكبوتين" بقدرته على التعبير عن " كبته" بطريقة مقبولة، بل شائقة، يسعى المجتمع إلى معرفتها، وينجذب إليها، ويشجع عليها، والأديب المبدع يشبه الطفل- عند " فرويد"- في أنّه يخلق لنفسه عالما من الوهم، ويعامله بغاية الجدّية والاهتمام، ويودعه كل ما لديه من عاطفة، ويفضله عن العالم الواقعي المحسوس، وكذلك يفعل الطفل في لعبه[1].

ساعد في إحكام الصلّة بين النظرية " السيكولوجية" والأدب كثير من كتاب الحداثة جعلوا أسلوبهم الأساسي في التصوير ارتباط العالم النفسي لشخصياتهم، وكانوا يفعلون ذلك لأوّل مرّة، بعد أن كان ارتياد هذا العامل من قبل جزئيّا، أو في لمحات، وأشهر هؤلاء " جويس"، و" مان"، و" بروست"، و"لورنس"، وليس من المهم أنهم سعوا إلى تصوير الحقيقة عن طريق عرض الشخصيات من الداخل، واختزال العالم الخارجي إلى أقصى درجة ممكنة، وتسليط الضوء على ذلك العالم غير المرئي، وجعله مناط الوعي بالعالم الخارجي وتفسيره، وقد تمّ المزج بين " الفرويدية" والحداثة في الأدب، عن هذا الطريق، فكونا معا أساسا متينا للثورة على العالم التقليدي في مفهوم تصوير الحقيقة، الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر، ونظرة مقارنة إلى أعمال " بارزاك"، و" أبسن" و" موباسان" في جانب، ورواية " البحث عن الزمن الضائع" لبروست" أو " يوليسيس" جيمس جويس"، أو " أبناء وعشاق" للورنس"، في جانب آخر، توضح ذلك كل التوضيح.

بوفاة " فرويد" سنة 1939 طغى الجانب " الأدبي" من نظريته على الجانب العلاجي"، وأصبح الاتجاه إلى تحليل الأدبيّة، -من الوجهة النفسيّة- نهجا معتمدا في النقد الأدبي وقد اتسع مجال المادة الإبداعية المتناولة في هذا المجال، فشمل النثر، بعد أن كان مقصورا على الشعر، والملاحظ أنّه-في مجرى الزمن-كان ثمّة تعديلات تطرأ على المنهج " الفرويدي" في تحليل الأدب، وكانت هذه التعديلات غاليا ما تميل إلى " تطعيم" الجانب " السيكولوجي" بعنصر أدبي تحليلي، هكذا تناول الناقد الأدبي السيكولوجي بروك أعمال " مارك توين" من خلال عنصري " الإحباط والمرارة"، مستخدما

[1]- IDIB, P305.

نظرية " فرويد" في التفسير، ومطعما إياها بتحليلات أدبيّة لغوية تثير الإعجاب، وهكذا- أيضا- تقدم ناقدان " سيكولوجيان"- هما " ليونيل تربلنج" و"موندولسن- نظرية " سيكولوجية" نقدية متماسكة، بصفة خاصة في كتاب " الجرح والقوس" لادموندولسن، الذي أبرز عالم "اللاوعي" الإنساني، بصفته المصدر الغني للتحليل الأدبي، ثم اتسع نطاق هذه النظرية، وبخاصة عندما حللت على أساسها أعمال أدبيّة له شهرتها، كأعمال " جويس"، و" توماس مان"، وكافكا".

بقي المنهج " الفرويدي" متربعا على عرش التحليل النقدي، ولم يصادف تحديا أكبر من التحدي الذي واجهه " كارل يونغ" (Carl Jung) – وهو معدود من تلاميذ " فرويد"- فقد نقل محور الاهتمام من الدوافع النفسية المتعلقة بالجنس- كما يراها " فرويد"- إلى دوافع أخرى، سماها " يونغ" "اللاوعي الجمعي" لقد جعل " يونغ" الدافع الرئيسي جمعيّا لا فرديّا، وهو رد فعل عام، مبني على موقف نموذجي، يعود بجذوره إلى ما قبل التاريخ، وما قبل ذاكرة الإنسان، وهكذا يرتبط التفسير الأدبي بمعنى أسطوري في عقل الجماعة، لا بموقف جنسي فريدي في نفس الأديب[1].

من أهم المظاهر التي ترتبت على شيوع المنهج " السيكولوجي" في النقد الأدبي التعويل العظيم على شخصية المؤلف، وإعطاؤها أهميّة كبيرة في تفسير العمل الأدبي الذي يكتبه، وتقدير قيمته، وقد ترتب على ذلك خروج اتجاه نقدي كامل إلى حيّز الضوء هو الاتجاه "البيوجرافي"، وهو اتجاه يقوم على التسليم بالصلة العضوية (التي لاتنفصم) بين حياة الأديب وأدبه، ووجوب رؤية أحدهما في ضوء الآخر، وهذا النهج يعني بأمور في مقدمتها البحث في طريقة عمل ذهن الكاتب، وكيفية اكتمال التجربة الأدبيّة لديه، وفي عملية الإبداع الادبي ذاتها، وما تحفل به نفس الأديب من عالم، يعي بعضه ولا يعي بعضه الآخر، ومدى تأثير صفاته المكتسبة والموروثة على أدبه، وتأثير كل ذلك على حياته السلوكية، ثم أثر كل ذلك على إنتاجه الأدبي فهذا النهج ذو شقين، يتحركان في مرونة بين تحليل نفس الأديب، وتحليل أدبه، برؤية كل منها في ضوء الآخر، واعتبارهما- كما يقال- من وجهين لعملة واحدة[2].

---

[1]- من أهم الأعمال النقدية التي طبقت نظرية " يونغ" على الأدب في اللغة الأنجليزية كتاب " بودكين": " الأنماط العليا في الشعر"، وكتاب بيتينا " : " المنهج اليونغي في دراسة الأدب":

-M Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry, Oxford, 1934

[2]- M. Coyle, (ed) Encyclopedia of Literature and Criticism, london, 1990, pp14.

كان من المشكلات التي واجهها النقد " السيكولوجي" أنه يجعل مجال اهتمامه الرئيسي منطقة في النفس لا يعيها المؤلف ذاته تلك المنطقة التي لا تعبر عنها اللغة صراحة، ويزيد هذه المشكلة تعقيدا أنّ الأمر قد يصل إلى الحد الذي ينفي فيه المؤلف التفسيرات التي يقدمها الناقد، على أنّ هناك مشكلة أخرى هي أنّ الناقد " السيكولوجي" يصر على تفسير واحد للعمل الأدبي، هو التفسير المعتمد على تلك الطبقات العميقة في نفس المؤلف، هو بذلك يختزل صورة العمل الأدبي في بعد واحد من الأبعاد التي يمكن أ، تتحملها هذه الصورة، وعلى ذلك فهو يضيّق من دلالة العمل، عوضا من أن يوسع منها، وعلاوة على ذلك كله، يلاحظ أن "المدخل السيكولوجي" لا يقاوم الإغراء الذي يجعله يذهب في بعض الأحيان بعيدا جدا في تفسير العمل الادبي، والمثل الذي يضرب لذلك ما فعلهّ أدموند ولسن" في كتاب " الجرح والقوس" وذلك حين لم يجد تفسيرا لتصرفا " اليكترا "، و"أنتونة" أفضل من القول بأنهما تعانيان من انفصام في شخصيتهما، وأنت إذا حللت الأمر هذا الحل–متصورا أنك اهتديت إلى التفسير الصحيح–كنت قد بسّطت المسألة كلها تبسيطا مُخلاً في واقع الحال، وأن كان كل سلوك لا نهتدي في تفسيره إلى وجه مقنع نذهب فيه إلى القول بأنّ صاحب هذا السلوك مختل عقليّا، نكون قد ساوينا في الدلالة بين كل التصرفات ويكون النقد الأدبي قد قصر –نتيجة لذلك– في وظيفته الأساسية، وهي البحث عن معنى العمل الأدبي، ذلك الكيان المعقد، الشرود، ذو الطبيعة المرنة، القابلة لألوان متعددة من الدلالات، وعلى ذلك يكون الإصرار على الاختيار " السيكولوجي"، في تحليل العمل الأدبي، هو أزمة هذا المنهج برمته[1].

لم يكن غريبا أن يخضع المدخل " السيكولوجي" لمراجعة جذرية مستمرة منذ أواخر السبعينات، وذلك طلبا لحل مشكلاته المتراكمة، وقد أخذت هذه المراجعة على عاتقها طلب المرونة في الحركة الواضحة من " الشخصية الأدبيّة"، إلى " اللغة الأدبيّة"، وكان المفكر الفرنسي " جاك لاكان" (Jacques Lucan) أشهر من بدأ هذه المراجعة، وسرعان ما اتسع نطاق هذا الأمر خارج فرنسا، وقد اتخذت هذه المراجعة لنفسها اسم " النفسية–البنيوية"، وفيها تربط اللغة بالعمليات النفسية ربطا عضويّا، فلا يصبح دورها مقصورا على تمكين الناس من " الكلام" أو " التفاهم"، وبل وتمكينهم من " التفكير" كذلك، وهذا يعني التسليم بأنه لا يوجد فكر سابق على وجود اللغة، كما يعني القول بأنّ منطقة " اللاوعي" عند الإنسان– وفيها كل عالمه النفسي الخفي– إنّما تتكون جميعا عن طريق اللغة،

[1]- J. Waston, the study of literature, london, 1969.

هكذا نجح " لاكان" وأعوانه، وتابعوه، في تحويل قدر كبير من الاهتمام من النفس إلى اللغة، ومن ثمّ نجحوا في إيجاد حوّ ملائم للتعاون بين " المدخل السيكولوجي" ومداخل أخرى معاصرة في نقد الأدب، أبرزها "تفكيكية" " دريدا"، وهكذا بدا أنّ "المدخل السيكولوجي"على استعداد للتخلي عن طابعه التقليدي، والعمل ضمن السياق الحضاري العام، الذي يجعل اللغة بجميع جوانبها، من المعجم، إلى الدلالة، إلى البلاغة الحديثة، إلى الأسلوبية، إلى علم الرموز والعلامات، نقطة البدء في تناول النص الأدبي، ونقطة الاستمرار في تحليله، واصلا من خلال ذلك إلى كل ما يحمله النص من مغزى، فلسفي، أو اجتماعي، أو نفسي، أو أدبي[1].

[1]-V. W. Harris, Concepts in Literary Criticism and theory, London, 1992, p205.

# المحاضرة 12

## الخطاب النقدي الكلاسيكي وخصائصه

## الواقعية النقدية

تمثل الواقعيّة مدخلا أساسيّا من مداخل النقد الأدبي، وهي المقابل الرئيسي لكل النظريات التي تربط النظر إلى النص الأدبي بالعالم الداخلي النفسي للمؤلف، " فإذا كانت النفسيّة الفرديّة تعود بجذور العمل الأدبي إلى ذات مبدعه (ومن ثمّ ذات قارئه)، فالواقعية تعود به إلى عالم يقع خارج عالم النفس، وهو علم الأشياء، والأفكار، والعوامل الفعّالة في تكوين الواقع الخارجي، وإذا كان العمل الأدبي ينشأ في ذات مبدعه، فإنّه وصاحبه–عند "الواقعيين"–من نتاج الواقع، فالنظرة " الواقعية تعود بكل فكر، وكل عاطفة، وكل سلوك، وكل شيء إلى مرجع أوسع وأشمل من كل ذات مفردة، ومن كل نفس واحدة، ومن كل عالم، واعٍ أو غير واعٍ، لا تدركه الحواس"[1].

كان الولوع بالواقع الخارجي بكل تفاصيله هو الهدف الذي توخته "الواقعية الأدبيّة"، كما تسمى أحيانا، أو "الواقعية النقديّة" كما تسمى أحيانا أخرى، وكان العمل الأدبي يجود على قدر ما يذكرنا بالواقع، أو على الأقل على قدر عدم تناقضه مع قوانين الواقع التي نعرفها، والتي تحكم حركة حياتنا اليومية، وقد طغي هذا المفهوم عند الواقعيين على فنون الأدب كلها، حتى فن الشعر (مع أنّه فن "الخيال" القديم)، واعتبرت الفنون النثرية كالمسرحية، والرواية، والقصة القصيرة، مدينة بوجودها ذاته لطبيعتها الواقعية.

لم تتوانى الواقعية عن التصدي لكل المفاهيم البالية، ومحاربة كل ما هو قديم، وذلك من خلال جبهتين، الأوّلى إعلان العداء لكل ما هو عاطفي، أو مثالي، أو " رومانتيكي"، والثانية تتبنى أسلوب نثري في التعبير الأدبي يهدف تحقيق أكبر قدر من " مطابقة الواقع"، وقد انتشرت هذه الواقعية فوصلت إلى أمم كثيرة في العالم، واتسمت بصفة "الدولية"، وأصبحنا أمام واقعيات لا واقعية واحدة، وأننا نواجه فروقا في الواقعية بين كاتب واقعي، وكاتب واقعي آخر، بل بين مدخل واقعي نقدي، ومدخل واقعي نقدي آخر، فكلهم واقعيون من حيث إنهم يتجهون إلى القارئ العادي، ويهتمون ببناء

---

2– المحرر الضيف، **مداخل نقدية معاصرة إلى دارسة النص الأدبي**، عالم الفكر، المجلد 23، العدد 1، 2، يوليو/سبتمبر، أكتوبر/ديسمبر، 1994، ص306.

الشخصية العادية، ويصورون الشخصية وهي تضطرب في أحداث الحياة العادية، أو بعبارة " رينيه ويليك":" يصورون الحقيقة الموضوعية الماثلة تصويرا موضوعيا"[1]، ولكنهم يختلفون فيما بينهم بعد ذلك في أسلوب تصوير تلك الواقعية.

كان هدف "الواقعية" تصوير كل جوانب الواقع بطبيعة الحال، ولكن ذلك لم يكن يعني أنّ كل عمل واقعي بذاته لا بد أن يصوّر كل ونواحي الحياة الواقعية، أو أنّ كل أعمال أديب مفرد لا بد أن تصور كل نواحي الحياة الواقعية، لقد كان تصوير كل نواحي الحياة هدفا مشتركا تسعى إليه " الواقعية" بصفتها وسيلة أدبيّة لتمثيل الحقيقة، وكان تصوير أحوال الطبقات العادية يتم في أحوال كثيرة من خلال نقد أحول الطبقيتين الوسطى والعليا، كما كان الجانب الأليم–بصفة خاصة–يحظى من أحوال الطبقة العادية بكل الاهتمام، فلم يكن من عمل الكاتب " الواقعي" أن يخلع أي نوع من أنواع الخيال على أحداث الواقع، بغيّة تجميلها أو التخفيف مما هي عليه من بشاعة، أو قبح، أو إيلام وكانت الواقعية تفعل ذلك دائما بدعوى تصوير الأمور على " حقيقتها "، ولأنها كانت في أساسها " واقعية نقدية" كانت تريد أن تصور " الواقع" على " طبيعته " وقد برزت هذه النقطة " الطبيعية " في أعمال الواقعيين حتى اختلطت الواقعية بالطبيعية في المفهوم، وتبادل المصطلحان المواقع في تاريخ النقد الأدبي.

من أبرز القضايا التي يناقشها المدخل الواقعي في نقد العمل الأدبي قضيّة لغة العمل الأدبي، وهو مشكلة تتناول من وجهين: الوجه الأوّل يتصل بنوع اللغة التي يستخدمها هذا العمل حتى يحقق معنى كونه عملا واقعيّا، والوجه الثاني يتصل بالمواءمة اللازمة التي يقوم الأديب بين استخدام لغته الخاصة، والإيهام في الوقت ذاته أنّ هذه اللغة هي نفسها اللغة التي تستخدمها شخصيات العمل الأدبي في حياتها الواقعية، في الناحية الأولى، لم يكن خافيّا على الأديب الواقعي أو الناقد الواقعي في أية مرحلة من المراحل، أنّ ثمة فروقا واضحة بين لغة العمل الأدبي الواقعي، ولغة الناس في واقع الحياة، وأنّه من المستحيل لذلك أن يستخدم الأديب ذات اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم الفعلية، وعلى ذلك يكون معنى واقعية اللغة في العمل الأدبي ليس محاكاة لغة الواقع الخارجي الذي يصوّره العمل الأدبي، وإنّما عدم وضوح التناقض بين هذه اللغة ولغة الطبقة التي يفترض أن يصوّرها هذا العمل، وفي الناحية الثانية كان ضمير الغائب هو السلاح الفعّال الذي يستخدمه الأديب الواقعي

[1] -[1]- J. Waston, the study of literature,p29.

ليختفي وراءه، جاعلا الشخصيّة تظهر في العمل، وتتطور أمام عين القارئ، على نحو ينسيه أنّه أمام لغة هي من صنع الكاتب المنشئ، مع أنّها في واقع الحال من صنعة فعلا، ولقد ساعد هذا الأسلوب على جعل القارئ يتابع قراءة العمل الأدبي على أنّه صورة موضوعية، تتكامل أمامه، متأثرة بعناصرها الذاتية المستقلة[1].

ومع ظهور الاشتراكية في أوائل القرن العشرين، طرأ تحولا جذريّا على معنى الواقعية، فلم يعد المدخل الأدبي الملائم للأدب " واقعيًّا " ، بل " واقعيّا اشتراكيّا "، كما أنّ مصطلح الواقعيّة في يختلف عن معناه الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر، فبعد أن كان يعني الواقع الخارجي، بتفصيلاته جميعا، محققا بذلك معنى الكلمة اللغوي، أصبح يعني قوى بعينها في المجتمع وهي القوى الاجتماعية والاقتصادية كما يحددها " ماركس"، وعلى هذا اختزل المعنى ليصبح في خدمة الاتجاه المذهبي الخاص، أمّا المصطلح الآخر "الاشتراكية " فقد زاد معناه من تباعد معنى "الواقعيتين" (النقدية والاشتراكية)، ذلك أنّ معنى المصطلح الجديد لم يقصره على معنى المجتمع الماركسي فحسب، بل وجب على الأدب كذلك أنّ يكون له هدف مستقبلي، هو نشر الأفكار الاشتراكية والمساعدة الواعية المقصورة على تذويب الفوارق الطبقية، وتوجّه الصراع الطبقي برمته نحو نصرة الطبقة العاملة، وحسم الصراع لصالحها، بحيث يصبح المجتمع في النهاية طبقة واحدة، هي هذه الطبقة[2].

كان للواقعية الاشتراكية أثر بعيد في مجال النقد الأدبي وذلك من خلال الأعمال التي قدّمها نقاد ماركسيون أمثال " **جورج لوكاتش**" (Gorge Lukas)(1885-1971). و "**لوسيان جولدمان**" (Lucien Goldman) وكان هدف هذه الأعمال إرساء قواعد المفهوم الماركسي في تناول النص الأدبي.

فجورج لوكاتش(المجري الأصل) يُعد واحدا من أبرز المنظرين للواقعية في الأدب والنقد الاجتماعي، فقد خصص الكثير من أعماله حول الفكر والأدب والفن لبلورة مفهوم لهذا الاتجاه يستند بالأساس إلى ربط وثيق بين الذوق الكلاسيكي الذي لا يتوقف لوكاتش عن إبداء إعجابه به، وبين العقيدة الماركسية التي بقي مخلصا لها طوال حياته، فكتاباته عن علم الجمال وتنظيراته الأدبية والفكرية لا تزال من المراجع الأساسية للأدباء الواقعيين، وللنقاد الذين ينتهجون المنهج الاجتماعي.

---

[1] - R. Wellek, Comcepts of Criticism, Y.U.P , 1963 p242.

[2] – أحاديث في ندوة الأدب والفن بيانان، بكين، 1967، ص46.

يمر الفكر الأدبي اللوكاتشي بمرحلتين أساسيتين[1]: يفيد لوكاتش في هذه المرحلة في هذه المرحلة بصورة واضحة من الأفكار الجدلية الهيغلية المتعلقة بعلم الجمال، وتتمثل هذه المرحلة بكتابي **الجوهر والأشكال** عام 1911، و**نظرية الرواية** عام 1916، يهتم في كتابه الأوّل بقضيّة أساسية في الفلسفة التقليدية وهي علاقة الإنسان بالأفكار والقيّم المطلقة، وتطرق لشرح بعض المفهومات الوجودية.

أما في كتابه نظرية الرواية فيميّز لوكاتش بين مرحلتين للفن في حقبتين تاريخيتين مختلفتين: هما مرحلة الملحمة الإغريقية، ومرحلة الرواية الحديثة، فعند اليونان ازدهرت الملحمة بينما حلت الرواية في المرتبة الأولى في العصور الحديثة، وهنا يعرض لوكاتش آراءه الفلسفية والجمالية حول نظرية الرواية، ويحلل تطور الأشكال الروائية عبر العصور، ويركز على علاقة الإنسان بالعالم في الرواية الحديثة.

فهذان العملان يعبران عن تفكير لوكاتش في مرحلته ما قبل الماركسية، وهو يثبت فيهما بعض الأفكار الوجودية، وأساس التحليل البنيوي، كما تتمثلت في كتابه نظرية الرواية الجدلية الهيغلية، ويعدُّه الكتاب الأوّل الذي طبق هذه الجدلية في قضايا جمالية وأدبيّة : " إنه أوّل عمل بين الأعمال التي تهتم بعلم الإبداع طبق عمليّا نتائج الفلسفة الهيغلية على قضايا جمالية"[2].

أمّا المرحلة الثانية من حياة لوكاتش الفكرية فتبدأ سنة 1918 بتحوله إلى الفكر الماركسي، طاويا بذلك صفحة غنيّة من حياته الفكرية والفلسفية، فيجهد في سنوات العشرينيات إلى تقديم مفهوم جديد لعلم الجمال يبدأ مع مؤلفه المهم التاريخ والوعي الطبقي 1923، وبهذا العمل يضع لوكاتش نفسه في مقدمة منظري علم الجمال الماركسي.

ويعتر لوكاتش الرواية ملحمة البرجوازية، حيث اقترن الحديث عنده عن الواقعية بالرواية من بين الأجناس الأدبيّة، فهو يميّز في كتابه نظرية الرواية بين المجتمع القديم الذي كانت الملحة تمثله بامتياز، وبين المجتمع الحديث الذي أخذت فيه التناقضات الاجتماعية في ظل البرجوازية وبداية تشكل الوعي الطبقي لدى الطبقة العمالية تتبلور بوضوح، ولهذا احتاج المجتمع الطبقي الجديد إلى فن أدبي يستطيع التعبير عنه مثلما عبّرت الملحمة عن المجتمع القديم، فكانت الرواية التي يقرر لوكاتش

---

[1]– وائل بركات، غسان السيد، نجاح هارون، **اتجاهات نقديّة حديثة ومعاصرة**، منشورات جامعة دمشق، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، 2003–2004، ص60.

[2] -G Lukas, **Théorie du roman**, éd. Gonthier, Geneve, 1963, p10.

أنها " النوع الأدبي النموذجي البرجوازي، وأنّ تناقضات المجتمع الرأسمالي هي التي تقدم المفتاح لفهم الرواية"[1]، فهو يربط بين الانتشار الحقيقي لفن الرواية، وبين تبلور مفهوم التناقضات والصراعات الطبقيّة التي كانت وليدة الظروف الاقتصادية والاجتماعية للقرن التاسع عشر، وأمام هذا الواقع الجديد لا بد من البحث عن جنس أدبي يتناسب مع المجتمع الذي أخذ يرسخ حالته البرجوازية.

ويناول لوكاتش قضيّة الانعكاس حيث لا يقصد به بهذا النموذج انعكاسًا حرفيّا تفصيليّا لوقائع الحياة تتحول الرواية معه إلى مرآة عاكسة لكل شيء، بل يريد معرفة عميقة بالواقع والحياة الاجتماعية، وكي ينعكس الواقع القائم مسبقا في المجتمع، والذي يتصف بشكل محدد في حقبة تاريخية معيّنة وتخذ شكلا واضحا في الفكر الإنساني، لا بد أن يصيغه الكاتب في قالب فني، فينتقل شكله الواقعي التاريخي في حركته الجدلية إلى شكل عمل يستطيع توضيح شكل العالم الحقيقي أمام القارئ.

أمّا عن النموذجية والطل النموذجي، فيقوم مفهوم النموذجية (النمطية) عند لوكاتش على مقولة معروفة لا نغلز تنص على " التصوير الأمين لشخصيات نمطية ضمن شروط نمطية"، وهذا يترجمه لوكاتش بتصوير صادق للواقع ولحركته التاريخية وتطورها المستقبلي مع إظهار أبطال نموذجين لهم صفات فردية وجماعية متميّزة، ويوضعون في ظروف نموذجية، ويكون هذا البطل النموذجي محور العمل الروائي، وهنا يكمن جوهر الواقعية في رأي لوكاتش.

ويصّر لوكاتش كثير على مضمون، غير أنّ هذا الإصرار على المضمون لا يعني إلغاء أهمية الشكل التي يتصورها من خلال علاقة وثيقة بين الشكل الفني والحقيقة الاجتماعية، فتطور المجتمع يتطلب بحثا جديدا عن أشكال وأساليب جديدة في الرواية، ولما كان على العمل الروائي أن يتماشي مع التغيرات الاجتماعية، فهذا يعني أنه يجب أن يتم ذلك على مستوى الشكل والمضمون على حد سواء، ويقتضي على من الروائي إيجاد صيغ جديدة تتناسب مع التغييرات المستجدة في المجتمع، وتتضح هنا العلاقة الجدلية بين المضمون والشكل، فيرى أنّ الأوّل جوهر الفن والثاني ظاهره الذي يعبر عنه " فكما أنّ عناصر التغيير الاجتماعي تؤثر على في نظرية الرواية الواقعية،

[1]– جورج لوكاتش، **الرواية ملحمة البرجوازية**، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص9.

فإنّ من واجب هذه الأخيرة أن تسهم في ولادة اتجاهات تطورية في المجتمع نفسه"[1]، فهو يربط ازدهار الرواية بتطور المجتمع، وتقدم هذا الأخير بتطور الرواية.

كما استطاع جورج لوكاتش أن يضيف جديدا على الفكر النقدي الاجتماعي الواقعي بصياغته مفهوم رؤية العالم روائيّا، والذي سيتبناه لوسيان غولدمان من بعد، ويجعله ركنا أساسيّا في نظريته النقديّة المسماة البنيوية التكوينية، فقد بحث لوكاتش في المحفزات الأيديولوجية التي تكّون وجهة نظر الروائي تجاه العالم، وقد توصل إلى تلك النتائج بعد دراسته لبعض أعمال الروائي الفرنسي بلزاك.

وبذلك استفادت الواقعية الاشتراكية كثيرا من آراء لوكاتش، لكن مفهومه للواقعية لم يكن مقتصر على الواقعية الاشتراكية، بل تخطاها بتصوراته العميقة ورؤاه البعيدة، وجاءت أعماله لتؤكد شمولية توجهاته، وأصالة آرائه، وحدّة طروحاته.

ويعد الفيلسوف الفرنسي من أصل روماني، لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) (1913-1970) أحد مؤسسي اتجاه بنيوي في إطار علم الاجتماع ، يطلق عليه البنيوية التكوينية، وقد أسس غولدمان مجموعة من المصطلحات والمفهومات الخاصة بمنهجه الدراسي في قراءة النصوص الأدبيّة، مثل رؤية العامل والوعي الفعلي والوعي الممكن...إلخ، وتجد هذه المصطلحات تطبيقاتها الفعلية في كتبه لمعروفة الإله الخفي وعلم اجتماع الرواية.

اتبع لوسيان غولدمان منهج أستاذه جورج لوكاتش، واعتمد على تصوراته عن الاتجاه الاجتماعي في الأدب فأوضحها وطوّرها وأضاف إليها العديد من الأفكار والمفهومات الجديدة بما يتناسب والجو الثقافي الذي كان سائدا في أوروبا عامة وفرنسا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية.

ويرى غولدمان أنّ النص الأدبي هو بنية دالة متولدة عن بنية أشمل وأعمق هي البنية الاجتماعية للجماعة أو الطبقة التي يمثلها المبدع، ولذا لا بد في دراسة النص الأدبي من الكشف عن مدى تجسيده للبنية الفكرية للطبقة أو الجماعة الاجتماعية التي يعبّر عنها الكاتب، ويترافق هذا التجسيد للبنية الفكرية للجماعة مع كيفية انتقالها إلى بنية دلالية هي العمل الأدبي عبر وسيط بين الطرفين (التجسيد والكيفية) يطلق عليها غولدمان مفهوم **رؤية العالم**.

أمّا عن منهج غولدمان فهو يقوم على مصطلح البنيوية التكوينية الذي يتكون من بعدين متلازمين: الأوّل البنيوية، ويقصد به تحليل البنية الداخلية للعمل الأدبي وهو ما يسميه المرحلة الأولى

[1]- G. Lukacs, Ecrits de Moscou, éd : Social, trad, De Claud Prévoste, Paris, 1974, p242.

من التحليل التي تهدف إلى الفهم، أي فهم العناصر المكونة للعمل الأدبي، والكيفية التي تكسف بها بنيته، والثاني التكوينية، ويقصد بها دراسة التكوين أي ربط العمل بالبني الفكرية-الاجتماعية، وهو ما يطلق عليه المرحلة الثانية التي تهدف إلى التفسير، أي إظهار العلاقة بين البنية الدالة وبين بنية فكرية لجماعة اجتماعية ما هي واحدة من بنيات متصارعة قائمة في المجتمع، ويعني ذلك تفسير العمل وإدراك وظيفته في الحياة الاجتماعية، فالفهم مرتبط بالبنية الأدبية، أمّا التفسير فيتجاوزه إلى الحياة الاجتماعية، يقول غولدمان: " إنّ فهم النص مشكلة تتصل بالتلاحم الداخلي للنص، وهي مشكلة لن تحل إلا بافتراض أنّ النص، كل النص وليس أي شيء سواه، هو ما يجب أن يؤخذ أخذًا حرفيّا، وأنّ على المرء أن يبحث في داخله عن بنية دالة شاملة، أمّا الشرح (التفسير)، فإنّه مشكلة تتصل بالبحث عن ذات فردية أو جماعية، ونحن نظن أننا لا نواجه إلا ذات جماعية في أعمال الثقافة، من حيث علاقتها ببنية عقلية تحكم العمل، ذات خاصيّة وظيفية، وبالتالي خاصيّة دالة"[1]، فالأدب وفق هذه النظرة مجموعة من العناصر التي تحكمها بنية معيّنة، واكتشاف هذه البنية يعني الكشف عن العلاقات المنظمة للعناصر وتفسيرها.

بناء على ذلك تقدم البنيوية التكوينية مدخلين أساسيين لدراسة العمل الأدبي هما: مخل داخلي وآخر خارجي، والمزاوجة بينهما أمر جوهري في منهج غولدمان الذي لا يقارب العمل الأدبي إلا من خلال النظر إليه بوصفه نسقًا من العلاقات المتلاحمة داخليّا، ولكنه لا يفهم هذا النسق بوصفه تجريدا مطلقا أو نظاما مستقلا مكتفيّا بنفسه، بل يفهمه من حيث هو وظيفة دالة على مستوى التلاحم الداخلي نفسه، ولكن عندما يريد المنهج الكشف عن وظيفة هذا التلاحم يضطر إلى العودة إلى الخارج، حيث الطبقة أو المجموعة الاجتماعية للأديب المنتج، فلا يتوقف عندما إلا لكي يفهم رؤيتها باعتبارها بنية أشمل ولّدت بنية العمل الأدبي، ثمّ يعود المنهج إلى العمل الأدبي مرّة أخرى، وهكذا دواليك.

أمّا عن الجديد في عمل جاء به لوسيان غولدمان فهو مفهوم **رؤية العالم**، وقد صاغ هذا المفهوم متأثرا على نحو عميق بالفكر الماركسي في صورته عند جورج لوكاتش، يقول جابر عصفور : " قد ترجع بنا رؤية العالم على هذا النحو، إلى مفهوم لوكاتش عن الكلية الاجتماعية، ولكن

---

[1]– لوسيان غولدمان، **علم اجتماع الأدب، الوضع ومشكلا المنهج**، مجلة فصول، مد1، ع1، القاهرة، 1971، ص104.

غولدمان يطوّر هذا المفهوم، عندما يتعامل مع الرؤية باعتبارها بنية[1]، فرؤية العالم هي بنية شاملة تلف الطبقة الاجتماعية في الحيّز الاجتماعي.

وقد صاغ غولدمان مفهوم رؤية العالم بعد تأثره العميق بالفكر الماركسي، فالفكر الماركسي ينطلق من في مقارباته للكائن والكون من رؤية شمولية، أو ما يسميه جان فرانسوا ليوتار (Jean Francois Lyotard) بالحكاية الكبرى، وعند هذه النقطة تتوضح لدينا فكرة رؤية العالم فهي ترد عند غولدمان " باعتبارها كيانا ابستمولوجيّا قارا داخل العمل الأدبي وخارجه في آن، وباعتبارها أساسا ابستمولوجيّا لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل كل بنية من منجزات الخلق الثقافي–ومنها الأدب– من ناحية، وفهم العلاقة بين بعض هذه الأبنيّة ببعض من ناحية ثانية، وبينها جميعًا وبين بنية أخرى أشمل تحكمها وتنظمها، وتصل ما بينها وبين الأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية، أو الطبقة، من ناحية ثالثة"[2]، ولصياغة مفهوم رؤية العالم يشتق غولدمان مفهوما آخر هو الوعي الجماعي الذي يتشكل في الحيّز الاجتماعي من جراء الدور الذي تقوم به الطبقة والعلاقات التي تنشئها في إطار الطبقات الكائنة في المجتمع، ولذلك يمكن القول: إن الوعي الجماعي " هو بنية فكرية خاصة بالطبقة، وهو –كبنية–وعي متحرك لا يتصف بالجمود شأنه شأن الطبقة التي تشكله، وأهم خاصة لهذا الوعي أنه موجود في الطبقة وبها، بمعنى أنّه لا يمثل كيانًا أنطولوجيّا منعزلا بل يمثل كيانا قارا في الوعي الفردي لكل أفراد الطبقة "[3].

وينقسم الوعي الجماعي إلى نوعين: الأوّل هو الوعي الفعلي أي الوعي بالحاضر الموجود، والثاني هو الوعي الممكن أي الوعي بالمستقبل، وهو ناشيء عن الأوّل لأنّ الوعي بالحاضر لا بد أن يوّلد وعيّا بإمكانية تغييره وتطويره.

فرؤية العالم إذا هي رؤية الجماعة التي يقوم بها الأديب ببلورتها وتحويلها من وعي فعلي قائم إلى وعي ممكن في عمل أدبي، وبذلك تكون رؤية العالم وسيطًا قويّا وصلبا بين القوّة الاجتماعية والعمل الفني أو الأدبي.

---

[1]– جابر عصفور، **عن البنيوية التوليدية**، مجلة فصول، مج 1، ع2، القاهرة، 1981، ص86.

[2]-جابر عصفور، **المرجع نفسه**، ص85.

[3]-جابر عصفور، **المرجع نفسه**، ص85.

ولكن رغم الجهود التي قدّمها لوسيان غولدمان وخلاصة تقديمه التعامل مع البنية النصيّة على الاجتماعيّة، إلا أنّ أهم ما يؤخذ عليه أنه ينساق وراء البحث عن التمثلات المضمونية، وإقامة التوازنات بين البنى النصيّة والبنى الاجتماعية، كما أنّ الخصائص التي يقدمها للبطل الروائي حافظت على مضمونيتها ولم تهتم جديّا بخصائصه التشكيلية، وكان اهتمامه بالبنى السردية واللغوية التي هي أساس التشكيل الفني أقل مما ينادي به نظريّا، كما تغيب عن منهج غولدمان الوسائل والأدوات الإجرائية التي تمكن من القيّام بالتحليل الداخلي للبنية النصيّة، فقد اعتمد على حدسه الخاص في الكشف عن هذه البنية النصيّة الدالة.

# المحاضرة 13

## الخطاب النقدي الحديث وتطوّره في ضوء المناهج الحداثيّة

### الاتجاه اللساني في النقد الأدبي

تأسست المناهج النقدية الحديثة على أنقاض المناهج النقدية السابقة، من منطلق أنّ هذه الأخيرة والتي تأسس عليها الخطاب النقدي الكلاسيكي أصبحت غير مجدية لا تجيب على كثير من الأسئلة النقدية، وحولت هذه المناهج السياقية الدراسة الأدبية من دراسة علمية لبنى النص ووظائفه إلى التركيز على الذات المبدعة في علاقاتها المختلفة دون الاهتمام بالجانب الإبداعي، هذا ما دفع ببعض النقاد إلى تجاوز هذه المناهج والبحث في تأسيس عن مناهج نسقية جديدة انطلاقا من النص ببنيته التركيبية والجمالية بمعزل عن العوامل الخارجية.

يمكن اعتبار القرن التاسع عشر نقطة تحول في مسار الممارسة النقدية ويعود الفضل في ذلك إلى كتاب (دروس في اللسانيات العامة cours de linguistique général) للعالم الكبير " فرديناند دي سوسير "Ferdinand de Saussure (1857-1913) مؤسس اللسانيات الحديثة من خلال محاضراته الشهيرة التي جُمعت من طرف تلميذيه شارل بالي (Ch.Bally) وألبير سيشهاي (A.Sechehay) بعد وفاته بثلاث سنوات. فبعدما انشغل سوسير بدراسة النحو المقارن لفترة ما انتقل إلى دراسات وصفيّة مركزة على ثنائيات جديدة في الدرس اللغوي (اللغة، الكلام)، (الدال، المدلول)، (الآنية، الزمانية)، التي شكلت الرحم الذي حمل المناهج النقدية الحديثة، فكان بذلك المهد الفكري للمنهج البنيوي الذي ترعرع في أحضان الشكلانية حتى أصبحت النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني[1].

وتعود بدايات الشكلانية الروسية إلى عام 1915، حيث نشأت حلقتا سان بترسبورغ وموسكو اللغويتان، واهتمتا بالدراسات اللسانية والشعرية للأدب لإدراك ماهيته وخصوصيته، ويعود اهتمام الشكلانية الروسية بالدراسات اللسانية إلى هيمنة البعد السوسيولوجي في صورته الماركسية على النقد الأدبي في ذلك الوقت، الأمر الذي أدى إلى القفز فوق الوظيفة الجمالية للعمل الأدبي، ولهذا اتجه منظرو الشكلانية إلى ما هو متصل بالطبيعة الأدبية فكان الاهتمام بالدراسات اللسانية

---

[1]- ينظر: فيكتور إير ليخ، **الشكلانية الروسية**، ترجمة: محمد الوالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت، 2000، ص60.

والشعرية للعمل الأدبي، الذي هو أولا وأخير لغة، وهو لا يفهم إلا من خلال دراسة هذه الأداة في أبعادها المختلفة وعلى الخصوص البعد الجمالي، أي كيفيّة صياغة المادة الأدبيّة، ولذلك يقول آنّ جيفرسون : " تمثّل الشكلانية الروسية واحدة من أولى المحاولات المنهجية لإرساء الدراسات الأدبيّة على قاعدة مستقلة "[1].

عنيت الشكلانية بالبحث عن نظرية متماسكة لدراسة النص وتأويله، تعنى بالتجربة وتستبعد غير الأدبي من أي قراءة نقدية، فهي تؤمن بوجود تعارض بين الحياة الفن، ولهذا ترفض الاهتمام الكبير الذي سخره النقاد على مرّ العصور للكشف عن مصادر تكوّن الأعمال الأدبية، ولدور السيرة الذاتية والتاريخ والأفكار الاجتماعية في هذا التكوّن، مما أدى إلى انحسار أهميّة الأدب بذاته لصالح ما هو خارج عنه، وأصبح نقاد الادب أقرب إلى ممارسين لفروع علم النفس والسياسة والفلسفة وعلم الاجتماع...إلخ

انطلاقا من هذا الوضع بذل الشكلانيون الروس جهود مهمة لإنشاء علم مستقل للأدب مهمته الوقوف عند دراسة المادة الأدبية بالمعنى الدقيق للكلمة، أي أنّ الشكلانية وفق المنظور الذي انطلقت منه " تستبعد، على نحو صارم ومنهجي، كل ما هو غير أدبي"[2]، فهم قاموا بعملية معضلة بين العالم والنص، ويرفضون أي تعريف للأدب بوصفه محاكاة للعصر الذي يعيشه الكاتب أو رؤيته للمجتمع والعالم، فالمحاكاة ستقودنا إلى التاريخ والسياسة والاجتماع، ورؤية العالم ستدخلنا في إطار السيرة الذاتية وعلم النفس.

ويمكن أن نميّز عددا من المبادئ النظرية للشكلانية الروسية أهمها[3]:

1-ركز الشكلانيون اهتمامهم على مادة الأدب التي تميّز النص الأدبي عن غيره وهي اللغة بطبيعتها الجمالية، وهذا بالكشف عن العوامل التي تجعل من مص ما نصًا أدبيّا-جماليّا.

2-بحث الشكلانيون عن خلق علم جديد مستقل أطلقوا عليه تسمية علم الأدب يختص بدارسة الموضوعات الأدبيّة وغوص في مكوناتها وبنياتها المكونة للأثر الأدبي، ويرى جاكبسون أنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب، ولكن الأدبيّة، أي ما يجعل من عمل ما عملا أو نصًا أدبيّا[1].

---

[1]- آن جفرسون، **الشكلانية الروسية**، ضمن كتاب **النظرية الأدبية الحديثة**، تر: سمير مسعود، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ص1992، ص35.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- وائل بركات، غسان السيد، نجاح هارون، **اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة**، ص190.

3-تشكل اللغة موضوع علم الأدب عند الشكلانيين، فهم ينظرون إلى النص الأدبي بوصفه منظومة أو نسقًا يفسّر من خلال العلاقات الموجودة بين الدلالات داخل النص، وهذا ما يبرر عناية الشكلانيين باللغة في أبحاثهم حول الشعر وعلى الخصوص في أعمال رومان جاكبسون في كتابه: المعنى والصوت، وقضايا الشعرية، وغيرها من المؤلفات.

4-يرى الشكلانيون أنّ الأساس في الأدب ليس ما يعبر عنه من أفكار، بل الطريقة التي يتم تقديم الفكرة من خلال توظيف جمالي للغة أو كما يسميه جاكبسون الوظيفة الشعرية، وهي " ذلك المكوّن المحوري في العمل الفني: ذلك أنّه يتحكم في المكونات الباقية، ويبثُ فيها، ويغيرها، إنّه المسيطر الذي يأخذ على عاتقه كمال البنية"[2].

5-اهتم الشكلانيون في البداية بالشعر ودراسته، ثم انتقلوا إلى الرواية، فميّزوا فيها بين عنصرين أساسيين هما[3]: القصة والحكاية، فالأولى هي مجموع الأحداث (أي موضوع الرواية)، والحبكة هي وسيلة تقديم الأحداث (أي الطريقة التي يتم بها عرض الأحداث وسردها)، وأضفى الشكلانيون على الشخصية فكرة جديدة حين قالوا: ليست الشخصية محور الشخصية محور اهتمام، فهناك شيء أهم وهو الوظيفة التي يقوم بها.

3-يرى الشكلانيون أنّه لا وجود لشعراء أو شخصيات أدبية، بل هناك شعر وأدب، ولا علاقة للأدب بالرؤية أو بالمعنى الذي أراده الكاتب، بل الأدب بصور عامة، والمؤلف برأيهم ليس أكثر من خبير في مجال عمله، وأداة تطوّر الأدب بدرجة ما، وبذلك ينظر إلى الشاعر أو الأديب على أنّه عامل ماهر يعيد ترتيب المادة اللغوية، وليس عبقريّا أو صاحب رؤى وأفكار عليه أن يكون على معرفة جيّدة بالأدب، ولا يهم ما يعرفه عن المجتمع والحياة.

4-يرى الشكلانيون أنّ الأدب ينشأ من الأدب الذي سبقه، هذا الأمر يقترب من مفهوم التناص، وبذلك يسجّلُ للشكلانيّة الروسية أسبقيتها في الإشارة إلى أهميّة العلاقات الشكلية والمضمونية في بناء النصوص ونشوئها، وليس من أي مصدر غير أدبي، وبذلك يصبح الواقع ثانويا

---

[1]- آن جعفرسون، **الشكلاننية الروسية**، ص41.

[2]- رومان جاكبسون، **المسيطر**، ضمن كتاب **نظرية الأدب في القرن العشرين**، ص24.

[3]- آن جفر سون، **الشكلانية الروسية**، ص61-62.

مهملاً في كتابة الأدب وتحليله، والتغير في الشكل الأدبي لا يقرره التبدل في الواقع، وإنّما الحاجة إلى إنعاش الأشكال الأدبيّة وتحديدها.

كانت التوجهات اللسانية في تحليل النصوص الأدبية من اهتمامات الشكلانيين الروس الذين رفضوا اعتبار الأدب صورة عاكسة لحياة الأدباء، وتصويرا للبيئات والعصور، وصدى للمقاربات الفلسفية، والدينية. ودعوا إلى البحث عن الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي أدبا[1]، أي: ما يحصل نتيجة تفاعل البنى الحكائية، والأسلوبية، والإيقاعية في النص.

وقد كان للمنهج الشكلاني تأثيرا كبيرا على البحوث النقدية اللساني في دراسة النص الأدبي من الداخل، بحيث مكّن النقد الأدبي من الانفصال في تحليل الخطاب الأدبي عن نظريات علم النفس، وعلم الاجتماع، والأيديولوجيات الدينية والسياسية حتى غدا الخطاب النقدي يتمتع باستقلال ذاتي، لأن المادة الأساسية في بناء الأدب هي اللغة، وأما اللسانيات فهي الدراسة العلمية لها، ولمظهرها الحسي الذي يتجلى من خلال الكلام[2].

غير تركيز الشكلانيين على العلاقات الداخلية التي تحكم الأثر الأدبي، وتحفظ توازنه وانسجامه، لم يكن ليمحو من برنامج البحث المشاكل المعقدة، والمتصلة أساسا بالعلاقة بين الفن الأدبي والواقع الاجتماعي والنفسي، وهذا ما أكده جاكبسون حين أشار في مقال، عنوانه: "نحو علم للفن الشعري"[3] أنّ الاتجاه الجديد للشكلانية في مقاربة الأثر الأدبي والبحث عن أدبيّته، لم يحل الإشكال بعد، فما زالت نظريات تحليل النص الأدبي تؤكد ترابط الأدب بغيره من المجالات الأخرى الثقافية والاجتماعية والفكرية والعقائدية.

ويميل جاكبسون في قراءته التقويمية لحصيلة المدرسة الشكلانية إلى الاعتقاد أنّ باحثي هذه المدرسة كثيرا ما كانوا يخلطون بين الشعارات الطامحة، والساذجة أحيانا لمبشريها، والإجراءات النقدية الموجّهة نحو النص أساسا، ولذلك نراه يحسم هذا الإشكال عندما يتبين له أن كل حركة أدبية أو علمية إنما تحاسب قبل كل شيء اعتمادا على العمل الذي أنتجته، وليس من خلال بلاغة بياناتها.

---

[1]- عبد القادر شرشار، **تحليل الخطاب الأدبي وقضاياه**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص31.

[2]- المرجع نفسه، ص34.

[3]- المرجع نفسه، ص60.

وإذا كان الشكلانيون الروس قد فرضوا منهجهم في تحليل النصوص الأدبية ابتداء من النصف الأول من القرن العشرين، فإنّ التفكير في تلك الفترة كان قد تجاوز النظرية التي كانت تهتم بقضايا المضمون والمعنى انطلاقا من الصورة باعتبارها قوة ملازمة للأدب، وأصبح مفهوم الشكل منذئذ يعرف رواجا وامتزج شيئا فشيئا بمفهوم الأدب، ومفهوم الواقعية الأدبية.

وقد استفاد الخطاب النقدي الحديث من الأدوات الإجرائية التي وفرتها مختلف مباحث وأطروحات اللسانيات على صعيد اللفظة، والجملة، وفي فترة حديثة: النص، وتجلى ذلك في ما أكدته الدراسات اللسانية الحديثة من تداخل وترابط بين المستويات (الصوتية، والتركيبية، والدلالية) والتي سعت إلى الكشف عن وظيفة كل مستوى ودلالته منفردا ومجتمعا مع غيره من المستويات على صعيد النص الأدبي.

أما البنيوية فهي مذهب لساني بامتياز، وقد نشأت في فرنسا، في منتصف الستينات من القرن العشرين، ويمكن حصر المصادر التي استمدت البنيوية أفكارها إلى ثلاثة مصادر[1]:

-**المصدر الأوّل** هو الشكلانية الروسية، وهذا عندما ترجم تودوروف أعمال الشكلانيين الروس إلى الفرنسية، ومن المعلوم أنّ مدرسة الشكلانيين الروس ظهرت في روسيا بين عامي 1915 و1930، ودعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاما ألسنيا ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاسا للواقع، واستبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع، وقد طوّرت البنيوية بعض الفروع التي جاء بها الشكلانيون الروس.

-**المصدر الثاني** الذي استمدت منه البنيوية هو النقد الجديد الذي ظهر في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين في أمريكا، والذي يرى أنّ الشعر هو نوع من الرياضيات الفنيّة، وأنّه لا حاجة فيه للمضمون، وإنّما المهم هو القالب الشعري، وأنّه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته.

-**المصدر الثالث** الذي استمدت منه البنيوية هو اللسانيات الحديثة، ولعلها أهم المصادر، وعلى الخصوص ألسنية دي سوسير الذي يعد رائد اللسانيات البنيوية، وعلى الرغم من أن دي سوسير لم يستعمل كلمة بنية، فإنّ الاتجاهات البنيوية كلها قد خرجت من ألسنيته، فقد مهد لاستقلال النص

---

[1]- محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دارسة في نقد النقد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص11.

الأدبي بوصفه نظاما لغويّا خاصا، وفرّق بين اللغة والكلام: فاللغة عنده هي نتاج المجتمع للمكلة الكلامية، أمّا الكلام فهو حدث فردي متصل بالأداء والقدرة الذاتية للمتكلم.

وقد شدّد دي سوسير على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية، وعلى كونها نظاما خاصا من العلامات أو الإشارات المعبرة عن الأفكار، وآثر قوله بالاهتمام بالأنساق في دعوة البنيويون إلى الفصل بين دراسته للأدب ودراسة تاريخ الأدب، وقوله بالطابع الاعتباطي للعلامة اللفظية، اعتقاد منه بأنّ (الدال) أو الصورة السمعية للكلمة لا تنطوي على أية إشارة أو إحالة إلى مضمون (المدلول).

وقد تأثر رواد النقد البنيوي الفرنسي بسوسير، ودفعهم هذا التأثر إلى الكشف عن أنساق الأدب وأنظمته وبنياته، باعتبار الأدب نظاما رمزيّا يحوي نظما فرعيّة، فذهب إلى رولان باث إلى تقعيد القصة وتحليل السرد، بينما اهتم تودروف بأدبيّة الأدب، أو بما يجعل من الأدب أدبًا.

وإذا توغلنا في عمق التنظير البنيوي وجدنا أسماء عديدة في بناء البنيوية منهجا نقديّا أمثال: جاكبسون، وغريماس، وستراوس، وفوكو، وجوليا كريستيفا، وسولرز، ولاكان...وغيرهم، كما أسهم كثيرون في بيان هذا المنهج النقدي الجديد، أمثال: أوزياس، وريفاتير، وكابانس، وشولز، وكيرزيل، وإبغلتون، وغيرهم.

وترى البنيوية أنّ ." الأصوات والأشكال والكلمات والجمل تؤلف الموضوع المشترك بين اللساني والفقيه اللغوي الذي يدرس النصّ"[1]، فالبنيوية باعتبارها نقد لساني تدرس النصوص بوصفها لغة خاصة فاللغة هي القاسم المشترك بينهما " فأهمّية السياق اللغوي تفوق بكثير أهميّة السياق الخارجي فالعلاقات الأفقية بين الوحدات اللغوية التي يتكوّن منها النص هي عدّة التفسير الأدبي"[2]

وقد تفرعت البنيوية إلى فروع كثيرة أهمها البنيوية الألسنية، حيث اعتبر دي سوسير " اللغة نظاما من العلامات"[3]، وبذلك فإنّ الناقد في ممارسته النقدية يسأل عالما من العلامات فما كان علامة عند الكاتب (العمل الأدبي) يصير معنى عند الناقد، من هنا عمدت المقاربات البنيوية إلى تقصي مظاهر تشكل النسق البنيوي والكشف عن درجة الانتظام والتشاكل والتباين لمستويات البنية في

---

[1]– ج مونان، ح جولين، م ريفاتير، **البنيوية والنقد الأدبي**، تر: محمد لقاح، إفريقيا الشرق، المغرب، 1991، ص11.

[2]– **دراسات أدبية ولسانية**، مجلة فصلية متخصصة، العدد2، السنة الأولى، 1986، مطبعة النجاح، المغرب، ص404.

[3]– ينظر: دي سوسير، **دروس في الألسنية العامة**، تر: محمد القرمادي ومحمد الشاوي ومحمد عجينة، الدار الربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1985، ص347.

المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

النص، فأهميّة النص تكمن في نسقه الذي أخذت البنيوية على عاتقها مهمة الحث على مواصفاته داخل النص.

فالبنيوية منهج نقدي ينظر إلى النص على أنّه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل يعالجها معالجة شمولية " تحول النص إلى جملة طويلة تمّ تجزئتها على وحدات دالة كبرى فصغرى وتتقصى مدلولاتها في تضمن الدوال لها، في إطار رؤية نسقية تنظر إلى النص مستقلا عن شتى سياقاته...وتكتفي بتفسير داخليّ وصفي "[1].

ورغم الإضافة التي قدّمتها البنيوية إلى المناهج النقديّة، حيث خلّصت النص من المناهج التي حولته إلى " هامش لمتن إيديولوجي مسطر سلفا "[2] ، إلا أنّها لم تسلم من جهود النقاد بحجة سلبها النقد والأدب من مهمته الإنسانية، فأفضى هذا المنحى البنيوي الشكلي في الأخير إلى إفلاسها، وهو الرأي الذي أيده بول ريكور حين رفض المنهج البنيوي لتفسير اللغة على أنّها نظام مغلق من العلاقات ساعيّا في قراءة النص إلى التركيز على المعنى بدلا من البنية[3].

ويمكن القول أنّ ما أحدثته اللسانيات وما تفرع عنها من مناهج نقدية في تحليل الخطاب الأدبي تركت آثارا واضحة في مسار النقد الأدبي واتجاهاته.

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، **النقد الجزائري المعاصر من الأنسونية إلى الألسونية**، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، 2007، ص120.

[2]- المرجع نفسه، ص121.

[3]- ينظر: يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008، ص116.

# المحاضرة 14

## الخطاب النقدي الحديث وتطوّره في ضوء المناهج الحداثية

## الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي

ظلت الأسلوبية فترة من الزمن متداخلة مع البلاغة حتى اتضحت معالمها مع الباحث (شارل بالي) (Charles Bally) "1865-1947" وهو أحد تلاميذ دي سوسير حيث قام سنة1902 بتأسيس قواعدها النهائية ليأتي بعده كل من (جيل ماروزو) (Jules Marouzeau) و(مارسيل كريسون) (Marcelle Cresson) لينادي كلا منها بشرعية الأسلوبية وعداها بلاغة حديثة.

وتهتم الأسلوبية بدراسة الخطاب الأدبي باعتباره بناء على غير مثال مسبق، وهي لذلك تبحث في كيفية تشكيله حتى يصير خطابا له خصوصيته الأدبية والجمالية، فالخطاب الأدبي مفارق لمألوف القول، ومخالف للعادة، وبخروجه هذا يكتسب أدبيّته، ويحقق خصوصيته.

فاختلاف الخطاب الأدبي عن صنوف الخطابات الأخرى يكون بما يركبه فيه صاحبه من خصائص أسلوبية، تفعل في المتلقي فعلا يقرره الكاتب مسبقا ويحمله عليه، مستخدما ما تقتضيه الكتابة من وسائل تختلف عن مقتضيات المشافهة، ولذلك كان ريفاتير يرى أن الخطاب الأدبي لا يرقى إلى حكم الأدب إلا إذا كان كالطود الشامخ والمعلم الأثري المنيف يشد انتباهنا شكله، ويسلب لبناء هيكله[1].

لقد أحدث ظهور الأسلوبية في حقل العلوم الإنسانية واللسانية مشكلا قبل أن تتحول . الأسلوبية . إلى منهج نقدي لمقاربة الأثر الأدبي، فرضته التطورات والاكتشافات العلمية والثقافية والأدبية في القرن العشرين، وقد تفرّعت الأسلوبية إلى عدّة اتجاهات تبعا للمرجعيات اللسانية و الفكرية في رؤيتها للعمل الأدبي:

### 1-الأسلوبية التعبيرية:

رائدها هو شارل بالي (Charles Bally ) مؤسس الأسلوبية الحديثة، وخليفة دي سوسير في تدريسه للسانيات العامة في جامعة جينيف، وقد عمل بالي على تعريف الأسلوبية بأنها العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوية من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من

[1]-إبراهيم عبد الله، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، أطروحة دكتوراه، كليّة الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 1994، ص 211.

خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية[1]، فبالي يركز على التأثير العاطفي الذي يشبه العلامة اللغوية.

فالأسلوبية التعبيرية ليست منهجا نقديّا أدبيًا، وذلك لعدم اهتمامه بالاستعمال الفردي للغة، وإنّما هي أسلوبية القيّم التعبيرية الكامنة في اللغة، الموجودة فيها بالقوّة، والمؤثرات الأسلوبية التي صنّفها شارل بالي تنتمي إلى نظام اللغة، وتتبع منها ومن قواعدها، ومن العلاقات القائمة، بين عناصرها، بل ترتبط بغيرها في علاقة تضاد معجمي وتركيبي، فالكلمة على الصعيد المعجمي لا تكتسب معناها من نفسها، بل مما يقابلها، فالأبيض ضد الأسود، أمّا على الصعيد التركيبي فالتقابل حاصل في ترتيب الكلام تقديمًا وتأخيرًا وفي زمن حضوره ماضّيا ومستقبلاً، ويبدوا أنّ محاولة استعمال اللغة الأدبيّة، من ميدان الأدبيّة، كان من أكبر الأسباب التي دعت إلى معارضته، لأنّه استبعد تمامًا أدوات التعبير في اللغة بمفهومها العام من ميدان الدراسة الأسلوبية، لأنّ مثل هذه الدراسة ستكون مزعزعة، وغير عملية من وجهة نظر المنهجية، وخصوصا عندما يستخدم اللغة يقصد اللغة بقصد جمالي.

## 2-الأسلوبية البنيوية:

أشهر روادها رولان بارث (Roland Barthes) ورومان جاكبسون (Roman Jakobson)، وميشال ريفاتير (Michel Riffaterre)، ويقوم هذا الاتجاه على ثنائية قائمة في العنوان، طرفها الأوّل البنيوية، وطرفها الآخر الأسلوبية، ويُفهم من هذه الثنائية الموحدة في العنوان أنّ هناك اتجاها أسلوبيّا يعتمد الأسس البنيوية ومنطلقاتها في مقاربة النصوص وتحليلها، وكلاهما يعتمدان على أفكار دي سوسير اللغوية، وخاصةً تفريقه بين اللغة والكلام، وعنايته بالسياق اللغوي من حيث علاقة المفردات ببعضها أفقيّا، وعلاقة المفردة بغيرها من المفردات التي تنتمي إلى حقلها الدلالي[2]، يقول دي سوسير : " الكلمة إذ وقعت في سياق ما، لا تكتسب قيمتها إلا بفضل مقابلتها لما هو سابق، ولما هو لاحق بها، أو كليهما معًا"[3]، ويحتل الاتجاه الأسلوبي البنيوي مكانة هامة عند منظري الأدب.

---

[1]- بير جيرو، **الأسلوبية**، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الانتماء الحضاري، حلب، 1994، ص54.

[2]- ابراهيم عبد الله عبد الجواد، **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، وزارة الثقافة، عمان، 1996، ص30.

[3]- فرديناند دي سوسير، **دروس في الألسنية العامة**، تر: صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1985، ص186.

### 3-الأسلوبية النفسية الفردية المثالية:

يُعدُّ ليو سبيتزر (Leo Spitzer) (1887-1960) من رواد الأسلوبية الفردية، وقد اهتم بالمتكلم أو الكاتب الذي يتناول اللغة بطريقة خاصة به، وكان يُقرُّ بأنّ العمل الأدبي بنية مغلقة تخضع لتربط منطقي ذي خصائص، ويمكن للدارس الأسلوبي أن يتوصل إلى تحديد مختلف حول المعاني التي تميّز النص الأدبي عندما يحاول أن يعيش تاريخ كلمة ترتبط بأفكار معيّنة أو بمعانٍ متعددة[1]، ويرتكز منهج سيتزر على الخطوات الآتية[2]:

1- ينبغي على الأسلوبية أن تتخذ العمل الفني منطلقًا لها، ولا تتكئ على وجهة نظر مسبقة أو فكرة خارجية كالكلاسيكية أو الرومانسية، أو الرمزية...وعلى النقد أن يستخلص من العمل الأدبي ذاته جميع مقولاته.

2- كل عمل أدبي يمثل وحدة كليّة شاملة يقع في مركزها روح مبدعها، وهو المبدأ الذي يضمن لها تماسكها الداخلي.

3- ينبغي لكل ملمح تفصيلي أن يسمح بالنفاذ إلى العمل الأدبي، باعتبار هذا العمل كلا يدخل الملمح في تكوينه الكامل.

4- يتم النفاذ إلى العمل من خلال الحدس، ولكن هذا الحدس خاضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات عبر حركة ذهاب وإياب من المركز إلى المحيط، فالملاحظة الحدسية الأولى هي مفتاح التشغيل الذي يضعنا على الطريق الصحيح.

5- تتخذ الدراسة الأسلوبية ملمحا لغويّا، ولكن لها ملمح احتياطي، فبوسعها أن تتخذ بديلا له أيّة خاصيّة ملائمة للعمل الأدبي، ويمثل هذا الملمح انزياحا أسلوبيّا فرديّا، والحقيقة الأسلوبية هي في النهاية انزياح شخصي، ولذا اعتنى بتحليل هذا الانزياح والأسلوب الذي ينمُّ عن شخصية الكاتب[3].

فما يميّز أسلوبية سبيتزر هو توثيقها الصلة بين اللغة والأدب، حيث أصحت الأسلوبية منهجا أدبيّا ينطلق من النص دون غيره.

---

[1]- يُنظر: إبراهيم عبد الله عبد الجواد، **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، ص30.

[2]- وائل بركات، نجاح هارون، غسان السيد، **اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة**، ص180.

[3]- صلاح فضل، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1988، ص35.

## 5-الأسلوبية الإحصائية:

يعدُّ المنهج الأسلوبي من أهم المناهج في الدراسة الأسلوبية باعتباره نموذجا للدقة العلمية، فالبعد الإحصائي في دراسة الأسلوب أصبح من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن استخدامها في تشخيص الفروق بينها وتمييزها، ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأنّ يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية كائنًا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث الأسلوبي[1].

وتعود أهميّة الإحصاء إلى قدرته على التميّز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص ورودًا عشوائيّا، وينطلق من فهم للأسلوب قائم على أساس أنّه انزياح عن نموذج آخر من القول، يُنظر إليه على أنّه معيار، وبالمقارنة بينهما يقع التمييز بين المص المفرق والنص النمط، ويستند الإحصاء، كذلك، إلى مفهومٍ للأسلوب قائم على أساس أنّه اختيار أو انتقاء يقوم به المخاطب لسمات لغويّة معيّنة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة[2]، و يعتمد كذلك على العلاقات القائمة بين معدلات التكرار للعناصر الصوتية والنحوية والمعجميّة، ومعدلات تكرار هذه العناصر نفسها في قاعدة متصلة من ناحية السياق[3]، وقد لقي المنهج الإحصائي ما لم يقله غيره من نقد وتجريح، لأننا عندما نعمد إلى الإحصاء في دراسة الأساليب يُحيل اللغة إلى شيء بلا لون ولا طعمن إذ نهمل ما في التراكيب المتعلقة بالتعبير من إحساسات تتصل بالعالم الخارجي[4]، ومع كل الانتقادات التي وُجهت للأسلوبية الإحصائية فإنّها تبقى مهمة للكشف عن جوانب غامضة في النص، تتناسها المناهج الأخرى.

وتتخذ الأسلوبية قرائن النسيج اللغوي كأدوات تحليلية لاستنطاق شعرية النص، لذلك فهي تستوعب كل خصائص البنية اللغوية التي يقوم عليها النص، فيفسر كيف تحولت العناصر اللغوية إلى إبداع أدبي فني وذلك هو هاجسه التي تسعى إلى تحقيقه لذلك عدّها بعض النقاد أنها" إنجاز إبداعي فيصبح بذلك فقه اللغة علم مساعد للأسلوبية التي هي في حد ذاتها علم مساعد للنقد الأدبي"[5]

---

[1]- سعد مصلوح، **الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية**، ط4، عالم الكتب، القاهرة، 1992، ص5.

[2]- المرجع نفسه، ص51

[3]- صلاح فضل، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، ص274.

[4]- محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، مكتبة لبنان شرون، بيروت، 1994، ص199.

[5]- عبد السلام المسدي، **في آليات النقد الأدبي**، قراءات الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1984، ص64.

ويعتبر شارل بالي اللغة نظاما من الرموز التعبيرية تؤدي محتوى فكريا تمتزج فيه العناصر العقلية والعناصر العاطفية، فتصبح حدثا اجتماعيا محضا. كما أنّ اللغة تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا ووجها وجدانيا ويتفاوت الوجهان كثافة بحسب ما للمتكلم من استعداد فطري، وبحسب وسطه الاجتماعي، والحالة النفسية التي يكون عليها[1].

وهكذا تحاول الأسلوبية أن تدرس " الأفعال والممارسات التعبيرية في اللغة المنظمة إلى حد رؤية أثرها المضموني، وذلك من حيث التعبير عن الأعمال الوجدانية باللغة، ورؤية أثر الأفعال اللغوية في الوجدان الحسي"[2]، أي أن العمل الأساسي للأسلوبية يرتكز على اللغة، والوحدة الأساسية هي المفردة، وقد كانت فكرة دي سوسير في جعل الإشارة اللغوية تنقسم إلى دال ومدلول، الأساس الذي اعتمدت عليه الدراسات الأسلوبية، إذ قسّم الإشارة اللغوية إلى شكل صوتي ومفهوم، وتهتم الأسلوبية، فيما يتعلق بالصوت، بالتكرار المعبّر لبعض النغمات، والسمات الصوتية، والنبرات المميّزة، والتراكيب الإيقاعية...إلخ

أمّا بالنسبة للمدلول، فلا بد من التمييز بين النواة الدلالية والقيّم الإيحائية، بمعنى آخر إن للكلمة طاقة تصريحية، وطاقة إيحائية، وإذا أهملنا الطاقة الإيحائية التي تعتمد على الطاقة التصريحية، فإنّنا نهمل جانبًا أساسيًّا في الرسالة الأدبيّة، لأنّ المبدع لا يستخدم اللغة في صيغتها الإخبارية فقط، ولكنّه يحمّلها دلالات أخرى تنزاح عن دلالتها الأصلية، وكان لدراسات جاكبسون الشكلانيين الروس الفضل في تأسيس هذا المفهوم، حيث ميّزوا بين اللغة اليومية واللغة الشعرية.

لقد قدّم جاكبسون أسس التواصل الكلامي التي أصبحت فيما بعد في أساس معظم النظريات اللسانية، والسيميائية، والنقدية، والأسلوبية، ويأتي هذا الرسم على الشكل التالي[3]:

المرجع

مرسل — رسالة — مُرسَل إليه

القناة

السنن

---

[1]– المرجع السابق، ص200.

[2]– فيلي ساندريس، **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، 2003، ص25.

[3]– وائل بركات، غسان السيد، نجاح هارون، **اتجاهات حديثة ومعاصرة**، ص175.

فالمرسل هو مصدر الرسالة، إنّه المتكلم الذي يبني الرسالة انطلاقا من سنن تكون عبارة عن مخزون لغوي مشترك بينه وبين المرسَل إليه، وترتكز هذه الرسالة عل المخزون اللغوي في البث (عند المرسل)، وفي التلقي (عند المرسل إليه)، وهي لا يمكن أن تفهم إلا ضمن سياق يسمى المرجع، وأخيراً، لا تكتمل عملية التواصل إلا بوجود عامل سادس هو قناة الاتصال التي تؤمن إقامة التواصل بين المرسل والمرسَل إليه، والمهم في الكلام السابق هو الوظائف اللغوية التي ترتبط بكل عنصر من هذه العناصر الستّة، وهذه الوظائف هي[1]:

1-**الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية:** وترتبط هذه الوظيفة بالمرسل، فهي تعبّر عن مشاعره وتكشف عن حاله.

2-**الوظيفة الإفهامية:** وترتبط بالمرسل إليه، لإثارة انتباهه أو ليطلب منه القيام بعمل من الأعمال.

3-**الوظيفة الشعرية:** وترتبط بالرسالة بوصفها حاملة المعنى، فغايتها إدراك معنى الكلمات الموجودة في الرسالة.

4-**الوظيفة الانتباهية:** وهذه الوظيفة مرتبطة بالقناة، وتعبّر عن محاولة المرسل الإبقاء على الاتصال بينه وبين المرسل.

5-**الوظيفة المرجعية:** وهي تحد العلاقات بين المرسل وما ترجع إليه من أشياء موجودة أو متخيّلة.

6-**الوظيفة الميتالغوية أو الواصفة:** وترتبط بالسنن، وتظهر في الرسالة التي تكون فيها اللغة نفسها مادة الدارسة والمرجع الذي تدل عليه.

أمّا عن الأسلوبية كمنهج نقدي، فيعتقد شارل بالي أن على الأسلوبية أن تشن حربا ضد المناهج القديمة في الدراسات النقدية واللغوية، حتى تزيل كل عمل آلي في دراسة الظواهر اللغوية والنصوص الأدبية انطلاقا من التحليل التاريخي، ويؤكد أن دراسة اللغة لا تقتصر على ملاحظة العلاقات القائمة بين الرموز اللسانية فقط، وإنما هي اكتشاف العلاقات الجامعة بين التفكير والتعبير، لذلك لا يمكن إدراك هذه الروابط إلا بالنظر في الفكرة وفي التعبير معا.

---

[1]- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، ص100.

لذا فإن الأسلوبية تدرس ظواهر التعبير، وتأثيرها على المتلقي، فكل فكرة تتجسد كلاما، إنما تحل فيه من خلال وضع عاطفي، سواء كان ذلك من منظور من يبثها، أو من منظور من يتلقاها، فكلاهما ينزلها منزلا ذاتيا.

فالعمل الأسلوبي في نظر بالي ينبغي أن يركز على تتبع الشحنات العاطفية في الكلام بثًّا واستقبالا، وعلى هذا الأساس يكون من الأجدى البحث عن الوسائل التعبيرية الحاملة لهذه الشحنات الوجدانية ودراسة خصائص أدائها.

من جهة أخرى، فقد استفادت الدراسات الأسلوبية من إنجازات اللسانيين سواء على مستوى المناهج أو على مستوى الرصيد المصطلحاتي وتجلى معظم ذلك في الأبحاث الأسلوبية. وإذا كانت اللسانيات تحدد موضوعها انطلاقا من الجملة باعتبارها أكبر وحدة قابلة للوصف اللساني، وهو الحد الذي اتفق حوله أغلب الدارسين في اللسانيات، فإن موضوع الأسلوبية هو الخطاب الأدبي، وإن كان الخطاب يتضمن الجمل ووحدات أخرى يطالها الدرس الأسلوبي بالضرورة.

لذا يؤكد بعض الأسلوبيون على أن النص مزيج من الخطاب والنظام، أو مزيج من الخاص والعام، والخطاب هو الخاص، والنظام اللغوي هو العام، والنص في مجمله يقوم على ركيزتين أساسيتين من الداخل، وهما[1]:

**أ . المعنى الاصطلاحي ( Dénotation)** :عناصره لغوية، وأشكاله الصغرى لم يطرأ عليها تغيير دلالي، فهي مازالت تحتفظ بمعناها المعجمي ولا تعترف بالتغيرات اللسانية سلبا أو إيجابا.

**ب . المعنى الإيحائي (Connotation)** : عناصره الشكلية تحمل دلالات متعارف عليها في مجموعة لسانية مهنية معينة، ويمكن أن يطلق على هذا المعنى "المعنى المجازي"، بينما يطلق على المعنى الأول "المعنى الحقيقي" للأشكال اللغوية.

فالنص ينقلب في الآخر إلى ثنائية بين الشكل والمضمون، أو كما عبر عنها "يمسليف" (بثنائية رباعية)، حيث إن كل تعبير له شكل وجوهر، وعلى العالم اللغوي الأسلوبي أن يعرف هذه القضايا حتى تتأتى له إمكانية التحليل العلمي للأساليب[2].

---

[1]– نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دار هومة، الجزائر، 2010، ج1، ص ص36–38

[2]– المرجع نفسه، ص ص36–38.

وقد أدرك منذر عياشي فضل هذا الاتجاه في مقاربة الأثر الأدبي، فقال: " إن الدارس المهتم بالخطاب الأدبي ولسانيات النص يدرك أن لهذا الاتجاه فضلا في بناء نظام نقدي ومعرفي لم تعرف الإنسانية مثيلا له إلا في أيامنا هذه على يد نقاد راوحوا بين الدرس اللساني والأدبي، أمثال جاكبسون، غريماس، رولان بارث، تودوروف وغيرهم"[1] .

فالأسلوبية تُعنى بالمتغيرات اللسانية إزاء المعيار البلاغي، ولعلّ هذا ما جعل النقاد يضعون البلاغة في مواجهة القواعد، والقواعد هي اللغة عند اللسانيين المحدثين، يسمها بعضهم بالجمود والسلطوية، لأنها تفرض سلطتها وهيمنتها بموجب النظام اللغوي الذي يسلط على المستخدم، فلا يدع له مجالا من الحرية الانعتاق من القواعد الصارمة. أما المتغيرات اللسانية، فهي الفوضى والحرية والتمرد على تلك السلطة وقوانينها، وهذا ما أكدته البحوث اللسانية لدى دراستها لمصطلح "الكلام، أما الخطاب الأدبي فهو العلامة على انعدام السلطة، لأنه يحمل في طياته قوة الانفلات اللانهائي من الكلام الإيقاعي حتى ولو أراد هذا الكلام أن يعيد بناء ذاته.

كما تركز الأسلوبية في تحليلها للخطاب على النص بذاته بمعزل عن المؤثرات الخارجية مهما كانت طبيعتها، والخطاب بهذا المعنى يصبح اختراقا لعنصري الزمان والمكان، فهو يحمل زمانه في ذاته، ويتجلى مكانه فيه، وهو ما يعبر عنه إنجازه الأسلوبي وتشكيله البنيوي الوظيفي.

ورغم الإضافة التي قدّمتها الأسلوبية للمناهج النقدية الحديثة، إلا أنّها لم تسلم من النقد، لأن اعتماد الأسلوبية على الإحصاء لكشف الظواهر اللغوية في النص، يجعل بعض الدارسين يقع في إشكالية الوقوف عند الإحصاء كهدف وليس كوسيلة، الأمر الذي يُخرج الأسلوبية عن مسارها الصحيح.

---

[1]– منذر العياشي، **الخطاب الأدبي والنقد اللغوي الجديد**، ص5

## المحاضرة 15

# الخطاب النقدي الحديث وتطوّره في ضوء المناهج الحداثية

## الاتجاه السيميائي وفي النقد الأدبي

ظهر مع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين علم آخر يسمى السيميائية (Sémiotique) حينا والسيميولوجيا (Sémiologie) حينا آخر، فهي مفهوم انبثقت من الكلمة اليونانية sémeion بمعنى العلامة و logos بمعنى الخطاب أو العلم، وبذلك تصبح كلمة sémiologie علم العلامات، يوجّه هذا العلم اهتمامه نحو دراسة مختلف أنواع العلامات اللسانية وغير اللسانية، أي أنّه العلم الذي يروم دراسة العلامة بأنماطها المختلفة في حياة المجتمع، أو دراسة الشفرات أو الأنظمة التي تمنح قابلية الفهم للأحداث والأدلة بوصفها علامات دالة تحمل معنى ما، فالسيميولوجيا هي علم " يعنى بدارسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة"[1].

فالعلامة تقع في مركز الدراسة السيميولوجية، وهي " الشيء الذي يحيل إلى شيء ليس هو، أو هي البديل عن شيء أو فكرة، البديل الذي يجعل التلمس الرمزي لهذه الفكرة سهلاً، إنّها شيء يعادل شيئا آخر مختلفا عنه يقوم مقامه وينوب عنه، وتكون العلامة أداة موظفة لمعرفة الأشياء، تنشأ بالتزامن مع هذه المعرفة ومع حدوث الصلة مع هذه الأشياء، ولها وظيفة أخرى تتمثل في كونها أيضا أداة التعامل مع العالم ومع الآخرين"[2]، فالسميولوجيا هي إذن علم العلامات الذي يهتم بالبنى الاجتماعية والأيديولوجيات والاقتصاد والتحليل النفسي والأدب وغيرها من مجالات الحياة المختلفة، وتنقسم العلامة إلى قسمين: قسم أوّل لساني مجاله اللغة، وقسم آخر غير لساني يظهر في الشم والذوق واللمس والإيماء والصوت واللباس والطعام وإشارات المرور والطرق وأحوال الطقس والأنظمة العسكرية في الآلة أيضًا، وغيرها.

بإسهام أوروبي أمريكي مشترك وفي فترتين متزامنتين نسبيّا، فالأوروبيون يطلقون عليها السيميولوجيا اقتداء بالتسمية السويسرية نسبة إلى دي سوسير (1857-1913)، أمّا الأمريكيون فيطلقون عليها السيميوطيقا التي ابتدعها المفكر الفيلسوف الأمريكي تشارلس ساندس بيرس

---

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص112.

[2]– وائل بركات، غسان السيد، نجاح هارون، **اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة**، ص336.

(S.S.Pirece)(1838-1914)، وقد ساعد انتشار الأبحاث اللسانية والتيار البنيوي، اللذين سادا الساحة النقدية في فرنسا خاصة وأوروبا عامةً خلال سنوات الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين في ازدياد الاهتمام بالسيميولوجيا التي تطوّرت بهذا الاسم (..) في سنوات الخمسينيات وقد ارتبط تطوّرها بالبنيوية واللسانيات"[1] وبرزت هويتها العلمية في الستينات على يد مجموعة من المنظرين الذين أنعشوا أعمال هذين العالمين وأمثالهما، وبدؤوا التنظير لمفهومات العلم الجديد وحدوده واتجاهاته، وإرساء القواعد الرئيسية التي تحكم التواصل الإنساني في المجتمعات، ووصفوا الوظيفة التي يضطلع بها وهي دراسة العلامة وتحديد آليات عملها والعلاقة التي تقيمها مع المعرفة والأداء.

وقد عرفت السيميولوجيا مجموعة من التصنيفات التي تحددها نوع الاهتمام بنوع الدلالة، وأهمها[2]:

1-**السميولوجيا التواصلية:** تهتم بالممارسات العادية والمتكررة في الحياة اليومية.

2-**السيمانتيك sémantique :** تقتصر على المعنى ومرجعياته الواقعية.

3-**السميولوجيا الدلالية:** تهتم بما تؤديه العلامة بالنسبة إلى المستخدم.

4-**السميولوجيا التأويلية:** تهتم بما تؤديه العلامة بالنسبة إلى المستخدم

ويتأرجح اصطلاح هذا العلم بين السيميولوجيا (sémiologie) والسميوطيقا (semiotic) " فالسيميولوجيا أكثر شيوعا في الكتابات الفرنسية، والسيميوطيقا أكثر شيوعا، بل هي السائدة الآن (وحدها تقريبا) في كل ما يكتب بالإنجليزية، وربما كان تفضيل كتّاب الفرنسية للسيميولوجيا راجعا إلى استخدام سوسير لها، وربما كان تفضيل كتّاب الإنجليزية للسيميوطيقا راجعا إلى استخدام جون لوك لها (1632-1704) أول الأمر عن طريق استعارتها مباشرةً من اليونانية"[3]، فاللغة اليونانية كانت المصدر الأوّل في اشتقاق التسميتين الفرنسية والإنجليزية.

أمّا الخطاب النقدي العربي فيتأرجح بين التسميتين تبعا للمرجعية المعرفية التي ينطلق منها الناقد العربي في بنياته لجهازه المفهوماتي خلال إجراءاته النقدية، وقد شاع في الخطاب النقدي

---

[1] - J.Gardes, Tamine et M. C HUBERT, **Dictionnaire de critique littéraire**, Armond Colin, 1996, p194.

[2]- وائل بركات، غسان السيد، نجاح هارون، **اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة**، ص 338.

[3]- محمد عناني، **السيميوطيقا**، ضمن **كتاب المصطلحات الأدبيّة الحديثة**، دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996، ص153.

العربي مصطلحات كثيرة مثل: علم الإشارة، علم العلامات، علم الأدلة، السيميائية...إلخ، ويعتبر مصطلح السيميائية من المصطلحات التي ترسخت في العقود الأخيرة.

وقد كانت ولادة هذا المصطلح بإشارة من دي سوسير التي أوردها في محاضراته في اللسانيات العامّة، فـ" اللغة هي المظهر الأوسع لأنّها تشمل كل الطاقة الإنسانية للكلام جسديّا وفكريّا، أمّا الكلام فيعرف عن طريق سماته النظاميّة فهو نظام من اللغة يستخدمه كل واحد منا لتوليد المحادثة بشكل واضح للآخرين، أمّا الكلام فهو ما يستخدمه أو ما يختاره متحدث واحد من ذلك المخزون أو النظام ليعبر عن فكرته وكأنّ اللغة بهذا المعنى قدرة لسانية واللسان نظام لغوي والكلام قول خاص"[1] ، فهو علم يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية.

كما أنّ اللغة نظام إشاري (سيميولوجي) والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنّها دال يثير في التمعن مدلولا هو صورة ذهنية لموجود عيني، فالكلمة بهذا المفهوم إنّما هي صورة صوتية، تصور ذهني (دال ومدلول) وكل كلمة تُنطق تحمل هذين القطبين معا هما: قطب الصوت، وقطب الدلالة فـ (تصبح قيمة النص فيما تحدثه إشارته من أثر في نفس المتلقي وليس أبدا فيما تحمله الكلمات من معان مجتلبة من تجارب سابقة أو دلالات مستعارة من المعاجم"[2]

في مقابل كان الفيلسوف والمطنقي الأميركي تشارلس ساندس بيرس سباقا إلى وضع البنيات الأولى للسميائية بتأسيسه لفلسفة علم العلامات، حيث قسّم العلامة إلى ثلاثة أنواع[3]:

**1- الأيقونة (Icone)** : تقوم على مبدأ المشابهة، فهي تتمثل في الصورة الدالة متصور مثل صورة العذراء في الطقوس المسيحية أو صورة السيارة في إشارات المرور أو غير ذلك مما تحدده طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول فيه على أساس التشابه، والأيقونة تشبه م تشير إليه والعلاقة بينهما حينئذ علاقة تخييلية، فن تستطيع فهم العلامة الأيقونة ما لم تكن وعيت من قبل نظريتها المشابه لها.

**2-والقرينة (Indice)** : تقوم على مبدأ المجاورة في المكان، مثل السهم الذي يبصره مشيرا إلى مكان معيّن، ومثل حركة الأصبع عندما تشير إلى شيء أمامنا، باعتبار تلك الإشارات مجالا لأنواع خاصة

---

[1]- الزهراوي معجب سعيد، **في المقاربة السيميائية**، علامات النقد الأدبي، مج1، ديسمبر 1991، ص143.

[2]- ينظر: عبد الله محمد القنطامي، **تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة**، دار الطليعة، بيروت، ص12.

[3]- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، ص97.

من العلامة تقوم بين الدال والمدلول فيها علاقة التجاور* المكاني، وهي ذات طابع بصري في مجملها.

**3-الرمز(Symbole)**: تقوم على مبدأ الاعتباطية، ونموذجه الأوّل هو الكلمة اللغوية، والرمز، يتميّز بأنّ علاقته تجعلنا نصل بين مدلول الكلمة ودليلها الخارجي، فالعلاقة بين طرفي العلامة علاقة اعتباطية تتم بالصدفة وليست علاقة سببية.

وقد عدّ بيرس هذه التقسيم الثلاثي مذهبا للعلامات التي تستوجب خصائص العلامات المستعملة من قبل العبقرية الإنسانية في مسعاها العلمي.

وفي علاقة السيميولوجيا بالعلوم الأخرى، فإنّ السيميولوجيا تسعى لأنّ تكون لها مكان مشترك بين مجموعة من العلوم: الأنتروبولوجيا، علم الاجتماع، علم النفس الاجتماعي، وبصورة أوسع العلوم الإدراكية والفلسفية وخاصة أصولها المعرفية، واللسانيات مجالات التواصل، وتزعم أنّها قابلة للتطبيق على موضوعات أخرى متنوعة كعلم الفضاء، وتشخيص الأعراض والحقوق والأحوال الجوية والموضة واللسان وغيرها.

وفي علاقة السيميائيات باللسانيات، فثمة أشكالا حاد يطرح بشأن هذه العلاقة، ويتمحور خصوصا حول من يتضمن الآخر؟

في هذا الطرح، عدّ دي سوسير " اللسانيات فرعا منه"[1]، ولكن بعض اللاحقين قلبوا النتيجة ومن هؤلاء رولان بارث حيث قال: " الألسينة ليست فرعا من متميّزا من فروع علم العلامات العام ، بل العكس هو الصحيح، فما هذا العلم الذي يتخذ من الوحدات الدلالية الكبرى موضوعا لدراسته سوى تابع للألسنية"[2]، فمهما تنوعت مادة العلامة من أسطورة إلى مقال أو إشارة فإنّها أشياء يتم الحديث عنها لغويّا، ويدافع بارث عن رأيه بقوله: " ورغم التقدم الكبير الذي أحرزته فكرة سوسير تلك فإنّ علم الأدلة يبحث عن ذاته بتوأدة، وربما كان السبب بسيطا، فلقد اعتقد سوسير، الذي ردد الدلائليون الرئيسيون أفكاره ونقحوها، أن اللسانيات ليست سوى قسم في علم الأدلة العام، إلا أنّه من غير الأكيد، قطعاً، أن توجد في الحياة المجتمعية المعاصرة أنظمة أدلة، غير اللغة البشرية، لها ما

---

[1]- فردينا ندي سوسير، **محاضرات في الألسنية العامة**، تر: يوسف غازي ومحيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص27.

[2]- Roland Barthers, **communication**, P, 1961 ,p02.

لهذه الأخيرة من سعة وأهميّة"[1]، فبارث يعتمد في فكرته هذه على قلة المجالات التي يغطيها علم الأدلة (السيميولوجيا) بالقياس إلى علم اللغة العام (اللسانيات)، فهو لا يكاد يحصي إلا القليل منها، والفكرة المهمة التي يعرضها بارث هنا وتبرز فطنته وذكاءه، تتبيّن في نظرته إلى هذه المجالات "ليست سوى شفرات غير ذات أهمية كقانون السير، إلا أنّه بمجرد الانتقال إلى مجموعات لها عمق اجتماعي حقيق نلتقي مرّة أخرى باللغة، وما لا مراء فيه أنّ الأشياء، والصور، والسلوكات قد تدل، بل تدل بغزارة، ولكن لا يمكنها أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة، إذ أن كل نظام دلالي يمتزج باللغة"[2]

ويمضي بارث قدما في نقد أطروحة سوسير السابقة بصور واضحة، حين يقول: " وبصفة عامة يجب، منذ الآن، تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري، ليست اللسانيات جزءًا، ولو مفصلا، من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلّة، باعتباره، فرعا من اللسانيات، وبالضبط ذلك القسم الذي سيتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة"[3].

إن الأشياء التي تعالجها السميائيات لا ترقى إلى مستوى مادة علم مستقل، لهذا يبقى هذا العلم ضمن إطار اللسانيات التي تضم السميائيات لا العكس كما تصور سوسير ذات يوم، ويفسر بارث ذلك بقوله: " ومما لا مراء فيه أنّ الأشياء والصور والسلوكات قد تدل بل وتدل بغزارة، لكن لا يمكنها أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة، إذ أنّ كل نظام دلالي ممتزج باللغة"[4]

ويحدد السيميوطيقيون موضوع بحثهم بدقة " ويتمثل في المحتوى وفقا لرؤية يلمسليف للعلامة اللسانية المشكلة من الدال(التعبير) والمدلول(المحتوى)"[5]، باهتمامهم بالمدلول (المحتوى) فإنهم يلغون آليّا الدال (الشكل)، وهذا ما أكده غريماس، فالمدلول عرفي لا فردي يتجاوز الفرد إلى الأفراد كونه بناء اجتماعيّا يرتبط بالنسق الدال ارتباطا حميميّا بالتشكيلة الاجتماعيّة وعليه فاللغة نسق يسبق وجوده وجود الفرد وبه ينتج الفرد المعنى.

لقد حصر السيميوطيقيون موضوع بحثهم في الحكائية فقاموا بإبراز أهميّة الدلالات وحضورها الدائم في كل البنى الحكائية، وهكذا نراهم ركزوا على المحتوى باعتباره الماهية التي تدور

---

[1]– رولان بارث، **مبادئ في علم الأدلة**، تر: محمد البكري، ط2، دار الحوار، اللاذقية، ص27–28.

[2]– المرجع السابق، ص28.

[3]– المرجع نفسه، ص29.

[4]– المرجع نفسه، ص28.

[5]- Louis Hyelmselev, **Essais lenguistique**, les editions de minuits, Paris 1971, p35-36.

حولها الدراسات ويشتغل عليها تحليل الخطاب فعمل السيميائية هو لغة النظام (langue) بدون لغة الأداء (parole) وبهذا تظل السيميولوجيا ممارسة استقرائية استنتاجية مما يجعلها تقوم على أهميّة الذات المدركة أو الواعية، ويتعلم الطفل لغته بشبكة من المفاهيم التمييزية التي لا تمثل كيانا ثابتا، بل مدلولات ذات بناء اجتماعي وعلى حدّ قول يلمسليف (Hjelmslev) اللغة إبداعية بلا انتهاء إلا أنّ السيميائيين جعلوا للمعنى مشتقان الأول المعنى في اللغة بوصفها إشهاريّا، وهو هنا معنى دلالي، أمّا الثاني فهو المعنى في الجملة المفردة فيتغير بتغير المعنى النحوي (التركيبي) أي العلاقة بين المتكلمين وسياق خطابهم.

تظافرت جهود الباحثين في المجال السيمائي من أمثال: بورس، يلمسليف، كريستيفا، غريماس، إيكو...لتنتج تيارات سيميائية متمايزة، فسيميائية بورس تقوم أساسا على أنّ العلامة شيء ما نستطيع من خلاله التعرف على شيء آخر، لأنّ العلامة تكتسب أثناء الانتقال من مؤول إلى آخر إلا أنّ هذه الحركة الدالية مستمرة لا يمكن لها أن تقارب المعنى النهائي المنطقي بالعودة إلى قصد المؤلف.

أمّا أمبرطو إيكو (Umberto Eco) فلم يهتم بالعلامة ذاتها وإنّما في نشاط هاته العلامة إذ انشغل بإنتاج أشكال العلامات وتأويلها متمثل في (الإنتاج، البث، التلقي، التأويل، التفاعل والحفظ وتأويل العلامات المنتمية إلى طبيعية أو ثقافية، فدرس حياة العلامة أو حركتها لا طبيعتها كما فعل غريماس"[1] ، رغم تمايز هذه التيارات السيميائية إلا أنّها ظلت متعايشة ضمن هذه الإمبراطورية العالمية كما دعاها بذلك يوسف وغليسي، فتحولت السيمائية من علم موضوعه العلامة إلى ومنهجية التحليل البنيوي في الغالب إلى منهج قائم بذاته فتأسست بشأنه الجمعية الدولية للسنيميائية سنة 1969 التي تولى غريماس أمانتها العامّة كما انعقد لها مؤتمرات وملتقيات وصدر لها مجلات، كما صدر لها قاموسان سيميائيان متخصصان أحدهما لجوزيت راي دويوف والآخر لجوليان غريماس وجوزيف كورتاس.

من جهة أخرى، لقي المنهج السيميائي اهتماما بالغا من النقاد العرب إذ وجدوا فيه ضالتهم في تحليل النصوص إلا غياب استراتيجية واضحة بأساسياته التي نشأ عليها ظلت المشكلة والعائق الأوّل في الاسترسال النقدي السيميولوجي نظرا لحداثة الموضوع عل الثقافة العربية النقدية، فإنّنا

[1]– **مجلة سيميائيات**، العدد1، ص175.

نلاحظ الاختلاف في ترجمة المصطلحات المتعلقة بحقل السيمياء، بداية من مصطلح" السيميائية" ذاته، إذ تعددت الترجمة (كالعلاماتية، الإشارتية، علم العلامات)، أو غيرها.

المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

# الفهرس

مقدمة.....1

المحاضرة 1: النقد، المفهوم والوظيفة.....3

المحاضرة 2: نقد النقد، المفهوم والبدايات والموضوع .....7

المحاضرة 3: بين نقد النقد وقراءة القراءة .....23

المحاضرة 4: نقد النقد في التراث العربي.....29

المحاضرة 5: ابن قتيبة وموقفه من القديم والحديث.....33

المحاضرة6: الآمدي وموازنته بين الطائيين.....40

المحاضرة 7: على عبد العزيز الجرجاني وقضيّة السرقات الشعرية.....49

المحاضرة 8: الخطاب الكلاسيكي وخصائصه، النقد الأدبي عند اليونان.....55

المحاضرة 9: الخطاب الكلاسيكي وخصائصه، المنهج التاريخي في النقد الأدبي.....60

المحاضرة 10: الخطاب الكلاسيكي وخصائصه، النقد الاجتماعي.....63

المحاضرة 11: الخطاب الكلاسيكي وخصائصه، المنهج النفسي في الأدب.....67

المحاضرة 12: الخطاب الكلاسيكي وخصائصه، الواقعية النقدية.....72

المحاضرة 13: الخطاب النقدي الحديث وتطوّره في ضوء المناهج الحداثيّة، الاتجاه اللساني في النقد الأدبي.....81

المحاضرة 14: الخطاب النقدي الحديث وتطوّره في ضوء المناهج الحداثيّة، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي.....88

المحاضرة 15: الخطاب النقدي الحديث وتطوّره في ضوء المناهج الحداثيّة، الاتجاه السيميائي في النقد الأدبي.....96

الفهرس.....103