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 Muḥand Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

محاضرات في مقياس تطبيقات نقدية

لطلبة السنة الثالثة ليسانس(نظام ل.م.د)

تخصص: نقد ومناهج

إعداد: د. كريمة بوعامر

السنة الجامعية: 2024/2023

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: 58 / م ع / ك آ ل/ج ب 2024

مستخرج من محضر اجتماع المجلس العلمي للكلية

خاص بـ:

ملفات المطبوعات الجامعية

صادق المجلس العلمي للكلية في اجتماعه يوم2024/10/08 على المطبوعة البيداغوجية للدكتورة: **كريمة بوعامر** من قسم اللغة و الأدب العربي والتي تحمل عنوان: (**محاضرات في مقياس تطبيقات نقدية**)، موجهة لطلبة السنة الثالثة ليسانس LMD ، تخصص: **نقد ومناهج** . و قد حظيت المطبوعة بتزكية المجلس العلمي بناء على التقريرين الإيجابيين للخبيرين :

الخبير	الصفة	جامعة الانتماء
جمال قالم	أستاذ محاضر- أ-	جامعة اكلي محند اولحاج –البويرة-
نوارة ولد أحمد	أستاذ محاضر- أ-	جامعة مولود معمري – تيزي وزو-

رئيس المجلس العلمي للكلية/

رئيس المجلس العلمي للكلية
الأستاذ: عيسى شاغة علمي

معلومات عامة حول مقياس : تطبيقات نقدية(محاضرة / تطبيق)

السداسي الخامس/ المعامل : 2 / الرصيد :3

1-المكتسبات القبلية: دراسة الطالب لمقياس مقاربات نقدية معاصرة المبرمج في السنة الثانية ليسانس (السداسي الرابع) تمكّنه من استيعاب محتوى مقياس تطبيقات نقدية لوجود حلقة تفاعلية بين المقياسين.

2-طريقة التقييم: يتم تقييم الطالب بامتحان نظري في نهاية السداسي الخامس ، وامتحانات تطبيقية متعددة تختبر نسبة تمكّنه من التحليل النقدي للأدب.

3-الهدف من مقياس تطبيقات نقدية و طبيعته :

تهدف كل محاضرة في مقياس تطبيقات نقدية إلى عرض الرؤية النقدية للنقاد، التي تحدد توجّهاتهم الفكرية و الإيديولوجية عموما. و توضّح المرجعية النقدية التي أسسوا على محاورها خطة بحوثهم في مجال الأدب و النقد، ما ينير للطالب طريق التفكير النقدي و المنهجي، و تضع بين أيديهم موسوعة النقد الأدبي العربي بمصطلحاته المقتبسة من التنظير الغربي و المترجمة بصفة فردانية في أغلبها. و ذلك يجعل الطالب يفكر مليّا في معضلة المصطلح النقدي من حيث ضبابيته و اضطرابه،ومنه تعتبر المحاضرات المدرجة ضمن مقياس: تطبيقات نقدية أساسية في التخصص النقدي ؛ لأنها تُعمل فكر الطالب بصفة قويمة و باعتدال، فهي تعرض أمام فكره و مخيّلته أبرز المحاور الجدلية في مسار التأسيس النقدي للأدب العربي الحديث و المعاصر، حيث تلفت انتباهه إلى مسألة التّأصيل المنهجي ، و ضرورة الإلمام بالجانب النّظري كمحطة أولى تمكّن الطالب من ولوج عالم التطبيق النّقدي . هكذا يتدرّب طالب التخصص النقدي على التفكير النقدي العلمي و العملي، و يتأقلم فكره مع طبيعة الجدل و الاختلاف ، فتتشكّل لديه رؤية نقدية في تعامله مع النّص الأدبي بعد كل محاضرة متبوعة بتطبيق يخضع للمناقشة الجماعية في الحصة التطبيقية الجامعة بين الأستاذ و الطالب.

تتّسم التطبيقات النقدية لدى النقاد العرب في المشرق و المغرب على حدّ سواء بالاختلاف و التنوّع و إن كان تشرّبهم للمناهج النقدية غربيا ، و مكتسباتهم الفكرية و مرجعياتهم الفلسفية و المعرفية و النقدية ذات منبع واحد يجمع بين التراث النقدي العربي و الغربي، و لهذا سنحاول تكوين عقل نقدي عربي خالص يُفاعل بين المادة النقدية التراثية و الغربية بالتركيز على الجانب التطبيقي دون إهمال الشق النظري ، الذي يسدّ ثغرة المرجعية المعرفية النقدية المتوازنة لدى الطالب .

جمعت محاضرات هذه المطبوعة البيداغوجية بين عدّة محاور فكرية و نقدية مسّت الشعر و النثر، فالتطبيق النقدي للشعر يتناول الشعر العربي المشرقي من خلال الكتب الآتية : نفسية أبي نواس لمحمد النويهي / خصائص الأسلوب في ديوان الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي / الموضوعية البنيوية لعبد الكريم حسن، و الشعر الجزائري ، الذي مثّله الكتاب المعنون بـ: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي ؟ لعبد الملك مرتاض ، و ذلك لتوثيق الصّلة بين الطالب و معالم الهوية الوطنية المتجسّدة من خلال الثقافة اللامادية (الشعر الجزائري) ، مع تمكين الطالب من القراءة النقدية للقصيدة العربية عموما .

ثلاث محاضرات تعرض الرؤية النقدية لنمطين من التفكير المنهجي للنقد ؛ الأول يهتم بعلاقة التفاعل بين البيئة الخارجية (نفسية المبدع على سبيل المثال لا الحصر) و النص الإبداعي ، و الثاني هو نقد ينطلق من النص كخصائص الأسلوب تحت ظل المنهج الأسلوبي ،و كذا البنية الموضوعاتية ، التي تبحث في السّمة المركزية للكتابات الإبداعية لدى المبدع .

الملفت للانتباه أنّ البرنامج الوزاري تضمّن محاضرتين للناقد رشاد رشدي (محاضرة رقم : 1 و محاضرة رقم :8) تشتملان على أهم مواقف الناقد في الأدب و النقد، و بالأخص رؤيته النقدية في مسألة طبيعة الأدب ، وحقيقة المقولة النقدية القائلة بالفن للفن ، حيث نحاول دراسة الإشكالية بغربلة مفهوم الأدب و علاقته بالحياة لنتوصل إلى أنّ فكرة قطع الصلة بين الفن و الحياة وهم يصعب تصديقه .

تشمل المحاضرات المبرمجة على الطالب تطبيقات نقدية لنقاد أبدعوا في طرحهم النقدي على غرار عبد السلام المسدي في كتابه : قضية البنيوية ، حيث يبيّن موقفه النقدي من الممارسات البنيوية على النصوص الأدبية ، وهذا في إطار نقد النقد . و بذلك يتدرب الطالب على غربلة المناهج و المقاربات النقدية. و القول ذاته ينطبق على الناقد المغربي سعيد يقطين في كتابه : تحليل الخطاب الروائي، و عز الدين إسماعيل في كتابه : التفسير النفسي للأدب ، و عبد الله الغذامي في كتابيه : تشريح النص و ثقافة الأسئلة.

يتوضّح مفهوم شعرية النص بصفة موسّعة في الكتاب المعنون بـ: علم الشعريات لعز الدين المناصرة حيث يناقش الناقد الأصول الفلسفية للشعرية العربية و الغربية. و بحكم أنّ العملية التأويلية أساسية في التحليل النقدي ، فقد برمجت محاضرة تتناول الكتاب المعنون بـ : التلقي و التأويل لمحمد مفتاح بالدراسة و الشّرح.

يلتقي الطالب بنمط آخر من الكتابة الأدبية (الأدب الشعبي) في المحاضرتين الأخيرتين من البرنامج المعتمد ، و فيهما نتوقّف بالنقد و التحليل عند الثقافة الشعبية الجزائرية و المصرية ؛ الأولى يمثّلها الناقد الجزائري عبد الحميد بورايو ، وقد ترك البرنامج الوزاري مساحة اختيارية للأستاذ في ما يخص المادة

النقدية ، حيث انتقيت كتابين مهمّين في نقد الأدب الشعبي ، الأول معنون بـ : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، و الثاني معنون بـ : منطق السرد ، يعرض فيهما الناقد رؤيته النقدية من خلال تعامله مع المناهج النقدية الغربية الآتية : الشكلانية و البنيوية و السيميائية. أمّا الثقافة الثانية فتمثّلها الناقدة المصرية نبيلة إبراهيم من خلال كتابها المعنون بـ : أشكال التعبير في الأدب الشعبي (على سبيل المثال لا الحصر) ، فقد كان تركيزها في دراساتها حول المادة الشعبية و الرواية عموما على عنصر القارىء مستندة إلى منهج التلقي و القراءة .

4-البرنامج الوزاري لمحاضرات مقياس تطبيقات نقدية:

1-رشاد رشدي/ مقالات في النقد

2-عبد الكريم حسن/ الموضوعية البنيوية

3- عبد السلام المسدي/ في آليات النقد الأدبي/ قضية البنيوية(دراسة و نماذج)

4- محمد النويهي/نفسية أبي نواس

5- محمد الهادي الطرابلسي/الخصائص الأسلوبية في ديوان الشوقيات لأحمد شوقي

6- عزالدين إسماعيل/التفسير النفسي للأدب

7- سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي

8- رشاد رشدي/ مقالات في النقد

9- محمد مفتاح / التلقي و التأويل مقاربة نسقية (مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية)

10- عبد الله الغذامي / تشريح النص/ ثقافة الأسئلة

11- عزالدين المناصرة / علم الشعريات

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

13 - عبد الحميد بورايو - اختياري - : القصص الشعبي في منطقة بسكرة / منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية)

14- نبيلة إبراهيم / نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات الحديثة

محاضرة رقم 1 : رشاد رشدي / مقالات في النقد

1-من هو رشاد رشدي ؟

يعتبر رشاد رشدي من بين المؤلفين الذين تركوا بصمة نقدية جد متفردة جعلت منه ظاهرة تفرض الوقوف عندها مليّا . فقد تخرّج رشاد رشدي عام1953 من كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حاليا) ليمتهن التدريس بالثانوية. نال شهادة الدكتوراه في الأدب الإنجليزي في نهاية الأربعينيات بعد إنجازه لرسالة موضوعها أدب الرحلات، الذي سجّله الرحالة الإنجليز إلى الشرق عامة ومصر خاصة. تسلح رشاد رشدي بثقافته و علمه و قدرته النقدية القائمة على التحليل و الرؤية الثقافية، التي تميّز الإيجابيات عن السلبيات. عاد إلى مصر ليترأس قسم اللغة الإنجليزية لمدة قاربت العشرين عاما. أتقن رشدي عمله و أحبه ، بل وتعلق به و شجّع المواهب في فن الكتابة الإبداعية كالمسرح ، فقد فتح مجال النشر في مجلة" المسرح"، التي أسسها للشباب الموهوبين و المتميزين دون تمييز ، و على صفحات مجلة المسرح عرفت أسماء كتاب شهرة و بريقا مثل : سمير سرحان و محمد عناني و عبد العزيز حمودة و فاروق عبد الوهاب ....إلخ.

و تعتبر مجلة المسرح الأرضية التي احتضنت النقاد ليمارسوا نقدهم البناء نحو تأسيس نقدي و ثقافي و متكامل الجزاء.

و الملفت للانتباه أنّ رشدي كان ذكيا في تسيير قسم اللغة الإنجليزية، فمن خلال بعثات الطلبة إلى خارج الوطن تمّ تطوير مجلة المسرح بفعل مراسلاتهم حول أحدث التطوّرات الحاصلة هناك عند الآخر الأجنبي.

كان رشاد رشدي أستاذ النقد و الأدب يرفض التلقين ،و حصر الطالب في قالب محدد للدروس ،التي يعيد صبّها يوم الامتحان ، بل انتهج منهجا نقديا بعد أن تشبع بفلسفة النقد الجديد بريادة ت.س. إليوت و عزرا باوند ، و أ.أ. ريتشاردز. و بذلك عمد إلى تغيير وجهة النقد الأدبي من التفسير الانطباعي الاجتماعي و النفسي للعمل الأدبي إلى علم قائم على التحليل المنهجي، فقد عمل جاهدا من أجل تخليص النقد الأدبي من الركود النقدي من خلال أرائه النقدية الجريئة بداية عام 1961، و شكّل مع طلبته توجّها نقديا يقف في وجه التيار العتيق ،الذي يمثله محمد مندور و لويس عوض على سبيل المثال لا الحصر.

لم يكن هدف رشاد رشدي هو مناهضة مذهب (الفن للحياة) بقيادة محمد مندور، بل الانفتاح على النقد الجديد، إذا لا يعقل أبدا أن يكون الفن حسب تصريحات رشاد رشدي هو فقط التلاعب بالصور و الرموز و البيان و البديع في منأى عن الحياة ،بل لايمكن فصله نهائيا عن الحياة، فالفن مثل الأبناء الذين يكتسبون حياتهم الخاصة بمجرد ميلادهم، و لكن يظل انتسابهم إلى أمهم مدى الحياة.

يؤكد نبيل راغب أنّ رشاد رشدي تفرّد في إلقائه لمحاضراته، فقد كان يسأل أكثر مما يجيب جاعلا للمناقشة حظا أوفر، و كأنّه يدرب طلبته على التفكير النقدي السليم بأسلوب علمي عملي، و أنّ المناظرة و الجدل و الحوار سبيل التطور الفكري في العلوم الإنسانية. آمن رشاد رشدي بأنّ العلم سبيل التطور في كل المجالات لذا لا يتوافق مع سياسة التلقين و الاستذكار.

أبدع رشاد رشدي في شتى الأجناس الأدبية كالقصة القصيرة و المسرحية و الرواية مؤكدا فيها توجهه النقدي ،و كان أول إصداراته مجموعة من مسرحيات كتبها باللغة الإنجليزية. و قد توجه إلى الإبداع ليخرج طاقاته الإبداعية في مجال الفن و الثقافة و الأدب منفتحا على المجتمع. إنّ رشاد رشدي غيّر وجهة معالجة الواقع ، فبعد ما كانت المعالجة الواقعية التقليدية تصور الواقع بصفة فوتوغرافية أصبح يعتمد الرمزية و التعبيرية بوصفها ثوابت إنسانية تمكّن من إحداث التغييرات الإجتماعية.

و تعتبر رواية "الرجل و الجبل" تجسيدا لتعاليم الرمزية و التعبيرية و التجريدية و السريالية ، و هذا خير برهان على تأثر رشاد رشدي بمدرسة الشعر الميتافيزيقي و على رأسها "جون دن" في القرن السادس عشر. من أشهر مؤلفاته النقدية : (ملاحظات عن الشكل و المضمون في السرد الروائي) ، (مقدمة في النقد الأدبي) ، (القراءة و التذوّق) ، (النقد الأدبي من ماتيو أرنولد حتى يومنا هذا). و قد أسهمت المجلات التي ترأسها في نشر الوعي النقدي الموضوعي نظريا و تطبيقيا ،و من خلال مقالاته النقدية (مذاهب النقد الأدبي)، و (مقالات في النقد الدبي).ركّز رشاد رشدي على ضرورة اتباع المنهج العلمي في تحليل المادة الإبداعية[1].

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: نبيل راغب ، رشاد رشدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر) 1993، ص ص 3-38.

2-تأسيس رشاد رشدي لمدرسة النقد الحديث :

إنّ مدرسة النقد الحديث تتخذ من المنهج العلمي قاعدة لها ، فهي تؤكد قابلية النظريات النقدية كلها للمناقشة و التحليل و النقد و التعديل و التطوير و ما حدث للنظرية البنيوية خير دليل على ذلك. و لقد قدّم رشاد رشدي تصورا مكتملا للمنهج النقدي المتمكن من ولوج عالم تحليل النص الأدبي بكل أنماطه منطلقا من رؤية مركزية تؤكد أنّ " ما يدور داخل العمل الأدبي من تفاعل و صراع و نمو و تطور حتى يكتسب شكله النهائي. فمن اختصاص الناقد،" [1] و فقط ، دون أن يهمل ضرورة إلمام الناقد بكل ما يحدث في العالم، و كأنّ الناقد ينطلق من النص الأدبي متوجها نحو العالم بكل تمظهراته النفسية و الاجتماعية... إلخ، ثم يعود إلى كنفه بعد أن يعرض أجزاءه المتفاعلة للتحليل و الغربلة النقدية ، فالعمل الفني (النص الأدبي) حسب رشاد رشدي هو " تجربة جمالية و روحية و فكرية و نفسية" [2]؛ و لهذا ركّز رشاد رشدي في دراساته النقدية على التحليل النقدي الموضوعي.

3-ما هو الأدب؟

ألّف رشاد رشدي عدة مؤلفات نقدية أبرزها: (ما هو الأدب)، ولا أعتقد أنّ الناقد يسعى من خلال منجزه النقدي إلى تقديم تعريف حول الأدب دون الإحاطة بوظيفته و ماهيته، فعنوان الكتاب هو محاولة للفت انتباه القارئ و المتخصص لمسألة قاعدية ترتبط بنقد العمل الفني، و هي الإدراك الحق للأدب بالتخلص من المؤثرات الخارجية التي تراكمت عبر التاريخ لتلبس الأدب طبقة فكرية يجب إزالتها لتبرز حقيقة الأدب و طبيعته إلى العلن.

4-المحاور النقدية في كتاب(ما هو الأدب) لرشاد رشدي:

لا يمكن فهم النصوص الأدبية دون الإحاطة بمختلف المفاهيم المرتبطة بالصناعة الأدبية:

4-1- بلاغة العمل الأدبي:

ينطلق رشاد رشدي من علم البلاغة لبلورة آلية نقدية تتخذ من مفهوم البلاغة الجديد قاعدة لها، الذي تشكل تحت وصاية النقد الجديد بعد الحرب العالمية الأولى. تنظر البلاغة الجديدة إلى العمل الفني (النص

---

[1] نبيل راغب ، رشاد رشدي ، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص37.

الأدبي) من زوايا محددة: العمل الفني في ذاته/ العمل الفني في علاقته بالفنان / العمل الفني في علاقته بالقارئ، و تتحدد مفاهيمها كالآتي:

– العمل الفني في ذاته = اعتماد اللغة لصناعة جديدة

– العمل الفني في علاقته بالفنان = توليد تركيبة جديدة ذات بعد هووي (المشاعر ، الانفعالات ، العواطف، الإحساسات) تمثل الخبرة العاطفية لدى الفنان و كأنّها عبارة عن تفاعل كيميائي؛ أي تحويل المادة القاعدية إلى تشكيل جديد.

– العمل الفني في علاقته بالقارئ = يستوجب على العمل الفني أن يؤثر في المتلقي، فقد يحدث انقلابا فكريا و عاطفيا و وجدانيا، و لتفعيل ذلك لا بد من ترجمة الأحاسيس و إلى شيء محسوس[1].

نخلص إلى أنّ النص الأدبي لا يقوم على البلاغة بوصفها أساليب تتوزع هنا و هناك في القصيدة مثلا بشكل تجزيئي، بل إنّ البلاغة تشكّل النص في كليته، فهي روحه المتمثلة في الوحدة الموضوعية للنص الفني المعبرة عن الإحساس الكلي المتجسد من خلال التصوير الشامل المترجم للأفكار في شكل معين و جديد، ومنه فإنّ مهمة الفنان (الأديب) لا تكمن في وصف الحقيقة بل في تشكيل تركيبة مقولات أدبية تحيل على حقائق عالم الأحاسيس.

إنّ العمل الفني حسب تصور رشاد رشدي هو كيان قائم بذاته له خصوصياته و طبيعته، و لفهمه لا بد من الانطلاق منه و العودة إليه بمعنى ؛ أنّ الشاعر و إن اتخذ من عناصر الطبيعة –على سبيل المثال لا الحصر– مادة وصفية إلاّ أنه يجعلها تتشرب بإحساس ما يكسب إبداعه شاعرية متفردة تمثل حلقة اتصال و تفاعل بين النص و القارئ.

4-2- موضوعية الأدب :

يقف رشاد رشدي في ممارساته النقدية ضد الفكرة القائلة :إنّ الأدب تعبر عن حياة الكاتب و شخصيته ليؤكد فرضية الفيلسوف الإيطالي (بنديتو كروتشه) و (ت.س. إليوت) حول طبيعة العمل الفني في كونه نتاج خيال المبدع الخلاق و تجاربه الفنية، بحيث تتحدد قيمة العمل الفني بمدى نضوج العقل المبدع و

[1] ينظر: رشاد رشدي، ما هو الأدب ؟ مكتبة الأنجلوالمصرية ، القاهرة (مصر)، 1960 ، (الكتاب كاملا).

تمكّن الفنان من فنه[1]، فالفن هو تفاعل آني بين أجزاء المادة الفنية يولّد أثرا نفسيا ما لدى المتلقي . تلك هي حقيقة الأدب دون إسقاط دور المجتمع و الوجدان قي شكل العمل الفني و إن كان كل منها يتجلى بصفة أو بأخرى من خلال تفاصيل العمل الأدبي.

فالعقل المبدع يستقبل تجارب الفنان ليصنع منها تشكيلة فنية تتبرأ من كل تجربة عاشها الفنان و تجذرت في أعماقه اللاشعورية. و كأنّ العمل الفني يحدث القطيعة مع جملة العواطف و الأحاسيس، التي صاحبت المبدع زمن الكتابة و الإنشاء. فالتمكن من إحداث القطيعة بين الطرفين (التجارب الشخصية و التشكيل الفني الجديد) هو ذاته عين القدرة الفنية لدى المبدع.

4-3- الأدب و الحياة:

هل الأدب هو بديل للحياة ؟ هل تتحدد قيمة العمل الفني في مدى قدرة المبدع على تصوير واقع الحياة تصويرا دقيقا؟ هل تمكنت الواقعية و الطبيعية من تحديد مفهوم الأدب دون المساس بطبيعته ؟؟

لا يمكن أن ينشأ العمل الفني في منأى عن الحياة و واقعها ، و لكن نظرا لاختلاف ماهيتهما و طبيعتهما، فإنّ العمل الفني لا يحل محل الحياة و لا يعادلها ، و إنّما يكتفي بتصويرها تصويرا ينفلت من قبضة الحياة، ليحقق هويته لحظة ميلاد العمل الفني ،الذي يمثل صورة لنفسه تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي.

إنّ العمل الفني (الأدبي) يستجيب لفلسفة الوجود و العدم ؛ فهو يتأسس انطلاقا من عناصر الحياة (المشاعر و الأحاسيس و الخبرات الذاتية للفنان) ،ثم ينفصل عنها حيث لا تعد موجودة (العدم) ليعرض العمل الفني (الأدبي) فلسفته التصويرية ،التي تشبهه عبر صور متفردة تقدم رؤية جديدة للحياة بكل تمظهراتها (الوجود المتجدد) من خلال شكله، الذي تتنظم فيه عناصره و كيانه المشحون بقوة تأثيرية متفردة هدفها احتواء شعور المتلقي.

إنّ طبيعة الأثر النفسي تفسر وجود المفارقة بين العمل الأدبي و الحياة ، فإحساسنا اتجاه الحياة ليس هو ذاته في العمل الفني (الأدبي)؛ أي: طرق التأثير في النفس متغايرة بين الطرفين.

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: نبيل راغب ، رشاد رشدي ، ص ص213-220.

إنّ الواقعية في الأدب لا يجب أن يقصد بها نقل الأحداث، التي وقعت بصفة تأريخية صادقة بل تصوير ما يمكن أن يحتمل حدوثه حسب منطق الحياة في الفن لا غير. فالمبدع يصور عالما يسعى القارئ إلى استكشاف خباياه[1].

4-4-الشكل و الموضوع:

تعتبر مسألة طبيعة العلاقة بين الشكل و المضمون من أبرز محاور النقد الأدبي، فقد احتلت حصة الأسد في الكتابات النقدية قديما و حديثا، و منه :

هل يُفرض على العمل الفني (الأدبي) نقل الخبر أو تناول المواضع الهامة في الحياة و ترجمتها كما وردت فعلا؟ أم إنه يتخذ من مواضيع الحياة ركيزة له ينطلق من جزئياتها ليحولها بصفة زئبقية إلى شكل فني له كيان مستقل يهدف إلى إثارة إحساس ما في نفس المتلقي (القارئ)، فالفنان يهتم بالإخراج الشكلي للمادة الفنية (المواضيع المختارة)، و يصنعه بصفة تحدث الإثارة، و بذلك تتحقق القيمة الفنية للعمل الفني.

و قد ركز ريتشاردز على موضوع القيمة في العمل الفني ،حيث تتحدد نسبتها حسبه من خلال مدى قدرة المبدع على إثارة حالة ذهنية في نفس القارئ تتناسق فيها نزعات النفس حتى تكاد تتحقق تخييليا بصفة متجددة . و هذا النشاط النفسي في بعده التخييلي يطلق عليها ريتشاردز مصطلح (الاتجاهات) ، المتحقق من خلال منافذ الحواس[2].

مثال: يقول الشاعر المعاصر (لوى ماكنيس):

لم أولد بعد فاستمع إلي

لا تدع الخفاش أو الفأر أو الفاقم

أو الغول يدنو مني.

لم أولد بعد – فواسني و طمئني

فإني أخاف الجنس البشري– و أخشى أن يحيطني بحوائط عالية

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: نبيل راغب ، رشاد رشدي ، ص ص221-231.

[2] ينظر لمزيد من التفصيل :المرجع نفسه ، ص ص232-243.

و بمخدرات قوية يخدرني – و بأكاذيب مجكمة يضللني.

و فوق الباسطات يصلبني – و في بحور من الدم يغسلني.[1]

موضوع القصيدة عند فصله عن شكله، يمكن عنونته كالآتي :

بشري خارج العالم الدنيوي يستنجد . تلك فكرة غير مثقلة بالمشاعر و الأحاسيس لأننا نظرنا إليها من زاوية الموضوع كما هو وارد في الحياة الواقعية ، و لكن لو غيّرنا زاوية الرؤية إلى البعد العلائقي بين عناصر المقطوعة للامسنا تخوم العالم النفسي التأثيري، فنعيش حالة نفسية تخييلية تفتح في أعماق لا شعورنا أبواب الرغبات الدفينة ، فتتحرر من قيودها . نخلص إلى أنّ العمل الأدبي هو تكامل بين الموضوع و الشكل.

5–نص للتطبيق :

" بقيام الحركة (الرومانتيكية) الابتداعية نشأت الفكرة الجديدة التي ينطوي عليها النقد بكل أشكاله في القرن التاسع عشر ففي أوائل القرن نادت مدام دي ستاي بالرأي القائل بأنّ الأدب تعبير عن المجتمع و هي عبارة صحيحة جزئيا ، لو فسر المجتمع بأنّه الدائرة الضيقة التي يعيش فيها الشاعر بدل أن يكون تلك االدائرة المتسعة التي يعبر فيها العقل البشري عن نفسه، و أعلن (فكتور كوزن) بعد ذلك المبدأ الأساسي أنّ التعبير هو القانون الأولي في الفن. و إذ أخذ معنى التعبير بعد ذلك يضيق و تضاربت الناس في فهمه أو إساءة فهمه. أصبح كوزن عن غير قصد مشرّع النظريات الميكانيكية التي تدين بها مدرسة الفن للفن الفرنسية، و نادى سانت بيف بعد ذلك بأنّ الأدب تعبير عن الشخصية و هي حقيقة جزئية أيضا، لو كنا نعني بالشخصية خُلق و عادات الفنان في حياته العملية بدل أن تكون الشخصية الفنية التي تبيّن عن نفسها في الأثر الفني، و جاء (تين) بعد ذلك متأثرا بهيجل فقال بأنّ الأدب تعبير عن الجنس و العصر و البيئة، أما العاطفيون المتطرفون فيرون في الأدب تعبيرا عن المشاعر الدقيقة أو الآثار التي تخلّفها الحياة في الإنسان.

هكذا نرى أنّ الأدب في نظر كل هؤلاء النقاد هو فن من فنون التعبيرسواء أكان ذلك التعبير عن شيء أو خبرة أو عاطفة – عن الكاتب نفسه أو عما يحيط به – و من ثم كانّ اتفاق النقاد في عصرنا هذا مهما اختلفت مذاهبهم و تشعبت سبلهم فهم– في كل ما يكتبون – يدينون جميعا بفكرة التعبير هذه.

---

[1] – نبيل راغب ، رشاد رشدي ، ص ص238–239.

و لقد ظل النقاد في فرنسا يرتكزون على هذه الفكرة لقرن أو ما يزيد على القرن و لكن دون أن يحاول أحد منهم أن يتفهم مدلولها الجمالي بل اكتفوا بترديد صدى الفكرالألماني ترديدا مبهما لا وضوح فيه ، إذ إنّ الفلاسفة الألمان فيما بين (هيردر) و (هيجل) كانوا أول من حدد نظرية التعبير و جعلها أساسا لطريقة جديدة من طرق النقد و كلنا يذكر حديث (كارليل) عما أنجز النقد في ألمانيافي ذلك العصرإذ قال: (لقد اتّخذ النقد شكلا جديدا في ألمانيا ، فأصبحت له مبادئ و أغراض سامية و لم يعد الآن يسعى إلى تحليل الأسلوب أو النظم ، أو إلى تبيّن صلاحية الاستعارة ، أو وضوح العاطفة أو الكشف عن الحقيقة المنطقية العامة التي ينطوي عليها الأثر الفني كما أنّه لم يعد يعنَى باستقراء حياة الشاعر و صفاته الخلقية أو مزاجه من خلال شعره بل همه الأول روح الشعر نفسه و حياته الخاصة به. و ليست مهمة النقد الآن تحديد الكيفية التي أنشأبها أديسون عباراته و كون أسلوبه و لكن استكشاف العبقرية التي أوحت إلى شكسبير بمسرحياته و نفثت الروح في أريل و هاملت، أين تكون هذه الروح و كيف استطاعت أن تهب كل منهما شخصيته، فالنقد لا يهتم الآن بالشاعر و طريقته في النظم، و لكنه يهتم بفحص القصيدة نفسها و كيف كانت و لما كانت و لما لم تكن مجرد تعبير فصيح بدل أن تكون خلقا ينبض بالحياة كما هي، و النقد الآن يقوم مقام الشارح الذي يفسر الملهم لغير الملهم، و الذي يصل ما بين النبي و من يستمع إليه من الناس فيطرب لروي حديثه و لكنه لا يستطيع وحده أن يتفهم فحواه"[1]

-يطرح النص سؤالا محوريا حول موضوع نقد الأدب؛ أي : ما هو المنهج الأمثل الذي يضطلع بنقد النص الأدبي نقدا شاملا ملمّا بكل زوايا الإبداع الأدبي (العوامل المشاركة في إنتاجه / التشكيل اللغوي / التلقي)؟

-يحتوي النص على نقد التوجهات النقدية ، التي تعلي من شأن العوامل الخارجية المسهمة في إنتاج النص، وحصر الأدب في فن التعبير ، الذي لم يفهم فهما صحيحا.

-يدعو النص إلى التركيز في العملية النقدية على روح النص بوصفه عالما حيا مستقلا له كينونته القابلة للتحاور والمساءلة.

[1] رشاد رشدي، مختارات من النقد الأدبي المعاصر،مكتبة الأنجلوالمصرية ، القاهرة(مصر)ص ص6- 8.

محاضرة رقم 2: عبد الكريم حسن/ الموضوعية البنيوية

1-مفهوم الموضوعاتية:

تبلور الفكر الموضوعاتي على يد النقاد الغربيين أمثال (جان بيار ريشارد) و (غاستون باشلار)، فهو يمثّل محورا مهمّا من محاور النقد الجديد(ما بعد الحداثة). و يعد مصطلح الموضوع أوالتيمة المادة الخام للمقاربة الموضوعاتية، بوصفه بناء موحدا لعناصر النص المتشابكة على محوري الدلالة و التركيب بواسطة فكرة متواترة معنويا (تثبت الهيمنة المعنوية الشاملة على مدار النص الفني). و قد يتخذ الموضوع و التيمة معنى (الجذر) كما نجده متداولا عند فؤاد أبو منصور، حيث يرى أنه "يتفرع و يتوالد ضمن أشكال و تعابير متعددة. هذا التوالد يشبه (التجويق الموسيقي و الأوركسترالي)، حيث الميلوديا الرئيسية هي حصيلة نقرات منفردة و متعددة،تتآلف و تتواكب لتعطي إيقاعا أوركستراليا واحدا. و النص، في لعبته اللغوية و الأسلوبية و الفكرية، حصيلة توالدات على مستوى مقومات الكتابة الأولية"[1]، فالنص الأدبي يتشكل من توالد خلية رحمية واحدة مسؤولة عن توحيد النسيج النصي. و لتحديد أدق لمفهوم الجذر و طبيعته بوصفه القلب النالض للنقد الموضوعاتي، يشير فؤاد أبو منصور إلى النقطة الفاصلة بين الفكرة و الجذر عبر مثال توضيحي هو خلاصة المقاربة الموضوعاتية، فإذا "كانت الحشرة فكرة رئيسية عند لوركا، و يمكن للناقد أن يحدد النصوص التي تتضمن هذه الفكرة، و يرسم حدود مضمونها و دلالتها، فإنّ الجذر عبارة عن التنويعات الضمنية لها، مثل : (الحرير)، و (الشرنقة)، و (الطبيعة)، و لا ينبغي للناقد الموضوعاتي أو الجذري أن ينسى الدوال اللغوية أو الإيقاعية و حمولاتها الدلالية في تشكيل (الموضوعة) أو (تيمة) الأثر الأدبي، فعليه استقراء أبعاد اللعبة اللغوية بتنويعاتهاو إيقاعاتها؛ لأنها محملة بمدلولات باطنية، و هي تفضح أحيانا، هوة ما، تصرخ في أعماق الكاتب"[2].

يعنى النقد الموضوعاتي، إذن، بالبعد الجذري الضمني أو البنية الدلالية المهيمنة للأثر الأدبي. إنّ "الموضوعاتية تعيش في كامل النص الأدبي، بل كثيرا ما تحيا في جميع أعمال الكاتب الواحد ببنيات فنية متنوعة و موضوعات مختلفة ؛ ذلك لأنه ما دامت تصدر عن مؤلف واحد، فهي ترتبط فيما بينها بعلاقات

---

[1]– فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوروبا، ط1، دار الجيل، بيروت (لبنان)، 1985، ص189.

[2]المرجع نفسه، ص 189.

فنية قوية و عميقة، كقوة و عمق علاقات الدم التي تربط بين الإخوة، و من هنا ندرك مدى صدق كثير من الأدباء لما يصرحون بأنهم مهما تعددت أعمالهم الإبداعية و تنوعت، فهم لا يكتبون في نهاية الأمر سوى عمل إبداعي واحد"[1]. يحدد النقد الموضوعاتي مفهوم الأدب بناء على منطق البحث عن الخلية الأصلية ،التي انبنى عليها النص الإبداعي، فهي تتمظهر بأشكال عدة في الأعمال الفنية للفنان. يتميز النقد الموضوعاتي بقوة الطرح النقدي المتوافق مع طبيعة الفن بوجه عام ما دفع جيرار جينيت إلى الاعتراف بأنّ النقد الموضوعاتي هو الذي علمنا القراءة الحقيقية للنصوص الإبداعية[2].

يتقاطع النقد الموضوعاتي مع محورين نقديين هما: البنيوية و النقد النفسي؛ فقد اعتبر (دومينيك منغينو) الموضوع "بنية دلالية كبرى"[3]، أما (جان بول ويبر) فالموضوع عنده يمثل "الأثر الذي تتركه إحدى ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب"[4]، حيث يتحول الأثر إلى فكرة تستوطن ذهن المبدع و تتمظهر بأشكال متباينة في أعماله، و لذلك كله نجد عبد الكريم حسن يطلق على منهجه في دراسة (بدر شاكر السياب) مصطلح (الموضوعية البنيوية)، و لكن هذا لا يعني أبداأنّ الموضوعية تتعالق مع النقد البنيوي بصفة حصرية بل توصلت الدراسات النقدية في مجال النقد الموضوعاتي إلى تحديد وصف توضيحي لطبيعة المنهج المعتمد في مجال التحليل الموضوعاتي مفاده أنّ عملية القبض على الموضوعات المهيمنة على النصوص الإبداعية تستلزم استدعاء مناهج نقدية متعددة التوجهات كالبنيوية و النفسانية و التأويلية و غيرها[5]، فهو نقد تكاملي.

2-تأثر عبد الكريم حسن بموضوعية جان بيير ريشار:

يعد (جان بيير ريشار) من المنظرين الغربيين الذين أخلصوا للنقد الموضوعاتي، فقد عاين ريشار الدراسات الفلسفية الوجودية و الظاهراتية لبناء صرح النقد الموضوعاتي بوصفه وعيا نقديا يعمل على "إظهار وعي يساعد على تحويل العالم الحسي إلى مادة روحية، فهو نقد جديد ينبعث من الأصول و من الحساسية للكشف عن الطبيعة كمادة تخيل"[6]. و يعد اللاشعور و عالم الأحاسيس مادة خصبة ينطلق منها النقد

---

[1] محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي (أسسه و إجراءاته)، دار التنوير، الجزائر، 2020، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص7.

[3] Dminique Maingueneau , les termes clés de l'analyse du discours, seuil,1986, p 84.

[4] دانييل برجيز (و آخرون)، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص138.

[5] ينظر : يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط2، جسور، الجزائر، 2009، ص 147.

[6] سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ط1، شركة بابل للنشر و التوزيع، الرباط (المغرب)، 1989، ص36.

الموضوعاتي عند ريشار. غير أنّ الإشكال الذي تطرحه فلسفة ريشار، التي تبناها عبد الكريم حسن يتمثل فيما يلي:

إذا كان النقد الموضوعاتي يستدعي البعد البنيوي للنص ليكشف عن الجذر أو التيمة أو الخلية المحورية في النص الإبداعي، فإنه بحكم طبيعة المقولات البنيوية لا يمكن للنقد الموضوعاتي أن يستحضر في مقارباته العامل النفسي، و لكن حدث عكس هذا، فقد اعتمدت الدراسات التطبيقية الموضوعاتية على استكناه المصدر النفسي ،الذي يحدد العمل الأدبي من خلال استعارتها لمصطلحات تخص التحليل النفسي من قبيل: الكبت و اللاوعي و الرغبة.

يتبنى عبد الكريم حسن مفهوم (جان بيير ريشار) للموضوع في علاقته بالمعنى و المتمثل في كونه "وحدة من وحدات المعنى ؛ وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما، كما أنها مشهود لها بأنها تسمح – انطلاقا منها و بنوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي – يبسط العالم الخاص لهذا الكاتب"[1].

يمثّل(الموضوع) مركز الدائرة النقدية عند (جان بيير ريشار)، ما جعل (عبد الكريم حسن) يستخدم مصطلح الموضوعية بدل الموضوعاتية، ليلفت انتباه الباحثين في النقد الأدبي المعاصر إلى الدور المحوري للموضوع في الدراسات الموضوعاتية. و قد أثبت ذلك في دراساته التطبيقية مؤكدا أنّ الموضوعات الكبرى في عمل أدبي معين تشكل المعمارية غير المرئية لهذا العمل، فهي تكشف عن كيفية تنظيمه[2] من خلال تتبع العلاقات بين الموضوع و الكلمة[3] المتضمنة في النص الإبداعي. و لكن بما أنّ عبد الكريم حسن تبنى تصور جان بيير ريشار الموضوعاتي القائم على فكرة (الجذر) أو (التيمة)، كان يجدر به أن يعتمد مصطلح الموضوعاتية بدل الموضوعية.

---

[1] عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعاتي نظرية و تطبيق، ط3، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت (لبنان)، 2006، ص48.

[2] ينظر لمزيد من التفصيل:المرجع نفسه ، ص50.

[3] ينظرلمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص51.

3-طبيعة المنهج الموضوعي البنيوي عند عبد الكريم حسن:

يرى عبد الكريم حسن أنّ النقد الموضوعاتي هو "بحث في الموضوع يهدف إلى اكتشاف السجل الكامل للموضوعات الشعرية"[1]، فالموضوع هو الحلقة المركزية في النقد الموضوعاتي؛ لذا يقف الناقد عنده مليا محيطا بتفاصيله و مفهومه. الموضوع عنده هو "مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة"[2]؛ العائلة اللغوية هي روح الموضوع وحدّه.

لم تكن دراسة عبد الكريم حسن لشعر بدر شاكر السياب موضوعاتية خالصة، بل اتبع الناقد مقاربة بلورها وفق منطقه النقدي الخاص، و قد صرّح بذلك قائلا : "فقد تخيرنا الاستمرار في العمل حتى استقام لدينا منهج في البحث العلمي (...) و نحن لا نشير إلى ذلك إلا لكي نؤكد أننا لم نتلمس خطى منهج محدد سلفا[3]، و لكنه لا ينفي أنه انطلق في تصوره الموضوعاتي من مفاهيم نقدية موضوعاتية اعتمدها (جان بيير ريشار)، كمفهوم الموضوع الذي أشرنا إليه مسبقا، و مفهوم المعنى المتشكل من خلال الوصف الشامل أو الإحصاء الكمي للدلالات في النص الإبداعي "فالقراءة الموضوعاتية ليست قراءة تأويلية ولا تفسيرية و لكنها وصف شامل يمكن تسميته بالجرد أو التنضيد"[4]، فتقنية الوصف الشامل (الإحصاء) كفيلة بتحديد المعنى. كما أنّ مفهوم الحسية أثرى النقد الموضوعاتي و هو "مفهوم بالغ الأهمية في النقد الريشاري، فهو يشكل القاعدة المادية التي يقوم عليها العمل النقدي و العمل الإبداعي، و إذا أردنا أن ندرك هذا الوعي الحسي اتجاه الإبداع كان في وسعنا أن نتمثله عبر صورة الطفل الوليد"[5]، بحيث تقترب من أذهاننا فكرة قوة العلاقة بين الإبداع الأدبي و الحياة الشخصية (النفسية) للمبدع.

يرى عبدالكريم حسن أنّ "القراءة الموضوعاتية تعني أن يتساءل الناقد عن البنى الخاصة التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء"[6]، و البحث عن البنية العميقة المتضمنة النواة المركزية للنص الإبداعي.

---

[1] عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت (لبنان)، 1983، ص31.

[2] المرجع نفسه ، ص32.

[3] المرجع نفسه ، ص31

[4] عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص54.

[5] المرجع نفسه ، ص65.

[6] المرجع نفسه ، ص98.

المجلس العلمي
كلية الآداب و اللغات

إنّ موضوعاتية "عبد الكريم حسن " بنيوية تتوخى ثوابت شكلية انطلاقا من المضامين المختلفة. كما ينفرد منهجه – في نظره – بذلك الفعل المحرّك الذي يؤطر علاقة الشاعر بموضوعه الشعري"[1].

أحدث عبد الكريم حسن في دراساته الموضوعية تفاعلا مرنا بين البنيوية و الموضوعاتية ، حيث تركز الموضوعاتية في منهجها على مبدأ التطابق و التماثل بين المعنى الواضح و المعنى الضمني، فهماً و تفسيرا ، و ذلك بربط الداخل بالخارج و الوعي باللاوعي في علاقتهما بما قبل الوعي، و بتبسيط أكثر يمكن القول إنّ "المعنى الواضح فهو ما يقدمه النص بشكل مباشر، و أما المعنى الضمني فهو صدى المعنى الأول، إنه أفقه و هامشه على حد تعبير علم الظواهر، و بين مستويي الواضح و الضمني لا يوجد انقطاع. و هذا الشعور بعدم وجود الانقطاع هو العامل المحرك للنشوة الموضوعية. فالتزحلق من المباشر إلى الضمني، من المقول إلى اللامقول هو تزحلق بلا فجوات"[2]. تتموقع الدراسة الموضوعاتية داخل حلقة تفاعلية تجمع بين الفهم الداخلي للنص و التأويل معتمدة تقنية الإحصاء اللغوي لمفردات العمل الأدبي، التي تشكل بنية النص ؛ أي : الفصل بين العناصر المتواترة و القليلة التواتر.

4-الآليات الإجرائية المعتمدة في الدراسة التطبيقية لشعر السياب عند عبد الكريم حسن:

– رصد التواتر أو الإحصاء للمعجم الشعري السيابي، فقد أحصى عبد الكريم حسن ثلاثة آلاف مفردة طبقا لعامل العائلة أو القرابة اللغوية الخاصة بكل لفظة من قبيل: الصيغ الاسمية و الفعلية على حد سواء (أحب/ يحب/ المحبة/ الحبايب ...إلخ، ثم رصد قائمة الألفاظ الداخلة في مجموعة المترادفات مثل: الغرام و الصبابة...إلخ، فانتقل بعدها إلى تتبع المفردات ذات القرابة المعنوية مثل: القبلة واللثم و غيرها.

– بالاعتماد على المحاور الآتية: القرابة المعنوية / الترادف/ الاشتقاق، تمكّن عبد الكريم حسن من تحديد العائلة اللغوية المهيمنة على النص السيابي، و منه استنباط الموضوع الرئيسي و رسم المخطط العام الذي ينظمه.

– تحليل الظهورات ؛أي النظر في نسبة تواتر المفردات التابعة للموضوع الرئيسي.

---

[1] يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، بحث في ثوابت المنهج و تحولاته و محاولات لتطبيقه، ط1، دار جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، 2017، ص117.

[2] عبد الكريم حسن، نقد المنهج الموضوعي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت (لبنان)، العددان 44-45، ص ص 39-40.

- الانتقال إلى تحديد الموضوعات الفردية، التي تندرج ضمن الموضوع الرئيسي و استنباط فروعات الموضوعات الفرعية. إنّ الصورة الملحة للموضوع الرئيسي، التي تحتوي على أفكار محددة هي المسؤولة عن انبثاق الموضوعات الفرعية مثال: في ديوان السياب (البواكير)، توصل عبد الكريم حسن إلى استنباط موضوعه الرئيسي المتمثل في موضوع الحب المشتمل على الإخفاق المنتهي إلى إحداث الألم ،بحيث يلاحظ الناقد أنّ مفردات الحب في هذا الديوان تجتمع على دلالة الحب الممزوج بالألم. و بذلك نصل إلى دراسة موضوع الألم.

- ولوج العالم المتخيل من خلال تقنية التشجير الموضوعاتي ؛أي تعيين شبكة العلاقات الموضوعاتية المعبّرة عن بنية الموضوعات.

- الانتهاء إلى القبض على الخلية الأولى، التي تتحكم في الكتابات الإبداعية لدى المبدع.

انطلاقا من المقاربة الموضوعاتية لشعر السياب ،التي اعتمدها عبد الكريم حسن في كتابه (الموضوعية البنيوية) تمكّن من الكشف عن البؤر الدلالية المركزية، التي تمثّل روح الكتابة الشعرية لدى السياب، و هي كالآتي:

1- ديوان (البواكير) => الموضوع الرئيسي هو الحب الممزوج بالألم.

2- ديوان (قيثارة الريح) => الموضوع الرئيسي هو الحب بنكهة الإخفاق.

3- ديوان (أعاصير) و (أزهار و أساطير) => الموضوع الرئيسي هو الموت.

4- ديوان (أنشودة المطر) => الموضوع الرئيسي هو الموت.

5- ديوان (المعبد الغريق) => الموضوع الرئيسي هو الموت.

6- ديوان (منزل الأقنان) => الموضوع الرئيسي هو الموت.

7- ديوان (شناشيل ابنة الجلبي) الموضوع الرئيسي هو الموت[1].

- **الموت**، إذن، هو الرحم المسؤول عن ميلاد القصائد الشعرية لدى السياب.

[1] ينظر :عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، (الكتاب كاملا).

محاضرة رقم 3: عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي /قضية البنيوية (دراسة و نماذج)

1-البنيوية / المفهوم و الطبيعة و المرجعية المعرفية:

يعود ظهور المنهج البنيوي إلى إسهامات جورج لوكاتش و بيير بورديو المتمحورة حول مقاربة النص من الداخل بوصفه عالما دلاليا قائما بذاته من خلال جملة العلاقات الدلالية النصية. قد يعتقد البعض أنّ البنيوية ولدت على أرضية ألسنية خالصة، و لكن تاريخ المناهج النقدية الحديثة يؤكد تضافر عدة توجهات فكرية و حركات نقدية من أجل تأسيس دعائم البنيوية، فهي "ترتبط بمجموعة من الأسماء : ليفي شتراوس،ألتوسير، فوكو ، لاكان (...)، و بعدد من الشعارات المثيرة (موت الذات) (الهجوم على الواقعية)"[1].

البنيوية خليط من التوجهات الفكرية؛ كالتوجه اللساني و الأنثروبولوجي و النفسي و التاريخي و الأدبي، فقد حاولت البنيوية جمع العلوم تحت مظلة منهجية موحدة "لها إيحاءاتها الإيديولوجية بما أنها تسعى لأن تكون منهجية شاملة توحد جميع العلوم في نظام إيماني جديد من شأنه أن يفسر علميا الظواهر الإنسانية كافة، علمية كانت أو غير علمية. من هنا كان للبنيوية أن ترتكز مرتكزا معرفيا ابستيمولوجيا"[2] ،غير أنّ أصل انبثاق البنيوية يرجع إلى الفكر اللساني الممنهج تحت وصاية فرديناند دي سوسير، بالتركيز على مبدأ التعالق بين الأجزاء المشكلة للكليات، التي تكشف عن نظام ترابط الأجزاء و القوانين، التي تتشكل من خلال جملة العلاقات و تسهم في بنيتها.

و بدقة أعلى يحدد عبد السلام المسدي في كتابه المعنون بـ : (قضية البنيوية)، المصدر الأصلي لتبلور الفكر البنيوي ،حيث يؤكد أنّ "اللغة هي الرحم الأول لنشأة المعيار البنيوي إذ هي عبر هندستها المتحددة و تلازمها الوظيفي مع اللحظة التواصلية تمثل صورة الانبناء كأحسن ما يكون التصوير، و هذا

---

[1] سايمون كلارك، أسس البنيوية (نقد ليفي شتراوس و الحركة البنيوية)، تر: سعيد العليمي، ط1، دار بدائل، مصر،2015، ص9.

[2] ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، 2002، ص67.

الذي نذهب إليه لا ينمط في شيء فضل اللسانيات و لكنه يحاول أن يوازن بقسطاس الدقة بين فضل العلم على موضوعه و فضل موضوع العلم على العلم ذاته"[1]. البنيوية ،إذن، نشأت على أرضية لغوية و لسانية.

حدث تضارب في الأراء في مسألة وصف طبيعة التفكير البنيوي، فهل تعد البنيوية منهجا أو فلسفة أو مذهبا أو نظرية أو غير ذلك؟ و ما موقف عبد السلام المسدي من ذلك كله؟

يوضح عبد السلام المسدي الهدف من البنيوية المتمثل في "إرساء عقلانية جديدة تبلغ مداها الأقصى في واقعية التحليل و موضوعية التقويم و عملية الأحكام، و كل ذلك ضمن دائرة سلطة المفاهيم بدل سلطة الوقائع"[2]. و بناء على ذلك يرى المسدي أنّ البنيوية "استقامت منهجا في تناول الظواهر أكثر منها شيئا آخر"[3] ؛أي: يحق للبنيوية أن تتخذ صفة الموصوف المنهجي.

2-مبادئ البنيوية:

2-1-القراءة المغلقة:

تقرأ البنيوية النص انطلاقا من الأسلوب التزامني بوصفه مجموعة من الشفرات تشكلت في لحظة زمنية معينة متسائلة عن كيفية تشكّل الشكل و المعنى في النص، و البحث في العلاقات بين البنيات النصية.

2-2- المحور الزمني:

إنّ النظام البنيوي للغة ينحصر داخل أنساق مستقلة تخضع للتأويل على مدى التاريخ الزمني تبعا للتطور اللغوي المتزامن. و قد وضّح سوسير كيفية اشتغال المحور الزمني في ظل التحليل البنيوي انطلاقا من عنصر التمايز بين العلاقات الأفقية و العلاقات العمودية في الإشارات، فالعنصر الأفقي في اللغة يؤثر في وضعية الإشارة، فمعنى الكلمة يحدده وضعها في الجملة و علاقتها بالوحداتالقواعدية لتلك الجملة[4] ؛أي التركيز على العلاقات الكلية، التي تترابط بها الأجزاء دون الاهتمام بالجزئيات التاريخية.

---

[1] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، (دراسة ونماذج) ط1، دار أمية، تونس، 1991، ص14.

[2] المرجع نفسه ، ص36.

[3] المرجع نفسه ، ص18.

[4] ينظر : فرديناند دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر : يوسف غازي و مجيد النصر، المؤسسة الوطنية للطباعة، الجزائر، 988، ص ص 132-133.

المجلس العلمي

2-3- موت المؤلف:

يقصد بموت المؤلف إسقاط سلطة الكاتب، الذي يسمح بإدراك النص في تناصه و يبعد النقد عن النظر في الصدق أو الكذب، و يفسح المجال لتموضع القارئ.يعمل النقد البنيوي على الإعلاء من سلطة النص و إقصاء المؤلف و التاريخ و المجتمع و المعرفة الإنسانية و الذات الواعية.

3-التداخل الفكري و التضافر المعرفي بين علم النقد و علم اللسانيات عند عبد السلام المسدي:

يقف المسدي مليا عند الحلقة الجامعة بين النقد و اللسانيات بالمناقشة و المساءلة و الاستنطاق، فقد "كان ممن شغلهم همّ النص، و بحكم موقفه كلساني، فوجد نفسه مولعا بمدارسة النصوص الأدبية في محاولة لمد الجسور بين اللسانيات و الأدب"[1]، اقتناعا منه أنّ المعرفة اللغوية الحديثة قد توسّع مجالها و تعددت أطروحاتها و تطورت طرائقها البحثية؛ لذا يستلزم استدعاء مجال النقد للاغتراف من منهل الدراسات اللسانية و اللغوية بوجه عام. و بالفعل تمكّن النقد الادبي من تمثّل المقولة اللسانية الديسوسيرية القائلة بإمكانية دراسة اللغة في ذاتها و لأجل ذاتها؛ أي التعامل مع النص الأدبي من الداخل و نقد الأدب بآليات لسانية تهدف إلى تحديد بنية النص الأدبي الشكلية و الخطابية.

4- موقف المسدي من البنيوية (الشكلانية و التكوينية):

ينتقد المسدي الفكر البنيوي في دراساته المستفيضة عن طبيعة النقد البنيوي و علاقته بالتفكير اللساني / اللغوي عبر تصريح شفاف في قوله: "أبدي تحفظي خاصة تجاه البنيوية الشكلانية كما تتجلى في المدرسة البارتية مستثنيا من هذا التحفظ البنيوية التكوينية كما تتجلى في المدرسة الغولمانية. و يخامرني شعور قوي بأنّ البنيوية الشكلانية في مجال النقد العربي المعاصر خاصة لن تعمر طويلا. و لن تغير الزمن النقدي العربي، كما هي تأمل تغييرا بنيويا جذريا، و لن تزيد عن كونها زوبعة في فنجان الفكر العربي، كبقية الزوابع التي هبت على هذا الفنجان و موجت فيه السطح من غير أن تموج فيه العمق. إنّ نقطة الحساسية و

[1] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص 224.

الحرج في البنيوية الشكلانية هي بالضبط نقطة قوتها و إبداعها و هي نزعتها العلمية التقنية الباردة"[1]، التي تعمل على عزل النص عن مجاله الحيوي.

يرى المسدي أنّ مأزق البنيوية يكمن في طبيعة علاقتها باللسانيات عندما " جعلت منها وسيلة و غاية معا"[2]، الأمر الذي جعل الدراسات البنيوية للأدب "تبتز النص عن شروطه التاريخية و مكوناته المرجعية و تنزع منه ذاكراته الحية مكتفية بتفكيك أجزائه و تشريح كتلته إنما تكتم أنفاس النص و تجمّد زمنه كما تجمّد زمن النقد أيضا حين يغدو وصفا محايدا و بريئا للنص ،و أعمدة مجهرية له حين يغدو مجرد وسيلة لامتلاك جسد النص دون روحه و أعصابه. و حين تنتفي الوظيفة المعيارية للنقد و تصبح وظيفة حيادية في المقام الأول، يستوي النص الجيد و النص الرديء، يستوي الماء و الخشبة في مجال الكتابة الإبداعية و يصبح النقد خاليا من النقد"[3]. لم تستطع البنيوية ، إذن، تنفيذ الممارسة النقدية الحق، التي تستلزم ولوج جوهر النص و جوهر الواقع.

5-نص للتطبيق / حدود المنهج البنيوي في دراسة الأدب:

" و الأدب في ضوء هذا الاتجاه يبدو كنمط بنائي له منطقه الداخلي الخاص، و يحتوي على مجموعة علاقات ضرورية تتألف من وحدته العضوية الخاصة التي يكتشفها الباحث عن طريق الشكل و اللغة. فالأثر الأدبي مجموعة علاقات منطقية تنهض على نظام مستقل بذاته عن كافة النظم الاجتماعية و الاقتصادية و غيرها، فهذه النظم تعد عناصر غريبة عليه و محاولة تفسير الأثر في ضوئها يعد من قبيل الأفكار المسبقة.

هذه الدعوة التي كثر القائلون بها في عصرنا، تقوم في أساسها على عزل الأثر الأدبي عن التطورات الاجتماعية و التاريخية لأنّ أصحابها يرون في شكل الأثر المجال الرئيسي لإجراء بحوثهم و هذا يؤدي إلى انقطاع كلي بمضمون الأمر الذي يشكل علاقة معينة مع المجتمع و التاريخ.

و مع أنّ هذا الاتجاه لم تكتمل مقومات وجوده بعد، إلا أنه قد شاع في كتابات الباحثين العرب دون تعمق أو تمحيص لفلسفة هذا الاتجاه و منهجه.

---

[1] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص152.

[2] المرجع نفسه ، ص 53.

[3] المرجع نفسه ص153.

نود هنا أن نناقش هذا الاتجاه على أساس موضوعي، من خلال أهم بحوث أصحاب هذه الدعوة التي بدأت في الثلاثينيات من هذا القرن على يد جماعة من الباحثين الروس يمثلهم بروب صاحب المؤلف الشهير (تشكيل الحكاية) الذي ظهر في عام 1928، و الذي يدعو فيه إلى تطبيق المنهج البنيوي الشكلي على الحكاية الشعبية، منطلقا من تحليل وظائف الشخصيات عن طريق تحديد أسمائها، و الأفعال المسندة إليها من ناحية و تقسيم هذه الوظائف من ناحية أخرى ثم يحاول أخيرا إجراء عملية تصنيف للشخصيات في ضوء افتراض أساسي مؤداه أنّ تقسيم وظائف الشخصيات يعتبر تقسيما للحكاية نفسها، و أنّ هذا التقسيم يقود الباحث إلى تصنيف أنماط أشكال الحكاية تصنيفا شكليا.

و بديهي أنّ بروب يدرس الحكاية من حيث إنها شكل، و بالتالي فإنه يعتمد على التحليل البنائي الشكلي، و هذا التحليل لا تنفرد به مؤلفات بروب فحسب، بل هناك تلامذته و أتباعه الذين جعلوا رسالتهم أن يتفهموا منهجه،و يضيفوا إليه ما يتفق و طبيعته، و يستخدمونه في تحليل الآثار القصصية المختلفة. و من هؤلاء بارت و تودوروف و جريماس و غيرهم. وهؤلاء جميعا حاولوا أن يتفهموا الآثار القصصية على أنها نظام من العلاقات ترتبط ارتباط داخليا معينا، و هذا الأمر جعلهم ينظرون إلى الأثر نظرة وصفية و تحليلية، تهدف إلى اكتشاف نمط العلاقات التي تربط عناصر بنائه الداخلي و اكتشاف قوانينه الأدبية الخاصة.

يتضح أننا بصدد حركة علمية لا سبيل إلى إغفالها، فإنّ هذه البحوث تحتم علينا أن ننظر في مناهجهم و آرائهم لنتبين منها أهم خصائصها العامة. و لا يعني هذا أننا نهدف من وراء بحثنا إلى الحكم على هذه الحركة العلمية، أو أن نتنبأ بمستقبلها، و لكننا نهدف إلى إيضاح السمة المميزة لها، ألا و هي المغالاة في الاتجاه الشكلي، و قطع صلة الأثر بالمجتمع و التاريخ، و إبراز معالم النظام اللغوي و البنائي، و إغفال جانب المحتوى الذي يشكل مع البناء محدة كلية متماسكة. و البنيوية بذلك تحمل الأثر القصصي إلى شكل خال من الدلالات الاجتماعية أو النفسية أو التاريخية، من أجل الوصول إلى القوانين الشكلية التي تحدد العلاقة بين سائر العناصر البنائية للأثر. و من هنا يصبح قانون الشكل هو غاية البنيوية الشكلية. و هي تعتمد في تحقيق ذلك على المنهج التفسيري، الذي يربط العناصر الشكلية المحددة بقانون الشكل و الفروض النظرية المجردة. و من ثم تكون مهمة الباحث في هذا المجال هي التوصل إلى تلك العلاقة

الموضوعية التي تصل ما بين العناصر البنائية الجزئية و النظرية العامة التي تحدد الإطار التصوري للباحث"[1].

غربلة النص:

يتكون النص المقتبس من كتاب (قضية البنيوية) من مجموعة من القضايا الجدلية الآتية:

1- المفهوم الضيق للأدب بوصفه شكلا يتضمن مجموعة من العلاقات المنطقية ذات نظام مستقل بذاته منفصل عن العالم الخارجي.

2- نقد المنهج الشكلي عند فلاديمير بروب، المتقوقع داخل الإطار التحليلي الوصفي.

3- المغالاة في الاتجاه الشكلي.

4- قطع صلة الأثر بالمجتمع و التاريخ.

5- إهمال محتوى الأثر الأدبي، الذي يشكل مع نظام النص البنائي وحدة كلية متماسكة.

6- التركيز على استنباط القوانين الشكلية للأثر الأدبي أفرغ النص من المعنى.

[1] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص ص 148-150.

محاضرة رقم 4: محمد النويهي/ نفسية أبي نواس

1-علاقة الأدب بالتحليل النفسي:

يعتبر الوجدان و العاطفة محورا مركزيا في الصناعة الفنية (الأدبية)، و لهذا حظي الأدب باهتمام خالص من قبل المختصين النفسانيين أمثال : سيغموند فرويد و كارل يونج، حتى أصبح الفن (الأدب) مادة خصبة لعلم النفس للتأكيد على أنّ النفس الإنسانية مركز انبثاق الفنون جميعها.

توصّل سيغموند فرويد من خلال أبحاثه النفسية إلى تثبيت فرضيته حول اللاشعور بوصفه مركز الكبت النفسي لدى المبدع، أو هو أسطوانة تحتفظ بكل المكبوتات النفسية، التي تتمظهر على شكل عمل فني، فشخصية المبدع و تاريخها تمثّل ركيزة أساسية في عملية الإبداع.

إنّ أصل الإبداع هو الانفعال بوصفه هزة عاطفية في النفس[1]، و ما الكتابات الأدبية إلا تمثّلات نفسية بشكل أو بآخر ، "بمأنّ الأدب يحتوي في دواخله على شيء من اللاشعور ، فإننا سننجذب إلى التقريب بينهما إلى حد المزج. إنّ مجموع الآثار الأدبية تقدم وجهة نظر واقع الإنسان و وسطه ، حيث تمثّل سلسلة من الخطابات و هي تصور العالم صادرة عن عنصر واحد ماسك بالنصوص و بالثقافة في آن واحد، و تيار التحليل النفسي يتقدم بطريقة مماثلة : إنه جهاز مفاهيمي يعيد تشكيل العمق النفسي و يشيّد نماذج لفك الشفرة"[2]. العمل الأدبي(الفني)، إذن، هو عالم نفسي متحجب يسكن باطن اللغة الفنية. أجمع الباحثون في علم النفس أنّ الأدب (الفن) يصطبغ بملامح شخصية المبدع، بحيث يمكننا استنباط الطبيعة النفسية له من خلال كتاباته و إبداعاته.

يستمد المنهج النفسي آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي الفرويدية ،التي تربط بين اللاوعي و سلوك البشر[3]. ينبني المنهج النفسي على مجموعة من المبادئ:

- ربط النص بلا شعور صاحبه.

---

[1] ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الشعر خاصة، دار المعرفة ، مصر،1951، ص209.

[2] جان بيلمان نويل، التحليل النفسي و الأدب، تر: حسن المودن، المشروع القومي للترجمة، مصر، 1998، ص 10.

[3] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ، ص22.

- فرضية وجود بنية نفسية متقوقعة في أعماق لاوعي المبدع تتمظهر على سطح النص الإبداعي.

- النظر إلى المبدع على أنه شخص عصابي[1].

يفسّر سيغموند فرويد انطلاقا من قوة العلاقة بين العمل الفني (الأدبي) و الأنشطة البشرية المتمثلة في اللعب و التخيل و الحلم، ذلك أنّ الإنسان يلعب في مرحلة طفولته و يفعّل خياله في مرحلة مراهقته، و يحلم في نومه و في يقظته مشكّلا عوالم خاصة في كل نشاط. انطلاقا من ذلك يحدد فرويد الخيط الرابط بين الإبداع و الأنشطة البشرية ليخلص إلى فرضيتين:

أوّلا : الإبداع شبيه بالتخيل و اللعب

ثانيا: الإبداع شبيه بالحلم، فكلاهما انفلات من الرقابة[2].

الأدب، إذن، وثيقة تسمح للناقد من تعرية العالم النفسي المظلم للشاعر (المبدع).

2-البعد النفسي في شعر أبي نواس:

تهدف دراسة النويهي النفسية لشعر أبي نواس إلى تحديد دوافع الإبداع عند أبي نواس، و الكشف عن الحقائق النفسية الكامنة في باطن اللغة الشعرية .تمثّل القوى النفسية المحرك الخفي للكتابة الشعرية، حيث يحاول الشاعر الانفلات من واقعه النفسي المكبوت. يعتبر عالم التصويرالشعري و الترميز مركز التنفيس عن الرغبات الدفينة، العملية الإبداعية إذن، تستجيب لنداء الرغبة.

الملاحظ أنّ النويهي يستهل دراسته بحقيقة نفسية توصّل إليها بعد التحليل النفسي للنص الشعري لأبي نواس، تؤكد أنّ معاناة أبي نواس من عقد نفسية هي نتاج طبيعة حياته في مرحلة الطفولة على وجه الخصوص. إنّ الدراسة النفسية لشعر أبي نواس "توضّح لنا مقدار الترابط بين عوامل التكوين الفردي و بين مؤثرات البيئة في بناء الشخصية و تعيننا على الإجابة عن هذا السؤال الصعب المشهور : إلى أيّ حد يتأثر الفرد الممتاز بظروف عصره و إلى أيّ حد يتأثر بتكوينه الفردي"[3]. الأدب ظاهرة نفسية في صلبها تكشف عن البعد العلائقي بين التكوين الفردي و مؤثرات المحيط في رسم معالم شخصية الفرد.

---

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

[2] ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي، ط1، دار الفكر ، دمشق (سوريا)، 2007، ص54.

[3] محمد النويهي، نفسية أبي نواس، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة (مصر)، 1953، ص213.

تمكّن النويهي من الكشف عن العالم النفسي المتحجب لدى أبي نواس بتطبيق فعل التأمل، الذي يتتبع مواقف الشاعر المتباينة نحو الخمر، و تحليل العواطف المختلفة التي أثارها فنه. إنّ العاطفة القوية اتجاه الخمر تشكلت من عناصر شتى متضاربة و متفاعلة تولدت عن تكوين الشاعر النفساني و تفاعلت مع مقوّمات شخصيته المتميزة حتى أصبحت الخمر أشبه بمخلوق له شخصيته و كينونته، بل تحوّلت إلى ذات تستوطن أعماق نفسية الشاعرو ترفض الانفصال[1]. يواصل النويهي تتبع خصوصية اللغة عند أبي نواس بغية تعرية أعماق نفسية و تحديد معالم شخصيته المجهولة.

3-نص تطبيقي يكشف عن شخصية أبي نواس من خلال شعره:

" و لكن شعور أبي نواس نحو الخمر لم يقتصر على أنه أحبها و أجلّها و عدّها شيئا نفسيا شريفا، بل قد وصل شعوره نحوها إلى درجة التقديس، أبونواس قد عبد الخمر و عدّها إلها. و قد كان أستاذنا الدكتور طه حسين أول من انتبه إلى هذه الحقيقةالعجيبة حين توقف في حديث الأربعاء أمام بيته:

أئن على الخمر بآلائها وسمها أحسن أسمائها

و نبّه إلى ما فيه من تسبيح بالخمر و تقديس لها، و نحن نريد أن نزيد هذه الحقيقة الهامة تأملا و نستكشف الدوافع النفسية الباطنة ،التي دفعت أبا نواس إلى هذا الموقف.

و أول ما نحب أن ننبه القارئ إليه هو أننا حين نقول أنّ أبا نواس عبد الخمر فلسنا نستعمل أسلوبا مجازيا (...) و إنما نعني (العبادة) بمعناها الضيق المحدود، بمعناها الديني، فنقرر أنّ الخمر أثارت في نفس أبي نواس إحساسات الرهبة و الخشوع و نزعات التقرب و التقديس، التي تصدر عن المتديّن نحو إلهه الذي يعبده"[2].

لغة الشعر النواسي، إذن، كشفت عن طبيعة العلاقة بين الشاعر و الخمرة أو قد وصفها النويهي بالخارجة عن المألوف، لبلوغ الخمرة مرتبة التقديس، و هذا يدل على انحراف في التركيبة النفسية لدى الشاعر.

---

[1] ينظر: محمد النويهي، نفسية أبي نواس، ص ص 1-3.

[2] المرجع نفسه ، ص ص 19-20.

محاضرة رقم 5: محمد الهادي الطرابلسي / الخصائص الأسلوبية في ديوان الشوقيات

1-علاقة اللغة بالأسلوب الشعري:

إنّ اللغة تصنع الأسلوب بشكل من الأشكال، و قد أضحى كلاهما منطلقا نقديا للمقاربات الشعرية الحديثة و المعاصرة، فلا مناص من تجاوز البعد الأسلوبي للنص الشعري و الأدبي عموما نظرا لما يقدمه من تحليل محايث يضيء فجوة من فجوات النص المظلمة.

تخضع اللغة لقانون التغير و التحول، و هذا أمر طبيعي، فكل عصر له خصوصيات و مميزات تفرض عل اللغة مجاراتها والتعبير عنها، و الشاعر لا يوظف في شعره الألفاظ بوصفها قوالب جامدة، بل يسعى لتشكيل "علاقات لغوية جديدة تتكشف من خلالها التجربة، و يتحدد بها الفكر ذاته، إنّ الشاعر يحتضن الكلمات و يتأملها و يعيد تشكيلها، بل إنه قد يعيد صياغتها، و يحطم من أنسقتها و نظامها العرفي الثابت، و يخلق لنفسه نظاما فريدا خاصا به ، و ما يحدث نتيجة لذلك ليس من قبيل الضرورة الشكلية المرتبطة بالوزن، و إنما هو الضرورة الملحة النابعة من الرغبة في اكتشاف معنى التجربة و طبيعتها، و بهذا الفهم لا يمكن إدراك لغة الشاعر و فاعليتها تبعا لتصورات لغوية عامة لا تضع في اعتبارها فاعلية التجربة الشعرية و خصوصيتها و فرديتها"[1]. تمثّل الألفاظ عالما زئبقيا يقبل التغيّر و الانصياع للعملية التشكيلية الإبداعية القائمة على مبدأ اختراق النظام الثابت و السائد للغة، الذي يحقق التميز و التفرد في مجال الكتابة الشعرية.

2-مفهوم الأسلوب عند العرب:

يقرّ محمد الهادي الطرابلسي في مؤلفاته بأنّ الأسلوب من حيث المفهوم كامن و ثابت في التراث النقدي و اللغوي و البلاغي مثل ما نجده في البيان و التبيين للجاحظ، و لكن اختلف تحديده من ناقد إلى آخر غير أنّ ما لوحظ في محاولات الوقوف على دلالته أنها لا تتميز بالدقة في الطرح مثلما نجده حاصلا فيما استقرأه الطرابلسي في كتابات الإمام عبد القاهر الجرجاني ،حيث يرى أنّ الجرجاني وظف لفظة أسلوب

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، دار معارف، القاهرة، 1973، ص129.

في سياقات تتفق على دلالة واحدة تنظر إلى الأسلوب على أنه هو المظهر الذي يخرج منه الكلام[1]، فلم تتم الإشارة إلى عنصر التفرد في صناعة الكلام، التي تفرض عملية التجدد المستمرة. و لكن في المجمل نقول إنّ الأسلوب عند العرب يلخصه مصطفى صادق الرافعي في كتابه (إعجاز القرآن و البلاغة النبوية)، فهو كتابة متفردة غير قابلة للتكرار،و لا يمكن مضاهاتها، و تلك تعد القاعدة الفكرية المركزية، التي قامت عليها الدراسات الأسلوبية الحديثة، و قد تمكن الرافعي من رصد العناصر المسهمة في صناعة الأسلوب المتفرد، و يظهر ذلك جليا في قوله: "لو كنت ذابصر بالصناعة (...) لاستطعت أن تعين في أيّ موضع من الكلام كانت زفرة الضجر من صانعه، و على أيّ كلمة وقفت أنفاس الملل، و عند أيّ مقطع كانت فترة الطبع، و أين ضاق و أين اتسع"[2].

يشير الرافعي إلى مصطلح (الصناعة) ،الذي يوحي بالتنوع في التشكيل الفني،و التفرد في الكتابة الأدبية. تتشكل تفاصيل الظاهرة الأسلوبية في صناعة الكلام من خلال تضافر عناصر عدة كالطبيعة البشرية، و طبيعة العصر التي أوجدت فيه الكتابة، بحيث تتميز كل فترة زمنية بتوجهات أدبية و مذاهب فكرية تسهم في صناعة الأسلوب، كذلك المزاج الإنساني (الطبيعة النفسية للمبدع)، و البعد الفكري أو المرجعية المعرفية ،التي تؤثر في طريقة الكتابة و رصف الألفاظ بصفة ما تؤدي الغرض المنشود. لكل أسلوب نظام خاص؛ لأنّ الفنان و إن كان ينطلق من أفكار يشترك فيها الجميع إلا أنه يخضعها لفعل الانصهار الذاتي، فالأفكار تتواءم و تنتظم في العقل و في الآن ذاته تستدعي نظاما لغويا يمكّنها من الظهور.

إذا كان التعبير عن الفكرة الواحدة يتم من خلال احتمالات تركيبية و لغوية متعددة و مختلفة، فإنّ ذلك يحمل مصطلح الأسلوب مفهوم (الانتقاء)[3] ؛أي كل مبدع يستند إلى محور لفظي يثبّت ألفاظا و يقصي أخرى ليخرج بتأليف لغوي إبداعي يحمل بصمة خاصة. و الأسلوب انحراف أو نشوز، و هو تجاوز المعهود في الكلام كقولي: (الريح تصرخ) و هو ما يعرف في البلاغة القديمة بالاستعارة المكنية، فالانحراف هو اختراق قلعة القواعد النحوية، و الوقوف على تثبيت صيغ نادرة.

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: محمد الهادي الطرابلسي، قضايا الأدب العربي(مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب)، نشر مركز الدراسات و الأبحاث الاقتصادية و الاجتماعية/ الجامعة التونسية، تونس،1978، ص262.

[2] مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، مطبعة المقتطف و المقطم بمصر (مصر)، 1928، ص234.

[3] ينظر : سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1984، ص23.

3-مفهوم الأسلوب عند الغرب:

يرتبط مصطلح الأسلوب في دلالته باللغة و الفكر، تلك الجدلية الفكرية التي تركت بصمتها عالقة على صفحات كتب الفلسفة و النقد الأدبي عموما. يتسع استخدام لفظة أسلوب في ارتباطها باللغة، فنقول أسلوب هذا الخطيب مختلف و المقصود به: تعبيره متفرد. و قد نجد في زمن ما توافق الأسلوب عند مجموعة من الأدباء، كما قد تخرج لفظة أسلوب من ثوب اللغة لتدل مثلا على الطرائق المتباينة لتصرفات الإنسان من حيث كيفية عيشه أو أناقته أو طريقة مشيه و ما شابه ذلك. إنّ مفهوم الأسلوب وإن اختلف في جزئياته عند النقاد الغرب إلا أنه يتمحور حول فكرة التفرد أو التميز. و إذا سلّمنا أنّ اللغة هي ثوب تغطى به الفكرة، فإنّ الأسلوب ، إذن، هو طراز الثوب الخاص به[1].

4-مفهوم الأسلوبية و طبيعة نشأتها:

يمثّل الأسلوب روح التفكير في النقد الأسلوبي، بحيث "تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[2]، فكل ما يتعلق بمفهوم الأسلوب و طبيعته وخصوصيته و ماهيته، يمثل القاعدة الصلبة، التي اعتمدت عليها الدراسات الأسلوبية. "إنّ المنطلقات المبدئية في التفكير الأسلوبي قد حددت منحى الأسلوبية نحو علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية"[3].

تأسست الأسلوبية على أرضية بلاغية لغوية، فهي العلم الذي يسعى إلى تبيين القيم الجمالية الكامنة في العمل الفني من خلال تحليل الظواهر اللغوية البلاغية، التي تصرّف فيها المبدع، لذلك يعرف الأسلوب بأنه "مجال التصرف"[4]؛ بمعنى تتبع إمكانات المبدع في عملية الانتقاء و الاختيار، التي تتم على أرضية المعجم اللغوي. و إن تعددت تعاريف الأسلوبية و مفاهيمها، إلا أنها تتفق في مجملها على أنها تُعنى بظواهر الكلام و أثرها على المتلقي.

---

[1] ينظر: كراهم هاف، الأسلوب و الأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص20.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس، 1982، ص34،عن:
M , Riffaterre : Essais de stylistique structurale , p12 .

[3] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ط1، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1990، ص37.

[4] المرجع نفسه، ص37.

5-الجانب التطبيقي للدرس الأسلوبي في كتاب (خصائص الأسلوب في ديوان الشوقيات للطرابلسي):

المجلس العلمي

يختص هذا الكتاب بالجانب التطبيقي للدرس الأسلوبي، حيث يتناول الشعر العربي بالدراسة و التحليل المستند إلى نظام اللغة العربية، و ذلك برصد مكمن الثبات و التحول في لغة الشوقيات ؛أي : كيف تمكّن الأسلوب العربي من تجاوز قواعد اللغة و نظامها؟ وإلى أيّ مدى تفنّن الشعراء في تحقيق مبدأ التفرد الأسلوبي؟

إنّ الهدف المحوري لهذا المنجز النقدي هو "تأسيس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية لما لها من دور في وصف نظام اللغة و في المساهمة في تركيز أحكامها العلمية و منطلقاتها المنهجية في البحوث اللغوية عامة"[1].

ركّز الطرابلسي في دراسته الأسلوبية على ثلاثة أقسام كبرى و هي: أساليب مستويات الكلام/ أساليب هياكل الكلام/ أساليب أقسام الكلام[2]."فنسبة الجناس التام من الناقص في (الشوقيات) ضئيلة جدا. و تفسر هذه النسبة المحدودة بحرص الشاعر على استخدام الإمكانيات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك المدلول و تقرّبه إلى الأفهام، و الدليل على ذلك أنّ كثيرا من حالات استعماله الجناس تاما أفضت إلى التباس في المعنى :

فإن تسألوا : ما مكان الفنون ؟ فكم شرف فوق هذا الشرف

فسّر الناشر في هذا البيت (شرف1)، بالعلو و المجد، و فسّر(شرف2) بمعنى الوضع العالي و أوّله في السياق بالمسرح !

غال في قيمة ابن بطرس غالي علم الله ليس في الحق غالي.

فسّر الناشر (غال1) بمعنى بالغ،و تردّد في مدلول (غالي2 و 3) فقال إما أن يراد بها الأمر، أو يراد بها اسم والد المكرم المرحوم بطرس باشا غالي"[3]. نلاحظ أنّ الشاعر وظف الجناس بوصفه ظاهرة أسلوبية تمكّن من صناعة التفرد الأسلوبي .

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في ديوان الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.ص10.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص14.

[3] المرجع نفسه ، ص68.

محاضرة رقم 6 : عز الدين إسماعيل / التفسير النفسي للأدب

المجلس العلمي

1-طبيعة الرؤية النقدية عند عزالدين إسماعيل:

ترك عزالدين إسماعيل مؤلفات في النقد الأدبي والإبداع الأدبي و الترجمة المتجددة، حيث بثّ في النقد الأدبي العربي نبض الحياة و أسهم في صناعة الثقافة العربية بوجه عام. و قد ألّف نخبة من أصدقاء الدكتور عز الدين إسماعيل و زملائه كتابا يكرّمون فيه الناقد الراحل، ما يجعلنا نتساءل: ماذا تخفي هذه الالتفاته الطيبة من حقائق حول المسار النقدي و الإبداعي للناقد؟

يدلي الناقد جورج طربيه بشهادته حول المنجز النقدي لدى عز الدين إسماعيل فيقول : "عرفت الراحل ناقدا كبيرا و تبينت عن كثب أنّ رؤياه النقدية لم تكن لتتقوقع قط في قمقم البنيوية، صحيح أنّ هذه مفتاح و دليل عمل، لكن الرؤيا (الإسماعيلية) تجاوزتها إلى الشمولية النقدية التي تستعين بالمذاهب النقدية الحديثة دون استثناء تيسيرا لعملية الكشف لما يتطلب بحق علما عميقا و ثقافة شاملة و رؤيا كلية أبعد ما تكون عن ذوي التعصب و الاجتزاء"[1].

تعكس شهادة (جورج طربيه) البعد التكاملي في المنهج النقدي الإسماعيلي، فلم يكن متعصبا لمنهج معين، بل كان هدفه غربلة المنجزات النقدية برمّتها بموضوعية علمية لصياغة رؤية نقدية منهجية تحفظ حق النص الإبداعي في النقد، حتى أطلق عليه الناقد (حسن بن فهد الهويمل)لقب (الحداثي المتوازن)[2] ، أي عدم ميله إلى كفة نقدية دون أخرى.

أوجد عز الدين إسماعيل حلقة التواصل و التقاطع الفكرية بين التراث النقدي العربي و المناهج النقدية الحديثة و المعاصرة وفق تصور نقدي توفيقي واع، لاستقصاء الأسس الجمالية للأدب الجامعة بين القديم و الحديث كالأساس النفسي ،الذي خصص له الناقد كتابا كاملا عنونه بـ: التفسير النفسي للأدب بوصفه مشروعا نقديا رائدا يبتغي التأصيل لنظرية التحليل النفسي للأدب. "كما يتجلى في دراسات د.

---

[1] عبد العزيز محمد جمعة و آخرون، الدكتور عزالدين إسماعيل (ذكرى و ترحم) – كتاب تذكاري بأقلام نخبة من زملائه و أصدقائه – قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة، الكويت، 2008، ص11.

[2] ينظر لمزيد من التفصيل : المرجع نفسه ،ص ص 16-20.

عزالدين إسماعيل البحث في علم الجمال و علم النفس ليس باعتبارهما ترفا عقليا، بل كسعي جاد و حثيث لتحقيق الوعي السليم بالعملية الإبداعية، فلم تكن المقدمتان الجمالية و النفسية إذا مقصودتين لذاتهما، بل كانتا الركيزة الأساسية و الضرورية للتصدي للنص الأدبي، أيّا كان النوع الأدبي الذي يمثله هذا النص.. حسب منهج الراحل"[1]. يركز عزالدين إسماعيل على محورين مركزيين في تشكيل النص الأدبي (الجمال/ النفس)، و كأنهما حلقتان تتفاعلان لأجل ميلاد الفن.

تشير أستاذة النقد(ثناء أنس الوجود)إلى كيفية تعامل عز الدين إسماعيل مع المصطلح النقدي في قولها : "و رغم تعمق الراحل في مناهج النقد الحداثية و ما بعد الحداثية، فإنه كان حينما يكتب نقدا تطبيقيا كان يبتعد عن المصطلحات الطنانة . و أذكر أنه كان دائما يدعو تلامذته لهضم جميع المذاهب النقدية و أخذ ما يناسبنا منها دون التشدق لها دائما"[2]، و هذا يدل على إسهام الناقد الفعال في ضبط المصطلح النقدي العربي.

2- قراءة تحليلية في كتاب(التفسير النفسي للأدب):

يتشكل كتاب (التفسير النفسي للأدب) لعز الدين إسماعيل من أربعة أبواب:

الباب الأول:

يعرض فيه تصوره حول مسألة الحكم على العمل الفني ،و كيفية تفسيره، و الأمراض النفسية المسؤولة عن الإبداع من قبيل النرجسية/ العبقرية / العصاب.

الباب الثاني:

يتناول فيه نماذج من الشعر القديم بالدراسة و التحليل.

الباب الثالث:

يقدم فيه تحليلا نفسيا لعيّنة من المسرحيات و هي : مسرحية هاملت لشكسبير/ مسرحية أيام بلا نهاية / مسرحية يوجين أونيل/ مسرحية شهرزاد.

---

[1] عبد العزيز محمد جمعة و آخرون، الدكتور عزالدين إسماعيل، ص66.

[2] المرجع نفسه ، ص 74.

الباب الرابع: خصصه للأدب الروائي حيث قدم دراسة لرواية (الإخوة كارامازوف) و شخصية الروائي دستويفسكي[1].

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية - قسنطينة - كلية الآداب واللغات

يتمثل تصور عز الدين إسماعيل للتفسير النفسي للأدب انطلاقا من المبادئ المحورية ،التي استنبطها من الحلقة التفاعلية بين التراث النقدي الأدبي العربي و المناهج النقدية الغربية المعاصرة في مجال التحليل النفسي للأثر الفني، و المتجسدة في تفسير العمل الأدبي نفسه دون التركيز الشامل على شخصية الأديب أو عملية الإبداع/ الاعتقاد بأنّ العمل الأدبي انعكاس للحالة النفسية الباطنية لدى الكاتب، مركزه النفس البشرية المحتوية على المكبوتات المستوطنة باطن اللاشعور / الإلمام بحياة المبدع لدورها الفعّال في تفسير الأثر الفني و تأويله.

يناقش عز الدين إسماعيل في كتابه المعنون بـ :التفسير النفسي للأدب قوة العلاقة بين التشكيل الفني (الأدبي) و البنية النفسية للمبدع شارحا و مفسرا لذلك في قوله: " و مع أنني قد أستفيد من حقائق علم النفس العام أحيانا إلا أنّ أسس دراستي للاعمال الأدبية التي عرضت لها كانت دائما مستمدة من حقائق علم النفس التحليلي، و ربما أثير الشك هنا أو هناك في قيمة هذه الحقائق و مدى صدقها، لكنني اتخذت معيارا لهذاالصدق نجاح هذه الحقائق في تفسير الأدب العربي من كل جوانبه و حل كل مشكلاته و تناقضه"[2].

حرص الناقد ، إذن ،على تشكيل أفق معرفي قائم على مبدأ التوافق بين التراث النقدي العربي و الغربي لقراءة الآثار الفنية (الأدبية) من وجهة نظر نفسية تدلنا على عنوان الدلالات الهاربة.

عمد الناقد في كتابه إلى الكشف عن الصورة النفسية المتضمنة في أشعار القدامى و المحدثين آخذا بعين الاعتبار البيئة و النشأة و الثقافة و ظروف العصر بوجه عام مستندا إلى آليتين : الأولى تختص بمعاينة التشكيل الزمني المرتبط بالموسيقى و الإيقاع. و الثانية تتعلق بالطبيعة و جمالها، التي تمنح الشاعر الحق في التلاعب بهذه الخصائص مسايرا في ذلك حالته النفسية.

لم يشك الناقد أبدا في أنّ "النفس تصنع الأدب ، و كذلك يصنع الأدب النفس.النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، و الأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس. والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة. إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا. و هما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطارا فيصنعان لها بذلك معنى. والإنسان لا يعرفه نفسه إلا حين

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، (الكتاب كاملا).

[2] – المرجع نفسه، ص08.

يعرف للحياة معنى[1]. و بذلك يؤكد الناقد على العلاقة الاستلزامية التبادلية بين الأدب و النفس. يعمل الأدب و الفن على الكشف عن الحقائق التي تعكس الحياة و تشكل علاقة الإنسان بها.

3-نص تطبيقي:

يعرض عزالدين إسماعيل في كتابه المعنون بـ :التحليل النفسي للأدب ورقة تحليلية لرواية (الإخوة كارامازوف؟) للروائي الروسي الشهير دستويفسكي، مستندا إلى مبادئ التحليل النفسي ، بحيث يقدم في البداية الخطوط العامة للقصة حتى يضع القارئ في الجو العام للرواية[2]، ثم يعرّج إلى عرض نموذجه التحليلي الذي يتضمن جملة من الحقائق النفسية:

1- أبطال قصص (دستويفسكي)هي صورة منه إلى حد ما؛ ذلك أنّ الفنان يستمد الكثير من تجربته الشخصية، كما يعبر عن كثير من آرائه و أفكاره و موقفه العام من الحياة و مشكلات الإنسان في بنائه الفني. و في ذلك إثبات للحقيقة القائلة بأنّ فهم شخصية المبدع يعبّد الطريق لفهم عمله الفني و تفسيره.

2- ظهرت شخصيات دستويفسكي الروائية مناقضة لسلوكه الظاهر، و لكنها قد لا تناقض تكوينه النفسي، فهي تمثل الصور التي كان من الممكن أن يأخذها سلوكه ذاك.إنها تعبير عن رغباته الدفينة التي لم يستطع تحقيقها، و مصدر شقائه هو نفسه مصدر شقاء شخصياته.

3- أثبت كتاب السّير وجود علاقة بين مقتل الأب في قصة (الإخوة كارامازوف) و مصير أب دستويفسكي نفسه.

4- بالعودة إلى وقائع حياة دستويفسكي يتأكد اتجاهه الماسوشي، أو اتجاهه السادي إزاء نفسه، و قد تجسدت الصفة السادوماسوشية في شخصيات روائية.

5- عدم تخلص دستويفسكي من مشاعر الذنب الناشئة عن قصده في قتل أبيه دفعه للكتابة و التحرر من عقدة الذنب عن طريق شخصياته الورقية.

6- كثير من شخصيات الرواية تعبر عن مشكلة العقل و الإيمان عند دستويفسكي.

---

[1] عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص5.

[2] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص ص 204-213.

7- يقال إنّ دستويفسكي قد ضاق ذرعا بالإيمان و الإلحاد على حد سواء، و أنه كان ينشد شيئا ليس هو الإيمان و ليس هو الإلحاد؛أي شيء يتجاوزهما، بمعنى خروج دستويفسكي من ساديته و ماسوشيته.

8- كان دستويفسكي يحب الحياة لذا نجد شخصياته تحبها أيضا، فانتحار (سمير دياكوف) ليس حلا، و أنّ المشكلة بموته لم تزد إلا تعقيدا.

9- كان دستويفسكي مخلصا لنفسه و للحقيقة أكثر من إخلاصه للحرفية حين لم يذكر لهذا الأب فضيلة واحدة يستطيع أن يتحدث بها الناس عنه بعد موته، و كأنه بكل ذلك يريد أن يقول إنّ هذا الأب كان يستحق أن يغتال، بل لقد قالها بطريقة أو بأخرى على لسان محامي الدفاع يوم المحاكمة حين قرر هذا الأخير أن (فيودور) لا يمكن أن يطلق عليه لفظ (الأب) لأنه لا يستحقه. إنّ دستويفسكي يكره هذا الاب، لأنه كان يكره أباه. لقد كان يتمنى له الموت؛ (فمنذا الذي يتمنى أن يموت أبوه). كما يقول على لسان (إيفان) عن موت أبيه.

رسم دستويفسكي شخصية تنطق بتوجيه من مكنوناته النفسية ليبرر لنفسه قتل أبيه، فهو بذلك يدافع عن نفسه و يخفف من أثر الشعور بالذنب.

10- أسقط دستويفسكي صفتيه (السادية و الماسوشية) على شخصية الأب (فيدور) التي اكتسبها نتيجة تقمصه شخصية أبيه. و بناء على ذلك فإنّ فيودور حين ينتهي إلى الموت يكون دستويفسكي قد أرضى نفسه من ناحيتين : السادية فقد تم التخلص من الأب و إبعاده، و الماسوشية فقد وقع القتل على الأب السادي الماسوشي و هو عندئذ الأب ،الذي يتقمصه دستويفسكي؛ أي وقع التعذيب على دستويفسكي نفسه.

يشير عزالدين إسماعيل إلى العلاقة الوطيدة بين شخصية الكاتب دستويفسكي و شخصيته الروائية (الأب فيودور).

11- يركز دستويفسكي في روايته على شخصيات أبناء فيودور ،التي عاشت الحرمان العاطفي لوفاة أمهم ليؤكد أنّ التكوين النفسي للإنسان في طفولته يتحكم بشكل أو بآخر في طبيعة سلوكه المستقبلي[1].

هذه عينة مقتطعة من تحليل عزالدين إسماعيل لرواية الإخوة كارامازوف تبيّن مدى التعالق الشديد بين الحياة النفسية للمبدع و عمله الفني.

---

[1]ينظر لمزيد من التفصيل: عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ص 204-241.

المجلس العلمي
كلية الآداب و اللغات

محاضرة رقم 7: سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي

1-طبيعة النقد و صفته عند سعيد يقطين:

تتمحور كتابات سعيد يقطين في مجال السرديات ،و يتبين ذلك جليا في مؤلفاته النقدية من قبيل (انفتاح النص الروائي) و (الرواية و التراث السردي) و (تحليل الخطاب الروائي) ،حيث يهدف الناقد إلى بناء نقد متكامل يتضمن بدقة الآليات الإجرائية، التي تمكن الناقد من ولوج عالم التخييل الأدبي بأجناسه جميعها.

اعتمد يقطين على السرديات البنيوية ذات الصبغة البويطيقية مركّزا على خصائص الطرق المتباينة المسؤولة عن تقديم المادةالحكائية في السرد العربي. و هذا ينم عن تفكير واع يهدف إلى تأسيس منهج نقدي عربي رصين، فقد تناول دراسة الروايات العربية مثل رواية (عودة الطائر إلى البحر) لحليم بركات، بتسليطه الضوء على مكونات الخطاب السردي المحورية و هي: الزمن/ الصيغة/ الرؤية السردية، و معالجتها بصفة مفصّلة.

حدّد الناقد ماهية الخطاب و مفهومه و طبيعته مستنداإلى المنجز النقدي العربي القديم ، و مسايرا للتنظيرات النقدية المعاصرة محتكما إلى المنطق و الموضوعية و الدقة في الطرح والاستنتاج. كما "يستند تقديم المقترح المنهجي للسرديات و تشعبه لدى سعيد يقطين على معاينة العديد من الاعتبارات التصورية المرتبطة بتحليل الخطاب و إجراءاته المجددة للممارسة السردية، و الأوصاف الممكنة التي يستدعيها الشكل الأدبي من ثمة استفادة يقطين من مختلف الأدبيات السردية التي اعتمدها في تعميق أسئلة القراءة و تحديد موضوع النظرية السردية بطموح علمي منفتح"[1]. فالخطاب عنده هو القلب النابض لعلم السرديات، و لذلك يستوجب على الناقد الوقوف عنده مليّا للنظر في أبعاده النصية.

أشار يقطين إلى وجود اختلاف بين النص و الخطاب، و لكنهما حسبه يتعالقان مبرهنا حلقة الاتصال و الانفصال الموجودة بين الطرفين، نص / خطاب لكون الخطاب هو " بنية دلالية تنتجها ذات

[1] عبد الفتاح الحجمري، السرديات في نماذج من النقد المغربي، مجلة فكر و نقد، العدد 6، فيفري 1998، ص ص 87-88.

(فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، و في إطار بنيات ثقافية و اجتماعية محددة"[1]، و في ذلك استدعاء للنظريات السوسيونصية للغوص في تحليل عناصر الخطاب بوصفه يختص بالبعد التواصلي للأثر الأدبي.

المجلس العلمي

إن النظر إلى النص كجزء محوري من مكونات الفعل السردي هو الحلقة المستحدثة في مجال الاشتغال السردي، فقد حظي النص عند يقطين بالدراسة المستفيضة شكلا و مضمونا من خلال رصد البنيات المتحكمة فيه و أبرزها؛ البنيات الزمانية و البنيات المجتمعية النصية و أشكال التفاعل النصي و مستوياته. و يتبيّن مدى إصرار يقطين على توسيع مجال الاشتغال السردي في عدم اقتناعه بمحور اشتغال السرديات البنيوية الشكليةالمحدد بالمستويين الصرفي و النحوي. و قد أشار الناقد في كتابه تحليل الخطاب الروائي إلى رفض التصور النقدي القائل بمطابقة الخطاب للنص، و قدّم فرضيته عندما ألحق المستوى النحوي بالخطاب و تندرج تحته العناصر الآتية: الراوي / المروي له/ الزمن/ صيغ الخطاب/ الرؤية / الصوت. أما المستوى الدلالي فألحقه بالنص و تندرج ضمنه العناصر الآتية: الكاتب / القارئ/ البناء النصي/ المتعاليات النصية/ الرؤيات/ البنيات السوسيولسانية[2].

لم يعمد يقطين إلى إلغاء سؤال البنية في الاشتغال السردي ، بل اعتبره الحجر الأساس، الذي أسّس عليه الناقد فكره المنتهي إلى بلورة آليات مستحدثة محورية في تأسيس الدراسات السردية، فقد انتقل من المحايثة في الخطاب (نظرية الخطاب) إلى الوظيفة في النص (نظرية النص)، كما يربط يقطين بين البعد الاجتماعي و البنيوي للنص مستندا في ذلك إلى الدراسات النقدية – النقد الضمني الموجه لنقاد بويطيقيين – (لبيير زيما)، التي تؤكد حقيقة وجود علاقة تفاعلية بين البنية السردية و البنية الاجتماعية ،و كأنّ هناك حلقة اتصالية بين الرؤية السردية أ و الصوت السردي و البنية الاجتماعية.

2- مفهوم الأدب و الأدبية عند سعيد يقطين:

إنّ مفهوم الأدب لا يستقر على حال و لا يثبت على شكل معين، فالسعي إلى القبض على ماهيته بصفة نهائية مطلقة يعدّ من الوهم. الأدب مصطلح يخضع لنظام التطور و التغير على المستويين الدلالي و المعرفي ، فكيف عالجه سعيد يقطين في كتابه المعنون بـ : تحليل الخطاب الروائي ؟

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء (المغرب)، 1989، ص 368.

[2] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص53.

يقف سعيد يقطين في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) عند مصطلح الأدب، ليشخص ماهيته و طبيعته و مفهومه بدقة عالية انطلاقا من المحور الزمني النقدي المشتمل على المناهج النقدية المتباينة من حيث المرجعيات و الأصول و الفكر و الآليات. و قد تتبع بالوصف و المقارنة و التحليل رؤية الفلاسفة و النقاد للأدب عبر التاريخ متسائلا و محاورا خصائصه و معالمه التي تشكل بنيته. يرى سعيد يقطين أنّ مصطلح الأدبية يكشف إلى حد ما عن مفهوم الأدب ،و لكن يجب الاعتراف بصعوبة القبض على المفهوم الثابت للأدب، و قصور الأطروحات التي تعالج البعد المفاهيمي للأدب، و يدعو إلى ضرورة ضبط موضوع الأدب و مجاله ،الذي يختص به و تعيين الخصيصات الجمالية و الفنية المميزة له المتصفة بلانهائية التحديد[1].

3-أساسيات الخطاب الروائي عند سعيد يقطين :

3-1- الزمن الروائي:

أوّل سؤال يطرح قبل المضي إلى عرض تصور سعيد يقطين حول طبيعة الزمن الروائي هو: ما علاقة الزمن بالسرد الروائي ؟ و هل يمكن أن يتأسس الحدث دون زمن محدد؟

يعتبر "الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة"[2]، فلا يمكن أن يتشكل فعل الحكي دون اعتماد نظام زمني يتمظهر من خلال تقنيات فنية زمنية مختلفة ، يبدع في صنعها الروائي بالتلاعب بتفاصيلها داخل العمل السردي.

يعرض يقطين في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) خلاصة تجربته في مجال السرديات ، مقتنعا بإلزامية تجاوز الحدود ،التي يتموضع عندها تحليل زمن الخطاب من خلال السرديات البنيوية[3] ؛أي الانتقال من المستوى البنيوي إلى المستوى الدلالي ،أو ما يعرف عنده بسوسيولوجيا النص.

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ص 17-19.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت (لبنان)،2004 ،ص36.

[3] ينظر لمزيد من التفصيل: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص86.

و للزمن أقسام هي :

- زمن القصة و هو "زمن صرفي"[1]، و يقصد به جملة الأحداث ،التي تحدث خلال زمن معين وفق تسلسل منطقي ؛أي يرتبط زمن القصة بالحدث داخل القصة.

- زمن الخطاب: يختلف زمن الخطاب عن زمن القصة في كونه لا يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث؛ لأنه من تشكيل رؤية الكاتب، وعلى بساطه يسجل تفرّده في تحديد شكل سرد الأحداث، زمن الخطاب ،إذن ، هو "تجليات تزمين زمن القصة و تمفصلاته وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع ، و دور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا و خاصا، فهو زمن نحوي"[2]. زمن الخطاب يضفي على القصة زمنية مبتدعة.

- زمن النص: أو بعبارة أخرى نقول زمن القارئ المتضمن زمن القراءة؛ أي: زمن النص= زمن القراءة المتعلقة بحلقة إنتاجية النص في محيط سوسيولساني محدد و زمن النص الدلالي[3] .يُعنى زمن النص بتأويل القارئ للنص؛ أي الدلالة التي يحددها لحظة قراءة النص.

3-2- الصيغة في الخطاب الروائي عند سعيد يقطين :

يستنبط يقطين مفهوم الصيغة من تعمقه في دراسة مجالين بارزين في الدراسات النقدية المعاصرة ؛ البويطيقا أو الشعرية و السيميوطيقا الأدبية، بحيث "إذا كانت البويطيقا ترمي إلى تأسيس أدواتها لتحليل أدبية الخطاب الأدبي لا الأعمال الأدبية، باعتبارها نظرية أدبية ، فإنها تستفيد من اللسانيات كما تستفيد من البلاغة القديمة و البويطيقا الكلاسيكية، أما السيميوطيقا كنظرية للعلامات سواء أكانت لفظية أو غير لفظية، فإنها على مستوى الخطاب الأدبي ترى أنّ المعنى لا يكون إلا حيث الاختلاف، و من ثم فإنّ مقتضيات المعنى تفترض نظاما مبنيا من العلاقات و القواعد كما يعمل غريماس و أتباعه"[4].

يهدف يقطين في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) إلى صب اهتمامه على الصيغة و السرديات.

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، ص89.

[2] المرجع نفسه ، ص89.

[3] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص89.

[4] المرجع نفسه ، ص171.

لم يحدد يقطين مفهوم الصيغة من العدم بل انطلق من تصورات أبرز المنظرين في مجال السرديات كتز فيتان تودوروف و جيرار جينيت. يساوي يقطين بين الصيغة و السرد في تحديده لسردية الخطاب الحكائي[1] السرد هو روح الخطاب الروائي؛ أي صيغته التي تحدد طابعه المتفرد، و الصيغة " تتصل بالأفعال الكلامية التي تضطلع بها الشخصيات، الراوي ذلك (لأن الشخصيات تفعل (تقوم بالحدث)، و هي كذلك (تتكلم) شأنها في ذلك شأن الراوي. و إذا كنا في القصة نهتم بالشخصية و هي تفعل، فإننا في الخطاب نعنى بالشكل خاص بها و هي تتكلم، و نضع فعلهاالكلامي هذا (أقوال الشخصيات) ، بإزاء فعل الراوي (السرد)، هكذا نجد أنفسنا أمام صيغتين أساسيتين هما (العرض) الذي يهتم من خلال (أقوال الشخصيات) و السرد الذي يضطلع به الراوي، و قد تضطلع به كذلك بعض الشخصيات ، و في تحليل الخطاب نركز على العلاقات التي تأخذها الصيغتان في ترابطهما، و في مختلف ما يتولد عنها من صيغ أخرى"[2].

الصيغة، إذن، تختص بطريقة السرد المتعلقة بالسارد، فهي خاصة به، بحيث يقدم من خلالها أحداث القصة عبر وسيط الألفاظ.

3-3-الرؤية السردية عند سعيد يقطين في كتاب (تحليل الخطاب الروائي):

الملاحظ في كتاب يقطين المعنون بـ: (تحليل الخطاب الروائي) أنّه يدوّن على غلافه في العنوان الفرعي مصطلح (التبئير)، ثم يوظف مصطلحا مرادفا له هو (الرؤية السردية) ، فهما يلتقيان في الدلالة عند يقطين. تعتبر الرؤية السردية آلية إجرائية تعتمد في تحليل الخطاب بصفة حصرية ، و لتحديد مفهومها بدقة يستنطق يقطين تعاريف عدة تمثل التصورات النظرية لنقاد السرديات كتودوروف و جينيت، لينتهي إلى الإقرار بأنّ : " وجهة النظر في مختلف التعريفات التي تتبعناها تركز في معظمها، رغم بعض الفروقات البسيطة على الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه و أحداثه و على الكيفية التي من خلالها أيضا في علاقته بالمروي له،تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها بهذا السبب تستعمل الرؤية و نضيف السردية لحصر دلالتها في إطار تحليل الخطاب"[3].

الرؤية السردية، إذن، تتحدد من خلال عالم الشخصيات و توجّهاتها ؛أي تقديم صورة عن العالم متفردة و مغايرة.

---

[1]ينظر لمزيد من التفصيل : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، ص49.

[2]سعيد يقطين، الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ص225.

[3]سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص284.

4- نص تطبيقي:

رواية (الزيني بركات) للكاتب جمال الغيطاني:

قراءة سعيد يقطين لزمن الخطاب في رواية الزيني بركات من خلال العناصر الآتية:

أولا-تقنية الترابط:

و هي " نوع من العلاقة التركيبية بين وحدة و أخرى، رغم ما يميز كل واحدة عن أخرى، و هذه العلاقة علاقة ربط ، بحيث لا نحس أيّ فاصل بينها"[1].

يرمز يقطين للوحدة الولى ب (1هـ) و للوحدة الثانية ب (2أ).

ثانيا-تقنية التضمين:

و يقصد بها "العلاقة التركيبية بين الوحدات المقاطع من خلال استيعاب وحدتين متباعدتين "[2].

يستنبط يقطين وحدتين هما (2أ) و (7ج)، تمثلان حدين تنحصر بينهما وحدات معينة.

ثالثا-تقنية الترابط التضميني:

يفسره يقطين بأنّه "الترابط الذي يتحقق بواسطة التضمين الذي تصبح فيه علاقة ازدواجية بين هذه الوحدات، و يكمن هذا النوع بالأخص في ظهور العديد من المفارقات تتم داخلها معا، على شكل إرجاعات تكميلية أو استباقات داخلية تتحقق داخل الوحدة التي تليها، عكسما رأينا سابقا، حيث لا تتحقق الاستباقات غالبا، لا يتجاوز وحدة غيرها، و مواقع زمنية عديدة و مثل له يقطين بالوحدة (8د – 9هـ)"[3].

تتشكل بنية زمن الخطاب في رواية (الزيني بركات) كالآتي:

1هـ- [2أ-[3أ-4أ-5أ- [6ب -]] 7ج - [8د] -] – 9هـ – 10و

ترابط / تضمين / ترابط ضمني

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص136.

[2] المرجع نفسه ، ص137.

[3] المرجع نفسه ، ص137.

رابعا-القراءة التيمية للزمن في رواية (الزيني بركات):

اعتمدت تقنية الاستباق الزمني في الرواية ذات البعد الاستشرافي المتجسد من خلال محور تنامي الزمن من الماضي إلى المستقبل.

لقد عمد يقطين إلى تقسيم الرواية السابقة الذكر إلى عشرة مقاطع سردية كبرى ثم قسمها إلى مقاطع صغرى مع استنباط تقنيات العرض الزمني.

محاضرة رقم8: رشاد رشدي/ مقالات في النقد(2)

العلمي
كلية الآداب و اللغات

1-مقالات نقدية محورية في كتابات رشاد رشدي:

ألّف رشاد رشدي كتابا عنونه بـ: مختارات من النقد الأدبي المعاصر جمع فيه مقالات عدة تضمنت مواضيع دار حولها الجدل النقدي،قد انتقدها الناقد بعد قراءته المكثفة للنقد الأدبي الإنجليزي المعاصر مركّزا على البعد الفلسفي للنقد؛لأنه هو عين إدراك الأدب لنفسه محاولا نقل التجربة النقدية الإنجليزية المعاصرة إلى ميدان النقد الأدبي العربي.

1-1- النقد الجديد :

يهدف النقد الجديد إلى جعل النقد خلّاقا، فالناقد يتذوق الأثر الفني و يعيد خلقه من جديد ليتمكن من فهمه فالحكم عليه. هكذا يصبح النقد فنّا من الفنون الإنشائية ،التي أكّدتها نظرية الجمع بين التوليد (الخلق) و النقد ما يؤكد حيوية النقد و قدرته على الإنتاج الفكري، فالخلق هو روح النقد[1]، و منه، ما طبيعة العلاقة بين الحقيقة و الأدب ؟؟ و فيما تتجلى مهمة النقد؟؟

يعرض رشاد رشدي في كتابه (مختارات من النقد الأدبي المعاصر) طرائق النقد التي كانت سائدة و التي اجتمعت على قرار نقدي موحّد يبتعد عن تفاصيله عن موضوع النقد، و يستحضر مقولات متباينة المصدر لتحل محل الفعل النقدي، أبرزها :

-**النقد العاطفي**: الذي يقوم على التعبير عمّا يحسه الناقد من مشاعر لحظة نقد العمل الفني، مركّزا على جملة الإحساسات ،التي خلّفها العمل الفني في نفسيته متتبعا الدقة في رصد المشاعر اتجاه جزيئات الأثر الفني. و بذلك يتشكل أثر فني نقدي بناء على تفاعل المشاعر الآنية.

-**النقد التاريخي** : فإنّه يتتبع مسائل البيئة والعصر و طبيعة انتماء الشاعر، غير مركّز على الأثر الفني و مقاربته نقديا.

---

[1] – ينظر: رشاد رشدي، مختارات من النقد الأدبي المعاصر، ص ص 1-19.

- **النقد السيكولوجي :**

هو نقد لا يلتفت إلى الأثر الفني لقراءته نقديا ، بل يسعى إلى الإحاطة الكلية بحياة الشاعر، فقد يثقل الأثر بدلالات لا تمت إليه بصلته.

المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

-النقد الكلاسيكي:

الإتباعي : يركز على البحث في مدى توافق الأثر الفني مع قواعد و أصول الصنف الأدبي الذي ينتمي إليه.

-النقد الجمالي:

يلتفّ حول نظريات علم الجمال و فلسفة الفن تاركا الأثر الفني منغلقا على ذاته[1].

إنّ رشاد رشدي لا ينكر قوة علاقة الأثر الفني بالعوامل المحيطة به، و التي أسهمت بشكل أو بآخر في تشكّله، إلا أنه يؤكد على ضرورة تحقيق التوافق في العمل النقدي بين الأثر الفني في حد ذاته ،و ما يحيط به من عوامل خارج نصية وفق عملية نقدية إدراكية متكاملة ، فالاهتمام بعلم الجمال و التاريخ و حياة الشاعر النفسية و معطيات المجتمع في نقد العمل الفني ،و إسقاط تفاصيلها على الأثر الفني يبعد الناقد عن النقد الفعلي؛ لأنّ التشكيل الفني (الأدبي) يجب أن يكون صورة للتاريخ و الجمال و المجتمع و غيرها، بل طبيعة الفن تقرّ بضرورة إنشاء حلقة تواصل بين الإبداع الفني (الأدبي) و عناصر الحياة برمتها،ثم الانفصال عنها حينها يتأسس الأثر الفني ،و في ذلك شبه بينه و بين خلق الإنسان القائم على مبدأ الوجود و العدم، فالجنين ينفصل عن أمه ليستقل بكيانه و لكن لا تلغى أبدا قوة العلاقة بينه و بين والدته ،التي يُبقي عليها مبدأ المابين، بحيث ينتسب النص إلى الحياة و الجنين إلى الأم، فما بينهما علاقة استلزامية تفرض وجودها رغم الانفصال الحتمي بين الطرفين : النص/ الحياة و الجنين / الأم، و لذلك يتخذ رشاد رشدي موقفا عقلانيا و موضوعيا يتميز عما شهدناه عند النقاد عموما، فهو لا يسقط دور عناصر الحياة في تشكيل الأثر الفني ،و يثبّت في الآن ذاته فكرة وجوب النظر إلى الأعمال الفنية بوصفها كيانا مستقلا لها خصوصيتها على أنّها تملك القدرة على التحدث كموجود ناطق يقبل المحاورة و الاستنطاق. إنّ رشدي يرى

---

[1] رشاد رشدي، مختارات من النقد الأدبي المعاصر، ص ص1-3.

أنّ "الفن لا يستطيع أن يدرك نفسه إلا بالفن."[1] النقد الأدبي قائم ما بين عناصر الحياة و الأثر الفني بوصفه أرضا يتحجب العالم في عمقها.

لذا يجب على الناقد أن يطرح السؤال الآتي لحظة الممارسة النقدية: "هل استطاع أو لم يستطع خلق أثر فني؟"[2] يسعى رشاد رشدي انطلاقا من هذا الطرح السؤالي أن يغيّر مسار النقد الأدبي العربي استنادا إلى التصورات النقدية الإنجليزية على وجه الخصوص، لما فيها من الدقة و الموضوعية و المعاصرة، التي تؤهلها لنقد العقل التنظيري للأدب السائد آنذاك، و ذلك بغربلة إنتاجه النقدي المتعدد التوجهات الفكرية.

إنّ الأثر الفني يشبه الأرض المنغلقة على ذاتها يغلّفه أسلوب العرض الجمالي بصفة ما تمكّننا من كشف المستور بعد الصراع المؤقت بين الخفاء و فجوة الإضاءة ، التي ترصد حقيقة الموجودات في النص الفني ، و الأسلوب الجمالي هو الطريقة التي توجد بها الحقيقة بوصفها كشفا[3]. تلك رؤية مارتن هايدغر في كتابه (أصل العمل الفني) تؤكد أنّ الأثر الفني (التعبير الفني) هو تحديدا تلك العلاقة الناشئة بين الموجود و عملية الكشف عن الحقيقة، التي تستند في ظهورها إلى الموجودات المحيطة بالموجود بوصفه موضوع العمل الفني.

1-2-كروتشه و نظرية التعبير:

انطلق رشاد رشدي في منهجه النقدي من تصورات الفيلسوف كروتشه ،التي توحي بإدراكه العميق لجدلية نظرية التعبير و علاقتها بالإنتاج الفني. يعتبر كروتشه أنّ الفن تعبير عن الروح و لا شأن له بالواقع ، و الفنان يعبر عن وجهة نظر في الحياة سواء أراد أم لم يرد[4]، فهو يفصل المبدع عن عالمه (المادي) حتى لا يتوجه إلى التقاط صور الحياة كما يعرضها الوجود المادي، و ينصت إلى نداء روحه، و باستجابته لها ينشأ العمل الفني حاملا حالة وجودية متفردة.

---

[1] رشاد رشدي، مختارات من النقد الأدبي المعاصر، ص 3.

[2] المرجع نفسه ، ص9.

[3] ينظر : مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001،ص76.

[4] voir : B – Croce . Aesthetic as science of expression and general linguistic.trans. by Douglas Ainslie Woorday press. New york. 1958.p142

المركز الجامعي بريكة أولحنيش
المجلس العلمي
المعهد الوطني للآداب واللغات

توصّل كثير من النقاد مثل أميرة حلمي مطر إلى أنّ كروتشه يلغي احتمال وجود علاقة بين الفن و الواقع المادي، أو الفن و المنفعة أو الفن و الأخلاق[1]. و لكن ما المقصود بذلك بالتحديد؟ أمن المعقول بتر الصلة بين الفنان و محيطه؟ و هل يقصد كروتشه أنّ العمل الفني ينشأ من عدم ؟؟

إنّ كروتشه "لا شيء عنده خارج النشاط الروحي ، فالروح هي الواقع كله"[2]. لا يمكن إلغاء حلقة العالم (الواقع) من ملف الصناعة الفنية، فالفنان يشعر دون وعي منه بالأحاسيس و التصورات بمختلف تمظهراتها، ثم ينفصل عنها، منتجا شكلا فنيا يمثّل رؤية جديدة للعالم تنفصل عن الحياة الواقعية من حيث لا تتنكر لها. و تلك مسألة فنية في غاية التعقيد.

1-3-الحقيقة و الأدب:

يتناول رشاد رشدي مسألة الحقيقة في الأدب، فهل الفن حسبه شبيه بالحقيقة ؛أي هل هو جميل بالكيان و حقيقي بالصفة؟ و هل علاقة المشابهة بين الطرفين تسقط فكرة التنازع مع الحقيقة؟

ينطلق رشاد رشدي من المدونات الفنية القديمة لصناعة منهجه النقدي و رؤيته الفكرية اتجاه موضوع نقد الأثار الفنية، و على أساسها صاغ مفهوم الحقيقة في الأدب، التي لا يقصد بها الحقائق كما وردت فعلا كقولي : إنّ الملكة فيكتوريا اعتلت العرش سنة 1837 بل إنّ الأثر الأدبي يعرض ما يشبه الحقيقة التي نعايشها في حياتنا. و لكن يستدرك رشاد رشدي ليلفت انتباهنا إلى أنّ التوافق أو التشابه بين ما يطرحه الأثر الفني و خبرات القارئ الفعلية غير كافي لنحكم على الأثر بأنه يحتوي الحقيقة ؛ لأنّ للفن حقيقته العليا التي تتمظهر من خلالها الموجودات بشتى أصنافها و الأحاسيس و المشاعر و العواطف و الانفعالات[3].

لقد أشار الفيلسوف مارتن هايدغر إلى مسألة الحقيقة في الأدب انطلاقا من التساؤل الآتي:

هل العمل الفني يصف الظاهرة أم يواجهها بوصفها تتحدث ؟

---

[1] ينظر :أميرة حلمي مطر،فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1984، ص 181.

[2] مجاهد عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة،ط2، مكتبة الأنجلوالمصرية،القاهرة،1980 ،ص 173.

[3] ينظر لمزيد من التفصيل: رشاد رشدي ، مختارات من النقد الأدبي المعاصر، ص ص26-27.

للفصل في مسألة كيفية تمظهر الحقيقة في الآثار الفنية، ينطلق هايدغر من لوحة فنية شهيرة للرسام (فان جوخ) تجسّد حذاء فلاحة. قد يبدو للوهلة الأولى أنّ الأمر لا يحتاج الجدل، فهذا حذاء لفلاحة اعتدنا على رؤيته و مصادفته ، فهو شيء لا يثير الاستغراب أو المفاجأة و الدهشة، و لكن إذا (فان جوخ) تناول موضوع الحذاء الخاص بفلاحة بسيطة ليحوّله إلى منطق لحقيقة معينة غير محددة سلفا.

إنّ ماهية الحذاء بوصفه أداة تتكشف لحظة التوظيف الفعلي له، فعندما يتم ارتداؤه حينها يتكشف أسلوبه في الوجود. يتحدّد كيان الحذاء لحظة ارتدائه . الحذاء كان مجرد حذاء، و لكن لما ترتديه الفلاحة ينتسب إليها ليصبح حذاء فلاحة. و على إثر الاستخدام تتعين حقيقة ما، و لن يتمكن أبدا من نفض الغبار عن ماهية الحذاء خارج الاستخدام ؛ أي فارغا، غير أنّ لوحة (فان جوخ) تعرض الحذاء و كأنه في العراء بلون بني قاتم داخل فراغ غير محدد، و رغم ذلك، فإنه بانتمائه إلى اللوحة الفنية يفتح سجل حقيقة معينة. بعدما دقق هايدغر نظره في تفاصيل اللوحة لاحظ ما يلي:

أولا– الحذاء ممزق بعض الشيء من الداخل، ذلك جزء تفصيلي ينير حقيقة الخطوات المنهكة للفلاحة.

ثانيا– الحذاء يتسم بالخشونة ، و في تفاصيلها تنبثق حقيقة قسوة العمل.

ثالثا– تعلو الحذاء رطوبة التربة ، إنه النداء الصامت للأرض . الحذاء، إذن، ينتمي إلى الأرض و يكشف عن حقيقة من حقائق عالم الفلاحة. هذه التفاصيل الكاشفة عن حقيقة العلاقة بين الحذاء و الأرض لا يمكن الانتباه إليها ،و تأمّلها رغم أنّ الفلاحة مثلا تستخدم الحذاء يوميا. هنا بالتحديد يمكن أن نفهم بأنّ الفن يضيء ما هو متغافل عنه أو الصامت العاجز عن النطق و التكشف.

إنّ لوحة (فان جوخ) كشفت عن ماهية الحذاء ، و هذا التكشف حدث لحظة تفاعل الناقد (مارتن هايدغر) مع محتوى اللوحة و تفاصيلها؛ أي عندما نطقت اللوحة ، فالعمل الفني مهما كان جنسه و نمطه يمدنا بمفاتيح أبواب الحقائق. و يقول أكثر مما يصف ،و بذلك يقوم بإرساء عالم الحقيقة بصفة ما[1].

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2015، ص ص 101-110.

1-4-دور مهمة النقد و مهام الناقد في تشكيل النظرية النقدية :

ألّف رشاد رشدي مقالا يرتكز على آراء ت.س.أليوت يبتغي على إثره مناقشة مهمة النقد و مهام الناقد. خضوع الفن لتغيرات الزمن يُلزم الناقد بتغيير أدواته، ما يفسر تغيّر الفكر النقدي و منهجه عبر العصور. و لهذا يعيب على االناقد تكرار آراء سابقيه، فالفن في كل زمن يجب أن يخضع لغربلة نقدية خاصة به مبنية على تفكير نقدي بزاوية نظر تساير التطور.

يجب على الناقد أن يتذوق الأدب تذوّقا سليما ، فلا بأس أن يتعرف على حقائق تخص العمل الفني (النص الأدبي) معتمدا المقارنة و التحليل و توظيفها بدقة مشددة[1]، و كلما تغيرت أدوات النقد، تغيرت النظرية النقدية، فالممارسات النقدية التي تتناول المنجزات الفنية الأدبية وفق مقاربات معينة هي المسؤولة عن إنشاء النظرية النقدية حيث تقدم تصورا نقديا ممنهجا يقوم على أسس ثابتة.

2-المنهج النقدي عند رشاد رشدي(نظرية الفن للفن):

ما هي أصول النظرية و مبادئها التي تبناها رشاد رشدي؟

تقوم نظرية الفن للفن على قاعدة نحت الجمال متخذة من علم الجمال مرجعية لإرساء قواعدها، فكيف تبلورت في الفكر الأوروبي الحديث؟ و هل نجد ملامحها واردة في الكتابات النقدية العربية؟

إنّ تصور النزعة الواقعة للأدب جعل منه وثيقة تسجل فيها وقائع الحياة الأمر الذي، نبّه علماء الجمال و النقاد المهتمين بالأثر الجمالي للأعمال الفنية عموما إلى أنّ الفن أصبح في ظل الواقعية مثقلا بمسؤوليات ليست من صلبه في شيء، فهناك التاريخ يتولى تأريخ الأحداث بمختلفها و علم الاجتماع يتكفل بأحوال المجتمع ...إلخ. فطرحوا تصورا تساؤليا للرؤية النقدية للأدب (الفن)، أعتقد أنه يحتكم إلى المنطق الفني، فالفن أوجد لغاية في ذاته و إقحامه عالم تصوير الوقائع كما وردت فعلا يجرّده من طبيعته و يحوّله إلى مادة صامتة لا تنطق بالجمال ، فهل طبيعة الفن (الأدب) تنجذب إلى الجمال أم إلى المنفعة (تصوير الواقع و معالجته على سبيل المثال لا الحصر).

لقد اهتم النقاد المتشبعون بالفلسفة الجمالية بالإطار الجمالي للفن باعتباره أصل الكتابة الفنية (الأدبية)، و عمدوا إلى بلورة المفاهيم الجمالية للأدب منذ القرن الثامن عشر. و قد أثبتت نظرية الفن للفن

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: ، رشاد رشدي ، مختارات من النقد الأدبي المعاصر ص ص 53-56.

وجودها في القرن التاسع عشر بتركيزها على الجمال في الصناعة الفنية ، فمهمة الفنان هي التصوير الجميل المتقن، ما يجعله يهتم بالشكل الجميل أو العرض الجميل للمادة الفنية تحت سلطة مبدأ الفن للجمال أو الشعر للشعر.

"كان كانت أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة و فكرة الكمال، حتى لقد بالغ في ذلك، فردّ الجمال إلى النشاط المجرد من الغرض، المنزه عن المنفعة، و أرجعه إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال و يقوم به العقل"[1]. يوضح "جان ماري جويو أنّ فلاسفة الفن المعاصر تبنوا فكرة كانط، فنظروا إلى العمل الفني من زاوية الجمال دون المحتوى، و كأنهم يمنحون سلطة التشكيل الفني للصورة بصفة كلية، و ركزوا على ضرورة إلغاء مبدأ الإلزام في الإبداع الفني. إنّ القلب النابض لنظرية الفن للفن هو فصل عنصر الحتمية (الالتزام بالتعبير عن شيء ما) عن الجمال ، لتتسع رقعة التعبير الفني ، كأنّ وجود القطعة الفنية يثبّتها العنصر الجمالي فيها. تلك الفكرة التي نطقت بها المدرسة الألمانية في "الإستطيقا الشكلية في القرن التاسع عشر كذلك، و زعيمها الفيلسوف الألماني هربارت"[2].

يرى هربارت ريد أنّ الجمال يتشكل من خلال جملة العلاقات الشكلية بين الأشياء المدركة بحواسنا. كما يشير إلى مبدأ العلاقات الرابطة بين أجزاء الموضوع الجميل ، فلا يمكن إدراكه بإسقاط الروابط بين الأشياء[3]. فالبعد الحسي العلائقي للفن يصنع الجمال.

3-أهم مبادئ نظرية الفن للفن حسب أندرو سيسيل برادلي:

- الفن غاية في ذاته و أنّ قيمته متركزة فيه.

- القيمة الشعرية للفن هي هذه القيمة التي تتركز فيها وحدها.

- طبيعة الفن ليست جزءا ولا نسخة من الحياة الواقعية، و لكنها تمثل عالما بحد ذاته يتميز بالاستقلالية و الكمال والحيوية[4] .

---

[1] جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، 1948، ص 10.

[2] عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض و تفسير و مقارنة) دار الفكر العربي، القاهرة ،(مصر)، 2005ص 325 .

[3] ينظر: هربارت ريد ، معنى الفن ، ترك سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، 1986، ص26.

[4] ينظر : عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي،ص328.

و لكن هذه المبادئ هل يقصد بها قطع الصلة بين الحياة و الفن ؟ أم يمكن أن نفهمها بطريقة عقلانية تعترف بدور عناصر الحياة في التشكيل الفني.

المجلس العلمي

لم يكن رشاد رشدي في كتاباته النقدية معاديا لفكرة وجود حلقة تواصلية خفية بين الحياة و تشعباتها و عالم الفن، فالقيمة الشعرية للفن يتدخل الخيال لتحقيقها عندما يصادف تجارب الحياة، ثم ينفصل عنها متجها نحو صياغة جمالية تتسم بالجدة و الدهشة.

4-نص للتطبيق :

كتب جيته يقول: " النقد نوعان : نقد هدام و نقد منشىء خالق. والأول يختبر و يقيس الأدب بمعايير آلية، أما الثاني فيجيب عن هذه الأسئلة الأساسية ، ما القصد الذي يسعى الكاتب إليه و إلى أيّ حد نجح في إدراكه و في تنفيذ خطته؟

و هذه هي تقريبا نفس الألفاظ الذي يستعملها كارليل في مقاله عن جيته حين يقول إنّ واجب الناقد أن يفهم بوضوح ماذا كان قصد الشاعر ، و ما هو العمل الذي كان عليه أن يؤديه و إلى أيّ حد استطاع بلوغه و تأديته مستعينا في ذلك بالمادة التي بين يديه. هذا هو القبس الذي يستمد النقد من نوره في عصرنا الحديث. و هذا هو المثل الأعلى الذي ظل النقاد يسعون إليه من كولريدج إلى باتر و من سانت بيف إلى لا ميتر حتى عندما لم يصيبوا فيه نجاحا و عندما كانوا يخدعون أنفسهم بأنهم يسعون إلى أشياء أخرى خلافه و لكنه لم يكن المثل الأعلى للنقاد في عصر أرسطو أو العصور التي تليه عندما كان الناقد يحكم على الأثر الفني بأنه غير معقول أو ضار بالأخلاق أو يناقض نفسه أو يتنافى مع أصول وقواعد الكتابة" [1].

-يتناول هذا النص مسألة وظيفة الأدب وماهيته ، ولماذا أوجد الفن؟ هل له كينونة مستقلة؟ ما هي طبيعة الممارسة النقدية الحق التي لا تعنّف الأدب والفن؟

-للنص حضور يجب احترامه واستنطاقه لحظة تلقّيه دون قطع الحبل ، الذي يربطه بشكل أو بآخر بالعوامل المسهمة في التشكيل الإبداعي والفن بوجه عام.

---

[1] رشاد رشدي، مختارات من النقد الأدبي المعاصر، ص ص8-9.

المجلس العلمي
كلية الآداب و اللغات

محاضرة رقم 9: محمد مفتاح ،التلقي و التأويل(مقاربة نسقية-مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية)

مفاهيم أولية:

1- مفهوم التلقي:

إنّ (التلقي) مصطلح نقدي يمثّل الحجر الأساس لنظرية جمالية التلقي، التي أسّسها وولفغانغ إيزر من خلال كتابه (فعل القراءة) و هانز روبرت ياوس ،الذي وضّح دعائمها في كتابه "من أجل جمالية للاستقبال و التلقي.

يتداخل مصطلح التلقي بعدة مصطلحات تشاركه الدائرة المفاهيمية ذاتها مثل : الاستقبال / التأثر / الاتصال. يتحدد مفهوم التلقي انطلاقا من القارئ، الذي يحقق حيوية النص بتشكيله تصورا جديدا يرتكز على مرجعياته المعرفية المكتسبة قبلا تحت سلطة السيرورة الثقافية، التي فرضتها الحركة الأدبية و الإبداعية[1].

يهتم التلقي بالقطب الجمالي في العمل الفني المتمثل في عملية الإدراك ،التي يقوم بها القارئ ما يجعل النص الخاضع للتلقي في مكان وسطي بين القارئ و النص. إنّ النص الأدبي (الفني) يقدم رؤية تصويرية عن الوجود في العالم، و تلك خاصة بالمؤلف مع ترك ثغرات نصية تستقطب القراء و تمكنهم من الولوج إلى عالمها.

يرتكز مفهوم التلقي على عنصر التفاعل بين النص و القارئ. فالنص يتحمل عبء تنشيط قدرات القارئ على الإدراك الحسي و التفعيل، و ذلك مكمن المفارقة بين النصوص حيث تتفاوت النسب بين النصوص في مسألة جذب القراء و إشراكهم عملية توجيه فهم النص ،الذي يقدم ما ينبغي استنباطه ، فالقراءة(التلقي) هي تفاعل دينامي بين النص و القارئ و انفلاتها من سيطرة النص يشكّل عنصر الإبداع في عملية التلقي.

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل : فؤاد عفاني ، نظرية التلقي (رحلة الهجرة)، ط 1، دار نينوي ، دمشق (سوريا)، 2011،ص123.

إنّ التلقي هو اشتراك المبدع و القارئ في لعبة الخيال، و تبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجا باقتحام مملكة النص ذات البناء المحكم[1]. و بذلك تتشكل البنية التأويلية للقراءة.

تمثّل القراءة الحبل الوثيق الرابط بين النص و المتلقي ، الذي ينطلق لأجل فهم النص من خلفيات و معارف تشبعت بها ذاكرته يستثمرها لملأ البياضات النصية على حد تعبير رومان إنجاردن. إنّ الفجوات النصية تستفز القارئ لتدخله إلى مغامرة تأويلية تتسم بالامتداد ، فارتباط القراءة و التلقي بالتأويل يعد استلزاميا.

2-مفهوم التأويل :

إنّ تأويل النص الإبداعي هو ذاته رحلة البحث عن المعنى الخفيّ، و تلك وظيفته السامية، فهل يهدف إلى استخراج المعنى كليا و ترك النص و كأنه أرض بور غير قابلة للحرث مجددا؟؟

يُعنى التأويل بالتنقيب عن الرسالة الخفية في الفن (النص الأدبي)؛ أي في متاهة صوره الأسلوبية – على سبيل المثال لا حصر – المشحونة بالمعنى بوصفه سرا يستوطن باطن النص، و يعدّ الكشف عنه من الممكن لا المستحيل بإخضاعه عن طريق أدوات التحليل المرجعي التأويلي.

ينظر التأويل إلى اللغة بوصفها تتكلم و تلك قاعدة عملت بها مدارس التأويل، رغم الاختلافات الجزئية بينها في تحديد مفهوم التأويل و كيفية اشتغاله. فكلها تؤكد أنّ التأويل ينشط في ما وراء الظاهرة. يمكن اعتبار القارئ أو المتلقي هو المؤول ، و مهمته يجب أن تنحصر في توضيح المعاني الكامنة في النص (الدلالات المفتوحة) دون التركيز على معنى واحد. إنّ عمليات الفهم توجهها بنى النص ، و بتدخل القارئ تضعف قوة البنيات المتحكمة في تعديل فهم النص. كما تعتبر مواطن الغموض في النص المقروء محل إغراء القارئ و إثارته ليحوّل الفهم إلى وجهة ما[2]. يتولد التأويل من الاستجابة الجمالية التي تشكلها العلاقة الجدلية بين النص و القارئ و التفاعل بينهما ، فتنشط القوة التخييلية و الإدراكية لدى القارئ.

تمثّل التساؤلات المتجددة حول النص، مركز القراءة التأويلية. فالقارئ يسائل نفسه أو يسائل اللغة. مسار التساؤل يتشبّث بفعل البحث عن الوجه الخفي للنص، ما يحقق دينامية النص المقروء، و بذاك يتم

---

[1] وولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، تر، عبد الوهاب علوب ، المشروع القومي للترجمة (المجلس الأعلى للثقافة) ، القاهرة ، ص ص 115-116.

[2] ينظر لمزيد من التفصيل : المرجع نفسه ،ص ص 9-30.

المجلس العلمي

تفعيل حركية التأويل. يتجاوز التأويل الشكل الخارجي للعمل الفني (النص الأدبي)، ليلتف بالروح الكامنة في كنهه ،التي تكشف بصورة أو بأخرى عن صورة العصر و عبقرية الفرد.

لقد ميّزت نظرية التأويل بين مستويات الفهم و الشرح اللغوي المتمثلة في الكلمات / المعنى / الروح[1]، الفهم، إذن ،هو لبّ فلسفة التأويل .

3-آليات التأويل عند محمد مفتاح:

أعتقد أنّ محمد مفتاح اعتمد في تصوره عن تأويل النصوص الإبداعية الأدبية من فلسفة شلايرماخر بوصفه "رائد القول بأنّ التأويل يجب أن يأخذ مكان البلاغة (...). لقد أثار مشكلة الحوار المتبادل بين الجزء و الكل بطريقة جذابة، و ألهم دلثي ما يفكر فيه ، و نادى أن لا بد لدراسة اللغة من الاهتمام بالنواحي الروحية التي بدأت تفقد ملامحها هذه الأيام. لقد نقل التأويل من ملاحظات و توصيات و إرشادات إلى سؤال جذري، و قال إن السؤال عن التأويل هو نفسه السؤال عن الحياة كيف تكون، و هذا ما أدى بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى مراجعة فهم الكلمات. لقد انتقد شلاير ماخر في وقفته أحيانا عند مفهوم ثبات المعنى ، و لكننا لا ننسى أنّ توكيده فكرة النشاط الروحي و إلحاحه على فكرة التفاعل و الحوار قد كانا مثارتأملات عريضة فتحت الباب لمزيد من فهم اللغة"[2]. إنّ محمد مفتاح يدعو إلى قراءة جديدة لأسس البلاغة العربية لصياغة مفاهيم من منظور فلسفي تبناه الناقد حدثا تجديدا فكريا في مسألة تأويل النصوص الإبداعية و النقدية مثل الفلسفة الكونية القائمة على التماثل و التشابه و مبدأ التفاعل بين الإنسان و محيطه و وحدة الكون. أعاد محمد مفتاح بناء الظواهر البلاغية مطبقا النظريات النقدية المعاصرة على الخطابات أبرزها الخطاب البلاغي.

4- مفهوم النّسقية عند محمد مفتاح:

يتشكّل مفهوم النسقية من عنصرين :النسق و مقايسة النسق ؛أي الروابط الموجودة بين الأجزاء النصية مع رصد جملة الاختلافات بين عنصر و آخر[3].

---

[1] ينظر: مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2000، ص ص 48-49.

[2] المرجع نفسه، ص58.

[3] ينظر محمد مفتاح: التلقي و التأويل (مقاربة نسقية)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، 2001 ص ص 20-23.

5-مفهوم التأويل عند محمد مفتاح :

يستند مفهوم التأويل عند محمد مفتاح إلى عدة مقولات فلسفية "غرابة المعنى"[1] إضافة إلى "إرجاع الغرابة إلى الألفة و دس الغرابة في الألفة"[2]. تستدعي الظواهر البلاغة كالمجاز الاستعارة و التشبيه فتح باب توضيح المعنى و تفعيل التأويل، للكشف عن القيم الجديدة المحتملة طبقا للتطور، الذي يشهده الزمن على مستويات فكرية عدة.

المجال العلمي كلية الآداب واللغات

6-مبادئ التأويل:

6-1-مبادئ الاستدلال (ابن رشد و تلامذته):

اعتمد التيار البلاغي المنطقي على مبدأ الاستدلال في تأويل النصوص انطلاقا من المنطق الأرسطي مثل نظرية التحديد و القياس و أنواعه و علائق القضايا. حاولت الكتابات الفلسفية القديمة تقنين التأويل مثل ابن عميرة و ابن خلدون و ابن الخطيب و الشاطبي وغيرهم.[3]

6-2-مبادىء التناسب:

لشرح مبدأ التناسب في العملية التأويلية ، ينطلق محمد مفتاح من كتاب : (الروض المريع في صناعة البديع) لابن البناء المراكشي لمناقشة قوانين صناعة البديع المتضمنة محاولات إرساء قواعد التأويل المستندة إلى آليات طبيعية و كونية ؛ مثل الاستقراء و الاستنتاج بحيث عمد إلى الاستنتاج بوضع كليات عامة لإدخال صور جزئية شخصية تحت اعتبار معين.

تتعلق الكليات الأربع بمواجهة المعنى نحو الغرض المقصود ؛أي الخروج من شيء إلى شيء،و تشبيه شيء بشيء و إبدال شيء بشيء ، و تفصيل شيء بشيء.

يتميز منهاج ابن البناء في قراءته البلاغية بالطابع الرياضي المنطقي ، فقد نهل من مصادر محددة و متباينة التوجه، أسهمت في بلورة فكره ،و لكنه لم يكتف بها بل تشبع بالفكر الرياضي ما جعله يتميز عن البلاغيين الذين أخذ عنهم[1].

---

[1] أبو القاسم السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم و تعليق: علال الغازي، ط1، مكتبة زنقة ، الرباط (المغرب)، 1980، ص221

[2] المصدر نفسه، ص442.

[3] ينظر : محمد مفتاح، التلقي و التأويل ،ص ص 19-39.

إنّ المتمعن في كتاب ابن البناء سيلحظ سيطرة الرياضيات و المنطق على تحليلاته ،و هذا ليس غريبا عندما ندرك أنّه الوريث الشرعي لتقاليد المدرسة الرياضية و المنطقية العربية الإسلامية، مدرسة الفارابي و ابن سينا و ابن الرشد ، التي عُنيت بإرساء قوانين الخطابة العربية و الشعر العربي. ذلك أنّ المنطق يحتوي البلاغة و الشعر[2]. كما أنّ تطور الأصول النظرية للبلاغة الأوروبية ، و اطلاع العرب عليها منذ عصر النهضة العربية في القرن التاسع عشر حفّز الباحثين على " تحويل البلاغة من علم معياري (نظري تجريدي صوري) أضفى عليه القدماء حرمة و قدسية ، إلى علم معاصر بوسعه تنشئة أعراف قادرة على قياس الجماليات الأدبية المؤثرة "[3].

يقوم كتاب ابن البناء على مصطلح رياضي بامتياز هو : التناسب أو المناسبة، فقد أوجد على أرضيته عدة قضايا و فصّل في أجزائه وبنى عليه نتائج متعددة. و لكن ما المقصود بالنسبة ؟

إذا أوجدت النسبة أو التناسب بين عنصرين و كانت تماثل النسبة أو التناسب الموجودة بين عنصرين آخرين ، قلنا إنّ التناسب حاصل بين العناصر الأربعة. و الجدير بالذكر أنّ الأشياء المتناسبة لا تتأثر نسبتها أبدا بمبادئ الترتيب و التفصيل و الإبدال ،فنسبة الأول للثالث مثلا هي ذاتها نسبة الثاني إلى الرابع، و الفكرة ذاتها نجدها في مقولات أفلاطون و أرسطو في فلسفة التناسبية ، نلاحظ هذه المقولات بوصفها مثالا:

الشيخوخة و الحياة هي نفسها النسبة بين العشية و النهار و منه، احتكاما إلى مبدأ التناسب نقول عن العشية:

هي شيخوخة النهار. و عن الشيخوخة نقول : هي عشية الحياة أو هي غروب الشمس[4].

و نظرية التناسب المشار إليها تبناها الفلاسفة العرب كالفارابي وابن الرشد و ابن البناء، و لتوضيح مبدأ التناسب في علم التأويل النصي في بعده البلاغي نركّز مع المثال الآتي:

تعتبر النسبة بين الشاطبي و أصول الفقه هي ذاتها النسبة بين ابن البناء و البلاغة.

---

[1] ينظر: محمد مفتاح، التلقي و التأويل ،ص ص41-44.

[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 44.

[3] ناظم العودة ، تكوين النظرية في الفكر الإسلامي و الفكر العربي المعاصر، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت (لبنان)، 2009، ص176.

[4] ينظر: محمد مفتاح، التلقي و التأويل ،ص46.

ولاستنباط العلاقة التناسبية بين الأطراف الأربعة لا بد أن نحدد رمزا معينا لكل طرف كالآتي:

الشاطبي = أ / أصول الفقه = ب / ابن البناء = ج البلاغة = د.

المجلس العلمي

علائق البنية نحددها في هذه التوليفة (أ : ب : :ج: د)، و إذا عمدنا إلى التوليد البنيوي القائم على البنية الأصل المشار إليها نتحصل على البنيات الآتية ذات البعد العلائقي التناسبي:

- نسبة الشاطبي إلى ابن البناء نسبة أصول الفقه إلى البلاغة (أ : ج : : ب : د).
- نسبة أصول الفقه إلى الشاطبي نسبة البلاغة إلى ابن البناء (ب :أ : : د :ج).
- نسبة ابن البناء إلى الشاطبي نسبة البلاغة إلى أصول الفقه (ج : أ : : د : ب).
- نسبة ابن البناء إلى البلاغة نسبة الشاطبي إلى أصول الفقه (ج:د : : أ :ب).
- نسبة أصول الفقه إلى البلاغة نسبة الشاطبي إلى ابن البناء(ب:د : : أ :ج).
- نسبة البلاغة إلى ابن البناء نسبة أصول الفقه الشاطبي (د :ج : : ب : أ).
- نسبة البلاغة إلى أصول الفقه نسبة ابن البناء إلى الشاطبي (د : ب: : ج : أ)[1].

تمثّل البنايات المشار إليها البرهان على أنّ مبدأالتناسب لا يتأثر فعلا بالترتيب و وقوع الفصل على سبيل المثال لا الحصر . إنّ العلاقة التناسبية بين عناصر محددة يخضع لها التشكيل البياني كالاستعارة و التشبيه، إلا أنه يجب أن نستدرك لطرح تساؤل وجيه : هل كل تشبيه و استعارة و كناية و مجاز مرسل يمكن إرجاعه إلى استعارة التناسب؟

يصرّح ابن البناء في كتابه الروض المريع في صناعة البديع حسب قراءة محمد مفتاح التحليلية و التفسيرية بوجود حالة استثنائية تخترق مبدأ التناسب في التصوير البياني، فقد نجد استعارات و تشبيهات لا تعتبر فيهم إلا صفة الشبه، و إبدال قد لا ينتج عن تناسب مثلما هو الحال في الكناية و في المجاز المرسل، بل هو إبدال تولّد عن علائق لا علاقة لها بمبدأ التناسب.

لقد اعتمد ابن البناء على قوانين منطقية و رياضية لصياغة منهجه التأويلي، ويتجلى ذلك من خلال توظيفه تقنيات : الاستقراء/ الاستنتاج/ مبدأ التناسب/ التقسيم/ العلائق المنطقية/ القضايا المتناقضة. إلا أنه

---

[1] ينظر :محمد مفتاح، التلقي و التأويل ، ص ص46-47.

انتبه لعنصر المفارقة بين القوانين الرياضية و المنطقية المجردة و اللغة الطبيعية، التي لايمكن أن تحتكم إلى مسلّمات محدودة كمسلّمات الرياضيات و المنطق، و لذلك تبيّن لابن البنّاء أنّ نظرية التناسب تعجز عن الإحاطة بكل التشبيهات و الاستعارات و الكنايات ، فارتأى حلّا يتوافق و طبيعة اللغة يتناول فيه تقسيم التبديل إلى جزأين : جزء يبنى على أساس النسبة الرياضية و المنطقية ، والجزء الآخر يبنى على أساس المشابهة فقط و هو الشائع في الاستخدام اللغوي الفني.

إنّ منهج ابن البناء التحليلي القائم على المنطق الرياضي يهدف إلى تحقيق فهم النص و تأويله في كليّته دون الاقتصار على فهم الجمل[1]، و ما قدمه من تقنيات في التحليل التأويلي يمكن قراءته بدقة و تأمّل لتوظيفه بصفة مفعّلة في تأويل النصوص الفنية.

يؤكد محمد مفتاح على ضرورة قراءة النظريات البلاغية القديمة بصفة متجددة بغية استحداث آليات نقدية تنظر إلى النصوص الفنية من زوايا تأويلية مغايرة.

6-3-مبدأ التصنيف و التأليف:

استنطق محمد مفتاح كتاب : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم الأنصاري بهدف الكشف عن قوانين التأويل والتأليف و التصنيف، التي تضمّنها باب الصناعة النظرية لعلم البيان و صنعة البديع مركّزا على الصناعة المنطقية (الترابط/ التناسب/ (التراتب) متبنيا الفكر الأرسطي متخذا من الجدل قاعدة لبسط أفكاره النقدية.

و لتوضيح كيفية اشتغال آليات الصناعة النظرية لعلم البيان و صنعة البديع ، ركّز محمد مفتاح على ثلاث زوايا بارزة في كتاب : المنزع البديع للسجلماسي المتمثلة في ما يلي:

أولا- المستوى العمودي:

وضع السجلماسي الأجناس العشرة العليا و نوّعها أنواعا محاولا وضع الحدود الفاصلة بينها انطلاقا من مبدأ أرسطو القائل بعدم إمكانية إدخال جنس أعلى في جنس أعلى آخر. و قد بين كيفية بناء الجنس الواحد و علائق مكوّناته و تراتبها و صعوباتها و نهايتها، بحيث يرى أنّ المشابهة وسيلة ربط بين طرفين أو أطراف،فالجنس العالي هو منطلق المتشابهات و مرجعها.

[1] ينظر: محمد مفتاح، التلقي و التأويل ،ص ص47-59.

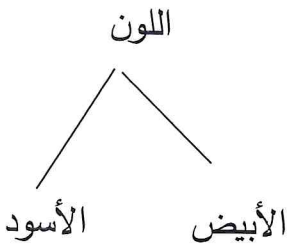
إنّ جنس الإيجاز العالي مثلا يتشعب إلى تنوع أول و إلى تنوع ثان، و كل نوع يتشعب أيضا. الجنس العالي يمكن أن يتشعب إلى أربعة أنواع موجودة معا، والجنس المتوسط قد يتفرع إلى خمسة أنواع ؛أي الجنس العالي يتفرع إلى أنواع تصبح بدورها أجناسا لما بعدها.[1]

جامعة مستغانم - عبد الحميد بن باديس
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

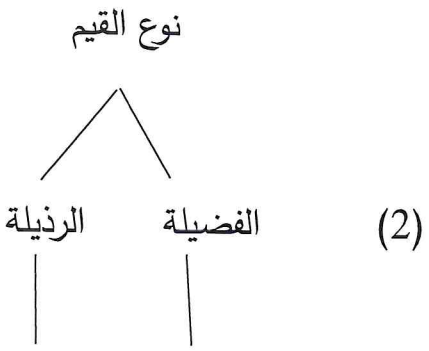
ثانيا- المستوى الأفقي :

يشير محمد مفتاح إلى علائق التضاد المنطقية لتوضيح المستوى الأفقي من خلال هذه المخططات الصغرى:

لدينا: (1)



(2)



(3)

[1] محمد مفتاح، التلقي و التأويل ،ص ص62-71.

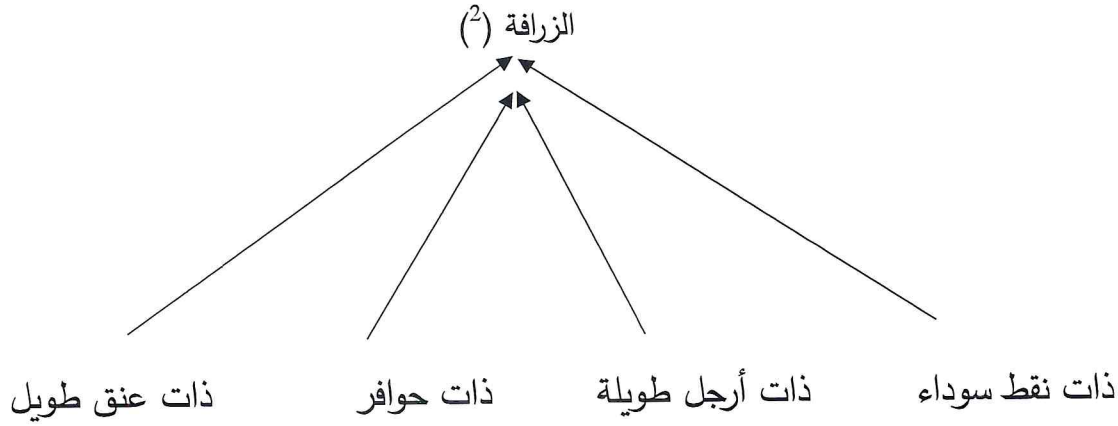
تفسير المخططات حسب التفسير الأرسطي الذي تبناه السجلماسي :

مخطط (1) : ينتمي المتضادان الأبيض و الأسود إلى جنس واحد بعينه هو اللون.

مخطط (2) : ينتمي المتضادان العدل و الجور إلى جنسين متضادين، فالعدل جنسه الفضيلة و الجور جنسه الرذيلة و هما متضادان كذلك.

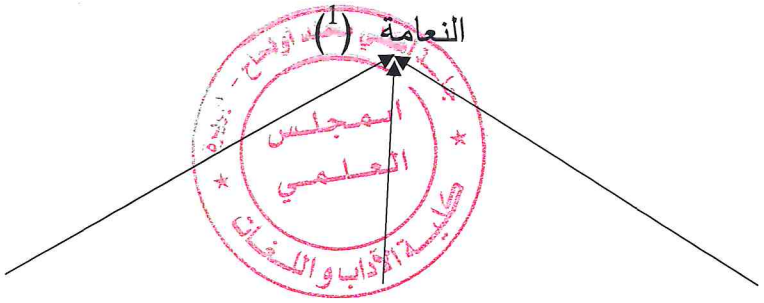
مخطط (3): يمثّل الخير و الشر بأنفسهما جنسين متضادين ليس فوقهما جنس[1].

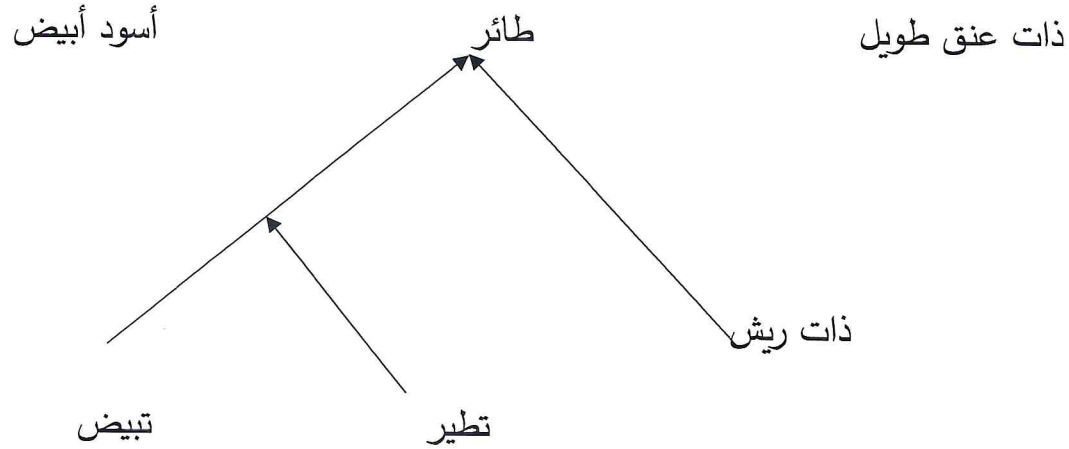
يعرض محمد مفتاح مثالا تطبيقيا لنظرية الشبكات الدلالية، التي تعد من بين المقاربات الدلالية المعاصرة، وفق المخطط الآتي:



[1] ينظر: محمد مفتاح، التلقي و التأويل، ص ص 71-73.

[2] المرجع نفسه، ص74.





نلاحظ حسب ما بيّنه محمد مفتاح في المخططين أنّ مقولتي (الزرافة) و (النعامة) تنتمي كل واحدة منهما إلى مجال دلالي خاص ، و رغم ذلك تم تسجيل نقطة التقاطع في الفصل (عنق طويل)، و هذا يدل على أنّ التحليل بالمقولات تعترضه مطبّات واجهها السجلماسي و النقاد المعاصرون[2]. ما يجعلنا نكرّس الجهود من أجل إعادة قراءة الفكر الأرسطي و اجتهادات علماء البلاغة و المنطق.

ثالثا– التداخل الحاصل بين المستوى العمودي و الأفقي:

توصّل السلجماسي بعد مغامراته التطبيقية على المستويين العمودي و الأفقي إلى الكشف عن الفارق المتجذر بين العبارة البرهانية و بين العبارة البلاغية، فعند استعماله العبارة البرهانية في وضع مقولات الأجناس و في تفريعها و في ضبط العلائق فيما بينها وجد أنّ العبارة البلاغية اخترقت العبارة البرهانية، ليستنتج أنّ الحدود بين المقولات رخوة و العلاقات بينها كائنة وفق قانون التدرج و التراتبية و المشابهة ،التي

[1] - محمد مفتاح، التلقي و التأويل، ،ص74.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص74.

تعدّ كافية لتلبية الغرض. كما أنّ التضاد و التناسب يعملان بصيغة تحطّم الحدود بين المقولات عموديا و أفقياو ما يجعلهمامتداخلين(الكم المتصل) و مرد ذلك كله إلى طبيعة اللغة العربية. تمكّن السجلماسي من نقل المقولات الأرسطية إلى علم البيان متخذا من ذلك خطوة تهدف إلى ضبط قوانين التأويل[1]، نظرا لكونه مجالا دقيقا لا يعترف بالخطأ أو المصادفة.

7-نص للتطبيق:

"الجنس العالي ، حسب المبدأ الأرسطي، لا يرتب تحت شيء، و لا يحمل على شيء آخر أصلا. لذلك لا يمكن أن يرتب جنس (الإيجاز) تحت جنس (التخييل) و لا يحمل عليه، و مثل هذا يقال في باقي الأجناس الأخرى. لا علاقة بين هذه الأجناس من حيث المبدأ ، فكل منها له هويته و شخصيته المستقلة، و له مسافته الفاصلة، و هذه المسافة الفاصلة بين الأجناس متساوية. و عليه فإنّ المؤلف كان من الممكن له أن يبدأ بأي جنس أراد. و إن النوع القسيم نفسه لا يحمل على قسيمه و لا يترتب تحته من قبل ارتقائهما معا إلى جنس يعمهما معا، فضلا عن أن يحمل على نوع آخرتحت جنس آخر، ف (الاقتضاب) و (الإبهام) يرتبان تحت (الإشارة) و تعمهما، و لكنهما لا يمكن أن يرتبا تحت جنس (الرصف)، و لا على أي نوع من أنواعه. و (المساواة) ترتقي إلى جنس الإيجاز، و (الإطناب) ينتمي إلى إلى جنس (المبالغة)، و كل من (المبالغة) (الإيجاز) جنس عال، و مع ذلك، فإنه يمكن أن يمنح لهما جنس أعلى ليتوجهما معا، قد يكون (الكلام) أو (الأقاويل). و إذا ما صح هذا، فإنّ الأجناس العشرة كلها يمكن أن يمنح لها جنس أعلى، و هو (علم البيان)، و إذا اعتبر هذا، فإنّها تصبح أنواعا قسيمة أولى. و قد تقدم أنّ الأنواع القسيمة مهما كانت لا ترتب تحت شيء و لا تحمل على شيء. و عليه، فإنّ الأجناس العليا و الأنواع القسيمة، و لتكن متوسطة أو أخيرة، يحكمها، جميعا، مبدأ الاستقلال على المستوى الأفقي.

إنّ مبدأ نقاء الأجناس و الأنواع لم يتحقق إلا جزئيا على مستوى الممارسة لأن القارئ للكتاب يرى أنها تداخلت و تقاطعت و تشابكت. هكذا تداخل الجنس الأول (الإيجاز) مع الجنس الثالث (الإشارة)، و مع العاشر (التكرير)، و تقاطع الجنس الثاني (التخييل) مع الجنس الثالث : (الإشارة) (...)."[2]

يتحدث النص عن وجود شبكة علائقية بين الظواهر البلاغية الآتية : الإيجاز/ التخييل/ الإشارة/ المبالغة/ الرصف/ المظاهرة/ التوضيح/ الاتساع/ الانثناء/ التكرير.

---

[1] ينظر: محمد مفتاح، التلقي و التأويل ، ص ص74-80 .

[2] المرجع نفسه ،ص ص72-73.

محاضرة رقم 10 : عبد الله الغذامي : تشريح النص/ ثقافة الأسئلة:

1-طبيعة النقد التشريحي عند عبد الله الغذامي واختلافه عن النقد التفكيكي:

إنّ النقد التفكيكي هو ذاته ما يعرف بالنقد ما بعد البنيوية، فهو يحمل معنى هدم و نقض النص بإنشاء هوة تصنع حدّا فاصلا بين الدال و المدلول تهدف إلى تأويل النص ؛أي تعرية المعاني المضمرة المتحجبة. تحمل التفكيكية رؤية فلسفية تتّسم بالجدل المتجسد في فكرة تقويض النص الأدبي من الداخل، و تشريحه و اللعب ببنيته للقبض على الدلالات ،التي تسكن فضاءه المتخفي .

بما أنّ المصطلح هو الحجر الأساس ،الذي يتأسس عليه المنهج النقدي، فإنّ التحديد الدقيق لمفهومه يعد مطلبا أساسيا لاستيعاب تفاصيل المنهج النقدي؛ لذا نجد عبد الله الغذامي يتناول مصطلح التفكيكية بالشرح و التفسير و التساؤل في كثير من مؤلفاته، و لكنه استصعب الأمر نظرا لكون المصطلح في أصله يلفه الغموض الظاهر في تساؤل جاك دريدا حول طبيعة العملية التفكيكية في قوله: "ما الذي لا يكون التفكيك، كل شيء التفكيك لا شيء"[1]. و رغم ذلك حاول الغذامي الانقلاب من قبضة المصطلح الغربي المغلف بالضبابية و عدم الاستقرار بتعريبه معبّرا عن تردده في اتخاذ القرار الصائب حول ضبط المصطلح و المفهوم معتمدا طريقة الافتراض و البرهنة في قوله: "تحيرت في تعريب هذا المصطلح و لم أر أحدا من العرب تعرض له من قبل على (حد اطلاعي) و فكرت له بكلمات مثل (النقض و الفك) و لكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة. ثم فكرت باستخدام التحليلية من مصدر (حلّ)، أي، نقض و لكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بتفصيل، واستقر رأيي أخيرا على كلمة (التشريحية أو تشريح النص). و المقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه و هذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص"[2].

يتجه الغذامي إلى ترشيح مصطلح (التشريحية) بدل التفكيكية بحجة أنّ التشريح يختص بإعادة بناء النص، أما التفكيك فهو هدم بنية النص. الغذامي بذلك يغير مسار النقد التفكيكي القائم على فلسفة النقض و

---

[1] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف ، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب،1988، ص63.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية و تطبيق (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية و دراسة تطبيقية)، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) / بيروت (لبنان)، 2006، ص 48.

الهدم. ينحرف الغذامي في تصوره النقدي التشريحي عن المبادئ الأساسية للتفكيكية عندما يرفض أن يُعنى التفكيك بفك الحرف لإدراك المعنى، أو تفكيك بنية المعنى و أصوله ، أو العمل على تعرية مسبقاته و محجوباته ، أوإظهارخدعة[1]

المجلس العلمي
كلية الآداب و اللغات

إلى هنا نطرح التساؤل : هل تشريحية الغذامي ذات أصول دريدية؟

أعتقد أنه لم يقتنع بتصور جاك دريدا حول مسألة تفكيك النص القائم على الهدم و النقض لأنه تجاوزه في عرض منهجه الجديد متأثرا بفكر البارتي (رولان بارت)، الذي يرى فيه الغذامي نوعا من المنطق في الطرح النقدي. فبارت "لا يشغل نفسه بمنطق النص(...) و يعمد إلى تشريح النص لا لنقضه و لكن لبنائه، و هذا هدف يسمو بصاحبه إلى درجة محبة النص و التداخل معه"[2] و إعادة تشكيله.

ترتكز التشريحية البارتية التي استهوت عبد الله الغذامي على قوة العلاقة الودية الجامعة بين القارئ و النص، حتى "يبدو أنّ الكاتب (القارئ) يقول لها: أحبك جميعا (أحبك كلمات، و أشكالا، و جملا، و صفات، و قطيعات : أحبك حابلا و نابلا : أحب الإشارات و أشباح الأشياء التي تمثلها)"[3] داخل بنية النص، و كأنّ التشريحية تعول على عنصر التفاعل الإيجابي بين النص و القارئ. والملاحظ من خلال مؤلفات الغذامي أنه لم يكن تشريحيا خالصا بل تفكيره المنهجي تداخلت فيه البنيوية و التشريحية و السيميائية.

إنّ موقف الناقد من التفكيكية الدريدية دعوة ملتوية إلى إعمال الفكر و العقل لغربلة تفاصيل التنظيرات الغربية في مجال النقد الأدبي المعاصر للانتهاء إلى تشكيل منهج متكامل الزوايا يهدف إلى تحليل النص دون تعنيفه. و يظهر ذلك جليا في اعترافاته التي دونها في مؤلفاته و منها قوله: "في الواقع أني لست بنيويا، أنا أستخدم البنيوية، و لكني من حيث التصنيف العلمي أنا ناقد ألسني الشيء الوحيد أنا ملتزم به هو مبدأ النقد الألسني، أنا أستخدم البنيوية في أوقات معينة و استخدامي لها هو استخدام انتقائي، أنا أستخدم بعض أدواتها و أرفض أدوات أخرى، مثل ما أني أستخدم بعض الأدوات السيميولوجية و بعض أدوات التشريحية ، و بعض أدوات الأسلوبية"[4].

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: على حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت(لبنان)، 2005، ص 26.

[2] عبد الله الغذامي ،الخطيئة و التكفير، ص80.

[3] رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1992، ص31.

[4] إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك،دار المسيرة، عمان،2003، ص222.

تميز فكر الغذامي إذن، بتنوع مصادره المعرفية و انفتاحه على المناهج النقدية المعاصرة، فقد وضع آلياتها في ميزان النقد لينتهي إلى قناعة نقدية تؤكد حسبه أنّ قراءة النص الإبداعي لا يمكن أن تتصف بالنهائية، و قد تتحول بدورها إلى مادة قابلة للتشريح[1]. فالنص الفني (الأدبي) أوجد من أجل القراءة، حيث تتحقق كينونته و وجوده لحظة اتحاده مع القارئ ما يجعله يتمظهر بصورة بنائية جديدة.

2-قراءة الغذامي للمقولات التفكيكية الدريدية :

تبنّى الغذامي فلسفة دريدا حول وجود علاقة استلزامية بين فعلي الكتابة و القراءة، و كأنّ محور القراءة التشريحية هو القارئ الفطن الذي ينتج نصا إبداعيا يقوم على نص إبداعي أول.

أحاط الغذامي بصفة حذرة بمقولات التفكيكية الدريدية من قبيل:

2-1- الاختلاف:

تعتبر مقولة الاختلاف روح النقد التفكيكي، فهي تشكل نظاما يعمل على تحقيق عدم استقرار المعنى و الدلالة داخل الخطاب الأدبي. و قد أثبت دريدا احتواء اللغة للاختلاف الذي يفجر المعنى فمن خلال "لغة الآثار و الاختلافات و الإحالة المتبادلة تنشأ تفضية (خلق فضاء) و مسافة و انزياحات و فواصل، حتى داخل عناصر اللغة المتكلمة أو الكلام، و هذا يعني أن ثمة في اللغة اختلافا سالفا"[2]. فهي تقوم إذن، على التعارض الثنائي المولد للدلالة و المتضمن في البلاغة العربية بما يعرف بالطباق[3]. يمثل الاختلاف تلك المسافة الفاصلة بين عناصر الحضور و الغياب يعمل القارئ على إلغائها لحظة استدعائه للدلالات الهاربة عبر شريط الإشارات النصية.

2-2- الأثر:

يحدد الغذامي مفهوم الأثر في كتابه المعنون بـ: (تشريح النص)، فهو يرى أنه "فعل القراءة ناتج عن فعل النص. أي إنه ضرب من المعاشرة النصوصية، أو تحوّل اللغة من خطاب قولي إلى فعل بياني، و تخييل الواقع الإنساني بانقلابه إلى سحر إبداعي – كما ورد في الحديث الشريف – و بمجرد قراءة القصيدة

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: عبد الله الغذامي الخطيئة و التكفير، ص55

[2] جاك دريدا، الكتابة و الاختلاف، ص33.

[3] ينظر لمزيد من التفصيل: عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص62.

يتحول النص إلى عالم يخصنا، و يصبح ملكا لنا"[1]. يرتبط الأثر كما هو موضح في مقولة الغذامي بالقارئ الذي يسعى بقراءته التشريحية إلى كشف المتحجب بوصفة مكمن جمالية النص الإبداعي.

3-نص تطبيقي/ المداخلة النصوصية التشريحية:

يقدم الغذامي تحليلا مفتوحا تشريحيا لجملة شعرية : (خدر ينساب من ثدي السفينة)

هي جملة للشاعر(محمد الثبيتي)، طبيعتها إخبارية قاطعة، تبدأ بصوت مطلق هو كلمة (خدر) المنكّرة ،التي تتعاقب بعدها أصوات تبدو للوهلة الأولى غير مثيرة للتساؤل و هي : ينساب / من / ثدي.

يمثّل انسياب الخدر من الثدي شيئا مألوفا شائعا حيث نسمع كثيرا عن سرطان الثدي المنتشر. الجملة ،إذن، بعناصرها الأربعة الأولى و هي : خدر / انسياب/ من /ثدي، تعكس الدلالات التاريخية الاصطلاحية القبلية حيث يعرفها القارئ.

و لكن باستدعاء صوت (السفينة) تنعكس الجملة على نفسها لأنّ لفظة (السفينة) عملت على قلب الجملة من البعد الاصطلاحي إلى البعد البلاغي المتجسد في الصورة الاستعارية بحيث تستعين في دلالاتها على (الغياب) بدلا من دلالة الحضور ،التي كانت توجه الجملة قبل ورود كلمة السفينة.

تمثل الكتابة و هيئتها جزءا مهمّا يتدخل في صنع الدلالة من حيث تأثيرها على استقبالنا للمكتوب.

يركّز الغذامي في تشريح الجملة على البعد البلاغي لدلالة الجملة السالفة الذكر، أين يكون دورالصوت الأخير (السفينة) أقوى من كل الأصوات السابقة، لأنه المسؤول عن تحويل دلالة الجملة من حالة الحضور إلى حالة الغياب.وهذه الحالة تقوم على علاقة (الخدر) بـ (السفينة)، تلك العلاقة حوّلت السفينة إلى جسد حي، و لكن هذا الجسد الجامد (السفينة في حالتها الأولى) ما إن يتحول إلى جسد حيّ في نهاية الجملة، حتى تلاحقه لعنة البداية فيصيبه (الخدر)، فقد كان الخدر قدرا سابقا على الحياة ؛لأنه كان فاتحة الجملة، و هو حينما أصاب السفينة أصاب أهمّ ما فيها، و هو ثديها. و بذلك تنشأ صورة الأمل في الحياة (السفينة)، غير ثابت فيها إصابته بكارثة (لحذر) المتجهة نحو الانتشار لأنّ فعلها انسيابي (ينساب).

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، ط1، دار الطليعة للنشر، بيروت (لبنان)، 1987، ص79.

يواصل الغذامي عملية تشريح الجمل بالطريقة ذاتها مركّزا على العلاقات النصوصية إلى أن يصل إلى الكشف عن الدلالة الهاربة في قصيدة (محمد الثبيتي) عنوانها (التضاريس) و المتمثلة في تلك العلاقة الدلالية الاستلزامية بين الحياة و الموت، فما إن تنشأ بوادر الحياة حتى يخترقها شبح الموت[1].

تتجسد فلسفة الحضور و الغياب جليّة في العملية التحليلية التشريحية التي انتهجها عبدالله الغذامي في كتابه (تشريح النص).

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: عبد الله الغذامي، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، ص ص 51-96.

محاضرة رقم 11 : عز الدين المناصرة : علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)

المجلس العلمي كلية الآداب و اللغات

يتناول الناقد في كتابه المعنون بـ: علم الشعريات مجموعة من المسائل النقدية المندرجة ضمن عالم الشعرية سأحاول عرضها باختصار و تركيز على أهم المحاور النقدية، التي يجب الإلمام بها في مجال التحليل النقدي.

1- علم الشعريات و شعرية المنهج المونتاجي:

يؤكد الناقد في هذا المبحث أنّ الشعرية مجالها يتعدى النص الأدبي إلى الفنون جميعها ؛ إذ تختص بالبحث عن العناصر العليا المطلقة في النص الفني بوجه عام. " لم يعد مفهوم الشعرية، يخص (درجات الشاعرية) في الشعر، بل أصبح يخص النص الأدبي و الفني و الثقافي : (شعرية الرسم ، شعرية السينما ، شعرية النحت، شعرية السرد). كذلك يمكن البحث عن شعرية ما، في النص الثقافي، بل في النص النقدي نفسه، و في النص العنكبوتي الإلكتروني، و النص الفلسفي ، و النص التاريخي ، و الجغرافي، لكنّ هذه الشاعريات الثانوية، تنضم إلى الخصائص العليا للشعرية، و تبقى شاعرية الشاعر هي الأكثر غموضاو تعقيدا، بسبب الانحرافات اللغوية و تعددها، و بسبب غموض المادة اللغوية، أصلا ،و غموضها مرة أخرى، حين تدخل في علاقات انزياحية"[1] أي؛ الشاعرية في الفنون الأخرى غير بنائية أما في الأدب فهي جزء من بنيته ما يجعل البحث في تلك الخصيصات النوعية للأدب أكثر تعقيدا.

لا يختص هذا الكتاب النقدي في البحث عن مواطن شعرية الأجناس الأدبية (الأدب) بل يلتفت إلى كل الفنون تقريبا ليؤكد إنشاء شعرية الأدب إلى مجال بحث عنوانه :شعريات الفنون و تمايزها.

يقدم الناقد تصورات المنظرين بتوجّهاتهم المختلفة ليصل إلى تسجيل طرح متباين حول مكمن الشعرية في الأدب و الفنون.

---

[1] عزالدين المناصرة ، علم الشعريات، (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب) ، ط1، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان (الأردن)، 2007، ص7.

2- تصوّر ياوس لشعرية النص الأدبي :

يعتبر ياوس أفق التوقع أساسيا لتشكيل شعرية النص الأدبي ؛ إذ "يحافظ على أثر التجارب المعيشة ، و يحدس إمكانات لم تتحقق بعد"[1]فهو خاضع لتحولات متتالية في التلقي محدثا مسافة جمالية بين أفق التوقع المسجل قبلا والعمل الجديد بوصفه انزياحا.

جمالية النص ،إذن، تتحدّد داخل مسافة فاصلة و جامعة في الآن ذاته بين ما هو سائد و بين الانزياحات الجديدة. (أفق تشكّل استكمال المعنى في ذهن المتلقي).

3- تصوّر أيزر لشعرية النص الأدبي :

يعتقد أيزر أنّ فلسفة اللاتحديد أو الفجوة أو البياض النصي، التي وضّحها رومان إنجاردن، هي المسؤولة عن تشكيل جمالية أو شعرية النص، من خلال مبدأ التوتر ،الذي يقوم عليه النص الأدبي عندما يتفاجأ القارئ بانحراف مسار الحكاية، مثلا أثناء القراءة إلى اللامتوقع، فتحدث الفجوة ،التي تجذب القارئ إليها مولّدا حلقة ربط تجمع بين العناصر غير المترابطة.

4- تصوّر ريفاتير للشعرية :

يحصر ريفاتير شعرية النص في لانحويته، أي باعتماده على نحوه الخاص لتجاوز الواقع، و كأنّ مكمن الإبداع هو قدرة المبدع على التلاعب بأدوات النحو للانتهاء إلى إنشاء تراكيب تتفجر بالخصوصية الإبداعية .

5- تصوّر الأسلوبيين لنظرية الانزياح :

لا تتحدد قيمة الأسلوب الشعري الجمالية إلا بالنظر إلى مدى انزياحه عن المعايير أو القواعد " ففي بيت فاليري : (هذا السطح الهادئ تمشي فيه الحمائم)، يمكن أن نفهم أنّ المقصود : السطح هو البحر ، و الحمائم هي السفن، فهناك خرق لقانون اللغة، أي أنّه انزياح لغوي. أما معنى المادة فهو؛ (السفن تبحر فوق بحر هادئ)، فهو يخلو تماما من الشاعرية"[2]

---

[1] عزالدين المناصرة ، علم الشعريات، ص8.

[2] المرجع نفسه ، ص11.

6- شعرية المونتاج الشعري :

اقتبس المنهج المونتاجي من السينما ليطبّق على الدراسات الشعرية والأدبية عموما، فما هو المونتاج الشعري حسب عز الدين المناصرة؟

" المنهج المونتاجي ليس تلخيصا، بل هو ،جمالية العرض الجديد، الناتج عن عملية المونتاج، فنحن لا نختار عناصر جاهزة، نقوم بلصقها إلى جانب بعضها ، بل نقوم أوّلا بإبداع اللقطة و نطورها لتكون ملائمة لسياق العرض الجديد، و تستعمل جمالية الفجوة بين اللقطات، لتخلق جمالية التباين، كذلك نستخدم جمالية المزج ،من أجل اختصار الأزمنة. و هكذا يولد العرض الجديد من جماليات و تقنيات جزئية، و من تشكيل تركيبي يراعي الإيقاع العام. و إذا كنا نحن من نخلق اللقطة في السينما ، فنحن أيضا من نخلق الصورة الشعرية من تركيب مونتاجي "[1]

الإبداع ،إذن، هو مونتاج لعناصر يستأنس بها وجدان المبدع ،و أخرى يرسمها خياله و يورد المناصرة مثالا عن شعرية المونتاج كما يلي:

يقول الشاعر الإسباني، لوركا :

إذا متّ،

فدعوا الشرفة مفتوحة

الطفل يأكل البرتقال

(من شرفتي أراه)

الفلاح يحصد القمح

(من شرفتي أسمعه)

إذا متّ فدعوا الشرفة مفتوحة[2].

---

[1] عزالدين المناصرة ، علم الشعريات، ص12.

[2] المرجع نفسه ، ص12.

يقدم عز الدين مناصرة تحليلا دقيقا موضّحا مكمن شعرية المونتاج في هذه المقطوعة الشعرية ،بحيث يرى أنها تتشكل من أربع لقطات متباينة: الجنازة/ الشرفة المفتوحة/ طفل يأكل البرتقال / الفلاح يحصد القمح. و هذه اللقطات الأربع تقابلها الأناالغنائية ،التي تخرج إلى العلن من خلال تقنية الحواس في قول الشاعر (أراه/ أسمعه).

يشير المناصرة إلى وجود توازي دلالي بين (الطفل/ الفلاح)،(البرتقال/ القمح)، و هي في تقديره عبارة عن توازيات سينمائية لاعتمادها حركة البصر و السمع، و هي من أقوى الحواس في التشكيل الشعري(الإبداعي). و قد تولّدت عن هذه التوازيات بين حركية الحياة و الموت فجوات جمالية. و هناك التقابل المتوازي بين(الأنا/ الأشياء) الذي يشكل فجوة جمالية أخرى.

التوازي السابق الذكر و التباين بين حركية الحياة و الموت المنتظر يتجلى في قول الشاعر (يأكل/ يحصد) ،وفي كذلك إيحاء بحركية الحياة، و في الوقت نفسه يدلان على نهاية الأشياء. و كأنهما يجسدان ديالكتيك صراع الحياة مع الموت. فالتقنيات الجمالية التي وظفها الشاعر هي: (اللقطة/ التعليق/ التوازي/ المزج/ التقابل/ الانفصال/ التشكيل). تحت سلطة بنية التناقض. إنّ مقصدية المقطع قائمة على جدلية الحياة و الموت.

7-شعرية المنهج المونتاجي:

توازي الكلمة في النص الإبداعي اللقطة السينمائية بوصفهما يمثّلان الوحدة الصغرى في التشكيل الفني، فالبناء الجمالي للنص الشعري(مثلا) يتكون من جملة العلاقات بين العناصر الشعرية في القصيدة التي تمثلها تلك الفجوة الموجودة بين التباينات و التناقضات.

يعرض المناصرة في كتابه علم الشعريات تاريخ مسألة الشعرية متتبعا خطّا زمنيا بداية بالفكر الإغريقي وصولا إلى شعرية المناهج المعاصرة.

8-الشعرية الإغريقية التي تمثلها ثلاثية: أفلاطون و أرسطو و هوراس:

يحدد أفلاطون مفهوم الشعرية في عنصر المحاكاة أي؛ القدرة على الإبداع انطلاقا من الواقع الذي هو بدوره محاكاة لعالم المثل. و لن تتحقق شعرية النص (الشعر) إلا إذا كان ملتزما بقانون الأخلاق و النفعية و الخير.[1]

يعد كتاب (فن الشعر) لأرسطو مرجعية مركزية في عملية التنظيرلقانون شعرية الفن (الأدب) ، و قد انطلق من فكرة المحاكاة و طبيعتها و دورها في صناعة الشعر. فالشاعر حسبه لا يتخذ من الوقائع ،التي حدثت فعلا موضوعا لشعره و فقط ،بل يمكنه رواية ما يمكن أن يقع لتتوسع دائرة الصناعة الشعرية إلى المحتمل.

يحدد أرسطو " طرق المحاكاة الثلاث : فهو يصور الأشياء، إما كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس، و تبدو عليه، أو كما يجب أن تكون ."[2] و تلك ركائز الكتابة الشعرية التي يتفرد من خلالها الشعراء و يتمايزون و يتجاوزون حدود استحالة الحدوث ليصيّرونه ممكنا بتوظيف الخيال. و عمّا يجب الإشارة إليه أنّ أرسطو يعتبر أول من صاغ معنى (الشعرية) بمفهوم الأدبية بوصفها جوهر الأدب، إذ تمثل بحد ذاتها طبيعته، و كل ما كتب عن الشعرية في أوروبا مصدره شعرية أرسطو.[3]

9-الشعرية في النقد العربي القديم:

تعتبر الشعرية الإنشائية /الأدبية / مصطلحات ذات دلالة واحدة يقصد بها : آليات التأليف في جميع الفنون و الآداب، و كل ناقد عربي نظر إليها من منظور خاص يعكس مرجعتهم الفكرية بوجه عام. و قد أشار المناصرة إلى تصوّر النقاد القدامى لمفهوم الشعرية و أدبية الآداب، مركّزا على المقولات النقدية المركزية في تفكيرهم النقدي. و هي كالآتي :

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: عزالدين المناصرة ، علم الشعريات، ص ص 29-32.

[2] المرجع نفسه ، ص41.

[3] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص ص 32-42.

9-1- ابن قتيبة الدينوري في كتابه الشعر و الشعراء :

يقدّم شرحا للشعرية بعرضه لجملة من مواقفه إتجاه الشعر مثل مسألة التقليد و التجديد و علاقتها بتحقيق شعرية الأدب (الشعر) أو أدبيته[1].

9-2- محمد بن سلام الجمحي/ في كتابه الطبقات و الفحولة.[2]

ينظر إلى الشعرمن منظار مفهوم الطبقات و مفهوم الفحولة.

9-3-الجاحظ :

الشعر صورة و صيغة: الشعرية عنده تتلخص في قوله : " بإقامة الوزن و تخيّر اللفظ و سهولة المخرج و كثرة الماء ، و في صحة الطبع و جودة السبك."[3] تتلخص مفهوم شعرية الشعر عند الجاحظ في مدى تميّز الشاعر في مسألة صياغة المعاني المشتركة لدى الجميع.

9-4-أبو حيان التوحيدي :

مراتب النظم و النثر : الشعرية عنده تشمل الكتابة الفنية جميعها و تخص الشعر أي؛ تمثّل علم التأليف.[4]

9-5- عبد الله بن المعتز :

كتاب البديع : و كأنه نظر إلى الشعرية من منظارفنون التشكيل الشعري و النثري أو فنيّات الكتابة الإبداعية.[5]

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: عزالدين المناصرة ، علم الشعريات، ص ص53-55.

[2] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص ص55-57.

[3] المرجع نفسه ، ص58.

[4] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ،ص ص59-61.

[5] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص ص61-65.

9-6- الآمدي :

الموازنة بين الشعراء[1] : تحديد مفهوم الشعرية انطلاقا من التناقضات في الأساليب الفنية بين البحتري و أبي تمام ، فلكل واحد منهما أسلوب في الكتابة الشعرية ، غير أنّ الآمدي يرى أنّ مفهوم الشعرية يتحقّق في شعر يتوافق و معايير عمود الشعر ، و ما خرج عنه ليس بشعر ، و الدليل على ذلك أنّ أبا تمام لمّا خرج عن طريقة العرب في الكتابة قال عنه الآمدي : " فإن شئت دعوناك حكيما ، أو سميناك فيلسوفا ، و لكن لا نسميك شاعرا و لا ندعوك بليغا".[2]

9-7-المرزوقي: عمود الشعر :

لا يختلف المرزوقي عن الآمدي في تحديد مفهوم الشعرية إلا قليلا ، فهو من استنبط معايير عمود الشعر ليبيّن مكمن أدبية الأدب و ضرورة الالتزام بها لتتحقق شعرية الشعر[3].

9-8- القاضي الجرجاني :الوساطة بين المتنبي و خصومه :

ينطلق الجرجاني في تحديد مفهوم الشعرية من قاعدة كيفية التناول و الاستخدام أي؛ من براعة الشعراء في صناعة الشعر ،التي تتعين من خلال مستوى معرفتهم بصناعة الشعر و معرفتهم باللغة.[4]

9-9- ابن طباطبا العلوي :

عيار الشعر : يوحي كتاب ابن طباطبا العلوي(عيار الشعر) بأنّ الناقد يصف الشعر انطلاقا من المقاييس، التي ينبني عليها الحكم النقدي على فن الشعر، فشعرية الشعر تحققها وسائل الكتابة الشعرية. و كأنّه يشير إلى قوانين الشعرية.[5]

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: عزالدين المناصرة ، علم الشعريات، ص ص65-68.

[2] المرجع نفسه ، ص67.

[3] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص ص68-70.

[4] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص ص70-73 .

[5] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص ص73-79.

9-10- قدامة بن جعفر:

نقد الشعر : يحاول قدامة في كتابه تأسيس نظرية الشعرية بشقيها النظري و التطبيقي، و ذلك بالتركيز على البحث ثم عرض مكونات الشعر من خلال اعتماده مصطلحات مختارة بدقة لتقديم مفهوم الشعر في قوله : " قول موزون مقفى يدل على معنى "[1]، و أنّ" الشعر صناعة ، و الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع و يعمل بها على غاية التجويد و الكمال"[2].

9-11- شعرية عبد القاهر الجرجاني / نظرية النظم ، و نقد الفكر اللفظي :

قدّم الجرجاني مفهوما للشعرية يتمايز مع من سبقوه ،و إن تغافل عن جماليات الألفاظ قليلا من زاوية انحرافاتها في التشكيل اللغوي للإبداع الأدبي، و ذلك بالتركيز على مفاهيم : التشكيل/ الصياغة/ البناء/ التأليف/ نظرية النظم ،التي تعنى بكيفيات الكتابة و التأليف في كل الأنماط و الأجناس الأدبية. و كأنّ باب التأليف القائم على النظم هو من يحدد معيار الشعرية في النص الإبداعي.[3]

9-12- ابن سينا :

فن الشعر : يركّز على مفهوم المحاكاة ليوضّح ماهية الشعرية في الإبداع الأدبي ؛ إذ يرى أنّ الشاعر كالمصور ، في اعتمادهما على محاكاة من أنماط ثلاثة : الأولى : محاكاة الأمور الموجودة في الحقيقة ، و الثانية : محاكاة الأمور التي يقال إنها موجودة و كانت ، و الثالثة : تختص بمحاكاة أمور يظن أنها ستوجد و تظهر.[4]

---

[1] عزالدين المناصرة ، علم الشعريات، ص80.

[2] المرجع نفسه ، ص80.

[3] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ،ص ص86-102.

[4] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص ص102-105.

9-13-ابن رشد :

الأقاويل الشعرية: يقدّم ابن رشد عرضا ملخصا لكتاب أرسطو في الشعر مستنبطا مفهوم الشعرية؛ إذ يرى أنّ التخييل مصدر شعرية النص الأدبي موضحا كيفية اشتغاله،و شروط تحقيق شعرية الإبداع الأدبي.[1]

9-14-الفارابي :

رسالة في قوانين صناعة الشعراء: الخطاب الشعري عند الفارابي يعادل الشعرية، فهو يقوم على التمثيل و الأقاويل الكاذبة بالكل لا محالة في ذلك[2].

9-15-حازم القرطاجني / النقد البلاغي و الأقاويل الشعرية:

يحدد حازم مفهوم الشعرية انطلاقا من عناصر معينة : التخييل / المحاكاة/ الأوزان، غير أنّ التخييل هو الأساس في الشعر. و قد أشار القرطاجني إلى مفهومي الشعرية و الأدبية محددا الشعرية في علم الشعر، و الأدبية تختص بالأدب و الفن و الشعر خاصة،و كل من الشعرية و الأدبية يقصد بها علم التأليف الأدبي (النسج الأدبي)،فالشعرية وظفها القرطاجني للدلالة على التأليف في الشعر و الخطابة مع الإشارة إلى أنّ مصطلحات؛ الشعرية و الإنشائية و الأدبية يقصد بها على حد سواء آليات التأليف و طرقه في الفنون و الآداب[3].

9-16-ابن خلدون :

حد الشعر ، و حد النثر، و النثر المقفى ، فلقد لقد وصف ابن خلدون شروط الكتابة الإبداعية، التي تتشاكل مع ما يقرّه المنهج النفسي الحديث من إطار للكتابة الشعرية، فشعرية النص الإبداعي لا تتحقق إلا بها.[4]

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: عزالدين المناصرة ، علم الشعريات، ص ص105-107.

[2] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص ص107-110.

[3] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص ص110-132.

[4] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص ص132-142.

9-17- عبد الكريم النهشلي / الممتع في صنعة الشعر:

أشار النهشلي في مؤلفه إلى وظيفة الشعر و ماهيته، فهو بذلك يقدم تصوره حول شعرية الشعر المتمركزة على الفطنة[1].

يتناول المناصرة في كتابه علم الشعريات (الفصل الرابع) الشعرية الأوروبية (1550-1950).فقد ارتبطت الشعرية الأوروبية في بدايتها بمقولات أساسية مركزية ، أبرزها :مقولات الكلاسيكية :المحاكاة/ الأخلاقية/ العقل/ الإلهام الإلهي / الذوق/ النبل. أما مقولات الشعرية في مرحلة الرومانتيكية نجد : القلب / الذات/ الفردية/ الثورة ضد المحاكاة[2].

يتناول المناصرة في الفصول المتبقية، المسائل النقدية الآتية:

أولا : الشعرية الإنجليزية (ق19)

-ثانيا:الحداثة و ما بعد الحداثة

- ثالثا : الشكلانية الظاهراتية الروسية

- رابعا : شعرية الواقعية الجدلية (روسيا، أوروبا)

- خامسا:الشعرية الشكلانية الأنجلوأمريكية

-سادسا :الشعرية الإسبانية و الهسبانية

-سابعا: الشعريات البنيوية

- ثامنا:شعرية التفكيك

- تاسعا :شعرية المنهج السيميائي

---

[1]ينظر لمزيد من التفصيل: عزالدين المناصرة ، علم الشعريات، ص ص142-143.

[2]ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص ص145-179.

10-نص للتطبيق:

ورد في كتاب علم الشعريات قوله عزالدين المناصرة : "تقول كريستيفا – بالنسبة للسيميائية لا وجود للأدب . إنّه لا يوجد باعتباره كلاما كباقي الكلام، أو باعتباره موضوعا جماليا. إنّه ممارسة سيميائية خاصة تتميز عن باقي الممارسات . بكونها تجعل إنتاج المعنى قابلا في إشكاليته للاحتواء و الإمساك . فالأدب ليس موضوعا مسننا معياريا لسانيا صرفا. إنّ النص الأدبي منظورا إليه كممارسة ، لا يمكن أن يتشبه بمفهوم الأدب المحدد تاريخيا ، إنّ الإشكالي في خصوصية الكتابة ، تتلخص بصورة قوية و مكثفة من الأسطورة و التمثيل – لتصبح محور التفكير بأدبيتها و فضائها . و ينبغي تعريف الممارسة على مستوى النص في حدود إشارة هذه الكلمة إلى وظيفة لا تعبر عنها الكتابة . و لكنها تتوافر عليها. فالنص إقتصاد درامي لا يمثله المكان الهندسي (إنّه لعبة)".[1]

– تحاول كرسيتيفا إسقاط قوانين دلالة الخطابات باعتبارها أنساقا للتواصل.

– تسعى كريستيفا إلى تجاوز مشكل السيميولوجيا الكامن في شكلنة الأنساق السيميولوجية من وجهة نظر التواصل.

– توجه كريستيفا نقدا للمفهوم السوسيري للدليل، و ذلك بتحديد خصائص التدليل ،الذي ينبغي أن يحل محل الدليل باعتباره موضوعا خاصاللسيميولوجيا.

[1] عزالدين المناصرة ، علم الشعريات، ص612.

محاضرة رقم 12 : عبد الملك مرتاض/ دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟

1-تحديد مجال الدراسة السيميائية:

تمثّل السيميائية توجّها نقديا معاصرا يهتم بالبعد المعرفي و الجمالي للنص الإبداعي، و كيفية صناعة المعنى و تأويل الظاهرة الأدبية. و قد تبلور التفكير النقدي السيميائي على قاعدة علمية توطّد قوة العلاقة بين العلوم الآتية: الفلسفة /المنطق/ التحليل النفسي/ علم اللسان/ الأنثروبولوجيا. و لو تساءلنا عن طبيعة المجالات التي ينشط فيها النقد السيميائي ، اضطررنا إلى الاطلاع على أصول النظرية السيميائية، التي يتناولها كثير من النقاد بالعرض و الشرح و التحليل مثل ما نجده في الكتاب المعنون بـ: ما هي السيميولوجيا لبرنار توسان[1] لننتهي إلى مقولة فلسفية موحّدة بين الفلاسفة و المنظرين تؤكد أنّ "الإنسان هو الكائن الوحيد المنتج للدلالات ، و هو الكائن الوحيد الذي حوّل الأصوات إلى أشكال حاملة للمعاني، و لهذا ما كان بمستطاعه العيش في هذا الكون دون الاستعانة بالعلامات"[2]. المعنى، إذن،هو همّ السيميائية الذي دفعها إلى تحديد الآليات المنهجية للكشف عن كيفية تمظهره و وجوده.

إنّ "نظم الأدب بأجناسه المختلفة يعتمد على توظيف الإشارات اللغوية المكتوب بها هذا الأدب وتخليق شفرات أخرى مركبة فوقها لتحديد طرائق الدلالة الأدبية، فالشعر مثلا يوظف النظم الإيقاعية و أنماط التصوير العيني في التخييل الشعري كشفرات خاصة به(...) المهم في كل هذه النظم الأدبية أنّ العلامة لا يمكن أن تعمل بمفردها و إنما بإدراجها في سياق متعدد المستويات، فموقعها هو الذي يحدد وظيفتها"[3].

---

[1] -ينظر لمزيد من التفصيل : الكتاب كاملا: برنار توسان، ماهي السيميولوجيا،تر : محمد نظيف ، ط2، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، 2000.

[2] - سعيد بن كراد، السيميائيات ، مفاهيمها و تطبيقاتها، ط3،دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، 2012، ص27.

[3] - صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر و مصطلحاته، ط1،ميريت للنشر و المعلومات ،القاهرة (مصر)،2002،ص ص 128-129.

تُعنى السيميائية، إذن، بالتحليل العلاماتي القائم على النظر في استراتيجية إنتاج المعنى و تحديد العلاقة الخفية بين العلامة المتضمنة في القطعة الفنية و مرجعيتها في المشهد الثقافي الكلي.

2- تحديد مجال الدراسة التفكيكية:

انبثق النقد التفكيكي من رحم البنيوية منقلبا على مفاهيمها، حاملا شعار الدعوة إلى إسقاط احتمال وجود علاقة بين النص و العالم الخارجي، و تعنى التفكيكية بتفكيك الخطابات و إعادة قراءتها استجابة لفلسفة الهدم و البناء أو الوجود و العدم. إنّ القراءة النقدية التفكيكية للنص تلغي فرضية المعنى الأحادي للنص .يستند النقد التفكيكي إلى مجموعة من المبادئ التي تمثل في مجموعها صياغة لمنهج تأويلي يعلي من شأن دور القارئ في العملية النقدية أبرزها " موت المؤلف و ميلاد القارئ، و القراءة و الكتابة، فقد أسقطت هذه النظرية عن المؤلف تلك السلطة المغلقة التي كان يتمتع بها الفكر النقدي ، كما أعلت من شأن القراءة بتحويل القيادة من سلطة المؤلف إلى سلطة القارئ و عنيت عناية قصوى بالكتابة التي تتجاوز الدلالة التدوينية إلى مفهوم أوسع يقوم على أنّ النص المكتوب نص مفتوح ، متجدد و في وسع القارئ أن يعيد كتابته بصورة تأويلية مع كل قراءة"[1].

يعتبر جاك دريدا حامل مشعل النقد التفكيكي بمفاهيمه المتمحورة حول الكتابة و الاختلاف، فالبحث عن المعنى عنده يجب أن تتعين طرقه انطلاقا من البحث داخل مملكة مركزية اللغة.

لقد اعتمد عبد الملك مرتاض مقاربة تكاملية جامعة بين المنهجين السيميائي و التفكيكي في قراءة قصيدة أين ليلاي؟ لمحمدالعيد آل خليفة مخرجا المفاهيم السيميائية التفكيكية في بعديهما التأويلي إلى العلن من خلال المقاربة التطبيقية المفصّلة للقصيدة الجزائرية، مؤكدا أنّ طبيعة النص الأدبي مسؤولة عن تحديد المنهج أو مجموع المناهج، التي تقدّم قراءة نقدية مستفيضة تستبعد إمكانية تعنيف النص.

---

[1] يوسف وغليسي ،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية (جامعة قسنطينة) الجزائر، ص ص153-154.

3- الرؤية النقدية التكاملية عند عبد الملك مرتاض في كتابه: أ.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟:

استنطق عبد الملك مرتاض مجموعة من المصطلحات النقدية المحورية، التي أخرجت المنهجين السيميائي و التفكيكي إلى الوجود باحثا عن حلقة التفاعل النقدي الكامن بينهما مولّدا تصورا نقديا تطبيقيا يعتمد آلية التأويل قاعدة له.

يعتبر كتاب (أ.ي.) لمرتاض منجزا نقديا يُعنى بالجانب التطبيقي حيث عمل على غربلة المفاهيم السيميائية و التفكيكية و آلياتهما الإجرائية ،من أجل استخلاص معايير تحليلية تتوافق مع المنجز الإبداعي العربي وفق تصور نقدي محكم التنفيذ ينطلق من مسلّمات نقدية متكاملة أبرزها؛ ضرورة مراعاة النص الأدبي في شموليته / تجاوز الرؤية النقدية التقليدية التي تركّز على إصدار الأحكام الجمالية/ النقد مكمّل للإبداع / لا يمكن تجاوز مسألة أدبية الأدب[1]. وبناء على ذلك ، يحدد مرتاض مفهوم النص الأدبي و طبيعته الفنية، فهو تشكيل لغوي يتضمن مستويات نصية تتفاعل فيما بينها مثل: مستوى اللغة / الزمن/ الإيقاع ذات بناء محكم شديد التماسك تعمل في خفاء لتحقق أدبية الأدب أو شعرية النص.

لقد آمن مرتاض بأنّ النصوص الأدبية التراثية تحتاج إلى قراءة نقدية حداثية تعيد إحياءها بالكشف عن كيفية تشكّل المعنى و موطن الدلالة المتخفية.

ركّز مرتاض في دراسته التطبيقية على عنصر سيميائي يمثّل المكوّن الأساسي للسيميائية و هي (سمة)، التي تشكّل في مجموعها القلب النابض لشعرية النص، فلا يمكن النظر في مسألة أدبية النص دون إشراك التحليل السيميائي ، و لهذا نجد مرتاض يهتم بمصطلح الشعرية و الأدبية في دراساته التطبيقية و التنظيرية بغية التأكيد بأنّ شعرية النص بشقّيه النثري و الشعري على حد سواء تتشكّل إذا احتوى الأثر الفني (الأدبي) على "جمال الصورة و كثافة الدلالة، و رحابة الخيال، و أصالة الابتكار، و دفء العاطفة ، و حسن توظيف اللغة بوجه عام"[2].

لقد أشار مرتاض إلى نقطة جوهرية توضّح جليا مفهوم شعرية النص و هي: الإيقاع الذي اعتبره عنصرا مكمّلا للأثر الأدبي و لا يمكن أن يمثّل لوحده قاعدة تتشكّل على بساطها الشعرية.

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: عبد الملك مرتاض، أ.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص ص 9-17.

[2] المرجع نفسه ، ص145.

ارتكز تحليل عبد الملك مرتاض لقصيدة محمد العيد "أين ليلاي؟" على البنية التركيبية للغة الشعرية في بعدها السيميائي ، فهي قصيدة ذات بنية شعرية تقليدية من حيث الشكل ، فهي عمودية و إيقاعها يخضع للقاعدة الخليلية، غير أنّ بنيتها الكليّة تصنع المفارقة بتشكيلها الدوراني تتداخل فيه البداية و النهاية.

و قد اتخذ مرتاض من مصطلح لغة اللغة أو ما وراء اللغة منفذا سلسا لتأويل النص[1]، كما تبنّى رؤية جاك دريدا حول إمكانية تفكيك النص و إرجاع أفكاره إلى صورتها الأوليّة، ما يجعل النص الإبداعي قابلا للقراءة المتجددة. فكل قراءة تمثّل تفسيرا جديدا له حيث يستحيل القبض على المعنى النهائي[2]، و كأنّ الناقد يُخرج من رحم النص بنية نصيّة جديدة تقبل التحاور و الاستنطاق و الكشف عن الدلالة المتحجبة.

يرى عبد الملك مرتاض أنّ تحليل النص الأدبي يستوجب تصورا منهجيا غايته تقديم مقاربة نقدية تحرص على جعل النص الأدبي محور اهتمامها ،و قد أشار الناقد إلى المرتكزات الأساسية بوصفها مرجعية أساسية لكل تحليل نقدي نحاول تلخيصها فيما يلي:

1- تحليل النص وفق قانون المستويات النصية

2- يجب الاعتراف بالائتلاف الحاصل بين الشكل و المضمون(اللفظ و المعنى)، فلا يمكن استنطاق النص إلا في شموليته.

3- التنقيب عن الشبكة المتحكمة في العلاقات الجمالية و البنيوية كعلاقة الدال و المدلول في مستوى الفعل.

4- يمكن الانطلاق من الشكل إلى المضمون أو من المضمون إلى الشكل مع الحفاظ على نظام النص.

5- ضرورة تجاوز قاعدة إصدار الأحكام.

6- تلقّي النص دون رؤية قبلية لتفادي تعنيف النص.

7- قابلية النص على الانفتاح التحليلي المتعدد المناهج

8-يجب التركيز على أدبية الأدب في تحليل النصوص الأدبية.

9- تفادي المبالغة في تقديس المناهج النقدية المعاصرة و الاحتكام إلى العقل و المنطق في غربلة آلياتها التحليلية.

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي ؟لمحمد العيد، ص94.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص ص 21-22.

10- الإلمام بالأصول النظرية للمنهج النقدي و إشراكها في تشكيل الحكم.

11- تحديد الفارق بين النظرية التي تعالج النص و النظرية النص.[1]

يشير مرتاض إلى إلزامية التواصل مع المناهج النقدية الحديثة ،و التعامل معها بوصفها تحوي آليات نقدية تحليلية قد تطوّر من المستوى التحليلي النقدي العربي، فهي في كليّتها و إن اختلفت توجهاتها و أصولها المعرفية إلا أنها تتخذ منحى تحليليا موحّدا يتتبع محور البحث عن أدبية النص و شعريته.

4- نص للتطبيق : قصيدة أين" ليلاي؟" لمحمد العيد آل الخليفة:

"أين (ليلاي) أينها

حيل بيني و بينها

هل قضت دين من قضى

في المحبين دينها

أصلت القلب نارها

و أذاقته حينها

مذ تعرّفت سرّها

و تعشّقت زينها

روّعتني ببينها

لا رعى الله بينها

فتعلّقت بالطيو

ف اللواتي حكينها

و تعلّلت بالمنى

فتبينت مينها

---

[1] ينظر: لمزيد من التفصيل: عبد الملك مرتاض، أ.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي ؟لمحمد العيد ، ص ص 9-17.

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
المجلس العلمي
مكتبة الآداب واللغات

مالـ (ليلاي) لم تصل

مُهجات فدينها

و قلوبا علقنها

و عيونا بكينها

ايه يا عيني أذرفي

لن تري بعد عينها

السموات و الأرا

ضي جميعا نفينها

كم تساءلت سالكا

أنهجاً ما حوينها

لم يجبني سوى الصدى

أين (ليلاي) أينها؟ ! "[1]

-تحليل أنموذجي مختصر لقصيدة أين (ليلاي؟):

يعتمد الناقد عبد الملك مرتاض التحليل النقدي القائم على نظام المستويات:

- **أوّلا: مستوى اللغة** : تتكون القصيدة من بنيتين : الأولى تطلعية و الثانية قهرية.

البنية الأولى تمثّلها الأبيات التساؤلية كقوله : (كم تساءلت سالكا) و (أين ليلاي، أينها؟).

أما البنية الثانية تجسدّت في أبيات الأسى و الحائل البيني الفاصل بين الشاعر و الرمز المجهول كقوله : (حيل بيني و بينها) و (عيونا بكينها).

نلمس شدة التعالق بين البنيتين في محور جدلي تصاعدي ينتهي إلى الكشف عن هوية موضوع القصيدة و هو شغف البحث عن الرمز (ليلى).

[1] محمد العيد آل خليفة، ديوان شعري، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر،2010 ،ص ص 41-42.

وقف الناقد عند لفظة (ليلى) معتبرا إياها رمزا مشفّرا ينفتح على أبعاد علائقية تأويلية معينة: ينتمي الموضوع إلى الزمن الماضي/ تتداخل علاقة الحرمان و الفقدان مع الحب و الجمال، و تتضمن بنية النص البعد التاريخي (الوضع المأساوي للجزائر) ، فقد لاحظ الناقد أنّ البنية الإفرادية واردة في مطلع الوحدات و هي قائمة على خمسة أسماء و خمسة أفعال و ثلاثة حروف، منتهيا إلى غلبة الاسمية على الفعلية ؛أي تعدّد الثوابت و قلة المتحركات ما يجعل بنية اليأس و القهر تطفو على السطح وفق جذب دِلالي قوي.

تنقسم بنية المعجم الفني للغة في القصيدة إلى شقين:

- معجم العشق: ليلى / تعشقت/ قلوبا ...إلخ.

-معجم العذاب و الفاصل البيني (لم تصل/ حيلَ / أينها...إلخ.

غير أنّ لفظة ليلى تكرر ذكرها حوالي (22) مرة حيث تمثّل مركز المعجم الفني و الحجر الأساس ،الذي بنيت عليه القصيدة.

- ثانيا :المستوى الزمني في القصيدة:

عمد الناقد إلى تأويل البعد الزمني في القصيدة و يظهر ذلك جليا عندما اعتبر أنّ عنصر الزمن يتجلى في حركات البشر و تصرفاتهم و تفكيرهم، فانتهى إلى تحديد أنواع الأزمنة:

- **الزمن الممنوع:** كقول الشاعر : (حيل بيني و بينها)

- **الزمن اليائس:** كقول الشاعر : (ايه يا عينيَ أذرفي لن تري بعدُ عينها).

- **الزمن المربع:** كقول الشاعر: روعتني ببينها لا رعى الله بينها.

- **الزمن الحالم:** كقول الشاعر : و تعشقت زينها/ فتعلقت بالطيوف اللواتي حكينها.

يؤكد مرتاض أنّ التحليل النقدي القائم على نظام المستويات النصية يمكّن الناقد من ولوج عالم التأويل و الفهم للقبض على الدلالات المنزلقة هنا و هناك.

محاضرة رقم 13: عبد الحميد بورايو: - القصص الشعبي في منطقة بسكرة -منطق السرد(دراسات في القصة الجزائرية)

يخضع النقد الأدبي للتطورالفكري المستمر من أجل تقديم قراءة نقدية للأعمال الفنية (النصوص الأدبية) ، فقد شهد القرن العشرون تبلور نظريات نقدية مختلفة المرجعيات تتضمن تقنيات تحليلية هي نتاج الرؤية النقدية الجديدة لمجموعة المفاهيم المثبّتة في المصادر مثل المقولات الأرسطية.

عمد النقاد الجزائريون إلى ترجمة النظريات النقدية الغربية للنهوض بالنقد الأدبي الجزائري، فظهرت دراسات متعددة تتضمن مختلف الممارسات النقدية القائمة حوّلت مسار النقد الجزائري من التقليد إلى التجديد. و يعتبر عبد الحميد بورايو من النقاد الدين استنطقوا النظريات النقدية الغربية و فسّروا آليات مناهجها و طبّقوا أدواتها الإجرائية في مجال التحليل النقدي الموضوعي.

أوّل سؤال يطرح في هذه المحاضرة : ما هي المناهج النقدية المعاصرة التي ارتكزت عليها دراسات عبد الحميد بورايو النقدية؟

المتتبع للدراسات التي نشرها عبد الحميد بورايو على شكل مؤلفات نقدية يلاحظ أنه اعتمد منهجين نقديين معاصرين: المنهج البنيوي و السيميائي لتلاؤمهما مع طبيعة المدونة الأدبية التي اختارها. و قد نبّه الناقد إلى ضرورة الإلمام بالأصول المعرفية للمنهج النقدي قبل المضيّ إلى عملية التطبيق على النص الفني (الأدبي)، ذلك أنّ النظرية النقدية الغربية ظهرت في بيئة ثقافية و حقبة زمنية معينة ،التي توجه فهم النظرية ففصل النظرية النقدية عن منشئها يعيق عملية الفهم.

إنّ تأسيس النظرية النقدية يقوم على أسس فلسفية و فكرية. و بناء على ذلك يتحتم على الباحث أن يحيط بتفاصيلها و تصورها الممنهج لآلياتها النقدية، و إثر هيمنة الفكر العلمي و الفلسفي على النقد ، أصبح الناقد المعاصر يبحث في فهم الأثر الفني (الأدبي) و تتبّع دلالاته و معانيه. إنّ النظرية بناء فكري

في غاية الانسجام و الوضوح ، هدفها قراءة الأعمال الفنية (الأدبية) وفق استراتيجية محكمة التنفيذ تنتهي إلى تشكيل المنهج النقدي ، و لهذا تعتبر " المنهجية دون نظرية عماء ، و النظرية دون منهجية فراغ"[1].

يؤكد عبد الحميد بورايو أنّ العودة إلى الأصول المعرفية للمنهج النقدي يمكّن الباحث من تطبيق آلياتها تطبيقا سليما[2]، فالربط بين المنهج النقدي و مرجعيته يحمي الناقد من الوقوع في المزالق لحظة التناول النقدي للأثر الفني (الأدبي). و منه، نطرح السؤال: ما هي الأصول المعرفية للمنهجين النقديين (البنيوية و السيميائية) المعتمدين في دراسات عبد الحميد بورايو النقدية؟

1- المرجعية المعرفية و الأصول الفكرية للمنهج البنيوي:

اكتسحت البنيوية الدراسات النقدية في الستينات من القرن العشرين، فظهورها لم يكن من عدم و انتشارها لم يتم صدفة بل إنّ التطور الفكري الفلسفي و اللساني بلور مفاهيم البنيوية ، التي تعود أصولها إلى عصر النهضة[3].

نشأت البنيوية على أرضية فلسفية تمجّد العقل (الفلسفة العقلية)، و تحدّد مصدر المعرفة و مكمن الحقيقة في العالم الداخلي للعقل الإنساني ، بحيث اعتمدوا المبادئ العقلية في تفسير التجربة، و نلمس في ذلك ردّا على الفلسفة التجريبية التي ترجع مبادئ العقل إلى المكتسبات التجريبية التي تنتمي إلى العالم الخارجي بوصفه مصدرا للمعرفة[4].

عزّز ظهور البنيوية التفاعل الفكري الحاصل بين الفلسفة العقلية الكانطية القائمة على مبدأ عدم وجود التطابق بين الفكر و الواقع[5]. و الفلسفة النيتشاوية القائمة على الشك و تقويض الميتافيزيقا

---

[1] سعيد علوش، تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية ، ط1، مطبعة البيضاوي ، الرباط (المغرب)، 2013، ص13.

[2] – ينظر عبد الحميد بورايو،البطل الملحمي و البطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص89.

[3] سامر فاضل الأسدي ، البنيوية و ما بعدها (النشأة و التقبل)، ط1،الدار المنهجية للنشر و التوزيع،عمان (الأردن)،2015،ص45 .

[4] ينظر : عبدالسلام المسدي ، قضية البنيوية ،ص81.

[5] إبراهيم زكريا ، كانت أو الفلسفة النقدية ، ط2، دار مصر للطباعة ،مصر،1972،ص8.

الغربية(انطلاقا من فلسفة الوجود و العدم و الانتصار لقطب العدمية الذي ولّد فكرة (موت المؤلف)[1] ، حيث اعتمدتها البنيوية كقاعدة مركزية في ممارساتها النقدية.

و لهذا أصبح التركيز على الصيغ النصية، و الإعلاء من سلطة العقل في التحليل النقدي؛ أي الاعتماد على النظام النصي في المقاربات البنيوية للنصوص الأدبية ،و بتفعيل سلطة اللغة و الاعتراف بكينونتها و اشتمالها على الجمال الفني في بنيتها الداخلية. فالأعمال الفنية (الأدبية) في نظر التحليل البنيوي هي أنساق مغلقة.

ما يميّز المناهج النقدية المعاصرة استنادها إلى الدرس اللساني في صياغة أدواتها الإجرائية، فالبنيوية استثمرت المقولات اللسانية الديسوسيرية على وجه الخصوص من قبيل اللغة نظام قائم بذاته، يعكس قيما متقابلة[2]، تكشف عن البنية العميقة للأثر الفني (الأدبي).

2- المرجعية المعرفية و الأصول الفكرية للمنهج السيميائي:

يعمل نقد النقد على كشف ثغرات النقد البنيوي بعد إلقاء الضوء الكاشف على آلياته المنهجية المعتمدة في الممارسات النقدية المتخذة من النصوص الأدبية (الفنية) مادة لها بمحاورة المفاهيم و المصطلحات و كيفية استخدامها و تحليل نتائجها ، فلقد تم نقد الوصفية البنيوية المجردة و نموذجها اللغوي، الذي عمّمته على المعارف و العلوم الإنسانية، و المعيارية الجامدة، حيث لوحظ أنّ نتائج التحليل فيها تتطابق مهما اختلفت حقولها بسبب اعتمادها نموذجا مسبقا واحدا. رصد نقاد النقد إهمال البنيوية لأطروحة الكينونة ،و اهتمامها بالعلاقة بين العناصر في إطار النص ،و إعلائها من قيمة الكل دون الجزء، فالعنصر عند البنيويين لا معنى له إلا بجملة العلاقات المكونة له ، فلا يمكن تعريف الوحدات إلا بعلاقتها ، فهي أشكال إذن لا جواهر. و من ثم بدأت الثورة لتوقيف المد البنيوي، و تضاعف نقدها لتبدأ ثورة السيميولوجيا، التي اتخذت من الظواهر الثقافية مادة لها "بوصفها أنظمة فكرية تخفي خلفها سيلا من المعاني التي يجب القبض عليها "[3]، أبرزها نظام اللغة، فهو من أقوى الأنظمة التي يتحجّب عبر أنظمتها الدلالية العلاماتية نسق المعنى.

---

[1] عبد الرزاق الدواي ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت (لبنان)، ص35.

[2] ينظر : زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية، أو أضواء على البنيوية،مكتبة مصر القاهرة (مصر)، ص31.

[3] بسام قطوس ، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ط1، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع، الكويت، 2004، ص185.

يعتبر رولان بارث الذي أعلن انقلابه على البنيوية لعقمها في نظره و ألخيرداس جوليان غريماس و جوليا كريستيفا و تشارلز ساندرس بيرس ممّن آمنوا بضرورة تبني الرؤية السيميائية في الممارسات النقدية الفنية، المتمحورة حول العلامة.

يعتبر الجاحظ أسبق على ظهور الإمبراطورية لمجرد جعل الكتابة (مماثلا /أيقونة) تعبيرا عن رؤيا سيميائية مبكرة ليلحق به (سيبويه) في (النسج/ الانزياح) كسيميائي مبكّر دون علم بذلك ، كما أنّ (سيبويه) يعد مظهرا مبكرا لتأسيس نحو سيميائي"[1].

تعتبر الفلسفة المرجعية الأولى للسيميائية ككتابات أرسطو حول اللغة بوصفها كنه النظرية المعرفية، لذا اهتم أرسطو بالبعد العلاماتي للغة متأملا الفعل القولي ،و مستنبطا كيفية اشتغال العلامة في اللغة.

إنّ المطلع على كتابات عبد الحميد بورايو سيلاحظ تبنّيه للسيميائيات السردية الغريماسية على وجه الخصوص، التي تبنّت الفكر الأرسطي المتمحور حول الفلسفة العلاماتية ،و لهذا استوجب على الباحث الاطلاع على التفصيلات الأرسطية و الغريماسية لأجل فهم معمق للسيميائية ،و لضمان تطبيق يخلو من المزالق النقدية. و من أشهر التطبيقات النقدية السيميائية عند غريماس "البرنامج السردي القائم على المقولات الأرسطية حول حالات الاتصال و الانفصال أو الإثبات و النفي المسجلة بين الذات و الموضوع. فقد أوجد غريماس ما يعرف بالمربع السيميائي المجسد للمبادئ العقلية الأرسطية ، فهو يتشكل من مبدأ التناقض المنبثق من ثنائية النفي و الإثبات بحيث لا وجود للتناقض بين الشيئين ما لم نسجل تطابقا بين الإثبات و النفي[2]، يمكّن استيعاب تفاصيل المربع المنطقي من فك شفرات المربع السيميائي ما يؤكد إلزامية الإحاطة بالخلفية المعرفية للمنهج النقدي.

تعرض الفلسفة الرواقية نموذج تفكيرها حول العلامة من منطلق مركزي يصف العالم بأنه نظام من العلامات، فالعلامة اللغوية عندهم تتعالق مع الإدراك العقلي بوصفه منفذا لدلالاتها[3].

---

[1] سعيد علوش، تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية، ص83.

[2] – ينظر لمزيد من التفصيل: أحمد يوسف ، الدلالات المفتوحة ، (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2005، ص21.

[3] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ، ص ص24–30.

يتشبّع النقد السيميائي بالفكر الأوغستيني الذي يعلي من شأن العلامة اللغوية الحاوية لأصناف العلامات غير اللغوية[1]، فاللغة من أقوى الأنظمة السيميائية.

لا يمكن تجاهل جهود الفيلسوف (تشارلز سندرس بيرس) في مجال التأسيس النظري السيميائي ، حيث يتّخذ من المنطق قاعدة له في تفسير العلامة [2]، و بناء نظرية متكاملة تعالج الأنساق الدلالية بكل تمظهراتها هدفها البحث عن المعنى، فكل العلوم في نظر بيرس تخضع للتشكيل السيميائي وفق نظام محكم التنفيذ.

توقّع "فرديناند ديسوسير" ظهور علم مستقبلي يدرس حياة العلامات في المجتمع بعد أن أوجد العلاقة الترابطية بين اللسانيات و السيميولوجيا عندما اعتبر الألسنية جزء من السيميولوجيا[3].

3-مرجعية التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو:

تأثّر عبد الحميد بورايو بالكتابات النقدية الغربية لا سيما الشكلانية والبنيوية و السيميائية، و انكبّ على استنطاق نصوصها التي تحوي في مظانها الآليات النقدية الممنهجة المسؤولة عن تحليل النصوص الإبداعية و تفسيرها، و قد أشار بورايو إلى ذلك بصفة صريحة في قوله: "تأخذ دراستنا في حسبانها البحث الشكلاني البنيوي الذي أنجز في هذا المجال ، و الذي تعود ريادته لفلاديمير بروب و كلود لفي شتراوس و طوّره كل من جوليان غريماس و كلود بريمون"[4].

4-التحليل البنيوي الشكلاني عند عبد الحميد بورايو:

يقدّم الناقد تحليلا شكلانيا لحكاية (ولد المحقورة)، مستندا إلى قواعد التحليل الوظائفي عند فلاديمير بروب في كتابه المعنون بـ: القصص الشعبي في منطقة بسكرة لينتهي إلى البرمجة التحليلية الآتية:

أوّلا- المقطوعة الكبرى الأولى المتمثلة في الاستهلال: أو الموضع البدئي "في قديم الزمان و سالف العصر و الأوان" و هو زمن الحكاية.

---

[1]ينظر لمزيد من التفصيل: أحمد يوسف ، السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي و جبر العلامات)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2005، ص26.

[2]ينظر : سعيد بن كراد، السيميائيات ، مفاهيمها و تطبيقاتها، ص88 .

[3]ينظر لمزيد من التفصيل: فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص27.

[4]عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات)، الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر، 2007، ص5.

ثانيا- المقطوعة الكبرى الثانية المتمثلة في بداية الحكاية: جسّدها قول الراوي "كاين واحد الملك و لا ملك غير الله ، و ابليس عليه لعنة الله".

ثالثا- المقطوعة الكبرى الثالثة المتمثلة في المتن الحكائي: و يمثل محتوى الحكاية المركزي حيث يمكن استنباط الوظائف البروبية من تفاصيله كالآتي:

-الجزء الأول من المتن الحكائي: يشير إلى خروج الملك للتجوال في الغابة، مقابلته العفريت الذي طلب من الملك ألاّ يخبر الحكماء الذين يبحثون عنه بمكان تواجده ، غير أنّ الملك لم يلتزم بعهده ، فقد أفشى سرّ العفريت لحظة تعرّضه للضرب المبرح من قبل الحكماء ، الأمر الذي جعل العفريت يعاقب الملك بتحويل لون بشرة وجهه من الأبيض إلى الأسود، حينها لم يتمكن أهله من التعرف عليه إلا بعد أن كشف لهم عن علامات معينة ،فشرح لهم ما حدث له مع العفريت و وصف لهم الدواء الذي يرجعه إلى حالته الطبيعية (لونه الأبيض[1]).

استنبط عبد الحميد بورايو الوظائف كما يلي:

1- خروج الملك من منزله بهدف التجوّل

2- وصول الملك إلى الغابة

3- تعرّض الملك لاختبار تمهيدي يتسم بالفشل

4- الملك يتعرّض للأذية

5- حدوث وساطة

6- زوال الأذية

7- الملك يتعرّض للاختبار الإيجابي الأول

8- الملك يخرج من الغابة

9- يصل الملك في وضع التنكر

---

[1] ينظر عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة – دراسة ميدانية – الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص201.

10- أهل الملك ينكرونه

11- الملك يُختبر بصفة رئيسية إيجابية

12- تعرّف أهل الملك عليه بعد كشفه لعلامات معينة

13- الملك يسترجع الحكم[1]

-الجزء الثاني من المتن الحكائي:

يتناول الجزء الثاني من حكاية "ولد المحقورة" معاناة زوجة الملك الثانية (المحقورة)، فقد أشار الراوي إلى أنّ للملك زوجة أولى تحظى بالعناية الفائقة مع ولديها، و زوجة ثانية مهملة هي و ولدها. عندما تعرض الملك للمرض أمرت الزوجة الأولى و لديها بالذهاب لإحضار الدواء لأبيهما الملك كما طلبت الزوجة الثانية من ولدها مرافقة أخويه من أبيه، و عندما لحقهما رفضا الذهاب لإحضار الدواء ؛لأنّ أخوالهمامنعاهما نظرا للمخاطر الموجودة على الطريق المؤدي إلى موضع الدواء، فذهب ابن المحقورة لوحده متحديا الصعاب، فقد قابل الغولة التي ساعدته في إيجاد مكان الدواء، و فعلا تحصّل عليه و لمّا عاد خدعاه أخواه و ربطاه في الشجرة و أخذا منه الدواء و هرولا إلى أبيهما مدّعيان أنّهما تحصّلا عليه من مكان بعيد، غير أنّ أخاهما ولد المحقورة فكّ قيده و توجّه إلى القصر و كشف خداع أخويه ثم كافأه الملك[2].

يحدّد عبد الحميد بورايو الوظائف البروبية في الجزء الثاني من المتن الحكائي كالآتي:

1- حدوث فعل الشر

2- اختيار تمهيدي يتّسم بالفشل

3- البطل يتوسّط لإزالة الشر

4- البطل يخرج من مسكنه

5- البطل يصادف الغولة(الاختبار الإيجابي الأوّل)

6- البطل (ولد المحقورة) يصل إلى المكان الهدف

---

[1]ينظر عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص205.

[2]ينظر : المرجع نفسه، ص212.

7- الإختبار الر ئيسي الإيجابي

8- البطل يغادر المكان الهدف

9- البطل يفشل في الحفاظ على الدواء (إختبار إضافي سلبي)

10- ظهور البطل المزيف (الأخوان)

11- البطل يتمكن من فك القيد و العودة إلى موطنه في زي تنكري

12- زوال الشر

13- ظهور الحقيقة (البطل يكشف أمر أخويه)

14- التعرف على هوية البطل الحقيقي و زواجه من الأميرة (إختبار إضافي إيجابي)[1]

تنتهي حكاية ولد المحقورة بزواج البطل من الأميرة و عفوه عن أخويه.

تمثّل حكاية ولد المحقورة حكاية مزدوجة أي؛ تتداخل فيها حكايتين و لهذا لم تتعين وظائف بروب كلها، فقد أسقطت بعضها و تكررت أخرى.

5-البعد الأنثروبولوجي لحكاية ولد المحقورة:

لم يكتف عبد الحميد بورايو بنظرية فلاديمير بروب المختصرة في التحليل الشكلاني البنيوي، بل عمد الناقد إلى محاورة مقولات (كلود ليفي شتراوس) لنقد المتن الحكائي لا سيّما تلك المقولات المتعلقة ببنية القرابة أو نظام العلاقات الأسرية[2] ؛ و منه استنتج بورايو خريطة علائقية تجسّد أنماط العلاقات بين أطراف الحكاية مؤكدا أنّ أنظمة القرابة في الحكاية الخرافية هي ذاتها الموجودة في الأسطورة، نظرا لحلقة التوافق بينهما من حيث النمط[3].

كشف عبد الحميد بورايو عن طبيعة العلاقات و أنواعها بين شخصيات الحكاية كالآتي:

- **العلاقة الأولى:** بين الملك و زوجته الأولى= علاقة حب و ودّ و رحمة و اهتمام كبير

---

[1] ينظر عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص212.

[2] ينظر المرجع نفسه ، ص219.

[3] يمظر : عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص123.

- **العلاقة الثانية:** بين الملك و ولديه من الزوجة الأولى = علاقة حب و اهتمام كبير

- **العلاقة الثالثة:** بين الملك و زوجته الثانية= علاقة كره

- **العلاقة الرابعة:** بين الملك و ولده من الزوجة الثانية = علاقة كره و إهمال

- **العلاقة الخامسة:** بين الزوجة الأولى و ولديها= علاقة تسلّط

- **العلاقة السادسة:** بين الولدين و أخوالهما=علاقة تسلّط

- **العلاقة السابعة:** بين الزوجة الثانية و ولدها =علاقة تعاطف و حب[1]

عاين عبد الحميد بورايو طبيعة العلاقات المستنتجة من حكاية ولد المحقورة منتهيا إلى تحديد نمط نظام القرابة كاشفا عن القوانين المتحكمة في سلوكات أفراد الأسرة، بحيث تمّ تسجيل سيطرة نظام الأبوة على الحكاية من خلال ممارسة الملك للسلطة بصفة مطلقة و خضوع جميع أفراد الأسرة له. فحكاية ولد المحقورة تؤدي في كليّتها دورا وظيفيا يهدف إلى تثبيت نظام الأبوة[2].

إنّ اعتماد بورايو في تحليله للحكاية الشعبية على التفسير الاجتماعي يبيّن مدى قوة العلاقة بين الحكاية الشعبية و سياقها، فتحديد دلالة النص تتموضع في مكان بيني يجمع النص بالسياق.

6-نص للتطبيق/ قصة الجنين العملاق[3]:

-نموذج التحليل:

تتشكل قصة الجنين العملاق من ثلاثة مشاهد مكتملة:

المشهد الأول: تمثّله الفقرة الأولى المتضمنة الموقف الختامي في القصة.

المشهد الثاني: تمثله الفقرات (7/6/5/4/3/2) المتضمنة الموقف الافتتاحي.

المشهد الثالث: تمثّله الفقرة الأخيرة رقم 8 المتضمنة الموقف الأوسط في القصة، و هو حلقة الوصل بين المشهدين (الافتتاحي و الختامي).

---

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص221.

[2] ينظر:المرجع نفسه ، ص226.

[3] – ينظر : ملحق المطبوعة.

إنّ عملية استباق الأحداث في المشهد الأول يوجه انشغال القارئء بإيجاد العلاقة المنطقية بين وحدات القصة، متسائلا عن علّة وقوع الحدث و كيفيته[1].

-طبيعة الوظائف الكامنة في المشهد الأول:

يتضمن المشهد الأول وظائف مساعدة و أخرى أساسية و تسجل الوظائف الأولى تحوّلا من القيم السلبية إلى الإيجابية كما يلي:

القيم السلبية =الخوف / الذل/ الوهم/ الخلل= **الموت**

القيم الإيجابية= الشجاعة/ القوة و العزة/ السعادة= الحياة

يشير عبد الحميد بورايو إلى أنّ عملية التحول من القيم السلبية إلى الإيجابية يتم عبر الولادة.

سيطرت الوظائف الأساسية على النصف الثاني من المشهد، لتحوّل القيم المعنوية إلى فعل خارق صنعته الوظائف من قبيل : خروج/ اختبار/عودة أو ولادة/ معركة/ موت

لقد تم التمهيد لحدوث الفعل الخارق في الفقرة رقم ثمانية المحتوية على الاختبار الناجح و المتشكلة من وظيفتين : آلام الوضع/ الولادة[2].

تتضمن المشاهد الثلاثة البنيات الدلالية الآتية[3]:

-الموقف الافتتاحي:

الجهل ---------- الاعتداء ---------- ← المرأة

(مرسل) (موضوع) (مرسل إليه)

الإمكانيات المادية ---------- ← إبراهيم ← ---------- الجنين

---

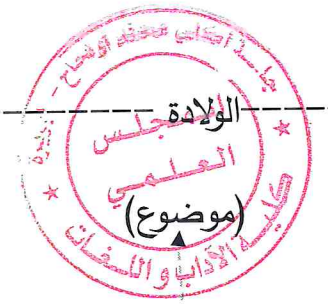
[1] ينظر :عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص76.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص ص76-77.

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص ص77-78.

(مساعد) (فاعل) (معارض)

-الموقف الوسط :



(الحمل)----------الولادة----------العالم

(مرسل) (موضوع) (مرسل إليه)

الرغبة في التخلص----------المرأة----------آلام الولادة

من الجنين(مساعد) (فاعل) (معارض)

الموقف الختامي:

المرأة----------الثأر----------إبراهيم

(مرسل) (موضوع) (مرسل إليه)

الخنجر----------الجنين----------مشاعر البنوة

(مساعد) (فاعل) (معارض)

تساعد البنيات الدلالية في فهم أعمق لنص الحكاية ،التي تعكس قيما محددة يريد الكاتب أن يطرحها عبر وظائف الحكاية.

محاضرة رقم 14 : نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات الحديثة

المجلس العلمي

تأثّرت نبيلة إبراهيم بأطروحات النقد الجديد، فانطلقت في تنظيرها من مرجعية نقدية شكلانية و وظيفية (فلاديمير بروب)، و سيميائية غريماسية (غريماس) و بنيوية، و تأويلية تتخذ من عنصري القارئ و القراءة مركزا لها للاشتغال على محور المعنى و تحديد آليات إجرائية لتعمل على كشف المتحجب (الدلالات الهاربة) ، الذي يستوطن باطن لغة النص الإبداعي.

يعدّ كتاب " نقد الرواية من وجهة نظر اللدراسات اللغوية الحديثة" لنبيلة إبراهيم دراسة للطرح النقدي الجديد تهدف إلى صياغة رؤية نقدية ذات بعد تداولي تتوائم مع طبيعة النصوص الإبداعية العربية.

1- دور جمالية الاستقبال و التلقي عند نبيلة إبراهيم في نقد الرواية و الحكاية الشعبية:

إنّ القارئ محور نظرية القراءة و التلقي، فهو يمثل جوهر كينونة النص الإبداعي و تعد قراءته مركز حياة الأدب و صناعة المعنى ،و توليد الدلالة عبر حلقة التواصل الحوارية الجامعة بين الأثر و المبدع و القارئ. يتحقق وجود النص الإبداعي لحظة القراءة ،و تفعيلها يولّد تفاعلا نشطا بين القارئ و النص، بوصفه جوهر القراءة النقدية للأعمال الفنية (الأدبية) ،و لهذا أكد منظروا التلقي و القراءةمثل (وولفغانغ إيزر) على "أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع النص و ليس فقط بالنص الفعلي" [1].

ارتكزت مساءلة النص الأدبي على محور القارئ لتأسيس مقاربة نقدية متكاملة تعوّل على النص الإبداعي في بعده التداولي. و لكن لماذا التركيز على القارئ في النص الأدبي (الفني)عند نبيلة إبراهيم؟

إنّ منطق الكتابة الإبداعية يستدعي قارئا فطنا يتقن دوره في إنتاجية المعنى، و منه لا يمكن إغفال دور القارئ في العملية النقدية. لقد اعتبره إيزر شريكا محوريا في العمليةالأدبية ؛لأنّ فعل القراءة شرط أساسي لا يمكن إسقاطه في تفسير و تأويل النص ،و استنطاق مناطق اللاتحديد أو الفجوات النصية و تعبئتها تبعا لمرجعية معرفية نقدية للكشف عن المسكوت عنه، الذي يدخل النص عالم الإنتاجية. و لهذا اعتمدت نبيلة إبراهيم في دراساتها النقدية على ما أفرزته نظرية القراءة و التلقي لتكون أرضية خصبة تشكل على تفاصيلها تصورا نقديا يعلي من شأن القارئ.

---

[1] وولفغانغ إيزر، في نظرية التلقي، التفاعل بين النص و القارئ، تر: الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية، الدار البيضاء، العدد7، ص7.

إنّ القارئ يفعّل حركية الإبداع الأدبي من خلال سيرورة التلقي بوصفها استراتيجية إبداعية لقراءة النص ،و إخضاعه لبعد الإنتاجية الدلالية و كتابته، فلا مناص من الحقيقة المثبتة لمركزية القارئ في الممارسة النقدية الفعالة، التي تتأسس بناء على توالد الفعل القرائي، باعتباره مركز حركية الإبداع.

لا يمكن إغفال عملية القراءة لحظة تلقي النص الإبداعي من قبل القارئ، فمحور استقبال النص يتضمن "تشريح عملية القراءة ذاتها بإبراز مختلف آلياتها و حالات أطرافها و كيفيات تمفصل التأثير و التلقي خلالها، و كل ذلك بتوجيه من خلفية فينومينولوجية هيرمينوطيقية"[1].

تعتبر عملية الرد أو التعليق مبدأ أساسيا في فلسفة إدموند هوسرل الفينومينولوجية ، التي حوّلت زاوية النظر النقدية من البنية المغلقة للنص إلى القارئ بوصفه عنصرا فاعلا في نقد النص الإبداعي. و "الرّد هو ردّ الشيء إلى حقيقته بعد أن تراكمت فوقها عبر التاريخ طبقات و أوجه معنوية مختلفة (لغوية ثقافية، مراسية، إيديولوجية ... إلخ) ليست من صلب ماهية هذا الشيء، بهذا المعنى فالرّد هو عملية استبعاد لهذه الطبقات و استقصاء لهذه الوجوه، بحيث تلغى تماما، بل (تعلّق) و توضع كما يقول هوسرل، بين هلالين. إنّ الرد، إذا، ليس هدفه إفناءالتاريخ و لا نفضه على أنّه غبار تراكم على وجه الحقيقة في مرّ الزمن، لكن عملية الرّد من شأنها، و هي ذاتها عملية تاريخية(تعليق) التاريخ و وضعه بين هلالين حتى إشعار آخر، حتى يبرز الحجر الكريم من تحت أنقاض أفعال العني التي تزيفت على مر الزمن"[2].

كما أنّ الفن (النص الأدبي) لا ينطبق عليه قانون الشيئية[3] أو قابلية الاستهلاك، الذي أشار إليه الفيلسوف مارتن هايدغر في كتابه (أصل العمل الفني)؛ أي حياة النص الإبداعي متجددة غير مقرونة بأجل موتها، فكل قراءة تكشف عن وجه فكري معيّن (احتمال دلالي قابل للإلغاء). تشكّل مجموع القراءات و ردود أفعال القراء المتباينة عبر الزمن شبكة حية تفعّل الحوار بين الماضي و الحاضر و المستقبل. يمثل فعل القراءة في أصله " عملية دينامية، حركة مركبة و تفتّح خلال الزمن، و العمل الأدبي نفسه يوجد بوصفه مجرد ما أسماه المنظر البولندي رومان إنجاردن منظومة من (التخطيطات)، أو التوجيهات العامة، التي يجب أن يحققها القارئ. و لكي يفعل ذلك، سوف يجلب القارئ إلى العمل (قناعات مسبقة) معينة؛ أي : سياقا غائمامن المعتقدات و التوقعات التي سيتم في إطارها تقييم مختلف سمات بالعمل، إلاّ أنه، مع تقدم

---

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت (لبنان)، 2007، ص147.

[2] أنطوان خوري ، الفلسفة الظاهراتية / إدموند هوسرل(مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية)، ط1،دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)،1984، ص76.

[3] ينظر لمزيد من التفصيل: مارتن هايدغر، أصل العمل الفني (مع مقدمة للفيلسوف غادامير) ، ص ص 33-57.

عملية القراءة، سوف تتعدل هذه التوقعات نفسها بما تتعلمه، و تبدأ الحلقة التأويلية في الدوران؛ متحركة من الجزء إلى الكل ثم إلى الجزء مرة ثانية. و في مجاهدته من أجل بناء معنى متماسك من النص، سيختار القارئ، و ينظم عناصره في كليات متسقة، مستبعدا بعضها و مبرزا بعضها إلى الصدارة، و (مضيفا التعين) على عناصر معينة بطرق معينة، و سيحاول القارئ أن يجمع المنظورات المختلفة ضمن العمل معا، أو أن ينتقل من منظور إلى آخر لكي يشيد (و هما) متكاملا"[1]. تستلزم القراءة ،إذن، فعل التأويل وفق حركية مستمرة، ما يجعل النص الفني (الأدبي) متجدد الوجود. فالقارئ يمارس فعل الإنتاجية النصية التي تحقق فهم النص و تعرية دلالاته بعد أن يفعّل مبدأ التفاعل بين الطرفين (النص /القارئ)، فقد ركّزت نبيلة إبراهيم في دراساتها النقدية على مسألة التأثير و التأثّر بينهما معتبرة أنّ استراتيجية فعل القراءة تفرض حدوث علاقة تفاعلية ذات بعد تواصلي حواري مزدوج الاتجاه (من القارئ إلى النص/ من النص إلى القارئ)، مسلّطة الضوء على القارئ ، فهو من يكشف عن الوجود الحقيقي للنص الإبداعي (الفني)، لأنه "شريك المؤلف في تشكيل المعنى و هو شريك مشروع، لأنّ النص لم يكتب إلاّ من أجله"[2]. للقارئ سلطته التي تضمن حركية الإبداع و بغيابه يصبح النص مبتورا و منغلقا على ذاته، فاستمرارية القطعة الفنية على المحور الزمني المنتهي إلى المستقبل مرهونة بفعل القراءة اللاّمنقطعة. إنّ النص الأدبي يتمظهر بصفة ما في كل قراءة.

يعيد القارئ بناء النص مجددا بفك شفراته ،و دفع دلالاته الغائبة إلى الصعود نحو الأعلى مخترقة حصون النص محققابذلك القيمة الفنية للمنجز الفني.

2-الأدب الشعبي في غربال النقد المعاصر وفق تصوّر نبيلة إبراهيم:

اهتمت نبيلة إبراهيم بدراسة الفولكلور و الحكايات الشعبية و الأساطير و الملاحم بالاعتماد على استراتيجية نقدية قائمة على محاورة المنهج النقدي في حد ذاته، للوصول إلى تحديد آليات نقدية تهدف إلى قراءة فاحصة للنص تتوافق و طبيعة الإنتاج الأدبي العربي، و كأنها أحاطت بالمنجز النقدي الغربي ثم انفصلت عنه لتعيد بناء تفاصيله من جديد.

لقد استنبطت نبيلة إبراهيم الحدود الفاصلة بين الأدب الشعبي مؤكدة أنّ هذا الأخير لا يمكن أن يكون مجرّد خرافات و خزعبلات فارغة من المعنى و المغزى. "إنّ الأدب الذاتي يختلف و لا شك في شكله و

---

[1] تيري إيجليتون، مقدمة في نظرية الأدب ، تر: أحمد حسان، ط1، نوارة للترجمة و النشر، القاهرة(مصر)، 1997، ص ص 69-70.

[2] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير و الاتصال، مجلة فصول، العدد1، 1989، ص211.

تعبيره عن الأدب الشعبي. فالإنسان الفرد الذي يحرص على أن يدوّن اسمه في تاريخ الأدب، يتحتم أن يكون أدبه مجليّا لذاتيته و لروح عصره. فإذا فشل في تحقيق ذلك ، فإنّ أدب هذا الفرد لا يعيش مع الأجيال، و إذا هو قدّر له أن يعيش، فلفترة قصيرة، أما الأدب الشعبي فهو ينبع من الوعي و اللاشعور الجمعي"[1]، الأدب الشعبي هو إدراك واع لمناحي الحياة يستلزم دراسة نقدية ذات توجّه جديد و معاصر يسعى إلى الكشف عن أصول النص الشعبي التي يتعالق معها من حيث النشأة و من ثم يتمكن الباحث من معرفة علة وجوده.

إنّ " الأدب الشعبي يحوّل الفوضى إلى نظام. و كل نوع من أنواع الإنتاج الأدبي الشعبي مثل الحكاية الخرافية و الأسطورة الكونية و أساطير الأخيار و الأشرار إلى غير ذلك، إنما يهدف إلى تفسير جانب من جوانب الحياة، و لهذا فإنها تعد جميعا من صنيع العقلية المفسرة القادرة على استغلال اللغة في كلتا وظيفتيها و هما الخلق و التفسير"[2]. توضّح نبيلة إبراهيم في مقدمة كتابها المعنون بـ: أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، أنّ الأدب الشعبي أشبه بعالم مشفّر يحتوي على تجارب الإنسان مع ذاته و مع الكون كله، و لهذا يجب أن يحظى بالعناية النقدية الفائقة.

3- قوة العلاقة بين الأسطورة و القصة الحديثة:

تتفق الأسطورة و القصة الحديثة في "كونهما كشفا عن النوازع الداخلية (...) و قد تتطور الأسطورة تحت تأثير صنعة القاص، و ما يلبث أن ينسى أصلها الديني، و تتخذ شكل حكاية خرافية أو شعبية، و يمكننا أن نستدل على ذلك بحكاية سندريلا الشهيرة، فقد اهتدى الباحثون عند مقارنة نصوص هذه الحكاية في البلدان المختلفة إلى المغزى الأصلي لهذه الحكاية أي إلى مغزاها الديني"[3]. و لهذا كان لزاما استنطاق الأساطير التي وصلتنا لتحديد مغزاها العام.

سنختار نوعا من الأساطير للنظر في نقاط التشابه بينه و بين القصة الحديثة. كما أوردته نبيلة إبراهيم في كتابها المشار إليه سلفا.

---

[1] نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر ، القاهرة (مصر)،ص3.

[2] المرجع نفسه ،ص ص7-8.

[3] المرجع نفسه، ص ص 11-12.

-أسطورة جلجامش:

تتناول ملحمة جلجامش قصة الإنسان البطل، المتمثل في شخصيتي ، جلجامش و إنجيدو ، فكلاهما إنسان يحيا و يموت، و إن تميّزا بامتلاكهما قوة خارقة. قسّمت نبيلة إبراهيم الملحمة إلى أربعة أجزاء من حيث التناول الموضوعاتي.

الجزء الأول : يتناول موضوع علاقة الصداقة الجامعة بين جلجامش و إنجيدو.

الجزء الثاني : يركز على مغامراتهما.

الجزء الثالث: يتناول مغامرات جلجامش سعيا لتحقيق الحياة الخالدة.

الجزء الرابع: يصوّر تحضير جلجامش لأرواح الموتى ثم نهاية كفاحه.

4- القراءة النقدية التأويلية للأجزاء الأربعة المكوّنة لملحمة جلجامش عند نبيلة إبراهيم:

تطرح الناقدة تساؤلا حول الجزء الأول من الملحمة: الصداقة بين جلجامش و إنجيدو: لماذا جمع الشاعر بين صداقة البطلين الغريبين؛ فجلجامش كان ملكا يتّسم بالقوة الفكرية و الجسدية، أما إنجيدو فقد كان يجمع بين صفة الإنسان و الحيوان ،و هذا يكشف عن فكرة سادت في العهد القديم عنوانها الإنسان الحيواني و الحيوان الإنساني تمثل تصورا فلسفيا ثاقبا يركز على قيمة المعاني الإنسانية و دور الصداقة في اكتسابها.[1]

و في الجزء الثاني من الملحمة تتجسد جليا قضية الصراع بين الخير و الشر و كيفية مواجهة قوى الشر قبل حدوثه.

يتناول الجزء الثالث من الملحمة فكرة الموت و اللاّخلود ،و يعرض قصة البحث عن الخلود كما ترويها الملحمة. إنّ مشكلة الموت هي بؤرة ملحمة جلجامش[2]. أليست هي هاجس الإنسان في الحياة؟
تعتبر فكرة الأزلية و انتهاء الإنسان إلى الموت المحور الذي أرهق تفكير الفلاسفة عبر العصور، و كأنّ الناقدة تشير إلى أنّ قابلية قراءة الملحمة تخترق المحور الزمني في اتجاهه نحو المستقبل.

---

[1] ينظر لمزيد من التفصيل: نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي،ص ص 40-43.

[2] ينظر لمزيد من التفصيل: المرجع نفسه ،ص ص43-47.

يتميز الجزء الأخير من الملحمة بموضوعه الغيبي الغائب عن الأنظار المتمثل في عالم ما بعد الموت [1]المنفتح على عالمي البرزخ و الخلود. متضمنا فلسفة الروح و الجسد.

5-نص للتطبيق :

" الشيء الآخر الذي يتصل بطبيعة هذا الأدب الشعبي – إذا استثنينا الحكاية المضحكة – تصويره لفكرة البطولة. و طبيعي أنّه لا بد لكل عمل فني أدبي من بطل تتركز حوله الحركة و الفكرة، و لكن العمل الأدبي لا يتطلب دائما ذلك النوع من البطولة التي تتمثل في المغامرة و مصادفة العقبات التي تحول دون الوصول إلى الهدف، و إنما هو الأداة التي يمكن بها تشخيص الفكرة و تحديدها. أما البطل الشعبي فمهمته الكشف عن الطريق المؤدي إلى النجاح و إن كان وعرا. في هذا الطريق تعترضه العقبات و تصادفه القوى الشريرة، و لكنه – من جهة أخرى – تعاونه قوى خيرة على تحطيم تلك العقبات، فهو وحده، و إن كان يمثل القوة الإنسانية الفذة، لا يستطيع – و هو الإنسان – أن يتخطى العقبات إلا بمساعدة قوى أكبر تريد له الخير. و مثل هذا البطل يظهر بصورة متعددة في القصص الشعبي في مجموعه. فهو شخص واقعي في الحكاية الشعبية، و هو مغامر خيالي في الحكاية الخرافية و الأسطورة.

و بعد هذا نتساءل : ما مصدر هذا الإحساس الشعبي بضرورة خلق تلك الصورة بوجه عام و نعني صورة البطل ؟ لا شك أنّ المصدر الأول و الأخير لفكرة البطولة يرجع إلى إعجاب الشعب بفكرة البطل – فالحياة بجوانبها المختلفة لم تصل إلى ما وصلت إليه إلا بفضل عناصر بطولية تغلبت على الشر، و تغلبت على عناصر الضعف و النقص حتى شارفت على الكمال"[2].

التحليل:

يتناول النص فكرة البطل الملحمي في الكتابة الشعبية، التي تتخذ منه محورا مركزيا تدور حوله أحداث الحكاية أو الملحمة. يشير النص إلى الاختلاف الموجود بين البطل في الحكاية الشعبية و القصة و الرواية، فالنمط الأدبي الأولي يستلزم أن يتصف بصفات خارقة تتجاوز القدرات الإنسانية أما النمط الثاني و الثالث، فالبطل مجرد شخصية محورية تلتفت حولها مجريات السرد الحكائي و الروائي. لقد تمظهرت صورة البطل بأشكال تعبيرية مختلفة، أبرزها الحكاية الشعبية و الملحمة.

---

[1]ينظر لمزيد من التفصيل: نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي،ص ص47-48.

[2]نبيلة إبراهيم ، سيرة الأميرة ذات الهمة، (دراسة مقارنة)، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة (مصر)، ص ص 16-17.

المطلوب : حدد صورة البطل في حكاية شعبية من اختيارك.

الملحق : الجنين العملاق

(1)

شكرا لولدي الذي أعاد إلى أمه كرامتها و عزتها. الآن يمكنني أن أخرج أمام الناس شامخة الأنف منتصبة القامة. لم أعد أخاف من أحد أنني أصبحت أرى الناس كماهم، كل واحد كما هو، و ليس كما تصوره لي عيناي، أجل شفيت. الخلل الذي ظل مهيمنا على عيني مدة طويلة لم يعد له وجود الآن. يموت إبراهيم مات الخال، و بموته أيضا مات طفلي، مات الوالد و الابن في نفس اللحظة ، و ماتت كل مخاوفي و لم يعد ثمة شيء يعكر عليّ صفو حياتي.

كيف حدث ذلك؟ الواقعة غريبة و لا تصدق : في غمرة الأم لا تحتمل خرج الجنين إلى الوجود متوعدا غاضبا، لم يكن طفلا ككل الأطفال و لكنه كان رجلا بكل معنى الكلمة ، طويلا عريضا و له شوارب أيضا ! يحمل خنجرا و خرج يبحث عن والده في كل مكان ، فلما وجده طعنه طعنة قاتلة ثم وقع على الأرض جثة هامدة . و هكذا مات الوالد و الابن في نفس اللحظة، فانفتحت لي أبواب الدنيا على مصراعيها و غمرتني سعادة لا توصف . لم أحزن على ولدي لأنّ موته كان متوقعا ، لم أحزن على إبراهيم لأنه أصل كل المصائب.

(2)

عرفت إبراهيم و عمري لا يتجاوز السابع عشر. أما هو فكان آنذاك في الثلاثين. لم تدم علاقتنا طويلا، دامت عاما فقط.

عرفته صدفة، و أنا أنزل من الحافلة إلتوت قدمي ففقدت توازني و سقطت أجل سقطت، غير أنّ رأسي لم يتحطم كما كنت أتوقع . و أنا أهوى إلى الرصيف الحجري . تملكني خوف شديد فأغمضت عيني ، و لكني شعرت بعد لحظة بأني لم أقع و بأنّ شيئا يسندني في رفق. و عندما فتحت عيني وجدتني بين ذراعيه. دهمني إحساس غريب بالإثم و العار، دفعته عني بعنف فوقع و سرعان ما غمرني الخجل و شعرت بأني أخطأ في تصرفي، فمددت له يدي لأساعده على الوقوف و أنا أغمغم بأسف:

– متأسفة لم يكن قصدي أن...

أخذ ينظر في عيني بطريقة جعلت الدم يتصاعد إلى وجهي فلم أستطع أن أكمل الجلسة. أسبلت جفني بخجل ، و هممت بالمسير ، فسمعته يقول في عتاب :

– أهكذا تفعلين مع منجدك يا ناكرة الجميل؟

توقفت و غمغمت دون أن ألتفت إليه:

– متأسفة لم يكن في نيتي أن أفعل بك ما فعلت

ثم هممت بالمسير فوجدتني أعرج، و شعرت بألم شديد في قدمي ، توقفت لحظة ، ثم تحركت بضع خطوات لأتحقق من موضع الألم ، فسمعته يقول

– هل تشعرين بألم في قدمك؟

هززت رأسي بالإيجاب فعاد يقول:

– معي سيارتي، هل تمانعين في أن أوصلك إلى حيث ذاهبة؟

ترددت لحظة ثم أجبت بصوت خافت :

لا أبدا.

و سرعان ما أحاط ظهري بذراعه و أسندني إليه ليساعدني على المشي فلم أمانع، و أثناء سيرنا أحسست بذراعه تجذبني تجذبني إليه بشدة. قاومت في بادئ الأمر، حاولت أن أتملص من ذراعه الملتفة حولي كالثعبان ، و لكن سرعان ما انهارت مقاومتي فاستسلمت لأحضانه. وجدتني مسحورة به، هائمة بأحضانه، فما ملكت أن استسلمت.

لم يأخذني إلى حيث أنا ذاهبة كما اتفقنا، أخذني إلى بيته حيث قضى عليّ مستغلا ضعفي الطارئ. استهوتني رجولته، عشت معه عاما، ثم أثمرت العلاقة اللاشرعية فانقلب في رمشه عين إلى وحش لا مكان في قلبه للرحمة و الرأفة و هجرني إلى الأبد.

(3)

ما حدث فضيع و إخفاؤه مستحيل، فكيف أتصرف؟ بعد سبعة أشهر سيخرج "ابن الحرام " إلى الوجود، و سيتناقل الخبر المثير نساء حيّنا و يردده زملائي و زميلاتي في الثانوية، و ستجد فيه جارتنا موضوعا للتندّر و قضاء الوقت. و الأدهى من هذا كيف يأتي لي بعد ذلك أن أقابل أمي و أبي ؟ ! مصيبة نزلت على رأسي، فما العمل؟ !

فكرت طويلا، ثم قررت أن أقدم شكوى إلى الشرطة شيئا يرد إلي اعتباري و يحفظ ما وجهي.

ذهبت إلى دار الشرطة، وجدت شرطيا في الباب، ترددت ، جمعت شجاعتي و رويت له كل شيء. أصغى إليّ باهتمام، و عندما وصلت إلى نهاية القصة قال لي مبتسما:

– لن أساعدك إلا إذا شربت من يدك قهوة.

لم أفهم قصده في البداية فقلت له :

– موافقة

سألني بلهفة :

– متى ؟

أجبت ببساطة:

– عندما تساعدني.

قال بإصرار:

– كلا سأشربها الليلة.

قلت متعجبة:

– الليلة؟ ! لا أستطيع.

تساءل بإنكار:

– لماذا؟ !

أجبت:

– لأنني لا أستطيع أن أخرج ليلا.

فضحك و قال:

– كما تشائين، نشربها غدا صباحا في بيتي.

فقلت و قد بدأ الشك يساورني في نواياه:

– ماذا تعني يا سيدي؟

فأدنى فمه مني و قال هاما:

– لا تخافي أنا على السرسر كالشعلة المتوقدة، كل من تدخل بيتي مرة تتمنى أن تموت فيه. ثم سدد نظره في عيني و استطرد مبتسما:

– موافقة؟

فلم أحر جوابا. و جعلت أفرس في وجهه و كأني أكتشفه لأول مرة. كيف؟ هل هذا يصدق؟ الغريب أنني كنت طول الوقت أحدث إبراهيم دون أن أدري، و أنني كنت أشكو من إبراهيم ألى إبراهيم.

استدرت على عقبي و قفلت راجعة لا ألوي على شيء.

(4)

مرّ شهر. زاد بروز بطني فزادت مخاوفي. فكرت طويلا، قلبت المسألة من جميع وجوهها، فلم أجد خيرا من أن أذهب إلى المحامي. أنا مظلومة و بمساعدة المحامي سأكتب القضية، ما في ذلك شك.

ذهبت إليه في مكتبه، و أخذت أروي له مأساتي من البداية إلى النهاية. أصغى إليّ باهتمام في أول الأمر، ثم أخذ اهتمامه بكلامي ينقص تدريجيا و ازداد لمعان عينيه.

و لما فرغت من قصتي نظر في عيني مبتسما ثم سألني:

– كم عمرك؟

قلت :

– ثمانية عشر سنة.

قال في غموض:

– لم يخطئ.

سألته بدهشة :

– من تعني؟

أجاب و ابتسامته ترداد اتساعا:

– أنت صبية جميلة، و لا أحد يستطيع أمام جمالك إلا أن يفعل ما فعل.

سألته :

و العمل ؟

سألني :

– هل أنت مستعدة لدفع الثمن؟

سألته:

– كم تريد؟

سكت لحظة ثم أجاب :

– المال لا يهمني : أنا لا أطلب غير ... أنت تفهمين ما أعني بلا شك ذهبت لحظات، غبت عن الدنيا فلم أعد أرى غير الضباب ثم أفقت فلم أجد أمامي غير إبراهيم يتربع على كرسي المحامي، حدقت فيه بدهشة، ثم انتفضت ناهظة و خرجت.

(5)

من شهرين . بدأت مظاهر الحمل تظهر واضحة، و رغم ثقل السر الخطير الذي تنوء به أحشائي نقص وزني عدة كيلوات فزداد بروز بطني وضوحا. اشتدت مخاوفي، و كثرت وساوسي ،و لم أعد أنام إلا قليلا. بحثت عن مخرج من مأزقي فلم أجد أمامي غير المحكمة. أجل، سأذهب إلى المحكمة و لو بلا محام.

كتبت شكوى إلى القاضي فبعث إلي استدعاء حدد لي فيه موعدالمقابلة. انتظرت أياما، ثم جاء اليوم المنتظر فذهبت إلى المحكمة تحدوني آمال كبيرة في أن آخذ حقي هذه المرة. و هناك سألني القاضي عن قصتي فأخذت أرويها له بالتفصيل، و ما أن أتيت على نهايتها حتى ضجت القاعة بالضحك.

التفت ورائي فما راعني إلا أن أجد إبراهيم يحتل كل مقاعد المحكمة. أخذتني الدهشة. التفت إلى حيث يجلس القاضي فوجدت إبراهيم يجلس في مكانه. غمرني الذهول فغبت عن الوجود، ثم أعادتني ضحكة إلى وعيي فانتفضت و خرجت هاربة. هربت من المحكمة!

الأيام تمر سريعا ، و بطني يزداد مع مرورها بروزا. الفضيحة ستقع، و إذا لم أتدارك الأمر بسرعة فقل عليّ السلام. و لم يعد من سبيل لتحاشي الفضيحة غير الإجهاض. نعم، لا بد من الإجهاض. فكرة صائبة لا أدري كيف لم تطرأ على بالي قبل الآن. أخيرا وجدت الحل. سأجهض نفسي، و بذلك سأتخلص من العار و القيل و القال. لن يتردد الطبيب في إجهاضي ، فالطب في خدمة الإنسانية ، و أنا مظلومة، و يجب أن يخلصني الطبيب مما ألمّ بي من جزاء الظلم.

ذهبت إلى الطبيب، و على غير ما كنت أتوقع طال ترددي أكثر مما ينبغي، و وجدت من العيّ مالا قبل لي به، و عندئذ سألني الطبيب و ابتسامة لزجة ترتسم على شفتيه:

مم تشكو الآنسة؟

تغلبت على ترددي و قلت:

– أريد أن أجهض نفسي.

تساءل و هو ينظر في عيني:

– متزوجة؟

– اجبت بصوت منخفض :

– لا

قال و ابتسامته اللزجة تتسع:

– القانون لا يسمح بذلك.

قلت و أنا أنكس رأسي:

– أعرف ، و لكني مظلومة و ليس من الإنسانية في شيء أن تدعني غارقة في عاري.

فكر مليّا ثم قال:

– تحت أمرك

قلت بسرعة:

– لا يهم الثمن.

ابتسم مسرورا و قال:

لا أطلب كثيرا.

سألته:

كم؟

قال بخبث:

– أنا لا أطلب المال ، مثلك لا يطلب منها المال ، أنا أطلب أكثر من ...

و لم أسمع بقية الجملة. رأيت ملامحه تتغير بسرعة عجيبة، وما أدري إلا و أنا أمام إبراهيم وجها لوجه ، فقمت بسرعة و غادرت المكتب و أنا في غاية الدهشة.

(7)

منذ الصغر كنت أسمع عن رجل تقي حج مكة و حفظ القرآن، يشفي المرضى و يعيد المجانين إلى رشدهم، و مما يقال عنه أنه لا يبخل بمعجزاته عن أحد يقصده، و قد طلب منه بعض الناس أمورا قيل أنّ الله وحده قادر على تلبيتها و لكن الرجل بقدرة قادر استطاع أن يلبي طلباتهم بسهولة تامة، من ذلك مثلا أنّ أحدهم جاءه متوسلا – بعد أن يئس من الطب و الأطباء – أن يعيد إليه بصره، فلم يخرج من عنده إلا و هو يبصر ! و من آياته أيضا أنه يشفي المشلولين و العاقرات ، و يبعد النحس ، و يبطل مفعول السحر، و خلاصة القول أنه رجل وهب حياته لعبادة الله و لم يعد يرفض له طلبا يلتمسه، أو هذا ما يقوله الناس على الأقل !

هذا الرجل كنت أسمع عنه منذ الصغر ، غير أني لم أكن أقيم له و لمعجزاته وزنا لأني لم أكن محتاجة إليهن و لكن ما أحوجني الآن إلى معجزة من معجزاته تعيد إليّ كرامتي و تحفظ ماء وجهي و مهما يكن فليس امامي الآن غيره، فلأطرق بابه فلعل شفاني يكون على يده.

و طرقت باب بيته ففتح لي الباب رجل متوسط العمر و قادني إليه و خرج و نظرت إليه فلم أر منه غير برنس أحمر غطى كل شيء فيه حتى وجهه، و أخرج يمناه و أشار إليّ بالجلوس فجلست.

ثم سمعته يسألني:

– كم عمرك؟

أجبته:

– ثمانية عشر سنة.

فعاد يسأل :

– ما خطبك؟

فترددت بعض الوقت ثم نكست رأسي و أخذت أروي له كل شيء و أنا في غاية الخجل، و انتهيت من سرد ما سألني فجثوت عند قدميه و توسلت إليه أن يمد إليّ المساعدة، فهزّ رأسه بالإيجاب، و دنا مني و أزاح البرنس عن وجهه فندّت عني صيحة على رغمي. رباه ! من يصدق أنّ الرجل الذي كان يغطي وجهه بالبرنس و الذي وافق على مساعدتي ليس سوى إبراهيم نفسه؟!

و دفعته عني بعنف و خرجت من بيته أجري.

(8)

ثم جاء اليوم الذي انتظرته دهرا. و من عجب أني لم أحاول قط أن أفكر فيما عسى أن يقوله أهلي و الناس إذ يرونني غدا أحمل طفلي بين يدي. و الأعجب أني كنت أتوقع أن تسفر الولادة عن زوال مأساتي ، و كنت أشعر شعورا غامضا بأنّ تغيرا شاملا سيطر على حياتي بمجرد أن يرى الجنين النور، و بدأت الآلام تنهشني فتمددت على السرير و أخذت أعض الوسادة لئلا تصدر عني صرخة يسمعها أهلي. و خفت الأوجاع حينها، ثم عاودتني فجأة فعدت أعض الوسادة من جديد و قد تصبب جسمي عرقا من شدة الألم و استمر الحال هكذا ما يقرب من ثلاث ساعات ، تارة تزول و تارة تعود حتى الفجر. ثم فجأة خرج الجنين إلى الوجود و شد ما كانت دهشتي عندما رأيته ينتصب واقفا و هو يسب و يلعن أباه و يتوعده بالويل، لم يكن طفلا كغيره من الأطفال بل كان رجلا بكل معنى الكلمة: طويلا عريضا و له شوارب أيضا.

قائمة المراجع و المصادر:

بالعربية:

- إبراهيم زكريا ، كانت أو الفلسفة النقدية ، ط2، دار مصر للطباعة ، مصر،1972.
- أبو القاسم السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم و تعليق: علال الغازي، ط1، مكتبة زنقة ، الرباط (المغرب)، 1980.
- أحمد يوسف ، الدلالات المفتوحة ، (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر.
- محمد مفتاح، التلقي و التأويل (مقاربة نسقية)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، 2001 .
- أميرة حلمي مطر،فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1984.
- أنطوان خوري ، الفلسفة الظاهراتية / إدموند هوسرل (مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية)، ط،1، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)،1984.
- برنار توسان، ماهي السيميولوجيا، ط2، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، 2000.
- بسام قطوس ، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ط1، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع، الكويت، 2004.
- تيري إيجليتون، مقدمة في نظرية الأدب ، تر: أحمد حسان، ط1، نوارة للترجمة و النشر، القاهرة(مصر)، 1997.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، دار معارف، القاهرة، 1973.
- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف ، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب،1988.
- جان بيلمان نويل، التحليل النفسي و الأدب، تر: حسن المودن، المشروع القومي للترجمة، مصر، 1998.
- جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العبي، 1948.
- دانييل برجيز (و آخرون)، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997.
- رشاد رشدي، مختارات من النقد الأدبي المعاصر، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة (مصر).
- رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1992.
- زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية، أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر القاهرة (مصر).
- سامر فاضل الأسدي ، البينوية و ما بعدها (النشأة و التقبل)، ط1، الدار المنهجية للنشر و التوزيع، عمان (الأردن).
- سايمون كلارك، أسس البنيوية (نقد ليفي شتراوس و الحركة البنيوية)، تر: سعيد العليمي، ط1، دار بدائل، مصر،2015.

– سايمون كلارك، أسس البنيوية (نقد ليفي شتراوس و الحركة البنيوية)، تر: سعيد العليمي، ط1، دار بدائل، مصر.
– سعيد بن كراد، السيميائيات ، مفاهيمها و تطبيقاتها، ط3، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، 2012.
– سعيد توفيق، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2015.
– سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة.
– سعيد علوش، النقد الموضوعاتي شركة بابل للنشر و التوزيع، الرباط (المغرب)، 1989.
– سعيد علوش، تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية ، ط1، مطبعة البيضاوي ، الرباط (المغرب).
– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء (المغرب)، 1989.
–صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر و مصطلحاته، ط1، ميريت للنشر و المعلومات ،القاهرة (مصر)،2005.
– عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي و البطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
– عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات)، الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر، 2007.
– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة– دراسة ميدانية– الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر ،2007.
– عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
– عبد الرزاق الدواي ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت (لبنان).
– عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس، 1982.
– عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، (دراسة ونماذج) ط1، دار أمية، تونس، 1991.
– عبد العزيز محمد جمعة و آخرون، الدكتور عزالدين إسماعيل (ذكرى و ترحم) – كتاب تذكاري بأقلام نخبة من زملائه و أصدقائه – قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة، الكويت.
– عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.
– عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعاتي و نظرية و تطبيق، ط3، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت (لبنان)، 2006.

- عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت (لبنان).
- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت (لبنان)، 2007.
- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية و تطبيق (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية و دراسة تطبيقية)، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) / بيروت (لبنان)، 2006.
- عبد الله الغذامي، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، ط1، دار الطليعة للنشر، بيروت (بيروت)، 1987.
- عبد المالك مرتاض، أ.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.
- عزالدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي ، القاهرة (مصر)، 2005.
- عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة .
- عزالدين المناصرة ، علم الشعريات، (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب) ، ط1، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان (الأردن).
- فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي و مجيد النصر، المؤسسة الوطنية للطباعة ، الجزائر، 1986.
- فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوربا، ط1، دار الجيل، بيروت (لبنان)، 1985.
- فؤاد عفاني ، نظرية التلقي (رحلة الهجرة)، ط 1، دار نينوي ، دمشق (سوريا)، 2011.
- كراهم هاف، الأسلوب و الأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.
- مجاهد عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة،ط1، مكتبة الأنجلوالمصرية،القاهرة.
- محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي (أسسه و إجراءاته)، دار التنوير، الجزائر، 2020.
- محمد العيد آل خليفة، ديوان شعري، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2010.
- محمد النويهي، نفسية أبي نواس، ط1، مكتب النهضة المصرية، القاهرة (مصر)، 1953.
- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في ديوان الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.
- محمد الهادي الطرابلسي، قضايا الأدب العربي(مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب)، نشر مركز الدراسات و الأبحاث الاقتصادية و الاجتماعية/ الجامعة التونسية، تونس،1978.
- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الشعر خاصة، دار المعرفة ، مصر،1951.

- مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، مطبعة المقتطف و المقطم بمصر (مصر)، 1928.
- مصطفى ناقف، نظرية التأويل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مارس 2000.
- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ط1، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1990.
- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت (لبنان)، 2004..
- ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، 2002.
- ناظم العودة ، تكوين النظرية في الفكر الإسلامي و الفكر العربي المعاصر، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت (لبنان)، 2009.
- نبيل راغب ، رشاد رشدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر) 1993.
- نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر ، القاهرة (مصر).
- نبيلة إبراهيم ، سيرة الأميرة ذات الهمة، (دراسة مقارنة)، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة (مصر).
- هربارت ريد ، معنى الفن ، تر: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.
- هيجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد رالأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان.
- وليد قصاب، مناهج النقد الادبي، ط1، دار الفكر ، دمشق (سوريا)، 2007.
- وولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، تر، عبد الوهاب علوب ، المشروع القومي للترجمة (المجلس الأعلى للثقافة) ، القاهرة .
- يوسف وغليسي ، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية (جامعة قسنطينة) (الجزائر).
- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، (البحث في ثوابت المنهج و تحولاته و محاولات لتطبيقه، ط1، دار جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، 2017.
- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر.

المجلات:

- عبد الفتاح الحجمري، السرديات في نماذج من النقد المغربي، مجلة فكر و نقد، العدد 6، فيفري 1998.
- عبد الكريم حسن، نقد المنهج الموضوعي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت (لبنان).
- وولفغانغ إيزر، في نظرية التلقي، التفاعل بين النص و القارئ، تر: الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية، الدار البيضاء.
-- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير و الاتصال، مجلة فصول، العدد1، 1989.

باللغة الأجنبية:

_ B – Croce , Aesthetic as science of expression and general linguistic.trans, by Douglas Ainslie Woorday press , Newyork, 1958

- Dominique Maingueneau , les termes clés de l'analyse du discours, seuil,1986.

فهرس المحتويات:

معلومات عامة حول مقياس : تطبيقات نقدية(محاضرة / تطبيق) 1

1-المكتسبات القبلية 1

2-طريقة التقييم: 1

3-الهدف من مقياس تطبيقات نقدية و طبيعته : 1

4-البرنامج الوزاري لمحاضرات مقياس تطبيقات نقدية: 4

محاضرة رقم 1 : رشاد رشدي / مقالات في النقد 5

1-من هو رشاد رشدي ؟ 5

2-تأسيس رشاد رشدي لمدرسة النقد الحديث : 7

3-ما هو الأدب؟ 7

4-المحاور النقدية في كتاب(ما هو الأدب) لرشاد رشدي: 7

5-نص للتطبيق : 11

محاضرة رقم 2: عبد الكريم حسن/ الموضوعية البنيوية 13

1-مفهوم الموضوعاتية: 13

2-تأثر عبد الكريم حسن بموضوعية جان بيير ريشار: 14

3-طبيعة المنهج الموضوعي البنيوي عند عبد الكريم حسن: 16

4-الآليات الإجرائية المعتمدة في الدراسة التطبيقية لشعر السياب عند عبد الكريم حسن: 17

محاضرة رقم 3: عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي /قضية البنيوية (دراسة و نماذج) 19

1-البنيوية / المفهوم و الطبيعة و المرجعية المعرفية: 19

2-مبادئ البنيوية: 20

3-التداخل الفكري و التضافر المعرفي بين علم النقد و علم اللسانيات عند عبد السلام المسدي: 21

4- موقف المسدي من البنيوية (الشكلانية و التكوينية): 21
5-نص للتطبيق / حدود المنهج البنيوي في دراسة الأدب: 22
محاضرة رقم 4: محمد النويهي/ نفسية أبي نواس 25
1-علاقة الأدب بالتحليل النفسي: 25
2-البعد النفسي في شعر أبي نواس: 26
3-نص تطبيقي يكشف عن شخصية أبي نواس من خلال شعره: 27
محاضرة رقم 5: محمد الهادي الطرابلسي / الخصائص الأسلوبية في ديوان الشوقيات 28
1-علاقة اللغة بالأسلوب الشعري: 28
2-مفهوم الأسلوب عند العرب: 28
3-مفهوم الأسلوب عند الغرب: 30
4-مفهوم الأسلوبية و طبيعة نشأتها: 30
5-الجانب التطبيقي للدرس الأسلوبي في كتاب (خصائص الأسلوب في ديوان الشوقيات للطرابلسي): 31.
محاضرة رقم 6 : عز الدين إسماعيل / التفسير النفسي للأدب 32
1-طبيعة الرؤية النقدية عند عزالدين إسماعيل: 32
2- قراءة تحليلية في كتاب(التفسير النفسي للأدب): 33
3-نص تطبيقي: 35
محاضرة رقم 7: سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي 37
1-طبيعة النقد و صفته عند سعيد يقطين: 37
2- مفهوم الأدب و الأدبية عند سعيد يقطين: 38
3-أساسيات الخطاب الروائي عند سعيد يقطين : 39
4- نص تطبيقي: 42
محاضرة رقم8: رشاد رشدي/ مقالات في النقد(2) 44
1-مقالات نقدية محورية في كتابات رشاد رشدي: 44

المجلس العلمي - كلية الآداب واللغات

2-المنهج النقدي عند رشاد رشدي(نظرية الفن للفن): 49
3-أهم مبادئ نظرية الفن للفن حسب أندرو سيسيل برادلي: 50
4-نص للتطبيق : 51
محاضرة رقم 9: محمد مفتاح ،التلقي و التأويل(مقاربة نسقية-مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية) 52
1- مفهوم التلقي: 52
2-مفهوم التأويل : 53
3-آليات التأويل عند محمد مفتاح: 54
4- مفهوم النّسقية عند محمد مفتاح: 54
5-مفهوم التأويل عند محمد مفتاح : 55
6-مبادئ التأويل: 55
7-نص للتطبيق: 62
محاضرة رقم 10 : عبد الله الغذامي : تشريح النص/ ثقافة الأسئلة: 63
1-طبيعة النقد التشريحي عند عبد الله الغذامي واختلافه عن النقد التفكيكي: 63
2-قراءة الغذامي للمقولات التفكيكية الدريدية : 65
3-نص تطبيقي/ المداخلة النصوصية التشريحية: 66
محاضرة رقم 11 : عز الدين المناصرة : علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب) 68
1- علم الشعريات و شعرية المنهج المونتاجي: 68
2- تصوّر ياوس لشعرية النص الأدبي : 69
3- تصوّر أيزر لشعرية النص الأدبي : 69
4- تصوّر ريفاتير للشعرية : 69
5- تصوّر الأسلوبيين لنظرية الانزياح : 69
6- شعرية المونتاج الشعري : 70
7-شعرية المنهج المونتاجي: 71

8-الشعرية الإغريقية التي تمثلها ثلاثية: أفلاطون و أرسطو و هوراس:..... 72
9-الشعرية في النقد العربي القديم:..... 72
10-نص للتطبيق:..... 78
محاضرة رقم 12 : عبد الملك مرتاض/ دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟..... 79
1-تحديد مجال الدراسة السيميائية:..... 79
2- تحديد مجال الدراسة التفكيكية:..... 80
3- الرؤية النقدية التكاملية عند عبد الملك مرتاض في كتابه: أ.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟:..... 81
4- نص للتطبيق : قصيدة أين" ليلاي؟" لمحمد العيد آل الخليفة:..... 83
محاضرة رقم 13: عبد الحميد بورايو : - القصص الشعبي في منطقة بسكرة..... 86
-منطق السرد(دراسات في القصة الجزائرية)..... 86
1- المرجعية المعرفية و الأصول الفكرية للمنهج البنيوي:..... 87
2- المرجعية المعرفية و الأصول الفكرية للمنهج السيميائي:..... 88
3-مرجعية التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو:..... 90
4-التحليل البنيوي الشكلاني عند عبد الحميد بورايو:..... 90
5-البعد الأنثروبولوجي لحكاية ولد المحقورة:..... 93
6-نص للتطبيق/ قصة الجنين العملاق:..... 94
محاضرة رقم 14 : نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات الحديثة..... 97
1- دور جمالية الاستقبال و التلقي عند نبيلة إبراهيم في نقد الرواية و الحكاية الشعبية:..... 97
2-الأدب الشعبي في غربال النقد المعاصر وفق تصوّر نبيلة إبراهيم:..... 99
3- قوة العلاقة بين الأسطورة و القصة الحديثة:..... 100
4- القراءة النقدية التأويلية للأجزاء الأربعة المكوّنة لملحمة جلجامش عند نبيلة إبراهيم:..... 101
5-نص للتطبيق :..... 102

الملحق : الجنين العملاق..... 103
قائمة المراجع و المصادر: 111

جامعة العقيد محند أولحاج - البويرة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات