النقد الأدبي الحديث

من المحاكاة إلى التفكيك

الدكتور
إبراهيم خليل
قسم اللغة العربية وآدابها
الجامعة الأردنية

رقم التصنيف : 810.09
المؤلف ومن هو في حكمه: ابراهيم محمود خليل
عنوان الكتاب: النقد الأدبي الحديث
رقم الايداع : 2003/6/1069
الواصفات: /النقد الأدبي//التحليل الأدبي//الأدب العربي
بيانات النشر : عمان - دار المسيرة للنشر والتوزيع
* - تم اعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

حقوق الطبع محفوظة للناشر

جميع حقوق اللكية الادبية والفنية محفوظة لدار المسيرة للنشر والتوزيع - عمان - الاردن، ويحظر طبع او تصوير او ترجمة او إعادة تنضيد الكتاب كاملاً او مجزأ او تسجيله على اشرطة كاسيت او إدخاله على الكمبيوتر او برمجته على اسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطياً.

Copyright ©
All rights reserved

الطبعة الأولى
2003 م - 1424 هـ
الطبعة الثانية
2007 م - 1427 هـ

دار المسيرة
للنشر والتوزيع والطباعة

عمان-العبدلي-مقابل البنك العربي
هاتف:5627049 فاكس:5627059
عمان-ساحة الجامع الحسيني-سوق البتراء
هاتف:4640950 فاكس:4617640
ص.ب 7218 - عمان 11118 الأردن
www.massira.jo

المحتوى

مقدمة ٧

تمهيد ١١

الفصل الأول النقد الرومانسي ٣٥

-النقد الرومانسي ٣٧

- الرومانسية والنقد العربي ٤٥

الفصل الثاني : تداخل العلوم الانسانية والنقد الأدبي ٥٣

١ ـ علم النفس والأدب ٥٦

٢ ـ علم الاجتماع والأدب ٦٦

٣ ـ علم اللغة والأدب ٧٣

٤ ـ النقد الجديد ٧٧

الفصل الثالث: الألسنية وتيارات النقد الحديث ٨٥

١ ـ الاسلوبية تأكيد لشكلية الأدب ٩٠

٢ ـ البنيوية والنقد الأدبي ٩٢

٣ـ السيميائية والنقد الأدبي ١٠٤

٤ ـ التفكيكية والنقد الأدبي ١١٠

٥ ـ النقد ونظرية التلقي ١١٧

٦ ـ النقد التأويلي ١٢٧

٧ـ النقد النسوي ١٣٤

٨ ـ النقد الثقافي ١٣٨

الفصل الرابع : الأسلوبيات والنقد الأدبي ١٤٧

١ ـ الأسلوبية الصوتية ١٥٣

٢ ـ الأسلوبية التعبيرية ١٥٤
٣ ـ الأسلوبية التكوينية ١٥٥
٤ـ الأسلوبية الإحصائية ١٥٦
٥ ـ الأسلوبية النحوية ١٥٨
الفصل الخامس : موقع السرديات من النقد الأدبي الحديث ١٦٩
١- فورستر ١٧٢
٢- الحبكة ١٧٤
٣- اللسانيات والسرد القصصي ١٧٥
٤- السرد والزمن ١٧٦
٥-الراوي أو السارد القصصي ١٧٧
٦- السرد والحوار ١٨٠
٧- السرد والمكان ١٨٤
الفصل السادس : تأثير النقد الأنجلو-أمريكي في النقد العربي (نموذج مجلة شعر) ١٨٩
١-من النظري إلى التطبيقي ١٩٨
٢-القراءة التكوينية للنص ٢٠٣
٣- مفاهيم جديدة ٢٠٥
الفصل السابع : تأثير النقد الألسني في النقد النقد العربي الحديث (نموذج الغذّامي) ٢١٩
الخاتمة ٢٥٠
المراجع ٢٥٢

مقدمة

لا ريب في أن النقد الأدبي قدْ تطوَّر في العقود الأخيرة تطوّراً كبيراً.

وتغيّر من حيث المنهج، وتغيّر من حيث زوايا النَظَر.

كان النقد في العصور القديمة يخضع لعلوم أخرى غير علم اللغة وعلم الأدب. فتارة يأتم بالفلسفة والفلاسفة، وتارة يأتم بالتاريخ، وعلم النفس وعلم الاجتماع. والاقتصاد والأخلاق . فكأنَّ النقد كُتب عليه ، منذ عصور، ألاّ ينفصل عن هاتيك العلوم، وألاّ يكون له كيانه المستقل. وفي القرن الماضي عَلَت صيحات تنادي باستقلال الأدب وعلمه عن غيرهما من علوم الإنسان.

بدأت تلك الصيحات ـ أولاً ـ من خلال التشكيك بقدرة المنهج التاريخي على تقديم رؤية ثاقبة للأدب، فهذا مارسيل بروست Proust ينتقد سانت بيف Beuve قائلاً : إن البحث عن سيرة الكاتب، أو الشاعر، ودراسة نتاجه الأدبي في ضوْء ذلك، إنما هو إغفال للأدب، وعناية مفرطة في شخصية الأديب. وشكّك نقادٌ وكتّاب بمقدرة علم النفس على تحليل النصوص. ورأى الماركسيون في فكرة اللاوعي التي أطلقها فرويد خرافة لا أساس لها من الصحة. أما الإلهام، والموهبة الفردية، فكلمات لا مدلول لها في قاموس الواقعيين.

وعندما نادى النقّاد الجدد New Critics بضرورة الالتفات إلى الشكل في العمل الأدبي، ونبذ الطرق التقليدية القائمة على النبش في الماضي، بحثاً عن سيرة الكاتب، ودوافعه، والعوامل المؤثرة فيه، فقد ابتعدوا شوطاً أطول في الدعوة لاستقلال الأدب عن علوم الإنسان. فعلم النفس لا يحدثنا عن العمل الأدبي وإنما عن نفسية صاحبه. وعلم الاجتماع يحدّثنا عن انتمائه الاجتماعي، وعن الأوضاع الاقتصادية، والمعيشية التي أحاطت بالعمل دون أن يقول شيئاً ذا بال في العمل الأدبي ذاته .. والتاريخ، والفلسفة وكل علم آخر، لا ينشغل بالعمل الأدبي إلاّ

ليفيد نفسه بهذا القَدْر ، أو ذاك. والنقد الجديد هو النقد الذي يصبّ اهتمامه على وضع الإجابات التي أثارها الشكل في العمل الأدبي، وما فيه من تناسق وألق، وتضادٍ وتوتر، ووحدة وتنوّع، ورموز ولغة موحية دالة، وأساطير ، وصور فنية يتشكّل منها المعنى.

ورافق هذه الأصوات صوتٌ آخر يتساءل: لماذا لا نجعل من اللغة وعلمها منطلقاً لدراسة النص الأدبي ؟ أليس النصُّ بما فيه من شكل ومحتوى إنما هو علامات لغوية لا أكثر ولا أقل؟ وإذا كانت اللغة هي مادة الأدب، فلماذا لا ننتفع من علم اللغة، ومعطياته، في دراسة أدبيّة الأدب؟ هذا السؤال، وأسئلة أخرى غيرها فجّرها الشكليون الروس، فكانت السبب المباشر لظهور ما يعرف بالأسلوبية. ووافقت نداءاتهم هذه نداءتٌ شبيهة أطلقها كل من شارلز بالي Bal-ly وبعض تلاميذه من أمثال كروزو، وبيير جيرو، وميشيل ريفاتير. وترسخت النظرة الجديدة إلى الأدب. وما كادت تمر سنوات قلائل حتى رأينا عدداً من المدارس النقدية الجديدة تعلن انفصالها عن العلوم الإنسانية، واندماجها فيما يعرف بالنقد الألسني: أي النقد القائم على الإفادة من علوم اللسان الحديث. فظهرت إلى جانب الأسلوبية الطرائق البنيوية، والسيميائية، والتفكيكية، ونظرية التلقي، والتأويل ، والنقد النسوي، و النقد الثقافي إلخ.. مما يوحي ـ للوهلة الأولى ـ بأن النقد الأدبي يمر في مرحلة مخاض يتعرّض فيها لولادات متكررة، بعضها عسير، وبعضها هيِّن يسير. والمهم أن النظرية النقدية المعاصرة لم تعد كما كان الحال في السابق، ذات وجه واحدٍ بل أصبحت متعددة الأشكال، متباينة الوجوه.

وهذا الكتاب لا يريد أن يقول كل شيء في هذا الشأن، وليس له أن يدعي ذلك؛ وإن حاول ـ قدر الإمكان ـ أن يقارب أكثر المدارس. ويعرّف بأكثر الاتجاهات والتيارات، وأن يوضح معالم كل منهج ، وملامح كل طريقة، أو نظرية، توضيحاً يعتمد المثال إلى جانب الشرح والتحليل ، متجنّباً الإطالة والإطناب، حريصاً على الإيجاز والاختصار بدل الإسهاب، منعاً لتضخّم المادة، ودفعاً للرتابة والإملال.

والذي دفعنا إلى وضع ما وضعنا، وتصنيف ما صنّفنا، أننا وجدنا أكثر طلابنا يخلطون فيما لا ينبغي الخلط فيه. ووجدنا المؤلفات التي تبحث في هذا ـ على كثرتها ـ تخاطب القارئ المتخصص ، المتمكّن، ولا تخاطب الطالب المبتدئ المتلهّف لمعرفة الجديد قبل أن تتكامل خبرته بالقديم، وقبل أن تكون لديه معرفة بهذا الذي ينشده. لذا حرصنا الحرص كله على التوضيح أكثر من حرصنا على التجميع واستقصاء وجهات النظر على ما فيها من تعارض وتناقض ، وما بينها من اختلاف وتعارض ، لأن من شأن الغوص في هذه المناقشات، والإيغال في التباينات والحوارات والمجادلات أن يضجر القارئ، ويفسدِ عليه سلامة التلقي. ونحسب أننا بهذا التقديم حدّدنا الأهداف.

أما المنهاج فقد بني على أساس التتبع التاريخي للنقد من النشأة إلى الحضور ومن القديم إلى الحديث. لكنه تتبع غير تفصيلي. وذلك لكي نضع القارئ في السياق التاريخي لعلم النقد. فنوهنا إلى النقد الرومانسي الذي ما يزال له أتباع إلى الآن. ودمجنا فيه الكلام على المنهج التاريخي واختصرناه لأن الرومانسيين هم أكثر النقّاد عناية بالسيرة (سيرة الأديب) واستخداماً للتاريخ. ونوّهنا إلى القراءة النفسيّة للأدب، بدءاً بفرويد ومروراً باليسار الفرويدي والتوسير ولاكان. ونوّهنا إلى النقد الاجتماعي، ليس بصورته الماركسية المألوفة حسب، وإنما بصُورِه الجديدة لدى كلّ من لوكاش وغولدمان. وتطرّقنا إلى النقد الجديد New Criticism باعتباره واسطة العِقْد ، والعتبة المُفْضِية إلى شرفات النقد الحديث. ألم يَقُلْ بعضهم: إن البنيوية صورة محرّفة للنقد الجديد؟.

وإن كان لا بد من كلمة ختام في نهاية هذا التصدير، فكلمة شكر أتوجه بها لكل من الأستاذين الكريمين د. محمد بركات أبو علي رئيس قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية، والدكتور حسن الشاعر رئيس قسم اللغة العربية في الجامعة الهاشمية. فقد كلفاني بالقاء محاضرات على طلبة الدراسات العليا عن النقد الحديث ومناهجه في الفصل الثاني من العام الجامعي ٢٠٠٢/٢٠٠١

مما كان له أكبر الأثر في تصنيف هذا الكتاب. فلهما مني ما يستحقان من الشكر والتقدير. ولا يفوتني هنا أن أشكُر لطلبتي الذين شاركوني هاتيك المحاضرات مناقشاتهم التي أفادتني في تجنّب الغموض الذي يكتنف الكثير من المؤلفات التي اطلعوا عليها، أو التمسوا فيها النفع، والإفادة، من غير نجاح في تحقيق ما أرادوه والعثور على ما نشدوه.

وبالله التوفيق

المؤلف

د. ابراهيم خليل

قسم اللغة العربية وآدابها

الجامعة الأردنية ـ عمّان

تمهيد

١- النقد ما هو؟

النقد Criticism هو فن تقويم الأعمال الأدبية و الفنية، وتحليلها تحليلاً قائماً على أساس علمي. وهو الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مصادرها، وصحة نصّها، وانشاؤها ، وصفاتها وتاريخها[١]. وقد وردت كلمة نقد بهذا المعنى تقريباً في عدد من المصادر العربية وأقدمها كتاب قدامة بن جعفر نقد الشعر (٣٣٧ هـ) ونسب إليه خطأ كتاب آخر بعنوان نقد النثر وهو كتاب البرهان في وجوه البيان[٢] لاسحق بن وهب الكاتب.واستعمل ابن رشيق القيرواني كلمة النقد في عنوان كتابه العمدة في محاسن الشعر ونقده[٣].

وقد أضيفت كلمة الأدب إلى كلمة النقد Literary Criticism ليفيد الأساليب أو الطرائق المتبعة في تحليل الآثار الأدبية وتصنيفها وتمييز الجيد من الضعيف فيها، سواءٌ أكانت لكتاب من المتقدّمين أم كانت لكتّاب من المحدثين، بهدف الكشف عن وجوه الإحسان في الإبداع الأدبي، والإدلاء ببيانات دقيقة تحكم على هذه الآثار قوة أو ضعفاً، في ضوء مبادئ يفترض أن يختص بها ناقد أو مجموعة من النقّاد يصدرون هذا الحكم أو ذاك[٤].

ومنذ القرن السّادس عشر أضحت مهمة الناقد الأدبي تتجاوز الأعمال الأدبية ودراستها وتحليلها إلى الخوض فيما يعرف بالنظرية الأدبية Literary Theory أو نظرية الأدب Theory of Literature مستعيناً بما يتأتّى له من قواعد لغوية وفلسفية وفنية وجمالية مما جعل النقد ساحة مكشوفة تتنافس على السيادة فيها علوم إنسانية مختلفة كالفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ. وما يزال الجدل حَوْل استقلالية النقد الأدبي عن هاتيك العلوم مثار خلاف حتى الآن. واستعملت للتفريق بين وظائف النقد الأدبي، وغاياته، نعوت مختلفة يحدّد كل نعت منها نوع النقد الأدبي وأهدافه. فثمة نقد أدبي انطباعي impressioniste criticism وهو النقد الذي يهتم فيه الناقد بتقديم انطباعاته الخاصة حَوْل الأثر الأدبي الذي يتناوله بأسلوب شائق وجذّاب[٥]. والنقد البلاغي Rhetorical Criticism ومعظم

النقد العربي القديم من هذا النوع. والنقد التطبيقي Practical Criticism وهو النقد الذي يقوم على تحليل الأدب تحليلاً داخلياً دون النظر في أسباب كتابته أو حياة صاحبه. ويتمثّل هذا النوع من النقد في بعض أعمال الناقد البريطاني I.A.Richards ولا سيما كتابه مبادئ النقد الأدبي. وكتاب العلم والشعر وكتاب النقد التطبيقي[٦]. واستعملت كلمات مثل : فلسفي، ونفسي، وأخلاقي، واجتماعي للدلالة على أنواع من النقد المتأثر بالفلسفة أو الأخلاق أو المجتمع. واللغوي للدلالة على النقد المتأثر بمعرفة قواعد اللغة من صرف ونحو. ويعد الدارسون كتاب الموشح فيما أخذه العلماء على الشعراء للمرزباني (٣٨٤) من النقد اللغوي. بيد أن تعبير النقد اللغوي أو اللساني في عصرنا هذا اكتسب أبعاداً جديدة تحتاج منا إلى وقفة طويلة عند الكلام على مدارس النقد الأدبي الحديث.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أنواع أخرى من النقد، منها النقد المسرحي Dramatic Criticism والنقد المقارن Comparative Criticism وهو النقد الذي يعتمد المقارنة بين أعمال أدبية تنتمي للغتين مختلفتين كالمقارنة بين رواية روبنسون كروزو لديفو البريطاني ورواية حي بن يقظان لابن طفيل العربي[٧]. أو مقارنة قصائد فرلين على ألسنة الطير والحيوان بقصص كليلة ودمنة لابن المقفع[٨]. وقد أخطأ مؤلفا كتاب معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب عندما ظنّا كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي (٣٧١ هـ) من هذا النقد المقارن[٨]. وأياً ما كان التعبير الذي يطلق على النقد فهو تعبير الهدف منه تحديد المنهج الذي تمّت من خلاله دراسة الأعمال الأدبية. أما النقد الخالص Pure Criticism فهو الذي يهتم بنظرية الأدب أكثر من اهتمامه بأعمال أدبية معينة، وإن كان يتخذ من هاتيك الأعمال أمثلته التوضيحية للدراسة. ويعتمد كتاب نظرية الأدب لكل من رينيه ويلك Wellek وأوستن ورَنْ Warren مثالاً لذلك[٩]. كما يعد كتاب فن الشعر[١٠] لإحسان عباس وفن القصة[١١] لمحمد يوسف نجم وكتاب فن القصة القصيرة لرشاد رشدي[١٢] وكتاب نظرية الأنواع الأدبية لفنكونت Vincent الذي ترجمه إلى العربية حسن عون[١٣] من النقد الخالص الذي يسميه بعضهم النقد النظري Theoritical Criticism مقابل النقد التطبيقي Practical Criticism .

وعلينا أن نفرّق - بدايةً - بين النقد الأدبي وتاريخ الأدب. فالنقد هو الذي عرفناه فيما تقدّم وسبق، أما تاريخ الأدب فهو ترتيب الآثار الأدبية ترتيباً زمنياً بحسب ظهورها مع استقصاء العوامل والأسباب التي أثرت في نهوضها أو هبوطها، والإلمام بأخبار الشعراء والكتّاب. فتاريخ الأدب لا يعتني - في الواقع - بتحليل النصوص الأدبية، والمفاضلة بينها، أو الحكم عليها بالضعف أو القوة، ولكنه ينتفع من النقد في كثير من المواقف. ويستخدم مؤرخو الأدب الموازنات ويتكئون على آراء النقاد في ترتيب الأدباء حسب مكانة كل أديب منهم. والأعمال النقدية التي تهتم عادة بالناحية التاريخية توصف بكلمة النقد الأكاديمي Academic Criticism . والنقد الأكاديمي هو النقد الذي يهتم بالنظر إلى الماضي أكثر من اهتمامه بالنظر إلى الحاضر. وفي هذا الصدد يقول الناقد البريطاني غراهام هو في كتابه مقالة في النقد An Essay on Criticism: «إذا كتب الناقد عن الماضي دون إلمام بالحاضر فهو مجرّد ناقد أكاديمي، وإذا كتب عن الحاضر دون علم بالماضي فهو ناقد صحفي[١٤].

وقد يكتمل مفهومنا للنقد إذا فرّقنا بين قديمه وجديده. فالنقد والأدب ظهرا متزامنين. وإذا كان الأدب قد ولد مكتملاً فإن النقد ظلّ يحبو ويتطور ببطء متأثراً في نموّه وتطوره بما يجدّ من أشكال أدبية تخالف المألوف. وبما يظهر من عوامل تترك أثراً قوياً أو ضعيفاً في ذوق القارئ أو المتلقي. أي أن الأدب الذي يصدر عن مبدع يتوجه به إلى جمهوره محتاج إلى زمن طويل لبلورة قواعده في منظومة نظرية تسمى نقداً، بحيث يسهل تعلّم هذه النظرية، واستخدامها في دراسة الأنواع الأدبية، وتصنيفها والحكم عليها.

وقد غلبت على كل عصر من عصور الأدب نظرية نقدية مثلما غلب على كل فن أدبي نظرية أدبية تصلح للتطبيق في حدوده تطبيقاً يمكّن الدارس من التمييز بين صحيح هذا النوع الأدبي وفاسده. ولتقريب هذه الفكرة نشير إلى نظرية الدراما عند أرسطو. فالدراما عرفت قبل ظهوره بقرون نضجت خلالها المأساة والملهاة نضجاً كبيراً. ولم يكن شعراء الدراما الإغريق من أمثال صوفوكليس أو يوريبيدس يعرفون شيئاً عن قواعد هذه المسرحية بالرّغم من أنهم اعتادوها

اعتياداً. وقد جاء أرسطو واستخلص قواعد لهذا الفن أدرجها في كتابه القيّم : «فن الشعر Ars Poetica أو البويطيقا[١٥]. ونستطيع قول هذا الشيء عن الشعر العربي. فقد عرف قبل الخليل بن أحمد بمئات السنين. ولم يكن الشعراء يعرفون قواعد العروض وإنما اعتادوها واكتسبوها سليقةً من غير دَرْس . وجاء الخليل واستنبط الأوزان والأعاريض من ذلك الشعر وشرح ذلك كله وبوّبه في كتاب العروض. وبعبارة أوجز فإن التطبيق عادة يسبق التنظير.

وفي العصور الأدبية المتلاحقة سادت نزعات أدبية كانت تؤدي إلى تطور النقد أو تدهوره. ففي العصور الوسطى أدّت هيمنة الكنيسة على الثقافة والإنتاج الأدبي إلى تدهور النقد. وفي التراث العربي لم تتضح فكرة النقد الأدبي باعتباره علماً من علوم اللسان إلاّ في القرن الثالث الهجري. وقبل ذلك كان النظر في الأعمال الأدبية يتلخص في قولهم أشعر بيت، وأصدق بيت، وأشعر الناس حيّاً هذيل إلخ. وبدأت كتب البلاغة والنقد تحاول التعبير عن مجموعة من المبادئ التي يحتكم إليها الناس في تمييز الأدب الغثّ من السمين. وفي القرن الرابع ظهر بعض النقّاد من أمثال الآمدي ، والقاضي عبد العزيز الجرجاني، اللذين اقتربا من النقد المنهجي[١٦].ومن المؤسف أن هذا الاندفاع لم يستمر طويلاً، ولم يبلغ النقد العربي حداً من النضج يجعله قابلاً للتفكيك في مجموعةٍ من المبادئ والأفكار المتضافرة، بحيث يسهل تعلّمها وتطبيقها.ويظل النقد العربي بلاغياً في أكثره. والبلاغة تهتم بالأسلوب أكثر من اهتمامها بأي شيء آخر. مما يجعل النقد العربي القديم يخلو من نظرية للقيمة يعتمدها الناقد في تعليل رأيه الذي يفضل فيه نوعاً من الأدب على آخر.

وفي عصر النهضة الأوروبية تمّ إحياء فكر أرسطو طاليس النقدي، فبعث كتابه من جديد، وفهم كتابه عن المأساة، وما ينبغي أن تتصف به من وحدة في الحدث والزمان والمكان فهماً سطحياً، ومع ذلك ظل أرسطو المرجع الأول والوحيد في النقد الأوروبي طوال قرون ، تنافسه في هذه المكانة كتب لونجاينوس (في السّمُو) On the Sublime وكتاب هوراس فن الشعر Ars Poetica . وقد عرف النقد Classic Criticism كما عرف الأدب الذي يحيد قليلاً عن تعليمات

أرسطو، ويحاول تجاوزها،بالكلاسيكية الجديدة. وظهرت بعد ذلك بوادر الثورة على الأدب الكلاسيكي والنقد والكلاسيكي فيما أصبح معروفاً باسم الرومانسية[١٧] التي بَدا ظهورها واضحاً أواخر القرن الثامن عشر. ولم تقتصر ثورتها على مخالفة الأدب الكلاسيكي، والبحث عن طرائق جديدة في التعبير، أو أفكار جديدة في المحتوى، وإنما خالفتها أيضاً في النقد . ولم يتّضح المنحى النظري للنقد الرومانسي إلاّ بعد شَوْط من الزمن تراكمت فيه الأعمال الإبداعية. وجاء النقد الرّومانسي ليبرز ما في الرومانسية من خصائص جمالية ولغوية باعتبارها العناصر الأهم في الأدب. فتم التركيز ـ مثلاً ـ على العاطفة الجياشة وقوة التخييل واعتبار الفن عامة والشعر خاصة ضرباً من المعرفة الحسيّة خلافاً للأدب الكلاسيكي الذي عماده العقل والمنطق. وسعى النقد الرومانسي إلى تفعيل اللغة الأدبية بتجنّب الجزالة والانتقاء المعجمي ونبذ الألفاظ المهجورة، والاهتمام باللفظ المألوف لدى القارئ، واستقاء مادة الفن من الآداب الشعبية كالأساطير ، والحكايات.

ومن نقّاد هذه المدرسة في الأدب الإنجليزي الشاعران وليم وردزورث وصموئيل تايلور كولردج وسنتناول نقدهما بشيء من التفصيل إلى جانب نقاد آخرين من أمثال غوته وهيجو وسانت بيف وماثيو آرنولد وغيره: بيد أن الضرورة تقتضي منا إلقاء الضوء على مسيرة النقد وتطوره ليقف الدارس بنفسه على الموقع التاريخي لما يأتي من فصول.

٢- النقد الأدبي مسيرة وتاريخ :

ما من ريب في أن النقد الأدبي ظهر بظهور الأدب.

ومن المؤكد أن الأدباء الأوائل كانوا ينقحون ما يقولون من أشعار، وما يكتبون من نثر. فيعيدون النظر فيه من حين لآخر، إعادةً تقوم على حذف ما لا يستحسنون من ألفاظ، ومعانٍ، وتراكيب، والتعويض عنها بما يستحسن، طامعين في الحصول على رضا القارئ، وإعجابه الشديد بما يقولون، ويكتبون...

ولا شكّ -أيضاً- في أن القرّاء، بدورهم، كانوا يعيدون النظر فيما يقع بين

أيديهم من آثار شعرية، وأخرى نثرية، ولا بدّ أن تسريح النظر فيها كان يتمخّض عن بعض الأحكام التي لا ترتقي إلى مستوى النظر النقدي المنهج. وينظر إلى أفلاطون (٤٢٧-٣٤٧ق.م) باعتباره أوّل من وضع ملاحظات خاصة بالشعر لها موقعها في فلسفته المثالية الأخلاقية. فالشاعر -عنده- كالرسام، يحاكي الطبيعة، التي هي -في الأساس- محاكاة لطبيعة أخرى خلقها الله في عالم المثل الذي يقبع فيما وراء الطبيعة، وهو عالم ميتافيزيقي، يحتوي من كل شيء حقيقته الجوهرية الخالدة، وما في واقعنا ظلال شوهاء لتلك الحقائق المستقرة في العالم الأزلي. والشاعر عندما يحاكي هاتيك الظلال، إنما يقدّم عملاً بعيداً عن الحقيقة بثلاث مراتب، كالرسام الذي يرسم سريراً يحاكي فيه السرير الذي صنعه النجار، مقلّداً به السرير الذي خلقه الله.[١٧]

وعلى هذا فإن الشعر تقليد التقليد. وبما أنه على هذه الدرجة من الزيف فلا ضرورة له في الجمهورية. والشعراء جديرون بأن ينبذوا منها إلا إذا كانوا يمجّدون الحرب، ويبعثون الحماسة في الجند، ويشجعونهم على القتال، أو يتغنون بأشعارهم بالأمجاد السماوية. وفي محاورته إيون Ion تصوّر أفلاطون أن الشّعر وحيٌ تقذفه ربات الشعر في نفوس الشعراء، فينطلق على ألسنتهم، وأقلامهم، دون أن يعرفوا حقيقة ما يقولون.[١٨]

ولم يتنبه أفلاطون إلى أن فكرته هذه عن الشاعر بأنه ملهم، يقول ما لا يدري، تناقض فكرته السابقة عن المحاكاة Imitation لأن من يحاكي شيئاً للوصول إلى المطابقة فيه لابدّ من أن يبذل جهداً، فمفهوم المحاكاة ينطوي على اعتراف بأن في الشعر قدراً من الصنعة،وهي تتنافى مع التصوّر الثاني لأفلاطون الذي فرق أيضاً بين أنواع الشعر، كالملحمة Epic والمأساة Tragedy والملهاة Comedy والقصيدة الغنائية Lyrical والشعر التعليمي Didactic Poetry.

وقد آلت ملاحظاته إلى أرسطو، والشبه بين أفلاطون وتلميذه (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) أنهما الاثنان يحاولان الإجابة عن سؤال هو: ما علاقة الشعر بالواقع؟ وكلاهما يجيب : إنه محاكاة لذلك الواقع. لكن الفرق يتمثل في أن أفلاطون يرى هذه المحاكاة (مرآوية) بينما يذهب أرسطو إلى القول بأنها محاكاة تفضُل الواقع.

فالشاعر المسرحي الذي يؤلف مأساةً يحاكي الناس أفضل مما هم، والذي يؤلف الكوميديا يحاكي الأراذل من الناس في السلوك الهزلي الذي يصدر عنهم، فيثير الضحك.[١٩] لذا كانت الحقيقة التي يتوخاها الشاعر المسرحي حقيقة تختلف عن تلك التي ينشدها الفيلسوف، ويتوخاها المؤرخ. والحقيقة في الشعر عنده أسمى من تلك التي تقفنا عليها مناحي التأليف الأخرى. والشعر-بهذا المعنى- لا يخلو من فائدة. فعن طريق الشفقة Pity والخوف Fear الذي يبعثه في النظارة يحدث ما سماه التطهير Catharsis.

وقد تلقف هوراس Horace الشاعر اللاتيني الذي شهد العصر الذهبي للثقافة الرومانية، وألف عدداً من الكتب منها كتابه "خطاب إلى آل بيزو"[٢٠] الذي عرف بعنوان فن الشعر Ars Poetica آراء أرسطو مؤكداً أن المأساة صورة للواقع، ولكنها تفضله لأن الشاعر لا يحاكي الناس كما هم فعلاً. ونصح قراء كتابه المنظوم شعراً أن يعرفوا قبل كتابة المآسي، أو الملاهي، أو الكوميديا الهجائية Satir أقدار الشخوص، فلا يدعون الشيخ يتكلم كلام الصبي، أو النبيل يتكلم كلام السوقي[٢١]. وهذا يعني -بوضوح- أن هوراس يريد من الشاعر المحاكاة، لكنها محاكاة ذات هدف.

ومثلما تجاوبت أفكار أفلاطون، وأرسطو، في كتاب هوراس "فن الشعر" تجاوبت في كتاب فيليب سدني ١٥٩٥الموسوم بالعنوان:" الاعتذار للشعر" The Apology for Poetry الذي يقرّر أن الشاعر ينبغي أن تتاح له الحرية المطلقة في النظم، بحيث يحقق في شعره امتزاج الخيال بالعاطفة والأسلوب القوي. وهذا لا يتأتى له إذا قيّد بمحاكاة جانب من الطبيعة دون جوانبها الأخرى، وإنما ينبغي أن يترك له الخيار في ذلك. وهذه المحاكاة ليست مشروطة بما هو كائن، فقد يسعى إلى إكمال النقص في الشيء الذي يحاكيه، وقد يلجأ إلى اختراع طبيعته التي يحاكيها.[٢٢]

واقترب درايدن من المحاكاة، ولكنه استبدل التعرّف Recognition بالتطهير. فالنظّارة الذين يشاهدون الأعمال التراجيدية يكتسبون معرفة جديدة بالنفس

الإنسانية، ومن هذه المعرفة يقفون على فضائلهم ونقائصهم. وعليهم بالتالي أن يتشبثوا بالفضائل، وأن يتخلصوا من النقائص. ولا يكتسب النظارة مثل هذا التعرف ما لم يكن العمل التراجيدي متقناً الاتقان الذي يحدث الإيهام بأن ما يجري على الخشبة شيء حقيقي. فالدرس الأخلاقي، أو الموعظة السلوكية، التي هي غاية المأساة لا تتحقق إلا من خلال إمتاع المشاهد، بما يرى، وبما يحسّ،وبما يسمع.[٢٣]

وفي مقالة ألكسندر بوب Pope (١٦٨٨-١٧٤٤) عن النقد An Essay in Criticism الصادرة سنة ١٧١١ نجده يتحدث عما سماه التعبير Expression قاصداً البنية المتخيّلة التي يخترعها الشاعر ليعرض من خلالها حقائق العمل الأدبي. وهذه البنية تشتمل على الحبكة Plot والأسلوب Style وإذا تأملنا مفهومه للحبكة وجدناه يقرّبنا -إلى حدٍّ ما- من فكرة المحاكاة لأنها تنطوي على مفهوم أساسي، وهو تنظيم الحكاية، أو الأسطورة، تنظيماً يجعلها مشاكلة للواقع. وقادرة على إيهام القارئ أو المشاهد بأن ما ترويه حدث فعلاً، أو أنه -على الأقل- ممكن الحدوث.[٢٤]

وقد أكّد جونسون Johnson (١٧٠٩-١٧٨٤) في تقديمه لأعمال شكسبير المسرحية أن المأساة تزيد المرء معرفة بالطبيعة البشرية العامة لا الخاصة. وهنا تكمن عبقرية شكسبير الذي يعدّ مسرحه مرآة صقيلة، صافية، تنعكس فيها الحياة بالمعنى الواسع للكلمة.[٢٥] وهذا يعني أن جونسون لا يخالف أرسطو في أن المأساة محاكاة، ولكنها تحاكي الحقائق الجزئية، العارضة، المتغيرة.

والحقيقة أن النقد حتى بداية القرن التاسع عشر ظل يدور حول محورين، هما: علاقة الشعر أو الأدب بالواقع، وهل هو محاكاة أم أنه إبداع واختراع. والثاني هو علاقة الشعر أو الأدب بالمتلقي Audience وهل يكتفي بما فيه من إمتاع، أم أنه يجد فيه أمراً آخر كالتطهير، أو التعرّف، أو العاطفة التي تحقق النشوة عند لونجاينوس. وقد شهد القرن التاسع عشر ظهور الأدب الرومانسي ممثلاً بشعر وليم وردزورث Wordsworth وكولردج Coleridge وشيللي Shel-

ley وفيكتور هيجو Hugo وغوته Goethe الألماني. وعلى هامش هذا التيار برز النقاد من أمثال سانت بيف Beuve وهيوليت تين Taine وماثيو آرنولد Arnold صاحب كتاب "مقالات في النقد".

واللافت للنظر أن النقاد الرومانسيين تحركوا في النظرية النقدية في اتجاه آخر جديد هو الاهتمام بما يعرف لدى المتأخرين بنظرية التعبير، أو النقد التعبيري Expressive .فوليم وردزورث تحدث في مقدمة الطبعة الثانية من ديوانه حكايات غنائية Lyrical Ballads عن أن الشعر هو التدفق التلقائي للعواطف الجياشة.[٢٦] وأنّ هذا الفيض من المشاعر لا يحتاج إلى أكثر من الألفاظ البسيطة المألوفة والإيقاعات الموسيقية العذبة التي تشبه بموسيقاها أغاني الفلاحين. وأنّ الوزن ضروري لأنه ينظّم العواطف، وأنّ الأفكار المجرّدة تقتل الشعر، لذا كان على الشاعر أن يعبر عن أفكاره بصورٍ محسوسة يلتقطها من هنا ومن هناك.

وراهن وردزورث على أن المتعة في الشعر شرط أساسي لحصول التعلّم، وهو الذي يعني به الإفادة التي سمّاها أرسطو تطهيراً، وسمّاها درايدن تعرّفاً، وفي هذا الحديث عن مفهوم وورث للشعر ما يذكرنا ببعض آراء الفيلسوف الإغريقي لونجاينوس Longinus الذي ذهب إلى أن الشرط الأساسي للشعر الجيّد هو شعور قارئه بشيء من الهزّة أو النشوة التي مصدرها العاطفة القوية، والأسلوب الرفيع Sublime.

أما كولردج (١٧٧٢-١٨٣٤) فقد خالف وردزورث في أنه لا توجد لغة خاصة بالشعر وأخرى خاصة بالنثر. مستدلاً على رأيه بوجود لغتين إحداهما خاصة بالشعر بدليل أن بعض المحسنات اللفظية إذا استخدمت في الشعر حسُنت وعذبت ولكنها إذا استخدمت في النثر كانت مستهجنة مكروهة، ونابية ممجوجة. فالتكرار مثلاً يحسن في الشعر ولكنه في النثر ينبو عنه المزاج، وتمجّه الأذواق. والتعبير عن المشاعر الدفينة محتاج إلى لغة خاصة تتميز بالفخامة. والشعر العظيم في عرفه وليد ملكة خاصة هي الخيال الثانوي (الخلاق) Imagination وليس الخيال الأولي Fancy .فالخيال الخلاق هو الذي يمدّ

الشاعر الموهوب بالتصورات التي تنصهر وتذوب وتتخلّق في القصيدة من جديد على نحو تختلف فيه عن أصولها اختلافاً شديداً. تماماً مثل تمثال من البرونز قام على قطع ومواد برونزية مختلفة تمّ صهرها في فرن وأعيد سبكها في العمل الجديد.[٢٧]

وهذه الملاحظات في الواقع لا تنفصل عن ملاحظات ورث من حيث التوكيد على أن الشعر نتاج الملكات، وغرضه التعبير عن العواطف والاحساسات. وقد أكّد شيللي (١٧٩٢-١٨٢٢) هذه الفكرة في دفاعه عن الشعر Defense Of Poetry فالمحتوى لا يمكن فصله عن أداة التعبير وهي اللغة. فلو أنك حاولت ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى، أو لو أنك حاولت تفسيره، في إطار اللغة ذاتها، بكلمات غير الكلمات التي اختارها الشاعر، ونظمها، لفقد هذا الشعر قيمته، لأن المحتوى جزءٌ لا يتجزأ من التعبير.

وذهب إلى أبعد من هذا، فأكد أن اللغة تؤول إلى الشيخوخة، والذبول، والفناء، لولا الشعر الذي يجدد شبابها، بما يضيفه لها من حيوية عن طريق المجاز. وقد استأثرت المادة اللغوية بعناية الشاعر الألماني Geothe (١٧٢٩-١٨٣٢) فهي التي تضفي -في رأيه- على الشعر طابعه الفني المحسوس الذي يشبه في درجة إحساسنا به إحساسنا بملمس الرخام في النحت. ولكي ينجح الشاعر أو الكاتب في الوصول إلى هذه الدرجة من الحساسية في اللغة الأدبية ينبغي عليه أن يخضعها لمزاجه الفردي. فالفردية في التعبير هي أساس كلّ فنّ، وغايته[٢٨]. أما هيجو Hugo(١٨٠٢-١٨٨٥) فقد دعا إلى تحطيم القوالب الموروثة من الأدب الكلاسيكي، لأن الإبداع تعبير عن شخصية المبدع لا عن أرسطو، ولا عن أفلاطون.

وثبوت فكرة "التعبير" باعتبارها تفسيراً لطبيعة الأدب أدى إلى ظهور نقد جديد يعنى بالربط بين الشكل والمحتوى الشخصي للنصوص. وسمي النقد الذي كتبه سانت بيف Beuve (١٨٠٤-١٨٦٩) النقد الشخصي. أو -في أحسن الأحوال- النقد السيري نسبة إلى السيرة. وهو يرى أن من واجب الناقد البحث

في حياة الأديب وأخباره ليكون فكرة وافية عن شخصيته، ونفسيته، ومزاجه. وقد تصل به درجة البحث والاستقصاء إلى ما يشبه التجسس على الأديب. وفي ضوء ذلك تقرأ الأعمال الأدبية ليعرف مدى التأثير الذي تركته تلك الشخصية فيها، فالأدب كالثمرة والأديب كالشجرة. فكما تكون الشجرة تكون الثمرة. وكلما ازدادت معرفتنا بها كان تذوقنا لها أكثر دقة، وحكمنا عليها أوفى بالغرض.[٢٩]

ويرفض سانت بيف فكرة النموذج الأدبي القدوة. وهي الفكرة التي لم يرفضها ماثيو آرنولد Arnold (١٨٢٢-١٨٨٨) الذي يعدّ الشعر نقداً للحياة، مؤكداً أن معيار الحكم على القصيدة يتجاوز فكرة الوحدة العضوية Organic Unity التي أفرط في الكلام عليها كولردج. فالقصيدة الجيدة لا بدّ فيها من الطاقة الدرامية، والانفعال القوي، والأسلوب الرفيع، والعاطفة الجياشة، والإحساس العفوي، والقدرة على الإلهام الإنشادي.[٣٠]

وقد تصدت العلوم الإنسانية من فلسفة واجتماع وتاريخ وعلم نفس لدراسة الأدب. وتوزعت اهتماماتها بين العناية بالشكل الجميل والسامي، عند كانط Kant وشيلر، إلى رصد العلاقة بين تجليات الفكر المطلق والشكل الفني عِنْدَ هيجل Hegel إلى تفسير الشعر تفسيراً قائماً على مراعاة المبدأ القائل بأن الجمال فيما هو من إبداع الإنسان، وابتكاره، دليل على قوّة الإرادة عند شوبنهور Schopenhauer وأن الجميل، والسامي، لا يتحققان إلا في الأعمال الفنية من رسم ونَحْتٍ وموسيقى وشعر ومسرح وليس في الطبيعة.[٣١]

وأما التاريخ فقد ركز على الربط بين الفنون الأدبية والزمن إلى جانب العوامل التاريخية الأخرى، كانتساب الكاتب إلى جنس معين من الناس، وهذا واضح في الكتاب الذي صنّفه هيبوليت تين Taine حول تاريخ الأدب الإنجليزي.

ويتجلّى الفارق بين علم الاجتماع وعلم النفس في تناول كل منهما للظاهرة الأدبية، من حيث أن علم الاجتماع صرف جهده وعنايته للنظر في علاقة الأدب بجمهوره، في حين درس علم النفس الأدب من خلال دلالته على نفسية صاحبه، أو من خلال الرموز التي يجسّدها الأديب في عمله للتهرب من التعبير عن

حاجاته الأساسية مباشرةً. وقد أفرط فرويد Freud (١٨٥٦-١٩٣٩) في كتبه "تحليل الأحلام" و"التحليل النفسي للفن" وغيرهما في التأكيد على أن الأدب تعبير غير مباشر عن رغبات الأديب المكبوتة. وأن اللاوعي Unconsciousness هو الذي يهيمن على عملية الإبداع الأدبي والفن وليس الوعي. موضحاً أن رغبة الأديب في التعبير عما هو في حاجة غريزية لإشباعه تصطدم بالتقاليد والعادات وقواعد التحريم (التابو) ولذلك يلجأ إلى اللاوعي للتعبير عن نفسه مستخدماً تقنيات: التكثيف -أي استبعاد بعض الرغبات- أو الإزاحة أو التعويض أي تبديل هدف بآخر، أو الرمز.[٣٢] فتردد هملت -مثلاً- في مسرحية شكسبير المعروفة يرمز إلى رغبة الأمير الدنماركي في التخلص من الأب، وهي الرغبة التي تم تحقيقها على يدي قاتل أبيه، مغتصب العرش.

فهملت - في رأي إرنست جونز- كان متعلّقاً بأمه، وكان يعاني من عقدة أوديب الذي رأى في المنام أنه يقتل أباه، ويتزوج من أمّه. وقد صنّف فرويد قوى النفس الإنسانية إلى ثلاث، هي: الأنا Ego والأنا العليا Super Ego والهوَ Id الذي يدفع بالفرد إلى ارتكاب ما لا تقرّه عليه الإعراف، أو التقاليد أو التعاليم والأديان.[٣٣]

وأثارت دراسات فرويد لعدد من الأدباء والفنانين أمثال ليوناردو دافنشي ودستويفسكي ردود فعل عنيفة لأن نتائج بحوثه تعني أن الثقافة الإنسانية نتاج عقول مريضة ونفسيات معقدة. مما جعل عدداً من تلاميذه يخالفونه الرأي. وفي مقدمة أولئك التلاميذ أوتورانك Rank (١٩٠٨) الذي تناول مسألة الإبداع الفني نافياً أن يكون الشاعر و الفنان عصابياً. فهو في رأيه إنسان يمتلك تجربة، ويمتلك خبرة، وهو يستخدمها في تحقيق هدف معين يتجاوز التعبير عن نفسه إلى السعي من أجل تحقيق الشهرة، وإحراز التفوّق.[٣٤] وذهب (برجلر) إلى رأي مفاده أن الشعر والأدب ليس تعبيراً عن رغبات المبدع المكبوتة وإنما هو شكل من أشكال المقاومة التي يبديها حيال هاتيك الرّغبات.[٣٥]

واستبدل كارل يونج Jung (١٨٧٥-١٩٦١) اللاوعي الجمعي باللاوعي الفردي،

مضفياً على النتاج الأدبي والفني صفة هي المزج بين وعي الفرد المبدع ولا وعي الجماعة التي تختزن في ثقافتها وتراثها ما يعدّ رموزاً حيوية يستخدمها الشاعر والكاتب لإثارة الإحساس بها والتعبير عن وعي المجتمع بذاته. وهذه الرّموز أو النماذج العليا Archetypes يستخدمها الكتاب، والشعراء، والفنانون، فتغدو أشكالاً Figures كتلك التي تعيش في روح كل شخص ينتمي لهذه الجماعة أو تلك.[٣٦] ومثال ذلك شخصية (فاوست) في مسرحية (غوته) فعندما يشاهده الألمان في المسرح تستيقظ في أخيلتهم وتنبعث أصداء ذلك النموذج الذي استقرّ لدى كل ألماني. أي أن هذا العمل الدرامي يوقظ لدى المشاهدين تلك الرّوح البدائية التي شغلتهم عنها حياتهم اليومية.[٣٧]

وقد عمّق نورثرب فراي Frye البحث في هذه المسألة في كتابه "نماذج الأدب". وفي كتابه "تشريح النقد". وقد تخيّر ريتشاردز Richards مدخلاً آخر لدراسة الأدب دراسة نفسية. فقد عني بمسألة الاتصالCommunication وذهب إلى أن الأدب لا يسعى لتحقيق التوصيل فحسب، وإنما لتحقيق التواصل أيضاً، والفرق هو أنه في حال الاتصال يكتفي القارئ بتلقي المحتوى، لكنه في الحالة الثانية يخضع لتأثيرات العمل الأدبي، فيعتدل سلوكه، وتتوازن دوافعه، عن طريق الزيادة المطردة التي تسببها قراءة الأعمال الأدبية في نشاط الجهاز العصبي.[٣٨]

وهذه المسألة تمثل انقلاباً في سيكولوجيا الأدب، فبدلاً من الاهتمام بالأديب المبدع يتحول الاهتمام إلى القارئ وسيكولوجيته. وقد اتضح هذا لدى بعض الفرنسيين ممن ابتكروا عبارة القراءة النفسية Psycho-Reading أو عبارة لا وعي النص عند جاك لاكان Lacan بدلاً من لاوعي الكاتب[٣٩]. وقد أضافت جوليا كرستيفا إلى حقل الدراسة النفسية للأدب ما يمكن إدراجه تحت مصطلحي الأنوثة والذكورة.[٤٠]

واهتم آخرون بتطوير دراسة اللغة على أساس نفسي بحيث يعتمد تحليل الآثار الأدبية على الإفادة مما يسمى علم اللغة النفسي. وأياً ما كان الأمر فإن

علم النفس قد أفاد الأدب كثيراً وأفاد بذلك نفسه. وشاع استخدام مصطلحات نفسية في الدراسات منها عقدة أوديب، وعقدة إلكترا، والنرجسية. واتخذت شخصيات الأدباء المعروفين مادة اختبر فيها علماء التحليل النفسي نظرياتهم.

وخلافاً لما سبق عني دارسو الأدب من الوجهة التاريخية، والاجتماعية، وحتى الإيديولوجية، بمعرفة رد الفعل لدى القارئ، أو الجمهور الأدبي. ودعت مدام دو ستايل إلى المزج بين النزعة التاريخية والعوامل الاجتماعية التي أدّت إلى ظهور العمل الأدبي. وعرفت هذه القراءة للأدب بأنها تعاقبية، أي تعتمد تصنيف الآثار الأدبية تبعاً لتاريخ ظروفها، وشهادتها على الحوادث.[٤١]

وأسهمت آراء بونالد Bonald صاحب العبارة المتداولة في أدبيات القرن التاسع عشر " الأدب تعبير عن المجتمع"[٤٢]. في تعميق الأثر الذي تركه كتاب مدام دو ستايل "حول الأدب والمجتمع". ولعلنا نلاحظ من خلال العبارة المذكورة الفارق بين نظرة علم النفس، ونظرة الاجتماعيين، فقد عدلوا عن التركيز على المبدع إلى التركيز على المجتمع أو القارئ وهو الذي يتوجه إليه الأديب بما يكتب. وقد أضاف هيبوليت تين (١٨٦٨-١٨٩٣) إلى ما سبق التركيز على الجنس والبيئة.[٤٣] ولم تكتف الماركسية بالآراء السابقة عن علاقة الأدب بالمجتمع، وإنما أسندت إليه دوراً يضطلع به فهو: إما أن يكون أداة توجيه وتحريض، أو أداة للسيطرة على الجماهير؛ فمن خلال ارتباطه بالبنى الفوقية لا بدّ أن يكون معبّراً عن الشرائح الاجتماعية الصّاعدة، أو انهيار الطبقات المنهارة.

وترى الماركسية في الأدب انعكاساً Reflection للواقع شاء ذلك الأديب أم أبى. أما غاية الأدب عندهم فهي التحريض والتماس التغيير لتحقيق النمط الاشتراكي، والانخراط في معركة الصراع الطبقي. وقد تم تجديد المفهوم الماركسي للأدب عند جورج لوكاش Lukacs ومن بعده لوسيان غولدمان Goldmann فقد ذهب الأول إلى أن الواقعية الحقّة هي التي لا تكتفي بتصوير الواقع، وإنما تسعى إلى تغييره بتصويرها للقوى الكامنة فيه المهيأة إلى النجاح في تطويره، أي أن الواقعية هي الارتباط بجدليّة التاريخ.[٤٤]

أما غولدمان فقد مزج بين البنيوية عند كل من جان بياجيه وكلود ليفي شتراوس والماديّة التاريخية عند الماركسيين، موضحاً ذلك في أكثر من دراسة. في مقدمتها كتابه "الإله الخفي" و"نحو علم اجتماع للرواية"[٤٥] وقد ذهب بعض الاجتماعيين إلى إضفاء منهجية جديدة على القراءة عرفت باسم سوسيولوجيا الأدب. وهي التي تقوم على دراسة ثلاثية: سوسيولوجيا الكاتب، وسوسيولوجيا النّص، وسوسيولوجيا القارئ، ومنهم من يضيف إلى ذلك سوسيولوجيا الشكل الأدبي إلى جانب سوسيولوجيا المحتوى[٤٦]. وأبرز ما يؤخذ على هذا التوجه النقدي تهميش العمل الأدبي والعناية بالقضايا التي تحيط به حتى أن الاستنتاجات التي تستخلص من الأدب غالباً ما تؤدي إلى نتائج في غاية الأهمية لعلم الاجتماع، أو السكان، أو الأنثروبولوجيا، دون أن تكون مفيدة لعلم الأدب. وهذه هي وجهة النظر التي عبّر عنها النقاد الجدد، وهم جماعة من النقاد ظهرت أعمالهم بين الحربين العالميتين الأولى والثانية. ورافق هذا الظهور ظهور جماعة أخرى عرفت باسم الشكليين الروس. والجماعتان كانت لهما آثار عميقة في مسيرة النقد الأدبي في القرن العشرين.

ويرجع ظهور المجموعة الأولى إلى العام (١٩١١) عندما ظهر كتاب سنغارن الموسوم بالعنوان The New Criticism أي النقد الجديد[٤٧] ومما يميز هذا التيار النقدي الذي تصدره بروكس ورانسوم ووليم إمبسون وستيفن سبندر وديفيد ديتشس وإدموند ولسون وبلاكمور وبيرك، أنهم جميعاً يرفضون تدخل العلوم الإنسانية عموماً في دراسة الأدب، لأنها تهتم بما يقوله العمل الأدبي وليس بالطريقة، أو الشكل، أو الأسلوب، الذي يتحقق عبره هذا العمل أو ذاك، وقد رددّ أكثرهم العبارة: "القصيدة لا تريد أن تقول وإنما تريد أن تكون" أما عن الشكل، والمحتوى، فيرفضون هذه الثنائية مؤكدين أن القصيدة أكبر من أن تضيق لتحشر في هذه الثنائية المحدودة. فهي عند سوزان لانغر Langer أصواتٌ ومعانٍ تتداعى، وتأثير متبادل بين هذه العناصر. والذي يريد الحكم على القصيدة اعتماداً على محتواها دون النظر في سماتها الصوتية والتصويرية هو دون ريب ناقد قصير النظر.[٤٨]

ورددوا أيضاً ما كان قد تكلم عليه كولردج، ولكنهم بدلاً من الوحدة العضوية استحدثوا تعبيراً جديداً هو الشكل العضوي Organic Form فأضفوا بذلك على الشكل مفهوم الغاية بعد أن كان لدى الناقدين السابقين وسيلة، لذا يقول مارك شورر: إن الشكل في النقد الجديد هو المضمون متحققاً.

واستحدث النقاد الجدد مفهومات جديدة مثل مفهوم التوتر Tension الذي ينتظم أجزاء القصيدة ويشدّ بعضها إلى بعض. ومفهوم المتكلم Speeker والمفارقة .Paradox

أما المجموعة الثانية فقد ظهرت منذ العام ١٩١٣ وكانت قد تأسست في موسكو حلقة لغوية أفادت من أبحاث سوسير وتفريقه بين الدراسة التزامنية Synchronical والتعاقبية Diachronical للسان. وحاول ياكبسون (١٨٩٦-١٩٨٢) تطوير بحوثه فيما يتصل بجدل الصوت والمعنى.[٤٩] وعندما تحوّل إلى براغ Pragueصبّ جلّ اهتمامه على دراسة الوظيفة الإنشائية أو الإبداعية للغة، وتناول أعمال الشاعر التشيكي خليبنيكوف (١٩٢١) مستهلاً بذلك نسقاً من الدراسة الأسلوبية للغة الشعر. وعندما انتقل إلى أمريكيا في أثناء الحرب العالمية الثانية واصل بحوثه ومحاضراته، وفرّق تفريقاً جديداً بين الاستعارة Metaphor والكناية Metonymy وتحدث عن علم جديد يعدّ فرعاً من علوم اللسان هو الأسلوبية Stylistics [٥٠].

وتقوم دراسة الأدب لدى ياكبسون وأنظاره من الشكليين الروس على إقصاء التاريخ.[٥١] فالفكرة القديمة التي تقول بأن التمتع بقراءة هوميروس تتطلب وضعه في سياقه التاريخي فكرة تتعارض مع النقد النّصي. واهتموا مقابل ذلك بعملية البناء وتأمل العلاقات بين العناصر التي يتكون منها العمل الأدبي.

وقد تأثر بهذه الآراء فلاديمير بروب Propp الذي أخضع الحكايات الشعبية الروسية للقراءة النّصية بحثاً عما يسميه متواليات سردية. Narrative Se-quencesتنهض كلٌّ منها بوظيفة في النصّ. وقسم هذه الوظائف إلى نوعين: مساعدة، ومعيقة.[٥٢]

وقد انتهج هذا الأسلوب في دراسة القصص والخرافات والحكايات شتراوس الذي افتتح بكتابه "الأسطورة والمعنى" و "أسطوريات" باباً جديداً في النقد الأدبي وهو المعروف بالبنيوية Structuralism. وهي عنده لا تتعدى أن تكون تطبيقاً لمعطيات البحث الألسني الجديد في حقول ثقافية أخرى كالأنثروبولوجي والأدب.[٥٣]

وهذه البنيوية تسعى إلى تجريد الأدب من كونه جسماً حيّاً إلى مجموعة من العلاقات الداخلية (نظام) وهذا النظام قائم على التشاكل المطلق في نماذج أدبية تنتمي إلى نوع واحدٍ من الكتابة كالقصة مثلاً. ويصلح هذا النظام مرجعاً للأعمال الفرديّة. أي أن كل عمل أدبي جديد يقاس بامتثاله أو خضوعه لذلك النظام أو انحرافه وحياده عنه. وللتعرف على نظام النّص يبدأ الدارس بالأدنى مرتقياً ومتدرجاً نحو الأعلى، وفي أثناء ذلك يتم الكشف عما يجمع هذه المستويات، أو الأركان، أو البنيات الموضعية في النسق. أي أن ما يهتم به البنيويون هو الكشف عن النسق وليس عن المعنى، أو المفاهيم، سواءٌ أكانت متعلقة بالذات، أو القراءة، أو المجتمع. فهذه المفاهيم التي هيمنت على النقد زمناً طويلاً آن لنا أن نتعداها ونتجاوزها في هذا الزمان.

ويؤخذ على البنيوية كثير. ومن ذلك الادّعاء بأن النصوص الأدبية المنتمية إلى جنس أدبي واحد تخضع وجوباً لأنساق محددة كالثنائيات التي أشار إليها شتراوس في تحليله البنيوي للأساطير.

وهذا ما تصدى له ديريدا Derrida الذي استحدث منذ العام ١٩٦٦ مفهوماً جديداً في قراءة النصوص الأدبية، وغير الأدبية، وهو التقويض أو التفكيك De-construction مفنداً مزاعم شتراوس في تحليله للأساطير قائلاً إنّ كل تحليل يورده يتضمن تفسيرين أحدهما يقودنا إلى الوراء حيث التصور الأصلي للمعنى. والثاني يقودنا إلى الأمام حيث الإشارة صريحة واضحة لانعدام المعنى.[٥٤]

وقد تخيّر ديريدا المسار الثاني الذي يقول بأن المعاني ليست ثابتة في النصوص. وقد أعاد ديريدا في كتبه المتعددة: "الكلام" و"الظواهر" و"الانتشار" و"مواقف" و"الكتابة والاختلاف" كذلك دراساته لأشعار مالارميه، وإحدى روايات

فيليب سولير Soller. النظر في الكثير من النصوص، مستبعداً ما هو معروف أو مألوف من معانيها وأغراضها ودلالاتها تاركاً لنفسه الحريّة الكامنة للتفسير في ضوء ما يسميه مركزية الكلمة، و "ميتافيزيقيا الحضور".(٥٥)

وكل ما كتبه ديريدا في هذا السياق ينطلق من منطلق أن كل كلام شفوي أو نصّ مكتوب فيه شيء ما حاضر وآخر غائب. وهذا الآجل أو الغائب هو الناتج الإجمالي الإيجابي أو السلبي للمسافات المبثوثة (الفجوات) بين ثنايا الكلام التي بغيرها لا يمكن أن تدلّ على شيء.(٥٦)

وقد تأثر بآراء ديريدا هذه عدد من الأدباء أمثال بول دي مان Man صاحب "العمى والبصيرة"(٥٧). وهارتمان، وميلر. وهم يهتمون بما يسمونه القراءة المنجزة. والتكملة التي تعني قيام الدارس بإتمام النص بالدلالات والمعاني التي يستولدها منه. ويذهب بعض النقاد إلى القول بأنّ التفكيكية تخرّب(٥٨) Subverts التقاليد الأدبية وتشكك في الأفكار الموروثة عن البلاغة واللغة والسياق والنصّ والمؤلف والقارئ، وعملية التفسير، وأشكال الكتابة النقدية. وتجعل النقد نوعاً من الانطباعات التي لا تخلو من فوضى.

ومن قبيل النقد التفكيكي هذا ما ظهر من اتجاهات، كالنقد القائم على استجابة القارئ Reader Response والنقد القائم على التأويل، وتمثّل هذين التيارين مدرسة كونستانس الالمانية، ولا سيما أعمال هانز روبرت ياوس صاحب جماليات التلقي، وأفق التوقع.(٥٩)

وعلى هامش التحديث الذي شهده النصف الثاني من القرن العشرين برز تيار نقدي نسوي Feminist مستفيداً من مقولات ديريدا في التفكيك. فما دام المعنى غير ثابت، وما دام كل شيء آجل في النصّ، فإن المجال مفتوح باتساع لإضفاء مزيد من التأويلات على الأدب بما يخدم الحركة النسائية، والسعي لإبراز جهود المرأة المبدعة في ميادين الأدب والفنون.(٦٠) وفي ضوء ذلك أعيد النظر في أبرز الأعمال للإجابة عن السؤال: كيف تم تصوير المرأة فيها وإنجازاتها؟ كما أعيدت كتابة التاريخ الأدبي بحيث أن الأدب النسائي المهمّش يجري الاحتفاء به وإبرازه.

وفي هذا السياق ظهر مصطلح القراءة النسوية Gynocritics وهي قراءة متحررة من تحكم الرّجل في المصطلح والخطاب النقدي.(٦١)

ويتداخل النقد النّسوي كذلك مع النقد الثقافي، الذي يمثل في الحقيقة، شكلاً من أشكال النكوص، والعودة إلى الماضي. بحيث أنّ ما كان يعدّ إقصاءً للتاريخ أصبح الآن تاريخاً للنص، وتنصيصاً للتاريخ، والنقد الثقافي يعتمد الأسلوب التفكيكي في إعادة النظر بالنتاج الثقافي، والأنساق، دون الأخذ بما قيل فيه من قبل أو في تلقيه، مع العناية بالأعمال الهامشية، والنصوص غير الأدبية. كالأحاجي والملح، والأخبار، والنكات، والتكاذيب، والحكايات. ومن أبرز دعاة النقد الثقافي ليتش وكلنر وإدوارد سعيد.(٦٢) وهو نقد في الحقيقة يقوم على نفي المفاهيم الجمالية، والأسلوبية، لصالح المفهومات الأخلاقية. ويعتمد على نقد ثقافة الوسائل الإعلامية، كالسيناريو والدراما التلفزيونية والبرامج والإعلانات وما شابه ذلك.

ونخلص مما سبق إلى ترتيب نهائي ومختصر لسيرورة النقد منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا.

- فعندما يتصل الأمر بعلاقة الأدب بالواقع تبرز مفاهيم محدودة كالمحاكاة، التعرّف، الانعكاس.
- وعندما يتصل الأمر بعلاقة الأدب بجمهوره تبرز مفاهيم أخرى، مثل: الأدب تعبير عن المجتمع، الالتزام، الواقعية، وأخيراً العودة إلى ما يعرف بالنقد الثقافي.
- أما عندما يتصل الأمر بمسألة أدبية النّص -أي علاقة النص بذاته- فتبرز مفاهيم مثل: الشكل، الشكل العضوي، الأسلوب، البنية، النّسق، العلاقة، تعددّ القراءة.
- وفي الأحوال التي يتصوّر فيها السؤال عن علاقة الأدب بصاحبه تبرز مفهومات أخرى مثل: التعبير، التهرّب من الدوافع والرغبات المكبوتة، اللاوعي الفردي، والنّكوص، والتعويض، وكذلك توازن الدوافع، وتفعيل الجهاز العصبي. هذا بشرط ألا نأخذ بالمفهوم البنيوي القائل بانتهاء وصاية المؤلف على النّص أو ما يعرف بموت المؤلف .Death of Author

الهوامش

١. وهبة والمهندس ، معجم المصطلحات العربية ص ٤١٧ .

٢. انظر مقدّمة طه حسين لكتاب نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢ ص ١٩.

٣. القيرواني، ابن رشيق، العمدة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، ط ٥.

٢. وهبة والمهندس، السابق.

٥. السابق ص ٤١٧ .

٦. للاستزادة انظر كتاب : النقد التحليلي لمحمد عناني، مكتبة الانجلو . المصرية، القاهرة، د.ت.

٧ . استعرض فاروق سعد مقارنات هذه القصة بروبنسون كروزو في مقدمة ط دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٩٢ ، ص ص ٤١ ـ ٤٤.

٨ . وهبة والمهندس، السابق.

٩. ترجمه عن الإنجليزية محيي الدين صبحي، وراجعه حسام الخطيب، وصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣. وأعادت المؤسسة العربية نشره في طبعة ثانية (١٩٩٨).

١٠. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت ، ١٩٥٧.

١١. صدر عن دار الثقافة، بيروت ،ط٥ ، ١٩٦٦.

١٢. صدر عن مكتبة الأنجلو . أمريكية ، مصر ، ١٩٥٩

١٣. صدر عن دار المعارف، الإسكندرية. بلا تاريخ.

١٤. غراهام هو ، مقالة في النقد ، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمنشق ، ط ١ ، ١٩٧٤، ص ١١

١٥. ترجم كتاب أرسطو للعربية غير مرّة. ومن المحدثين الذين ترجموه عبد الرحمن بدوي، وإحسان عباس، وشكري عياد وآخرون.

١٦. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ، دار نهضة مصر، بلا تاريخ.

١٧-كرومبي، لاسل أبر: قواعد النقد الأدبي، تر محمد عوض محمد، دار الشؤون العامة، بغداد، ص ص ٨٤-٨٦ .

١٨- ديتشس، ديفيد (١٩٦٧) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ص ٢٢.

١٩- يحياوي، رشيد (١٩٩٤) مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، دم، ط٢، ص ، ٤٣

٢٠- راجع للمزيد = عثمان، أحمد (١٩٨٩): الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ص ص٢٤١-٢٥٢ .

٢١- هوراس (١٩٧٠) فن الشعر، تر لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ص ١٢٢ .

٢٢- ديتشس، السابق ص ٩٩

٢٣- السابق نفسه: ص١٢٠

٢٤- السابق نفسه: ص١٢٦

٢٥- السابق نفسه: ص١٢٨ و ص١٤٠

٢٦- ترجم هذه المقدمة د . زكي نجيب محمود، وضمّنها كتابه قشور ولباب الصادر بمصر (١٩٥٧) ص ص ٣-٤٧ انظر الفصل اللاحق من هذا الكتاب.

٢٧- اسحق، فائق متّى (بلا تاريخ)؛ مذاهب النقد ونظرياته، مكتبة الأنجلو المصرية، جـ ٢، ص ٢٣ وانظر كذلك = ديتشس، دراسات في النقد، تر عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، ط٢، ص ص٩٨-١٠٦ .

٢٨- سكوت، جيمس (١٩٨٦) صناعة الأدب، تر هاشم هنداوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص ص ٢٠٥-٢٠٦ .

٢٩- مندور، محمد (١٩٧٠) في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ص٧٦

٣٠- آرنولد، ماثيو (١٩٦٦) مقالات في النقد، تر جمال الدين عزت، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ص٨ وانظر أيضاً =سكوت،جيمس:صناعة الأدب ص٢٣٤ وينظر= ويمزات وكلينيث بركس (١٩٧٥) النقد الأدبي تاريخ موجز، تر محيي الدين صبحي، دمشق،ج٣ ص ص ٦٣٠-٦٤٤ .

٣١- راجع للمزيد= فوكس (١٩٨٥) النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شونبهور) تر محمد شفيق شيّا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط١، أمكنة متفرقة.

٣٢- الرويلي، ميجان وسعد البازعي (٢٠٠٠) دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط٢،ص ص٢٢٥-٢٢٦

٣٣- الخطيب، حسام (١٩٧٣): أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، ط١، ص. ٨٦

٣٤- السمرة، محمود(١٩٧٤): في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، ص ص ٨٥-٩٥ .

٣٥- السابق نفسه ص ص ٨٩-٩٢

٣٦- شاهين، محمد (١٩٩٦) الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٦٦ ص٢٣

٣٧- السابق نفسه، ص ص٢٥-٢٦

٣٨- Hamilton, Poetry and Contemplation, Cambridge, 1st ed (1937)p. 14

٣٩- ماريني، مارسيل (١٩٩٧) النقد التحليلي النفسي، فصل في كتاب المدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٩٧ ص ١١٠

٤٠- ماريني، السابق ص ١١٣

٤١- يس، باربير (١٩٩٧) النقد الاجتماعي، فصل من كتاب المدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مذكور في السابق ص ص ١٨٠-١٨٢

٤٢- السابق نفسه ص ١٧٠

٤٣- السابق نفسه، ص ١٨٢

٤٤- ينظر في هذا فريفل، جون (١٩٧٠) الأدب والفن في ضوء الواقعية، تر محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، مصر، وللمزيد= طومسون، جورج (١٩٧٤) دراسات ماركسية في الشعر والرواية، تر ميشال سليمان، دار القلم، بيروت. وانظر طلباً للمزيد= فتحي أبو العينين: التفسير الإجتماعي للظاهرة الأدبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ٢٣ العدد المزدوج ٣-٤ ص ص ١٦٥-٢١٠ .

٤٥- خليل، إبراهيم (١٩٨٥): غولدمان وتحليل الأدب، أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع٧٩ ص ص٣٦-٤٦ .

٤٦- ياسين، السيد (١٩٨٢): التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير، بيروت، ط٢، ص ص٨٥-١٣٠ .

٤٧- السمرة، محمود (١٩٩٧) النقد الأدبي والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ص ص١٢٣-١٢٨ .

٤٨- السابق نفسه، ص ص١٢٨-١٣١ .

٤٩- للمزيد انظر= فاطمة إقبال بركة (١٩٩٣) نظرية الألسنية عند رومان ياكبسون - دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط الأولى، وانظر= حمداوي، جميل: (١٩٩٧) السميوطيقا والعُنْونَة، مجلة عالم الفكر، مج ٢٥، ع٣، يناير ص ص٩٣-٩٥ .

٥٠- خليل، إبراهيم (١٩٩٧) الأسلوبية ونظرية النص (مقالات وبحوث) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ص ١١١.

٥١- إيرليخ، فيكتور (٢٠٠٠) الشكلية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت،ط١، ص١٤

٥٢- ينظر= فالانسي، جيزيل (١٩٩٧) النقد النصي، فصل من كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ص٢١٧-٢١٩ .

٥٣- شتراوس، كلود -ليفي ١٩٨٦ : الأسطورة والمعنى، تر شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ص٢٨ .

٥٤- ستروك، جون (محرر) ١٩٩٦ :البنيوية وما بعدها، تر محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ص ص ٢١١-٢١٢

٥٥- السابق نفسه، ص ٢١٣

٥٦- السابق نفسه، ص ٢٢٠

٥٧- ترجمه إلى العربية سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٥ .

٥٨- حمودة، عبد العزيز (١٩٩٨) المرايا المحدّبة -من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ص ص ٢٩١-٢٩٢ .

٥٩- ينظر في هذا الصدد=تومكنز ، جين: دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية؛ تر عبد الحميد شيحة، علامات في النقد، مج ٩ ع ٣٦ ص ١٩١.

٦٠- سلدن، رامان (١٩٩٠) النقد النسوي، تر سعيد الغانمي، مجلة الآداب الأجنبية، بغداد، السنة ١٢ ع ١ ص ص ٤٥-٤٦ .

٦١- سلدن، رامان (١٩٩١) دليل القارئ إلى نظريات النقد المعاصرة، تر جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، ص ٢١١ .

٦٢- الغذامي، عبد الله (٢٠٠١) النقد الثقافي، المركز العربي، الدار البضاء وبيروت، وانظر= خليل، إبراهيم: المسكوت عنه في النقد الثقافي، صحيفة الرأي، عمان، ع١١٣٩١ تاريخ ٢٠٠٢/١٠/١٦ .

الفصل الاول

النقد الرومانسي

Romantic Criticism

١٦. السابق ص ٧.

١٧. السابق ص ٨.

١٨. جيمس ، سكوت: السابق ص ٢٣٤.

١٩. ينظر ويمزات وكلينيث بروكس : النقد الأدبي ، تاريخ موجز، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، ط ٣ دمشق، ١٩٧٥ ص ص ٦٣٠- ٦٤٤. وينظر جيمس، سكوت، صناعة الأدب ، ص ٢٣٥.

٢٠. العقّاد، عباس محمود: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٣٧ ص ١٥٥.

٢١. للاستزادة انظر : عيسى يوسف بلاطة، الرومانتيكية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٠.

٢٢ ـ ينظر أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، دار الأرقم، بيروت، ط٢ ، ١٩٩٧ ص ص ٨ ـ ٩.

٢٣. ميخائيل نعيمة: الغربال،دار صادر ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٦٠.

٢٤. مندور: النقد والنقّاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، بلا تاريخ، ص ص ٣٦ ـ ٣٧ .

٢٥ ـ الغربال ، ص ٦٩.

٢٦. السابق، ص ٤٣.

٢٧. للاستزادة انظر عبد الدايم الشّوا: في الأدب المقارن، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٢.

٢٨. مندور : السابق ص ٦١.

٢٩. عبد الدايم الشوا: في الأدب المقارن، مرجع سابق ، ص ص ١٥ ـ ١١٠.

٣٠. ينظر : شوقي ضيف، مع العقّاد، دار المعارف، مصر، ط٢، د. ت، ص ص ٩٦ ـ ١٢٩.

٣١. العقّاد والمازني: الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، القاهرة، ط٣ ص ١٣٠

٣٢. ابراهيم خليل: وحدة القصيدة بين النقاد العرب والغربيين، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة، الرباط، ع ٤٩ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٨ ص ٨٧.

الفصل الثاني

تداخل العلوم الإنسانية والنقد الأدبي

تداخل العلوم الإنسانية والنقد الأدبي

زاحمت العلوم الإنسانية النقد الأدبي في مهمّاته منذ وقت طويل . فالفلسفة فرضت على النقد شكله الأولي عند أفلاطون (٣٤٧ ق.م) وأرسطو (٣٢٢ ق.م) ولونجاينوس. فلم يكتف أرسطو بالحديث عن أن الحقيقة في الأدب المسرحي تختلف عن الحقيقة في الحياة والواقع . وإنما تطرق أيضاً إلى ما يعرف بالتطهير Catharsis وهو القول بأن مشاهدة الأعمال المسرحية تؤدي إلى تطهير نفسية المشاهد من العنف والجريمة والانحراف عن طريق إثارة مشاعر الاشفاق لديه والخوف من العقوبة التي تنزلها الآلهة في البطل التراجيدي . وإذا تأملنا رأي أرسطو هذا اكتشفنا أنه يضفي على النقد وظيفة المحلّل النفسي الذي يرشدنا إلى طريقة للتخلص من التوتر والقلق .

وفي نقد سانت بيف Beuve وهيبوليت تين Taine وكلاهما من ممثلي النقد الرومانسي مع الاختلاف في طريقة كلٍّ منهما والتباين في منهجيهما، ما يؤكد اعتمادهما على التاريخ ،وفنّ السيرة Biography. فعندما يتوغل الناقد في استقصاء أخبار الأدباء دون أن يترك شاردة أو واردة إنما يعمل في الحقيقة عمل المؤرخ . وأشهر مؤلفات تين عنوانه تاريخ **الأدب الانجليزي** .. الذي عمد فيه إلى ردِ النتاج الأدبي لعوامل متصلة بالبيئة والجنس والزمان .

وفي جُلّ الأحوال، فإن هذا النوع من النقد شاع حتى أصبح نقداً مدرسياً أو كلاسيكياً يجب اتباعه لدى نقاد بداية القرن العشرين وهو نقد كما يلاحظ مزيج من الدراسة الاجتماعية والتاريخية والبيئية. ويمكننا أن نختصر القول في هذا الشأن فنحدد الدور الذي نهض به الأدب في نقد نفسه بأنه دَوْرٌ هامشي . وكان التأثير الأكبر في عملية النقد الأدبي من نصيب العلوم الإنسانية . ونودّ . هنا . تفصيل القول في علوم ثلاثة كان لها التأثير القوي في النقد الأدبي. أولها علم النفس ، ثم علم لاجتماع وعلم اللغة أو اللسان .

١ . **علم النفس والأدب أو النقد النفسي** Psycho - Criticism يراعي علم النفس ، في مواقفه من الأدب ، أموراً عدَّة في مقدّمتها مراحل نمو الإنسان ، وتكوّن شخصيته ، وما يعترض هذا التكوين من تقدم وانحسار، أو كبت وانعتاق ، أو تفتح وانغلاق . وما يحيط بتلك الشخصية من مؤثرات مصادرها ، علاقة المبدع بأسرته ، وعلاقته بمحيطه الاجتماعي ، وعلاقاته العاطفية على وفق مراحل النمو من الطفولة مروراً بالمراهقة والشباب والاكتمال حتى الشيخوخة ويرتبط النقد النفسي بعالم التحليل النفسي سيجموند فرويد Freud (١٨٦٥ - ١٩٣٩) الذي يرى في العمل الأدبي موقعاً أثرياً ذا طبقات من الدلالات متراكم بعضها فوق بعض ، ولا بّد من الحفر فيها للكشف عن غوامضه وأسراره . وفرويد هو الذي ابتكر مصطلح اللاوعي Consciousnessless. وتقوم فكرة اللاوعي عنده على أن المرء يبني واقعه بناءً على رغباته المكبوتة . ولهذا فإن كل تعبير سلوكاً كان أو خيالاً هو مجموعة معقدة من الرموز التي تحاول الكشف بطريقة غير مباشرة عما يتمنى هذا المرء فعله ، ولكن العرف الاحتماعي أو الأخلاقي يمنعانه من ذلك . واللاوعي عميق الجذور في حياة الإنسان العاطفية والجسدية التي يفترض إشباعها ، فيقف السلوك الاجتماعي أو التحريم حائلاً دون ذلك .

والأدب والفنون عامة ، في رأي فرويد شكل من أشكال التعبير عن هذه الرغبات المكبوتة وصورةٌ من صور التنفيس الشكلي عن اللاوعي المختزن . ويضيف فرويد موضحاً أن الأعمال الأدبية والفنية العظيمة تشكل أسلوباً يلجأ إليه اللاوعي للتعبير عن نفسه تعبيراً سامياً فيشعر الكاتب أوالشاعر أو الفنان بعد إنجازه للعمل الفني بالرضا والارتياح وأنه تخلص من مكبوته . ولهذا فإن دارس العمل الأدبي أو الفني لا مناص له من التنقيب في أخبار الكاتب أو الفنان وسيرته وتاريخه وعلاقاته ، وتطوره ، بحثاً عن أي إشارة يمكنها أن تلقي الضوء على المشكلات النفسية الكامنة في لا وعيه[١] .

ويحدد فرويد مجموعة من الآليات التي يلجأ إليها اللاوعي في التعبير عمّا

لدى المبدع من رغبات مكبوتة . ومن هذه الأليات التكثيف. وهو حذف أجزاء من مواد اللاوعي ، وخلْط عناصر عِدة بعضها ببعض ليؤلف منها وحَدة متكاملة تغني عن التفاصيل الكثيرة[٢] والإزاحة ، وهي إبدال موضوع الرغبة اللاواعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعياً وعرفياً . أو بعبارة أخرى إبدال الهدف بآخر لا تستهجنه الأعراف الأخلاقية السائدة. وأخيراً الرمز ، وهو تمثيل أو عرض المكبوت ، وغالباً ما يكون موضوعاً جنسياً ، من خلال موضوعات غير جنسية تشبه المكبوت أو توحي به . وعلى هذا فإن لكل عمل أدبي أو فني مظهرين : أحدهما خفي وثانيهما ظاهر . وعلى الناقد النفسي أن يستعين بكل الأدوات التي تمكنه من تحليل النص أو العمل الفني تحليلاً يصل به إلى معرفة المحتوى الخفي. وبهذه الطريقة درس فرويد بعض أعمال الفنان ليوناردو دافنشي. وتوصل إلى رأي قاطع في الفنان وهو أنه كان يعاني من الشذوذ الجنسي.

أما الكاتب الروسي الشهير فيودور دستويفسكي . مؤلف الإخوة كارامازوف . فقد توصل إلى رأي قاطع فيه ، وهوأنه كان مصاباً بالصرع، وأنه كان يعاني من نزوع شديد نحو الجريمة والرغبة القوية في إيذاء الذات[٣] ويؤثر عن فرويد تقسيمه النفس إلى ثلاثة أركان هي :

١ . الأنا Ego

٢ . الهو Id

٣ . الأنا الأعلى Super Ego

أما الركن الأول من النفس فهو مزيج من الوعي واللاوعي . وهو ذو صلة بالحياة الاجتماعية والأخلاقية . لذلك فهو يمثل نزوع الإنسان لإقامة طبيعية في محيطه الاجتماعي . أما الأنا الأعلى Super ego فيمثل النزوع المثالي عند الإنسان بعكس الهُوَ Id الذي يمثل الانحراف أو الرغبة في إشباع الشهوة. وهذان الركنان في صراع وتوتر دائمين ، وهما اللذان يسببان للفنان ما يمر فيه من قلق في حين أن الأنا يقوم بدور الوسيط بين الأنا الأعلى والهو[٤] .

وكان لمنهجية فرويد في تحليل الأدب ، سواءٌ في بحوثه النظرية وتطبيقاته

تأثير كبير في النقد الأدبي . من ذلك نشوء مدارس أدبية متأثرة بما ذكره عن اللاوعي والشعور الباطني ومن هذه المدارس : السرياليه Surrealism التي عنيت بالتعبير عن الأحلام والرؤى ، أي إطلاق سراح الإنسان الداخلي من هيمنة القيود العقلية والأخلاقية . وازدهر ما يعرف بفن السيرة نتيجة قيام الباحثين بتدوين سير الأدباء وتحليل شخصياتهم في ضوء نظريات فرويد . ونتج عن ذلك أن أصبح الاهتمام بحياة الأديب يفوق الاهتمام بدراسة آثاره . مما جعل بعض النقاد يثورون على هذا الاتجاه . كذلك فإن كتّاب المسرح والرواية بدأوا ينظرون إلى شخصياتهم في أثناء كتابتهم لها نظرة تراعي نتائج الأبحاث الفرويدية .وظهرت بسبب ذلك روايات كتبت تطبيقاً لنظريات التحليل النفسي مثل رواية السراب لنجيب محفوظ . ومثل رواية تيار الوعي Stream of Consciousness وأعيد النظر في كثير من الأعمال الأدبية الكلاسيكية في ضوء التحليل النفسي . ومن ذلك مسرحية هملت مثلاً التي توصل النقاد إلى رأى فيها مفاده أن هملت كان يعاني من عقدة أوديب ولذا تردد في القضاء على قاتل أبيه الذي تزوج من أمه ، واستولى على العرش .

ومهما يكن من أمر فإن الانسياق وراء التحليل النفسي دون ضوابط لا يخلو من مزالق . وإذا كان هذا التحليل سلاحاً من أسلحة النقد الأدبي الحديث فإن ما يجب توخيه هو الحذر عند اللجوء إليه لأن الإنسان ليس من السهل أن نوجزه في مجموعة من النوازع . لذا فإن بعض الذين بالغوا في تطبيقه من أمثال العقاد والنويهي وغيرهما حوّلوا دراسة الأدب إلى دراسة للغدد والجينات وتركوا الأدب نفسه على الهامش[٥] .

ولم يَسرّ تلامذة فرويد على نهجه تماماً بل ذهب بعضهم إلى مخالفته صراحة . ففي سنة ١٩٠٨ ظهركتاب لتلميذه أوتو رانك Rank الذي تناول مسألة الإبداع الفني ، مؤكداً أن الفنان له نشاط معين وهو ليس بحالم ولا عصابي . ونشاطه هذا يبعد به عن أنّ يكون مريضاً مرضاً نفسياً مثلما ظن فرويد . فالمريض أو العصابي يؤثر العزلة باعتبارها تهرباً من مواجهة الواقع بينما نجد

الأديب والفنان كليهما يرغبان في الاندماج بمحيطهما الاجتماعي ، عن طريق النتاج الأدبي والفني، ساعيان - فوق ذلك - إلى إحراز النجاح والتفوق .

وكل ابداع أدبي أو فني - في رأي أوتو رانك - يصاحبه الجهد الذهني، وتصاحبه المعاناة ، والعصابي لا يستطيع ابتكار الأعمال الفنية الخالدة التي تحتاج إلى مثل هذا . وقد يكون الأديب أو الفنان ذا نزعة نرجسية أي : (حب الأنا) لأن الأعمال الفنية والأدبية تحقق له ولذاته المزيد من النجاح وتأكيد الذات الذي يتمثل في تسليط الأضواء عليه وإحراز الشهرة . ويذهب تلميذ آخر من تلاميذه ، وهو برجلر، إلى رأي مخالف ، فيؤكد أن الأديب لا يبدع إنتاجه الأدبي من أجل التعبير عن رغباته المكبوته وإنما للدفاع عن قيام هذه الرّغبات في نفسه دفاعاً غير واعٍ عن طريق الأثر الأدبي الذي يكتسب به استحسان القارئ. إلى ذلك يضيف أن الكاتب لا يعبّر في أدبه عن نفسه حسب ، أو عن رغباته فقط ، وإنما يعبّر بالأسلوب نفسه أيضاً عن رغبات الآخر . ولكنه لا يخالف رانك في أن الكاتب والشاعر كليهما مصابان بحب الأنا[٦] .

ومن بين الذين جدّدوا علم النفس الأدبي على قاعدة المغايرة والاختلاف كارل يونغ Jung وهو عالم الماني ذهب مذهباً جديداً في كلامه على اللاوعي . فهو عنده نوعان : فردي يتصل بالإنسان نفسه وجماعي ويتصل بالمجتمع . ومثلما يختزن الفرد في أناه الأعلى Super ego الكثير من الأشياء كذلك المجتمع يختزن في لا وعيه الجمعي الكثير من الأشياء التي تصبح عند إيقاظها وتحريكها واندفاعها وانطلاقها على ألسنة الأفراد أو أقلامهم جزءاً من التعبير عن وعي هذا المجتمع بذاته . والأدب والفن كلاهما - برأيه - يعبّران - إضافة إلى تعبيرهما عن اللاوعي الفردي - عن هذا اللّاوعي الجمعي .

ولتوضيح ذلك نشير إلى كلامه عن مسرحية فاوست للشاعر الألماني يوهان فولفكانك فون جوته Geothes فشخصية فاوست الذي هو اسم استعاره المؤلف من التراث الشعبي الألماني[٧] نموذج Figure يعيش في أعماق كل ألماني . ولهذا عندما يشاهد الجمهور الألماني هذه المسرحية سرعان ما تتردد في أخيلته أصداء الروح الألمانية التي استقرّ في وجدانها هذا الشخص بكل ما يوحي به من

معان . أي أن هذا العمل الدرامي يوقظ لدى المشاهدين الألمان الروح البدائية القديمة التي كادوا ينسونها نتيجة انشغالاتهم اليومية المتكررة .

وهكذا فإن الصورة النموذجية للرجل الحكيم ، المنقذ ، المخلص ، التي تمثلها شخصية فاوست كانت نموذجاً رمزياً مستقراً في أعماق اللاوعي الألماني منذ فجر الحضارة. وقد جاء جيته ليوقظ بلمسة فنية بارعة هذا النموذج الرمزي ويبعثه حيّاً في النفوس.وهكذا فإن الشخصيات التي تشبه شخصية فاوست التي يلجأ إليها الشعراء والكتاب والمسرحيون تمثل ما يسميه كارل يونغ النماذج العليا Archetypes.[٨]

وفي بحثه نماذج الأدب Archetypes of Literature يوضح نورثروب فراي Frye أن نظرية يونغ في تطبيقاتها تشبه الدورة الإنسانية التي تتمثل في تعاقب الحلم واليقظة . وتطابق مطابقة واقعية دورة الزمن : الظلام والنور . ففي النهار يكون الإنسان فريسة الإحباط ، والضعف . وهكذا.. فإن الانتاج الفني يمثل تحرير العقول وإطلاقها من السُّبات ، فيسمح للأساطير ، والشخصيات الأسطورية والخرافية والشعبية ذات المعاني الدفينة في أعماقنا بالظهور من جديد في أعمال المبدعين ، مُعبِّرة عنا بكل قوة. ولهذا فإن هذه النماذج تؤلف مادة لا غنى عنها للرموز والصور التي تعجُّ بها الأعمال الأدبية الجديدة . فكأنها تعبّر عن رغائب مستترة لدى الجماعة التي ينحدر منها الشاعر ، أو الكاتب.[٩] وتبعاً لما سبق فإن كارل يونغ أخرج النقد النفسي من هُوّة البحث المرضي والعصابي إلى شيء آخر يُضفي على الأدب والفن كليهما طابعه الجماعي الذي يتجاوز به المبدع دائرة الفرد إلى دائرة المجموع . وفي رأينا أن هذا يصحّ على بعض الأدب وليس عليه كله. ويجب علينا أن نتذكر دائماً بأن العمل الأدبي، والفنّي، من الصعب أن تعزى العبقرية فيهما إلى دافع غريزي ، واحد ، وإنما هو - على الأرجح - نتاج دوافع متعددة ، وخبرات متنوعة تختلف بأختلاف المبدع ، والعمل الإبداعي ، والظروف التي اكتنفت إبداعه .

ويعدّ نورثرب فراي Frye وريتشاردز I.A. Richards من أتباع النقد النفسي في العصر الحديث . الأول له كتاب تشريح النقد Anatomy of Criticism

والثاني له كتاب مبادئ النقد الأدبي Principles of Criticism الذي نقله إلى العربية نقلاً جيداً محمد مصطفى بدوي [١٠] . كذلك عرّب محمد عصفور كتاب فراي المذكور[١١] . ولد إيفور آرمسترونغ ريتشاردز Richards أواخر القرن التاسع عشر (١٨٩٣) ولمع اسمه في أوساط النقد الأدبي بَعد أن عمل أستاذاً لمادة النقد في جامعة كمبردج. ويُعُدّه الباحثون في تاريخ الأدب مؤسساً للنقد الانجليزي الحديث . وبهذه الصفه أشار إليه ستانلي هايمان في كتابه الرؤية المدججة . The Armed Vision ومن كتبه المهمة في النقد الأدبي أسس علم الجمال الذي ألفه مع اثنين آخرين هما أوجدن Ogden وجيمس وود Wood وكتاب معنى المعنى The Meaning of meaning الذي ألفه بالاشتراك مع أوجدن . وهو بحث حول تأثير اللغة في الفكر. ومن أهم ما جاء فيه أن الألفاظ بمفردها لا تعني شيئاً على عكس ما كان الناس يعتقدون في الماضي . ويأتي كتابه مبادئ النقد الأدبي ليكون من أصعب الكتب التي وضعت في النقد وأهمها على الإطلاق .

والأفكار المهمَّة والمفيدة في هذا الكتاب كثيرة ، ولكن الذي يهمّنا منها في هذا السياق ما كانت صلته بالنقد النفسي صلة وثيقة . فريتشاردز اهتم بنظرية التوصيل ، أي بناء الصلة او الجسر بين الكاتب أو الشاعر والمتلقي فرداً أو جماعة . وفي تفسيره لمسألة التوصيل يؤكد أن الاعتماد على الدوافع الشعورية الواعية في تفسير عملية التوصيل لا يكفي. ومتى أخذنا في اعتبارنا الدوافع اللاشعورية أو اللاواعية اتضحت لنا أهمية التوصيل ، وطبيعته في التوّ . وقد تجنب ريتشاردز ما وقع فيه السابقون من أقطاب التحليل النفسي للأدب بإشارته إلى حرص الفنان على تحقيق التوازن بين دوافعه هو ودوافع القارئ الممكنة أو المحتملة[١٢] . وبغير هذا التوازن يتعذّر التوصيل مثلما يتعذر التفاهم بين اثنين يتكلمان لغتين مختلفتين .

ويؤكد ريتشاردز أن المهمّ في عملية التوصيل هو قدرة المبدع على استرجاع الحالة الشعورية الخاصة بالتجربة التي يريد التعبير عنها . ويقظة الشعور هي التي تساعده على استعادة الحالة الشعورية للتعبير عنها بقوة أى أن الإنسان العادي لا يستطيع استعادة تجربته مع المحافظة على توازنه وهدوئه . أما الفنان

أو الأديب فإنهُ قادر على ذلك لما تتسم به شخصيته من توازن . ومن الأركان المهمة التي قام عليها نقده النفسي ما يعرف بموضوع الدوافع . فقد استعان باكتشافات علم النفس والتحليل النفسي بوجه خاص ليبين لنا مقدار تأثير الدوافع النفسية في تشكيل سلوك الإنسان ، وأنشطته المختلفة . وقد بين ريتشاردز أن الإنسان في جُلّ أطواره مجموعة من الدوافع التي يصارع بعضها بعضاً . وهذا الصراع هو الذي يجعل من أحد الناس شرّيراً إذا غلبت عليه دوافع الشر أو خيّراً إذا غلبت عليه دوافع الخير . وهذه الدوافع ـ في رأيه ـ معظمها لا شعوري. ومنها دوافع إقبال ومنها دوافع إدبار . أما قيمة الدافع فتتحدّد بناءً على حاجته الماسة إلى الاشباع . والشيء القيم في نظره هو الذي يلبي رغبة أحد الدوافع دون أن يؤدي إلى كبت دافع آخر . أما خطورة الدافع النفسي فتنبني على ما يسببه كبت ذلك الدافع من اضطراب في الدوافع الأخرى. ويؤدي قيام الإنسان بانتاج الأعمال الأدبية أو الفنية ـ في رأي ريتشاردز ـ إلى تنظيم الدوافع وإخراجها من الفوضى . وهذا هو الذي يجعل الكاتب، أو الشاعر ، راضياً عن أثره الأدبي . ويجعل القارئ الذي يستقبل هذا الانتاج يحس بشيء من اللذة والمتعة في قراءته له . فلذة التلقي نتيجة طبيعية لتحرير دوافع المتلقي المكبوتة وإطلاقها من القيود في ظل نظام فني يتصف بالحرية[١٣] .

وإذا كان فرويد وأوتو رانك وبيرجلر ويونغ وفراي قد اهتموا بالتحليل النفسي للأديب فإن ريتشاردز يلتفت إلى تحليل استجابة القارئ المتلقي للعمل الإبداعي . فعلى القارئ ألا يحاول قراءة القصيدة من أجل الحصول على اللذة التي تعقب القراءة. فهذا شيء طبيعي يحدث بعد كل قراءة ناجحة لأي عمل أدبي رفيع . والقارئ العادي غالباً ما يضطر ـ في أوضاعه اليومية ـ إلى كبت الكثير من دوافعه لأنه لا يستطيع إشباعها جميعاً دون أن تسيطر عليه الفوضى ويعتريه الاضطراب. ولكنه عندما يقرأ القصيدة تنشط لديه الدوافع التي كان يتحتم عليه كبتها في حياته اليومية. ويتحقق من خلال قراءته لها بعض التوازن والانتظام في دوافعه ومشاعره كما لو كانت تنقشع عن عينيهِ غشاوة الألفة التي غيبت عنه الكثير مما يحيط به ، وبوجوده. وتتدفق ـ نتيجة ذلك ـ

استجاباته طليقة، حرّة ، بعد أن كانت مسيَّرة في طريق ضيقة واحدة تفرضها الضرورة[١٤] .

ويعبّر ريتشاردز في غير موضع من كتابه عن أن علم النفس السلوكي خاصة قادرٌ بمرور الوقت على تقديم الإجابات الكثيرة عن الأسئلة الصعبة التي تثيرها فينا طبيعة الفن المعقّدة . وطبيعة الشعر ، وطبيعة تذوقنا لهذه التجارب الفنية والشعرية ، وطبيعة أحكامنا عليها بالاستحسان أو الاستهجان . وقد تراجع ريتشاردز عن هذه الحماسة لعلم النفس السلوكي. بَيدَ أن هذا لا ينفي صحّة الانطباع الذي أوضحه هاملتون Hamilton في كتابه الشعر والتأمل الروحي Poetry and Contenplation من أن الفكرة الرئيسة في كتاب مبادئ النقد الأدبي هي : «أن الوظيفة الجوهرية للفنون تتمثل في زيادة نشاط الجهاز العصبي المادّي والعمل على سلامته» [١٥] .

وتضاءلت مع الزمن مكانة علم النفس السلوكي ، مما استدعى توجه التحليل النفسي نحو طرائق أخرى.فشارل مورون الفرنسي Mauron بدأ منذ العام (١٩٣٨) استخدام المنهج النفس لتفسير الرموز المبهمة الغامضة في قصائد مالارميه التي كان يُعتقد حتى زمنه أنها عصيّة على التأويل. واهتم في عمله هذا بتفسير الرموز بالطريقة التي لجأ إليها فرويد Freud لتأويل الأحلام واستنتج مورون من دراسته الأدبية تلك أن تأويل الرموز وفقاً لطريقة فرويد أفضل الطرق المؤدية إلى فهم العمل الأدبي[١٦] . وكان مورون قد ابتدع عام (١٩٤٨) مصطلح النقد النفسي Psycho - Criticism الذي طبقه على أعمال أدبية لخيرة الأدباء الفرنسين أمثال راسين وبودلير وموليير وفاليري وهيجو وآخرين .

وفي هذا النقد يتحرك الناقد ذهاباً وأيابا بين عدة مواقع ، موقع يتأمل منه الإستعارات التي تلازم الكاتب ، أو الشاعر ، وموقع يتأمل منه ما في الأعمال الأدبية من تشكيلات صورية أو شخوص Figures وموقع يتأمل منه النماذج الأسطورية التي ترمز ـ في معطيات سيرة الشاعر أو الكاتب لاستخلاص ما يساعد على التحقق من التأويلات الممكنة لكنها لا تأخذ أهميتها ومعناها إلا من خلال النصوص .

وقد تعاقب على التحليل النفسي نقاد آخرون منهم آن كلانسيه Clancier التي اهتمت بالشخصية اللاواعية وتحليل الترميز الشعري . وإيف غوهان Go-hin وسيرجي دوبرفسكي Doubrovsky اللذان ابتدعا مصطلح القراءة النفسية Psycho - Reading ومارسيل ماريني الذي عني بالنشاط التوصيلي وما ينشأ عنه من بحث في التناقضات التي تنشأ عن الأداء الإبلاغي . وهو جانب من العمل الإبداعي أهملته مدرسة فرويد ومن تبعوه باستثناء ريتشاردز. وتتميّز هذه الطريقة من طرق تحليل الأدب بتركيزها الشديد على المكبوت أو المسكوت عنه وليس على المضمر أي المضمن في المحتوى الخفي للأثر الأدبي . وظهر على هامش هذا التيار ما يعرف بالتحليل النفسي الوجودي ، ويتمثل في كتاب سارتر معتوه الأسرة الذي خصصه لتقديم دراسة جديدة لفلوبير الكاتب الروائي[١٧] .

وحاول بعض البنيويين التوفيق بين التحليل النفسي والنقد البنيوي ومن هؤلاء من اخترع تعبير لاوعي النص عوضاً عن لا وعي الكاتب أو الشاعر. وأسطورة النص عِوَضاً عن أسطورة الكاتب . وذلك للتوفيق بين «القراءة النفسية» ومقولة بارط Barthes موت المؤلف. وهذه القراءة تعتمد إقصاء الذات والاهتمام باللاوعي المكتوب . وممن نادى بذلك البنيوي الفرنسي جاك لاكان Jacques La-can الذي جعل من مقولة فرويد (اللاوعي) مجرد فكرة عامة ، أو مفردة ، وليس كلاماً يمكن أن يخضع لمزاج الفرد وخياره. وبما أن اللاوعي لا يوجد خارج الانسان فإن الذي يخشى من تعميم هذه الفكرة هو تحول اللاوعي إلى لا وعي القارئ عوضاً عن لاوعي الكاتب[١٨] .

وبدأت جوليا كرستيفا بعد صدور كتابها من اجل ثورة للُغة الشعرية التوجه شيئاً فشيئاً نحو التحليل النفسي Psycho - Analysis وتجلى هذا في أعمالها الشمس السوداء و حكايات غرام و قوى الرعب. واهتمت هذه الكتب جميعاً بالربط بين التحليل السيميائي Semiotic Analysis أي الإشاري أو العلاماتي والتحليل النفسي . فثمة تعارض ـ أساساً ـ بين السيميائي والرمزي . لأن السيميائي من حيث مساهمته في تكوين النص مرتبط بممارسات الكاتب اللغوية التي تنتمي إلى الطفولة الأولى . ويشار إلى هذا الجانب اللغوي باعتبار أنه

أمومي أنثوي في حين أن الرمز يتعلق باللغة من حيث هي قانون يحتوي على فروع هي النحو والصرف والدلالة المعجمية وشكل الخطاب . وهو ينسب ـ مثلما هو الأمر عند لاكان ـ إلى الأبوي الذكوري . وتحاول جوليا كرستيفا قراءة النصوص الأدبية بأعتبارها مواجهة جدلية بين هذين النظامين غير المتجانسين . وهي بإعطائها الأهمية للنشاط الإشاري تعيد للشعر قدرته (النزَويّة) من النَزْوَة ، سواء من حيث ما فيه من موسيقى ، وتشظٍ للمعنى ، وعَمَل للدّوال غير طبيعي . وقد استعانت في قراءتها لهذه الأعمال بكتابات الباحثين في مجال علم النفس اللغوي ، أو علم اللغة النفسي Psycho - Linguistics متخذة من أعمال مالارميه وباتاي وجيمس جويس ميداناً للتطبيق.

ومن خلال نقدها التطبيقي يتضح لديها أن الذات القريبة من اللغة الإشارية (السيميائية) غالباً ما تمثل الأنوثة ، في حين أن تلك التي تقترب من لغة الرموز تمثل الذكورة . وبما أن كريستيفا ترفض مبدأ تأصيل الأدب طبقاً للجنس الذي ينتسب إليه الكاتب ذكراً كان أو أنثى فإنها دون تخطيط مسبق تنتهي إلى حقيقة أن دراسة الأدب وفقاً لمسألة الثنائية الجنسية نظرة فرويدية متعذرة في التطبيق.

ومهما يكن من أمر هذه التوجهات الجديدة التي شهدها التحليل النفسي للأدب فإن الذي لا جدال فيه ولا خلاف أن هذا العلم ظل محتفظاً طوال القرن العشرين بمكانة خاصة في عالم النقد الأدبي . ولكن هذا الحضور بدأ بالتراجع ابتداءً من منتصف القرن وظل يتراجع إلى أن كاد يخلي مكانه . وهو في ذلك شأنه شأن أي علم آخر من علوم الإنسان خَدَم الأدب، وخدم بخدمته هذه نفسه فعلم النفس استفاد كثيراً من النصوص الشعرية والمسرحية . ووجدنا الكثير من المصطلحات التي ابتدعها فرويد وتلاميذه تقوم على أساس من التحليل الأدبي . مثل عقدة أوديب ، وعقدة الكترا ، والنرجسية واتخذت شخصيات الأدباء المعروفين والفنانين مادة اختبر فيها علماءُ النفس نظرياتهم التحليلة. أي أنهم وجدوا في الأدب مادة تيّسر عليهم تطبيق هاتيك النظريات تطبيقاً يقود إلى تأكيدها أو نفي صحتها . وفي الغالب والأعم والأرجح وجدوا في تلك الأعمال ما

يحتاجون إليه من دليل على صحة ما يقولون . وننتقل الآن من الكلام على علم النفس والأدب إلى شيء آخر هو علم الاجتماع والأدب .

٢- علم الاجتماع والأدب (النقد الاجتماعي) Socio - Criticism

إذا عدنا لما ذكر في الفصل السابق عن النقد النفسي وجدناه على مساس النقد الاجتماعي . فأقطاب التحليل النفسي - ابتداءً من فرويد Freud ومروراً يونغ Jung وانتهاءً بالقراءة النفسية عند لاكان Lacan يراعون ما تتكشف عنه سيرة الكاتب أو الشاعر من إشارات مَرَدُّها المجتمع. وهي إشارات ذات أثر أو تأثير في إبداع الكاتب . وإذا أردنا الرجوع إلى الوراء بدا لنا أفلاطون أوّل ناقد يهتم بالناحية الاجتماعية باعتبارها معياراً لاستحسان الشعر. فقد طرد الشعراء من جمهوريته الفضلى لأنهم يفسدون الأخلاق ، أما الذين ينظمون الأشعار تأجيج حماسة المحاربين فلهم التقدير كله ، وهذه نظرة اجتماعية للأدب .

وكانت مسألة العلاقة بين المجتمع والفن الشعري ، أو بين الأخلاق والأدب عند العرب والمسلمين من الأمور الثانوية التي لا تتخذ مقياساً في استحسان الشعر . فبالرغم من أن شعر حسان بن ثابت في الاسلام أقرب ما يكون إلى الناحية الاجتماعية الأخلاقية من شعره الجاهلي إلا أن علماء اللغة وجهابذة الأدب ظلوا يفضلون شعره الجاهلي على شعره الإسلامي[١٩] وظلت هذه النظرة هي النظرة المتحكمة في النقد الأدبي إلى عصور خلت .

وفي الحقبة التي تراجعت فيها الكلاسيكية ، وتقدم عليها الأدب الرومانسي تمّ الخلط بين النقد القائم على أساس نفسي والنقد القائم على أساس اجتماعي . فسانت بيف Beuve في تعقبه لسير الشعراء والأدباء والفنانين خلط بين الملاحظة النفسية والاجتماعية . ومعاصِرُهُ هيبوليت تين Taine عزا العبقرية في الأدب إلى ثلاثة عوامل هي : البيئة والزمن والجنس : وليست هذه العوامل بريئة من البعد الاجتماعي ، فبيئة أي كاتب أو شاعر هي مجتمعه . ويعد العام (١٨٠٠) من المفاصل الحاسمة في تاريخ النقد الاجتماعي ففيه ظهر كتاب باللغة الفرنسية عنوانه حَوّل الأدب لمدام دو ستايل De Staél (١٧٦٦ - ١٨١٧) أكدت

فيه أننا لا نستطيع فهم الأثر الأدبي ، وتذوقه تذوقاً حقيقياً في مَعْزِل عن المعرفة بالظروف الاجتماعية التي أدّت إلى إبداعه وظهوره . وألقى بونالد Bonald محاضرة دعا فيها إلى ما دعت إليه . وأطلق عبارته الشهيرة : «الأدب تعبير عن المجتمع» .ولا بد لنا في هذا الفصل من توضيح رأي مدام دو ستايل حول ما يعرف بالقراءة التعاقبية Diachronical للأدب .

فالأدب في رأيها يتغيّر بتغير المجتمع ، ويطرّد تطوره مع تزايد القدر الذي يحظى به المجتمع من الحريات الفردية والعامة . ودليلها على ذلك أن الأدب الفرنسي مثلاً . أُكره في عصر ما قبل الثورة على الاتجاه نحو الهجاء والتعبير بمرارة فكأنّ أفق التاريخ كان أمامه مسدوداً ، خلافاً لما بعد الثورة ، فقد تغير هذا الأدب تغيراً كبيراً نتيجة التغيير الاجتماعي ، وزيادة نصيب الأفراد من الحرية الشخصية ، وبما أن الحرية الجديدة لم تكن فرنسية حسب، وإنما اتسعت لتكون أوروبية ، فقد شمل التغيير الأدب الأوروبي كله ، بما في ذلك الدراما الانجليزية ، والرواية الألمانية .

ومن هنا لا بد أن تتّحد في رأيها زاوية النظر التاريخية بزاوية النظر الاجتماعي لرؤية التطور الأدبي وتفسيره .

ونتيجة هذه الجهود المنصبَّة على دراسة الأدب دراسة سوسيو/تاريخية ظهرت مصطلحات جديدة كمصطلح الأدب الثوري الذي يقف في مواجهة الأدب الرجعي المؤيد للعهد البائد[٢٠] .

وأسهمت آراء بونالد المنشورة في صحافة الأدب انتشاراً واسعاً في إيجاد ما يسمّى ظاهرة علم اجتماع الأدب . أو ما يعرف بالتأويل الاجتماعي للأدب . وتكاملت أركان هذا النوع من البحث بدراسة العوامل المؤثرة في النتاج الأدبي من توزيع للكتاب وطباعة وصحافة سيارة وَعُوملَ الأدب وفقاً لهذه الدراسة معاملة الباحث للظواهر ، والممارسات الاجتماعية[٢١] . وجاء كتاب هيبوليت تين Taine عن لافونتين وأمثاله الصادر عام ١٨٥٣ ليبرهن على صحة المزاعم التي تدعى أن الأدب يبني ، ويبتدع ، وينظم ما هو مبعثر ومبثوث في المجتمع[٢٢] .

أما الماركسية فلم تكتفِ بالقول السابق . وهو أن الأدب تعبير عن المجتمع . أو أنه يتأثر بالحياة الاجتماعية المتغيرة . فقد أضفت الماركسية على الأدب ، كغيره من أوجه النشاط الثقافي ، صفة تقربه من الإيديولوجيا التي هي أداة للتوجيه أو السيطرة على الجماهير. ولهذا فإن الأدب الذي هو تمثيل للبنى الفوقية في المجتمع هو ـ في نهاية المطاف ـ جزء من البنى الاقتصادية والاجتماعية. ومن المنظور الماركسي لا بدّ للأدب من أن يتغير إذا قامت الثورة وأطاحت بالبنى الأساسية للمجتمع ليصبح أدباً جديداً معبراً عن أحلام الطبقة ، أو الشرائح الاجتماعية الصاعدة . وفي ضوء ذلك أعاد الماركسيون النظر في أمرين اثنين أولهما هو : طبيعة الأدب . وثانيهما هو غاية الأدب .

أما عن طبيعة الأدب فقد رأى الماركسيون أنه انعكاس للواقع شاء ذلك الأديب أم لم يشأ، ونظرية الانعكاس هذه تبطل في نظرهم الكثير من المفهومات النقدية السائدة . فأحبطت فكرة الألهام التي نادى بها أفلاطون وأرسطو ونقاد الرومانسية وبعض الجماليين . علاوة على أن الزعم بأنَّ الأدب والفن تعبير عن الأحلام أو الرّغبات المكبوتة أصبح من الأقوال التي لا تصمد عندهم للنقاش .

أما غاية الأدب فهي عندهم مرتبطة بموقف الأديب من الصراع الذي يسود المجتمع، فإن كان المجتمع يشهد صراعاً طبقياً حدد هدف الأدب وغايته بنصرة إحدى الطبقتين أو التعبير عن إحداهما . وإذا كان المجتمع يشهد تحوّلاً تتقلد فيه الطبقة العمالية ـ مثلاً ـ مقاليد السلطة، فإنّ غاية الأدب في هذه الحال هي الدفاع عن مكاسب الطبقة الجديدة .

وقد شاع النقد الماركسي واقترن به علم جديد هو علم الجمال الماركسي، الذي تجاوز انتشاره منظومة الدول الشيوعية إلى البلاد التي تشهد توتراً اجتماعياً . وظهرت تسميات جديدة للنقد المتأثر بالماركسية. منها تعبير النقد الاجتماعي ، والنقد الإيديولوجي ، والنقد الواقعي ، والواقعية الجديدة ، واستخدم تعبير الالتزام وهو اللفظ الذي يوصف به الأدب الذي يسعى لتحقيق الغاية المنصوص عليها في النقد الماركسي .

وعلى ضوء هذا النقد أعيد النظر في كثير من الأعمال الأدبية الكلاسيكية ، القديمة ، وأعطيت النصوص الأدبية تفسيرات ،وتأويلات جديدة مثلما تم تقويمها وفقاً لمعايير جديدة[٢٣] .

ويرى بعض المهتمين بالأدب تراجع المكانة الفنية للأدب القائم على هذه الفكرة. وسبب ذلك أن الأدباء المقترنين بالمنظور الماركسي أخذوا يهتمون بالموضوعات والأفكار واهملوا الشكل الفني . وبدلاً من أن يعبر الأديب عن ذاته بحرية أصبح محصوراً في طريق ضيق تملؤها الحواجز والعوائق ، مما جعل نبض الأدباء في روسيا السوفيتية ـ سابقاً ـ يجهرون بعدائهم أو ـ على الأقل ـ تذمّرهم الواضح من الاتجاه الواقعي . ونعتوا بالمنشقين لهذا السبب . وبرزت الدعوة إلى إعادة النظر . فأظهر النقاد ضرباً من المرونة والليونة فيما أصبح معروفاً بذوبان الجليد . وشرع النقد الماركسي والأدب الماركسي على يدي إيليا أهرنبورغ يتحرران شيئاً فشيئاً من هيمنة الأراء النظرية لبعض النقاد من أمثال جدانوف .

وينسب إلى كل من جورج لوكاش Lukacs وغولدمان Goldmann أنهما جدّدا النقد الماركسي على قاعدة المغايرة والاختلاف[٢٤] . فقد مزج الأول منهما بين النظرة التاريخية للأدب والنظرة الاجتماعية في كتابه الذي لا يخلو عنوانه من دلالة على هذا المنحى . وهو كتاب الرواية التاريخية. فالسلوك الذي يتجلى لدى شخصيات الرواية التاريخية مثلاً يصعب فهمه بمعرفتنا للمؤلف وحده وإنما لا بدّ من معرفة السلوك الاجتماعي إلى جانب ذلك . وهذا يتطلب ـ بطبيعة الحال ـ دراسة الزمن التاريخي الذي يُصَوِّره . وعلى هذا فإن النزعة التاريخية في الأدب من المنظور الماركسي الجديد تختلف عنها عند غيره ، إذ هو يضفي عليها ويطبعها بالطابع الإجتماعي وَيُميِّز جورج لوكاش بين الأدب الواقعي وغير الواقعي على الأساس التالي :

ان الأدب الذي يحاكي الواقع ، ويصوّره ، إذا لم يتضمن منظوراً يدعو لتغييره، فهو أدب غير واقعي حتى وإن استند في كتابته إلى هذا الواقع . وعلى هذا فإن

الواقعية في العمل الأدبي لا تعود إلى صلة الأدب بالواقع الذي يصوّره وإنما إلى المنظور التاريخي والمستقبلي الذي يشتمل عليه هذا العمل[٢٥] .

وتفريقه بين الأدب الواقعي وغيره يشجعه على التفريق بين الطبيعية والواقعية من خلال المثال المزدوج لكل من إميل زولا وأنوريه دي بلزاك . فالذي نادى به جدانوف وأمثاله إنما هو الطبيعية التي تجعل الأدب حبيساً للواقع . وكاتبٌ مثل إميل زولا الذي عني بتمثيل الواقع كما هو بكل ما فيه من تفاصيل دقيقة وصغيرة في رأي لوكاش ليس واقعياً وإنما طبيعي . أما بلزاك Balzac فهو الكاتب الواقعي لأنه عني باطلاق القوى الكامنة في شخصياته أكثر ممّا عني بصدق التمثيل الحرفي للواقع . فجاءت شخصياته متوافقة مع القوة الصاعدة للبورجوازية التي طرحت نفسها بديلاً لطبقة النبلاء والإقطاع وعليه فإن الواقعية ـ عند لوكاش ـ ليست في دقة التصوير الحرفي للواقع وتفصيلاته وإنما في الطريقة التي يمسّ بها الأدب جوهر الإنسان ، والقوى الكامنة فيه الدافعة نحو التغيير . أى أن الواقعية في الأدب إنما هي علاقة هذا الأدب بجدلية التاريخ[٢٦] .

أما لوسيان غولدمان Goldmann فقد جَدَّد النظرة الماركسية للأدب عن طريق المزج بين البنيوية Structuralism التي شاعت في الدراسات الأنثروبولوجية عند كل من جان بياجيه وشتراوس ، والمادية والتاريخية لدى الماركسيين . وتأثر غولدمان بجورج لوكاش تأثراً كبيراً . فإذا كان لوكاش قد عبّر عن آرائه في كتاب الرواية التاريخية فإن غولدمان بدوره قد عبّر عن أرائه في غير كتاب أهمها على الاطلاق كتابه سوسيولوجيا الرواية. أي علم اجتماع الرواية[٢٧] . وفي جل ما كتبه يؤكد غولدمان على أن الأعمال الأدبية التي تكتب في حقبة من الزمن تسعى إلى تكوين بنية ذات دلالة . وهذه الدلالة تشير إلى رؤية الكتاب والفنانين والمثقفين أو شريحة الإنتلجنسيا للعالم . والتوصل إلى فهم هذه الرؤية يحتاج إلى دراسة الأعمال الأدبية بأعتبارها وحدة شمولية كلية الطابع : Totality وبخلاف ذلك تبقى دراستنا للآثار الأدبية دراسة مجتزأة، تخفق في الاهتداء إلى حقيقة الدور الذي يؤديه الأدب والفن في الحياة .

والفارق بين غولدمان والبنيويين أن هؤلاء من أمثال شتراوس وبياجيه ورولان بارط يدرسون الأثر الفني (النص) من حيث هو بنية داخلية مستقلة عمّا عداها مثلما تدرس الكلمة الواحدة في علم الصرف من حيث بنيتها وهل هي اسم فاعل أو مفعول أو اسم مكان . أما عند غولدمان فهي بنية نسبية يتوقف اكتمالها على تحقيق الانسجام بينها وبين الأعمال الأدبية الأخرى . تماماً مثل سلوك الفرد لا يتضح خيرهُ من شره إلا من خلال وضعه في السياق الذي يتطلبه سلوك الأفراد، أو الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي ينضوي فيها ذلك الفرد . وعلى ذلك فإن دراسة الأعمال الإبداعية دون وضعها في السياق الاجتماعي نهجٌ مضلل لأنه لا يقودنا إلي اكتشاف الصفة الجماعية للآثار الأدبية والفنية في حقبة محددة ومكان معين . وقد طبق غولدمان أفكاره النقدية هذه على أعمال الكاتب القصصي الفرنسي فلوبير وأعمال باسكال وأخيراً أعمال المسرحي راسين Ra-cine مستنتجاً أن القرابة التي تجمع بعض الآثار الأدبية لعصر ما في وحدة كلية تفصحُ عن وجود رؤية مشتركة بين مبدعي هاتيك الآثار. ومن هنا فإن سوسيولوجيا الأدب أو علم الاجتماع الأدبي هو العلم الذي يُعْنى بتتبع الآثار الأدبية والمناخات الاجتماعية المؤثرة فيها بحيث تجعل منها نتاجاً لوعي جماعي ما والأكثر من ذلك أنه يؤثر في هذه الجماعة فيجعلها على نقيض جماعات أخرى[٢٨] . توضيحاً لذلك يمكننا أن نشير إلى مثال من قديم الأدب العربي . فالمناخ الاجتماعي الذي تكوّن فور سقوط الدولة الأموية وقيام الدولة العباسية ، وما تميزت به من تسامح مع الأعراق المختلفة أدى إلى تمازج الأعاجم بالعرب وانصهارهم في مركب جديد كان له ردود فعل متباينة أفرز عدداً من الجماعات الأدبية التي انخرطت كل جماعة منها في منظومة تعبيرية جديدة تقدم من خلالها رؤيتها للحياة . فبرزت لدى مجموعة من شعراء الزهد والوعظ رؤية تعبر عن ضيقها بالحياة الجديدة ، فيما برزت رؤية أخرى على النقيض لدى جماعة من الشعراء الظراف الذين عرفوا تحت مسمّى المجان . فعبّرت مشاعر هذا الفريق عن إقبالهم على الحياة مقابل تعبير المجموعة الأولى عن الإدبار والازورار بما فيها من قيم وألوان جديدة .

وغولدمان يكشف في دراساته لباسكال وراسين وروسو عن وجود رؤية موحدة للعالم تميّزت على الدوام بأنها رؤية مأساوية سوداء . والحق أن بحث غولدمان فيما وراء النص للوصول إلى ما يعبّر عنه قاد إلى ما يعرف بالنقد التكويني .وهو الذي يسعى إلى الإجابة عن السؤال :كيف تكوّن الأثر الأدبي ؟

ولذلك يطلق على طريقة غولدمان الاجتماعية في دراسة الأدب اسم البنيوية التكوينية Genetic Structuralism لأنها مزيج من بنيوية الأنثروبولوجيين والتكوينية التي هي في الأصل منظور تاريخي . ولهذا نذكر بما يذهب إليه أحد السائرين على خطى غولدمان ، وهو قوله : «نحن لا نستطيع أن نحدد طبيعة الأدب في ذاته أو أن نتحدث عن جوهر ما للأدب بعيداً عن الأخذ بسياقه التاريخي.» (٢٩)

وعلى الرغم من تراجع النقد الاجتماعي ، وانحسار مكانته عما كانت عليه في منتصف القرن الماضي ، إلا أنه ما يزال يحتفظ ببعض أتباعه إلى الآن . وأكثر الذين يهتمون بالنقد لا يجدون أيسر من النقد الاجتماعي في التطبيق . واتخذت سوسيولوجيا الأدب شكلاً من أشكال البحث العلمي الذي له أصوله وأركانه وقواعده . وشمل البحث فيه سوسيولوجيا الكاتب والأديب. وسوسيولوجيا القارئ . وسوسيولوجيا وسائل الإعلام والنشر المقروءة وغير المقروءة . والبحث في قياس مدى تأثير الأدب في جمهوره.(٣٠)

وعلى ذلك كله لم يخل الأمر من توجيه بعض الانتقادات للنقد الاجتماعي . وأبرز ما يؤخذ عليه أن البحث في محيط الكاتب الاجتماعي والمحتوى الاجتماعي للعمل الأدبي قاد إلى إهمال العمل نفسه وتم التركيز على المجتمع أكثر من التركيز على الأدب . بل استخدم الأدب في هذا النقد وسيلة لدعم الاستنتاجات المتصلة بالمجتمع . وهي استنتاجات يتم استخلاصها من حقل آخر غير الحقل الأدبي . ومن المآخذ الأخرى التي أخذت على النقد الاجتماعي تأكيده بأن الأدب تعبير عن هموم طبقة الأديب فإن كان من البورجوازية الصغيرة ظهرت في أعماله هموم هذه الطبقة وهذا تصور للإبداع لا يراعي الاحتمالات

المختلفة التي تتيح لنا أن نتصور المبدع ثائراً أو متمرّداً على وضعه الطبقي. علاوة على أن التركيز على دور الدوافع الاجتماعية في انتاج الأدب أو الفن أهمل الجانب الفردي لدى الأديب . ويقف النقد الاجتماعي عاجزاً عن الاجابة عن سؤال : ما الذي يجعل كاتبين يعيشان ظروفاً متشابهة اجتماعياً وتشغلهما الآمال والآلام والمطامح ذاتها ومع ذلك يحرز أحدهما العبقرية والتفوق فيما يظل الآخر بعيداً عن مثل هذه المكانة ؟

والتحليل الاجتماعي لا يقيم وزناً للموهبة الفردية ، ولا للدوافع السيكولوجية ، ولا للقضايا الجمالية ، والذوقية. ونظرية الانعكاس نفسها تجرد الأدب من الهالة التي أحيط بها منذ القديم، وتقدم لنا تصوّراً ميكانيكياً لعملية الكتابة فتجعل منها انتاجاً كأي انتاج حرفي يتم في المصنع ويخضع لمتطلبات السوق .

علاوة على ما سبق ، فإن نتائج النقد الاجتماعي بما فيها إعادة النظر في التراث ، لا تعود بالفائدة على نظرية الأدب . وإنما تنحصر فوائدها في علوم أخرى كالسياسة والاجتماع والأخلاق وربما الفلسفة المادية التاريخية والمادية الجدلية . لذا نعود فنؤكد ما ذكرناه فيما سلف من حديث على النقد النفسي من حيث أن العمل الأدبي والفني من الصّعب أن تعزى فيه العبقرية إلى جانب واحد من جوانب الإنسان أو المجتمع .

٣- علم اللغة والأدب (النقد اللغوي):

يختلف علم اللغة عن علمي النفس والاجتماع من حيث طبيعة الصلة بينهما وبين الأدب . فصلة علم النفس أو علم الإجتماع بالأدب صلة غير مباشرة أما صلة علم اللغة بالأدب فهي صلة مباشرة ، لأن المادة المستخدمة في الأدب هي المفردات والجمل وما بينهما من علاقات نحوية وهذه هي اللغة . لذا لا يتوقع من اللغويين في القديم أو الحديث إلا أن يهتموا بالأدب .

ونجد عند أرسطو في كتابه الخطابة بعض الملاحظات التي تتصل بقواعد ترتيب الجملة ، واستخدام المجاز والاستعارة في التأثير على السامع(٣١) . وإذا شئنا النظرفيما كتبه لونجاينوس اليوناني Longinus الذي عاش في القرن

الثاني قبل الميلاد في كتابه عن السمو On the Sublime وجدناه يشير إلى المكانة التي تتمتع بها الألفاظ المنتقاة ، ونماذج من العبارات المحكمة ، وأشكال الكلام التي تجعل المعنى واضحاً عند السامع[٣٢] . أما كونتليان Quintilian الذي عاش في القرن الأول الميلادي فقد تطرق بوضوح إلى بعض الجوانب اللغوية المؤثرة في الأدب . كالفصاحة ، ورشاقة الألفاظ ، وملاءمة اللفظ للمعنى . وذهب ـ زيادة على ذلك ـ إلى القول بأن النصوص الأدبية تتفاضل فيما بينها تبعاً لقدرة المبدع على التصرّف بمادة النص وهي الألفاظ[٣٣] .

وفي نقدنا العربي أهتم أوائل النقاد بتعقب أخطاء الشعراء سواءً في القافية أو في النحو أو في الاشتقاق أو في العروض من حيث ملاءمة القافية للوزن . والأمثلة على هذا كثيرة جداً نجدها متناثرة في كتاب الموشح للمرزباني (٣٨٤ هـ) وغيره[٣٤] . وإذا تقدمنا مع الزمن ألفينا عدداً من اللغويين يتخذون من الجانب اللغوي معياراً في اختيار الشعر ، وقد فضل اللغويون المفضليات التي اختارها الضبّي (١٩٥ هـ) على الأصمعيات لقلة ما في هذه الأخيرة من الغريب. أي أن وفرة الألفاظ الغريبة في الشعر تجعل منه شعراً صالحاً للاحتجاج ، والتمثل به في المناسبات ، والتعرف منه على ألفاظ القبائل ولهجات العرب . وانقسم النقاد العرب إلى فريقين : فريق تعصّب للألفاظ وفريق تعصب للمعاني/ ويصور الجاحظ (٢٥٥ هـ) هذا التباين في المواقف في البيان والتبيين[٣٥] . عندما ينكر على من فضل المعاني هذا الرأي بقوله : «فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي[٣٦] » .مؤكداً أن المزيّة في الألفاظ وفي الصياغة الجيدة التي تجعل من المعنى غير الشريف شعراً جيداً .

وقد أثرت هذه المشكلة الخلافية في النقد العربي كثيراً . وشغلت النقاد على مر العصور . ومن تأثيرها أن البلاغيين نظروا إلى التعبير الأدبي نظرة تقوم على وجود محاسن للألفاظ وأخرى للمعاني . مما جعل البلاغة تميل ـ من حيث هي نقد لغوي ـ إلى الاتجاه في نقدها للشعر أو النثر وجهتين، إحداهما : وصفت بكلمة المعاني . والثانية وصفت بالبديع . أما البيان فهو مزيج من الوجهتين .

والنقد البلاغي ، في صميمه، نقد لغوي . يستعين بمباحث النحو عندما يكون الأمر خاصاً بالمعنى. ويستعين بالمعجم عندما يكون الأمر خاصاً بالبيان أو البديع . فمعرفة الدلالات المجازية للألفاظ ، والعدول بها عن أصل الوضع ، ومعرفة العلائق بين أركان التشبيه أو بين المستعار والمستعار له إنما هو في الحقيقة ضرب من ضروب التأمل المعجمي ، أو الدلالي . كذلك عندما يشار إلى الترادف ، أو التضاد ، أو التجانس أو المقابلة ، وما شابه ذلك وشاكله ، إنما هو بحث في جماليات الألفاظ وتأثيرها في الأسلوب .

على أن مباحث إعجاز القرآن التي اختلطت فيها مناحي النظر أدت إلى ما يعرف باستعراض الأسلوب القرآني عند الباقلاني (٣٣٨ ـ ٤٠٣ هـ) والنظم عند عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ) الذي فاق من سبقوه في تناول مشكلة اللفظ والمعنى . فذهب إلى أن من الخطأ عزو الاعجاز في القرآن الكريم ، والبيان في أي فن من فنون القول ، لبُعد واحدٍ من أبعاد الكلام . فالإعجاز أو التميز ينبع من شيء آخر تلتقي فيه مثل هاتيك الأبعاد وهو النظم[٣٦] الذي هو مزيج من تأثير اللفظ في المعنى وتأثير المعنى في اللفظ وكلاهما لا يوجد في مَعزِل عن الآخر ، إذ الألفاظ هي أوعية المعاني . والعلاقات النحوية هي التي تضفي على اللفظ دلالاته ووظيفته في التركيب . ولا يتحقق المعنى إلا إذا وضعت الألفاظ في الوضع الذي توجبه قواعد النحو، وعلى هذا يكون عبد القاهر قد جعل من كلمة النظم ـ من حيث هي اصطلاح ـ كلمة مقاربة الدلالة لكلمة الأسلوب Style بل هي اكثر عموما وشمولاً من الأسلوب [٣٧] وهي كلمة ذكرها الباقلاني في كلامه على إعجاز القرآن غيرمرة [٣٧] .

وتأثر حزم القرطاجني (٦٨٤ هـ) في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء بالنقد اللغوي تأثراً كبيراً . فهو يرى في البلاغة أشرف علوم اللسان ، وانبل معارف الإنسان . ومن لا يمتلك ناصية البلاغة وعلم البيان لا يستطيع الوقوف على إعجاز القرآن ، ولا على ما في الشعر من وجوه الاتقان والإحسان . وإلى حازم يرجع الفضل في تعميق المباحث المتصلة بقواعد الربط في العمل الأدبي أو ما يسمى بقواعد الفصل والوصل ، فنجد تحليله لقصيدة المتنبي :

أغالب فيك الشوق والشوق أغلبُ
وأعجب من ذا الهجر والوَصْلُ أعْجَبُ

تحليلاً يقترب فيه اقتراباً شديداً مما يعرف اليوم بالتماسك النَّصي : Co-hesion والاقتران Coherence مشيراً في تحليله إلى انسجام النص بقوله: فأطرد له الكلام في جميع ذلك أحسن اطراد ، وانتقل في جميع ذلك من الشيء إلى ما يناسبه ، وإلى ما هو منه بسبب ، ويجمعه وإياه غرض . فكان الكلام بذلك مرتباً أحسن ترتيب ، ومفصّلاً أحسن تفصيل،وموضوعاً بعضه من بعض أحسن وضع» (٣٨) .

وقد رانت على مباحث البلاغة . فيما بعد . ظاهرة التقسيم الفرعي إلى أبواب . وتنافس البلاغيون في زيادة عددها مثلما تنافسوا في حشو تلك الأبواب بالأمثلة والمصطلحات البلاغية التي افقرت الدّرس البلاغي إلى ما هو محتاج إليه من الذوق والاعتناء بجماليات البيان . أما في النقد الأوروبي فقد اتسع نطاق الاعتماد على البحث البلاغي واللغوي . وتطرق غير قليل من النقاد إلى مسائل في الاستعارة Metaphor وشبه درايدن Dryden الاستعارة بثوب المعنى . ونجد حديثاً في النقد الكلاسيكي عن أنّ لكل نوْع أدبي أسلوباً يختلف فيه عن الأنواع الأخرى. وأن لكل عصر أسلوباً أيضاً . ولكن الرومانسيين قدموا في نقدهم . مثلما مرّ بنا من قبل . فهماً جديداً لمكانة المعجم في تذوق الشعر إذ جعلوا من التفريق بين كلمة شعرية وأخرى نثرية فرية يجب أن تدحض . وعنوا بالتأثير الذي ينشأ عن تخيّر الشاعر والكاتب لألفاظٍ وتعبيرات معينة تضفي السلاسة والنعومة على الصور الشعرية ، وترسل في القصيدة نوعاً من التناغم الرشيق .

وعنى نقاد مدرسة التحليل النفسي بتحليل الألفاظ ودلالاتها المرتبطة باللاوعي . ونظر بعضهم إلى الأساطير باعتبارها إشارات تومئ بأسلوب غير مباشر إلى الدوافع النفسية الدفينة عند الشاعر والكاتب .وعني ريتشاردز مثلما مرّ من قبل بالوظيفة الإشارية والتعبيرية للكلمات . وصنف كتاباً بعنوان معنى المعنى مع شريكه في التأليف أوجدن Ogden تحدثا فيه عن صلة اللغة وعلم

الدلالات Semantics بالتذوق النقدي والجمالي للأثر الأدبي . وهذا يسلمنا في الواقع إلى الكلام عن بعض مدارس النقد الحديث التي خرجت من المعطف اللغوي . ولكن قبل ذلك لا بد من الإلمام بشيء من الإيجاز بنوع آخر من النقد يشكل جسراً بين تيارات النقد القديم والنقد الحديث وهو النقد الجديد أو ما يعرف بالنقد النصّي أو التحليلي .

٤ – النقد الجديد New Criticism وبدايات النقد النصّي

ظهر مصطلح النقد الجديد New Criticism لأول مرة عام ١٩١١ ، عندما اطلق جون سبنجارن على كتابه النقدي الصادر ذلك العام عنوان The New Criticism . واستعمل جون كرو رانسوم Ransom هذا التعبير عنواناً لكتابه الصادر في العام ١٩٤١ . وما بين التاريخين أطلقت على هذه الحركة النقدية أسماء عدة . منها النقد التحليلي ، والنقد الشكلي . والنقد التشريحي . وأطلق على أعلام هذه الحركة اسم النقاد الجدد . ومن هؤلاء ، إضافة لمن ذكرنا ، كلينث بروكس Brooks وألن تيت Tate وبلاكمور Blackmur وبيرك Burke وروبرت بن ورن Ropert Pen Warren ووليم إمبسون Empson وديفيد ديتشس Daiches وكارل ومزات Wimsatt وستيفن سبندر Spender وإدموند ولسون Wilson .

والذي يجمع هذا العدد الكبير من النقاد انهم جميعاً رفضوا تدخل العلوم الإنسانية من تاريخية واجتماعية ونفسية وفلسفية في دراسة الأدب. وذلك أن هذه العلوم جميعاً تهتم بما يقوله العمل الأدبي،وهم يريدون الاهتمام بالطريقة التي يقول فيها العمل الأدبي نفسه ، أي بالشكل والأسلوب . أما المعنى أو المحتوى فهو عندهم غير محدد وعلينا أن نرجئ البحث فيه مؤكدين أن الألفاظ تستخدم في الأدب استخداماً مختلفاً عن استخدامها في العلوم . فهي في العلوم ذات دلالات محدّدة ، أما في الأدب فإن لها إيحاءاتها التي تخرج بها من حدود القاموس . وفي الأدب لها معنى ظاهر وآخر خفي ونحن نقرأ العمل فنفهم منه أكثر مما يدل عليه ظاهرُهُ . والألفاظ في القصيدة تختلف عنها في لغة العلم من حيث أن لها قدرة غير محدودة على الايحاء . والمعرفة التي يقدمها لنا العلم

تستحق أن تدرس في الإطار الذي ترتضيه علوم الإنسان ، بيد أن المعرفة في الفن ومنه الشعرمعرفة حسية جمالية لا يتم التصريح بها من خلال الألفاظ فحسب ، وإنما من الطريقة التي تتبع في بناء العمل الشعري .لذا يرفض النقاد الجدد التقسيم التقليدي للعمل الشعري إلى شكل ومضمون . فالقصيدة عند سوزان لانغر Langer أكثر من أن تحصر في هذين الأمرين. فهي أصواتٌ ، وأنغامٌ ، وإيحاءات ، وصُورٌ ، وتداع للمعاني . وثمة تأثير متبادل بين هذه العناصر. ولذلك يخطئ من يظن أنٌ بالإمكان التفريق بين الشكل والمحتوى في القصيدة[٣٩] .

ومهمّة الناقد - إذاً - هي أن يتفحّص كلاً من بناء القصيدة ونسيجها اللفظي ، أما إذا أهمل هذا النسيج ، فإنه يكون قد نظرإلى القصيدة نظرته إلى النثر . فلو أن ناقداً مثلاً اهتم بموضوع القصيدة ومعانيها فحسب دون أن يتغلل في نسيجها المؤلف من الخصائص اللفظية والصوتية والصور وما في ذلك كله من تفاعل ضمني يبعث الحياة في النص ، كان حكمه عليها وعلى تذوقه لها بعيدين عن الدقة بُعداً شديداً .

وقد رد النقاد الجدد على ريتشاردز الذي عني بالتوصيل . فهم يرون أن هذه النظرة للشعرنظرة تعليمية ، إذ تقوم على افتراض أن للشعر غاية خارج ذاته . ودراسة الشعر عن طريق نثره ، وشرح معانيه ، طريقة لاتناسب في رأي رانسوم Ransom إلا طلبة المدارس الثانوية . أما الدراسات النقدية التي تعتمد على التاريخ أو الأخلاق أو علم الاجتماع، فهي طرائق تجعل من العمل الأدبي قطعة أثرية لا يُسلّط الضوء إلا على جانب واحدٍ من جوانبها الكثيرة[٤٠] .

والحق أن دراسة النص الأدبي من حيث الشكل الفني حسب ليس بالشيء الجديد ، فقد عرفنا فيما عرفنا من النقد القديم وقوف أرسطو في كتابه فن الشعر إزاء شكل المأساة ، وحبكة المسرحية ، وما ينبغي أن تمتاز به من وحدة في الحدث والزمان والمكان . وعرفنا أيضاً مبلغ تأكيد الرومانسين على الشكل بأعتباره مقياس الجودة في الشعر وتفضيل كل من شليجل Schelgel وكولردج Coleridge للشكل العضوي Organic Form على الشكل الآلي Mechanic form

لكن النقد الجديد أضفى على فكرة الشكل مفهوماً يجعل منه الغاية بدلاً من الوسيلة مثلما كان الأمر في السابق . فالشكل عندهم هو المحتوى متحققاً بعبارة مارك شورر الشهيرة. وعناصر الشكل لديهم تقوم على الأركان التالية :

١ - تفوق اللغة الأدبية على لغة العلم ، واللغة الحياتية ، والمؤسساتية، لأنها تتسم دوماً بالمجازية والاستعارية والغموض والتجسيد والحيوية ، بينما تتسم لغة العلم بكونها رموزاً مجردة ، ميتة ، تقدم المعرفة تقديماً مباشراً ، بطريقة فجة، ساذجة .

٢ - تعتمد لغة الأدب على التفاعل والايحاء وهو شيء لا يتفق ولغة العلم الذي يقوم على وضوح المعاني . وهذا يجعلها غير قابلة للتحليل والتفسير والتأويل كلغة الأدب .

٣ - يؤمن النقاد الجدد بتعدد مستويات المعنى . فليس ثمة قصد يرمي إليه الشاعر أو الكاتب يمكن أن يُفرض على القارئ أو أن يُعد مرجعاً للصواب تقاس به تأويلات الناقد . وربما كان هذا الجانب الذي ركز عليه النقاد الجدد من الأمور التي أدت إلى ظهور ما يسمى بنظرية الاستقبال في أيامنا هذه Theory of Responsibility .

٤ - ليس الهدف من القراءة النقدية استخراج المحتوى أو الكشف عن المعنى ، وإنما الغاية التي يرمي إليها ويسعى نحوها هي في رأى رانسوم Ransom في دراسته لقصيدة اليوت Eliot الأرض اليباب The Waste Land الكشف عما في القصيدة من آليات تؤدي إلى ما يحققه فيها الشاعر من بنية فنية ذات أسلوب يطغى أثره علي غيره من عناصر بما في ذلك المحتوى . لذلك نجدهم يشيرون إلى البنية والصياغة الغنائية والمفارقة Paradox والتوازي والتراسل الدلالي .

٥ - السياق الداخلي للنص الأدبي هو السياق الذي يُعْنى به النقد الجديد وليس يُعنى بأى سياق آخر. وفي ضوء ذلك يجري تفكيك الرموز والكشف عنها وعن دلالاتها ودراسة العلاقة الكامنة بينها وبين محتوى القصيدة مما يسبب للقارئ لذة في اكتشاف قدرته على إنتاج الدلالة الأدبية للنص .

٦ ـ يربط بعض النقاد الجدد ومنهم بروكس Brooks بين القصيدة من حيث هي وحدة نصّية متكاملة والدراما التي هي نوع أدبي آخر . فالقصيدة في رأيه لا يسوغ اختزالها بكلمتي : الشكل والمضمون . وإنما هي بنية درامية تقوم أساساً على الاستعارة والمجاز وتتسم بالمفارقة. ومن ثمّ فإن أجزاءها تتفاعل بطريقة عضوية لتشكيل القصيدة.

والقصيدة الغنائية تعتمد الاستعارة التي تتصف بدورها بالغموض مما ينشأ عنه توتر ينتظم أجزاءها ويشدها بعضاً إلى بعض . وهذا التوتر يغدو في نهاية المطاف المحور الذي يحفظ توازنها الداخلي.

٧ ـ ويؤمن النقاد الجدد بعدم التمركز حول ذات الشاعر فهم يشيرون إلى شخصية المتكلم Speeker عوضاً عن الشاعر في القصيدة . والمعروف أن لإليوت Eliot نظرية خاصة بأصوات الشعر الثلاثة . فهو إما أن يكون صوت الشاعر أو صوت شخص آخر يطلق عليه (المتكلم) أو صوت الجماعة وهذا لا يكون إلا في الشعر الدرامي .

وصفوة القول أن هاجس النقاد الجدد هو التركيز على : كيف ينقل الأدب معناه وليس ما الذي عناه . وقد نجح النقد الجديد نجاحاً كبيراً في الحقبة التي فصلت بين الحربين العالميتين بل تجاوزها بقليل من خلال الدراسات التطبيقية التي اجتذبت أنظار الطلبة . ومن خلال الندوات والمؤتمرات التي عقدت حول الأدب وقضايا الإبداع والشعر.[٤١] . ووصل تأثير هذا النقد إلى النقد الأدبي العربي . وشاع أثره في الدوريات مثل «شعر» و«الآداب» ومجلات أخرى . ومن النقاد الذين تأثروا تأثراً كبيراً به جبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس ويوسف الخال وخالدة سعيد وأدونيس وغالي شكري وآخرون .

ومما يؤخذ على النقد الجديد تجاهله التام للسياق التاريخي ، والعوامل المؤثرة في الشكل الأدبي شعره ونثره . وعدم عنايته بالمؤلف وإخفاقه في تعميم أفكاره على أنواع أدبية مغايرة للشعر الغنائي كالمسرحية والرواية والقصة القصيرة . واخطر ما وُجّه للنقد الجديد من عيوب أنه نقد انتقائي، بمعنى أن الناقد لا يتناول من الأعمال الأدبية إلا ما يصلح لتطبيق أفكاره [٤٢] .

هوامش الفصل الثاني

١ ـ الرويلي ، والبازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٢، سنة ٢٠٠٠ ص ص ٢٢٥ ـ ٢٢٦ .

٢ ـ مارسيل ماريني : النقد التحليلي النفسي ، فصل من كتاب مناهج النقد الادبي، ترجمة رضوان ظاظا ، المجلس الأعلى للفنون ،الكويت ، ط١ ،١٩٩٧ .

٣ ـ فرويد : التحليل النفسي والفن ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ط٢، ١٩٧٩ .

٤ ـ حسام الخطيب ، أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٣ ، ٨١.

٥ ـ محمود السمرة : في النقد الأدبي ، الدار المتحدة للنشر ، بيروت ، ١٩٧٤ ص ص ٨٥ ـ ٩٥ .

٦ ـ السابق نفسه ص ص ٨٩ ـ ٩٢ .

٧ ـ شخصية المانية يظن أن الاسم الحقيقي له هو هلمشتتر . وقد ولد عام ١٤٨٠ عرف بجولاته التي كان الهدف منها معالجة المرضى وكتابة الوصفات الطبية وقيل فيه الكثير وأنه كان متصلاً بالشيطان ، وأصبح رمزاً للبحث عن المعرفة بأي ثمن . انظر : عدنان الرشيد ، التأثير العربي في أدب كوته، كتاب الرياض ، ١٩٩٥ ص ٢٢ .

٨ ـ محمد شاهين ، الأدب والأسطورة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٩٦ ص ٢٣ .

٩ ـ السابق نفسه ص ص ٢٥ ـ ٢٦

١٠ ـ صدر عن المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة بلا تاريخ .

١١ ـ صدر عن عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، عمّان ، ١٩٩١ .

١٢ ـ ينظر ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، ص ١٧ .

١٣ ـ السابق نفسه ص ٢٥ .

١٤ ـ السابق ص ٢٦ .

١٥ ـ Cambridge , lst ed , 1974 , p. 14 .

١٦ ـ مارسيل ماريني ، السابق ص ٩٧ .وينظر : نهاد التكرلي ، اتجاهات النقد الأدبي ، بغداد ، ١٩٧٩ ص ٤٠ .

١٧ ـ السابق نفسه ، ص ١٠٩ .

١٨ ـ الساق نفسه ، ص ١١٠ .

١٩ ـ الأصمعي : فحولة الشعراء ، تحقيق توزي ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ١٩٧١ ص ٤٢ .

٢٠ ـ باربير يسّ: النقد الاجتماعي ، فصل من كتب مناهج النقد الأدبي ، أنظر الحاشية، رَقم (٢) ص ص ١٧٦ ـ ١٧٨ .

٢١ ـ السابق ص ١٨٠ .

٢٢ ـ السابق ص ١٨٢ .

٢٣ ـ ينظر في هذا الموضوع : الأدب والفن في ضوء الواقعية ، لجون فريڤل ، ترجمة محمد مفيد الشوباشي ، وكتاب جورج طومسون : الماركسية والشعر ، وكتاب عز الدين اسماعيل : الشعر في إطار العصر الثوري .

٢٤ ـ ينطر: مناهج النقد الأدبي ، مرجع سابق ص ١٨٢ .

٢٥ ـ **جان لوي كابانس : النقد الأدبي والعلوم الانسانية ، ترجمة فهد العكام ، دار الفكر ، دمشق ،ط١ ، ١٩٨٢ ص ٧٦ .**

٢٦ ـ السابق ص ص ٧٦ ـ ٧٧ .

٢٧ ـ ينظر : غولدمان وتحليل الأدب ، مجلة أفكار ، وزارة الثقافة ، عمان، ٧٩ (١٩٨٥) ص ص ٣٦ ـ ٤٤ .

٢٨ ـ **جان لوي ، السابق ، ص ص ٧٩ ـ ٨٠ .**

٢٩ ـ السابق نفسه ص ٨٥ وانظر الفصل ٢ من كتاب : مقالات ضد البنيوية ص ص ١٩ ـ ٥٤ .

٣٠ ـ سيد ياسين : التحليل الاجتماعي للأدب ، دار التنوير ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢ ص ص ٨٩ ـ ١٣٠ وانظر ايضاً : روبير اسكاربيت : سوسيولوجيا الأدب، ترجمة آمال عرموني ، دار عويدات، بيروت ، ط٢، ١٩٨٣.

٣١ ـ أرسطو ، الخطابة ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٠ ص ١٩٦ .

٣٢ ـ **ينظر ديفيد ديتش : مناهج النقد الأدبي ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ، ١٩٦٧ ص ٨٢ .**

٣٣ ـ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٢ ص ٢٥٦ .

٣٤ ـ ينظر كتاب المختار من الموشح لأحلام الزعيم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١، ١٩٩٢.

٣٥ ـ الجاحظ ، البيان والتبيين ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ٤٢/١ .

٣٦ ـ السابق نفسه ٤٣/١ .

٣٧ ـ البقلاني: إعجاز القرآن ، تحقيق سيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر، ط٣، ١٩٧١ ص ٢٠٩ و ٢١٦ و ص ٢٨٦ . وينظر أيضاً إبراهيم خليل ، الأسلوبية ونظرية النص ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ص ١٧ ـ ٥٣ .

٣٨ ـ حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، تحقيق الحبيب بلخوجة تونس ، ١٩٦٨ ، ص ٢٩٩ .

٣٩ ـ محمود السمرة : النقد الأدبي والابداع في الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ص ١٢٣ ـ ١٢٨ .

٤٠ـ السابق نفسه ص ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .

٤١ ـ الرويلي والبازعي ، ص ص ٢٠٥ ـ ٢١٠ .

٤٢ ـ السابق نفسه ص ٢١١ .

الفصل الثالث

الألسنيَّة
وتيارات النقد الحديث

الألسنيَّة وتيارات النقد الحديث

لا شك في أن ما قدّمناه من أفكار محدودة حول النقد الجديد New Crit-icism لا يفيه حقه من البحث . فهذا النقد في الواقع ، بتركيزه الشديد على الشكل دون المحتوى ، واتخاذ النص محوراً للدَّرْس النقدي، عِوضاً عن الاهتمام بأشياء أخرى مثل : حياة الكاتب أو الظروف الاجتماعية المحيطة به ، وبيئته ، أو الدوافع السيكولوجية التي أدت إلى ظهور هذا العمل الأدبي ، أو ذاك ، مهّد لظهور عدد من التيارات النقدية الجديدة في القرن العشرين . واكثر هذه التيارات جاء نتيجة البحث في أحد أمرين اثنين ، هما : نظرية السلالات الأدبية Ethnolgy of Literature التي يعزى الفضل في اختراعها للشكليين الروس Russian Formalistes وما كتبوه حول بنية الحكاية الشعبية[1] .

والأمر الثاني ما جاء به علم اللسان الحديث Modern Linguistics من مباحث في النظام اللغوي ووظيفة الإشارة Sign أو العلامة . وظهور تيارات نقدية سعت إلى الكشف عن القوانين الداخلية للأدب ، تلك القوانين التي تجعل من البحث في الأدب بحثاً في أدبية النص ، وبما أن اللسانيات تضم فروعاً متعددة منها : السيمياء أو علم الإشارة Semiology وعلم الدلالات Semantics وعلم النّحو أو النظم أو التراكيب Syntaxe والتداولية Pragmatic فقد أدى الاختلاف في غايات هذه الفروع وأهدافها ومجالات بحثها الى تنوع كبير في طرائق النظر لأدبية الأدب وشعرية النصوص مما زاد في تنوع التيارات النقدية وتعددها . ولكننا قبل ان نفصّل القول في هذه التيارات علينا أن نشير باختصار لعلمين من أعلام اللسانيات الجديدة كان لهما الفضل الكبير في تشكيل النقد الألسني وهما : فردناند دو سوسيرFerdinand de Saussure ورومان ياكبسون Roman Jakobson .

ومن أهم ما جاء عند سوسير قوله : إن اللغة نظام System من الإشارات او العلامات العشوائية التي يستخدمها الناس طبقاً لقواعد معينة تجعل لكل إشارة منها معنىً . ومن طبيعة النظام اللغوي إحالة اللامحدود - وهو هنا المعاني - إلى

المحدود وهو هنا العلامات أي الألفاظ . وهذا النظام . من ناحية ثانية . ذو طبيعة مزدوجة فليست الإشارة أو العلامة صوتاً مسموعاً وحسب بل هي علامة خطية مرسومة ترمز لتلك الإشارة . والنظام اللغوي أيضاً نظام ذو طبيعة مجردة هي اللغة ، وأخرى متحققة وهي الكلام ، وقد تصوّر سوسير أن الاتصالات بين الناس تتم وفقاً لنظام شامل هو السميولوجيا أو علم الإشارة الذي لا يعدو أن يكون علم اللغة العام فرعاً من فروعه المتعددة .

واستناداً إلى هذه الأفكار ذهب سوسير إلى القول بأن دراسة اللغة من حيث هي وسيلة اتصال يجب أن تكون دراسة وصفية Synchromical وليست تعاقبية Diachronical . وأراء سوسير هذه شاعت بعيد وفاته (١٩١٣) وظهور كتابه «دروس في الألسنية العامة» الذي أشرف على جمع مادته وتحريره وطبعه ونشره تلميذه عالم اللغة الفرنسي تشارلز بالي Bally . وقد اشتقت «البنيوية» أحد تيارات النقد من الفكر اللساني لسوسير بحيث شاعت في الدراسة اللغوية كلمة بنية Structure في وصف اللغة عوضاً عن الكلمة التي استعملها وهي النظام System والبنيوية اللغوية تتدرج في دراسة اللغة من الوحدة الصغرى .وهي . هنا . الصوت اللغوي Phoneme مروراً بالوحدة الأكبر منها وهي الصيغة أو اللاصفة الـ Morpheme ثم الكلمة Lexim والعبارة غير المكتملة Phrase وأخيراً الجملة بحدودها المترامية وفقاً لقواعد النحو . وأي دراسة للغة ينبغي ألا تتجاوز هذا التدرج . وقد أخذ ياكبسون على عاتقه مهمة تطوير آراء سوسير هذه . فبعد أن غادر براغ Prague إلى الولايات المتحدة واصل أبحاثه في العلامات وتوصل إلى رأى أكد فيه أن النظام اللغوي يختلف عن غيره من النُّظم بكونه ذا طبيعة تمكنه من أداء وظيفتين في وقت واحد ، هما : الإبلاغ ، أو الإخبار ، ثم التواصل والتوصيل . وهذه الوظيفة تتمثل في أشكال من الرسائل الكلامية التي تصاغ صياغة محكمة فتبدو الصياغة فيها أكثر أهمية من الإبلاغ بالمحتوى . ومن هنا كان التعمق في فهم أدبية الشكل الكلامي أو الخطاب أحد المهام الرئيسية التي تصدَّت لها مدرسة موسكو اللغوية . ثم أقطاب مدرسة براغ Prague بعد ذلك. وجاءت دراسة ياكبسون لأعمال الشاعر خليبنكوف (١٩٢١) دعوة صريحة لإخضاع النص الأدبي للدراسة الألسنية .

وأوضح في بحثه الذي قدمه في مؤتمر حول اللسانيات في جامعة أنديانا بالولايات المتحدة [نشر في أعمال المؤتمر الصادرة في مجلد بعنوان Style in Lan-guage ١٩٥٧] مثلما أوْضح جانباً من نظريته هذه في بحث بعنوان Sound and Meaning . والحق أن محاضراته حول الصوت والمعنى قدمته للقراء باعتباره المجدد الحقيقي للسانيات سوسير . أما ملحوظاته حول محوري الاستبدال والمجاورة فقد أسهم بواسطتها في تطوير النظرة التحويلية إلى قواعد النحو مما ترك أثراً ملموساً في المدرسة الأميريكية ولا سيما عند كل من هاريس وشومسكي .

أما أفكاره حول الكناية Metonymy والاستعارة Metaphor فتعدّ نظرة جديدة إلى طبيعة اللغة الأدبية . وتجديداً للبلاغة فيما غدا معروفاً تحت مسمّى الأسلوبية Stylistics والكناية عنده ترجمة لما يسميه محور المجاورة. وهو وضع الشيء إلى جانب الشيء لإتمام التركيب وانتاج الدلالة أو المعنى . أمّا الاستعارة فهي عنده الترجمة الوافيه لما عناه بمحور الاستبدال لأن المتكلم يلجأ إلى وضع كلمة مَوْضعَ أخرى لانتاج دلالة جديدة . واستخدام كل من الاستعارة أو الكناية هو الذي يميز كاتباً عن كاتب وشاعراً عن شاعر. واللغة الشعرية عنده استعارية أما النثر القصصي والروائي فلغته كنائية[٢] .

وإذا كانت الكناية ، بحكم طبيعتها القائمة على رصف الأشياء بعضها إلى جانب بعض ، تفكيكية ، أي تقوم على إدراك الأشياء باعتبارها أجزاءً يضم بعضها إلى الآخر فإن الاستعارة تسعى إلى التوحيد والدمج . لأن الشاعر الذي يستبدل كلمة من أخرى تمشياً مع الاستعارة إنما يعمد إلى جمع مجموعة من الأشياء حول محورمعنوي ، فالاستعارة توحد وتمزج[٣] .

وقد تأثر بدراساته هذه كثيرون . وحلت نظرته الجديدة للبلاغة في المحل الأرفع من النظرة التقليدية .وغدا مبدأ انحراف الألفاظ عن مدلولاتها المعجمية من أكثر المبادئ إثارة للحديث عند تناول الأعمال الأدبية ولا سيما الشعر . ونشأت عن ذلك مدارس نقدية منها الأسلوبية التعبيرية والاسلوبية الاحصائية والأسلوبية الصوتية والأسلوبية الوظيفية .. وهكذا❖ .

❖ انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب ص ص ١٢٩ . ١٥٠ .

ويمثل ياكسيون واحداً من مجموعة لغويين شكلوا ما يعرف بالشكلية الروسية[٤]. وهي جماعة اتجهت إلى البحث ـ في زمن مبكر ـ عن تجليات الوجه الإبداعي للغة . ووجدوا أن هذا الوجه لا يتجلى في شيء قدر تجليه في الخطاب الشعري . لذا فإن فهم الطبيعة الابداعية لأي لغة كانت يجب ان ينطلق من معرفة القوانين الداخلية لفن الشعر . وللنسق الأدبي الذي يختلف اختلافاً كبيراً وبيّناً عن أي نسق آخر مثل النسق التاريخي . وهذا يعني أن من واجب عالم اللغة أن يتجاوز البحث في الأنساق اللغوية المتباينة وأن يتنبه لذلك الإرث من النصوص . وأن يفكر جدّياً في معرفة الإجابات التي تثيرها فينا مسألة أدبية اللغة ، أو اللغة الأدبية وما الذي يجعل من عملٍ ما عملاً أدبياً ويمنع عملاً آخر من أن يكون أدبي الطابع .

وقد أكد ياكبسون سواءٌ وهو في حلقة موسكو أو حلقة براغ أو في الولايات المتحدة أن موضوع علم الأدب لا يتمثل في معرفة الأدب نفسه ولكن في معرفة الشيء الذي يجعل من أثر ما عملاً أدبياً . وأولى مهمات الدارس الأسلوبي ـ عند النظر في عمل أدبي معين ـ أن يعرف القواعد العامة لاستعمال هذه الكلمة أو تلك ثم ينظر في مدى استخدام الكاتب أو الشاعر لهذه الكلمة. وهل انحرف بها عن القاعدة العامة أم لم ينحرف. ومدى تكرار مختلف التركيبات النحوية . أي أن ثمة معياراً متحققاً للأداء اللغوي السليم في اللغة العادية يقابله عددٌ من الانحرافات عن هذه القاعدة ، وهي التي تتضمَّن الطابع المميز للاسلوب .

١ . الأسلوبية تأكيد لشكلية الأدب:

وتقوم الأسلوبية عند الشكليين الروس على إقصاء التاريخ . فالفكرة القديمة التي تقول إن الاستمتاع بقراءة هوميروس يتطلب وضعه في موقعه من السياق التاريخي فكرة تتعارض مع النقد النصي. وذلك لأن تحليل النص لا يمكن أن يستعين بأدواته من الخارج .

كذلك قامت الأسلوبية على إقصاء علم النفس من حيث أن التلقي هنا يستند إلى شيء واحد هو عملية البناء Structurization وانسجاماً مع هذا قام

الشكليون بدراسة التكرار والنبرة بصفتهما نهجين من مناهج بناء النص السردي . وفرّقوا بين الموضوع باعتباره بناءً ، والحكاية Fable بأعتبارها مادة البناء. فالوعي بهذا الشكل ـ وهو الحكاية ـ هو ذاته الموضوع الحقيقي للرواية . فإنشاء الحكاية بما فيه من استطردات وتفصيلات وأشكال فنية تفسر بضرورتها الجمالية لا بدوافع خارجية . هي التي تميز في نهاية المطاف موضوعاً عن موضوع في الرواية .

وقد تأثر نقد القصة بهذا الرأي . فوجدنا بعض الشكليين وفي مقدمتهم فلاديمر بروب Propp صاحب كتاب ، «موروفولوجية الحكاية» يخضع القصص الفولكلورية لمنهج جديد يعتمد إقصاء الموضوع ، وتقسيم الحكاية إلى متتاليات سردية Narration Sequences تنهض كلٌّ واحدة منها بوظيفة من الوظائف التي تسند عادة إلى الأشخاص (فالوظيفة مسند ـ والشخص مسند إليه مثل : الابتعاد ، الحظر، خرق الحظر ، تلقي العرض السحري ، عودة الخ ... وقد تبين من تحليله لمئة حكاية وجود إحدى وثلاثين وظيفة هي التي تحدد صحة تقسيم الباحث للأحداث . فالمتتاليات تحدَّد الوظائف . والوظائف فرعان :

١ ـ الوظيفة المحفزة أو المساعدة Active function

٢ ـ والوظيفة المعاكسة Oppesite function

والنوع الأول من الوظائف يؤدي إلى تدافع السرد باتجاه الخاتمة ، في حين أن النوع الثاني يؤدي إلى إبطاء السَّردْ ، والاتجاه في حركات جانبية تضفي على الحوادث بعض التعقيد أو التركيب . والمهم أن يلمح القارئ في نهاية الأمر ذلك التتابع النّسقي للوظائف وهذا في رأي بروب هو التحليل البنيوي للحكاية أو القصة. ومن الممكن تعميمه على الرواية .

وقد أُخذ على بروب Propp إهماله المضمون لصالح الشكل ، لكنه يردّ على ذلك بتأكيده أنه بهذا التحليل يوضح شكل المضمون[٥] .

٢ . البنيوية والنقد الأدبي:

وأصبحت البنيوية من التعبيرات الشائعة في النقد الحديث . ويظن كثيرٌ ممن يستعلمون هذه الكلمة انها تمثل تياراً جديداً اخترعه دو سوسير فيما اخترع والحق أن سوسير لم يستخدم هذه الكلمة وإنما استخدم عوضاً عنها كلمة نظام System ويؤكد شتراوس في محاضراته الأسطورة والمعنى أن الاعتقاد بأن البنيوية شيء جديد تماماً وثوري أو انقلابي اعتقاد زائف . فهي ليست جديدة ، لا في مجال الإنسانيات ولا في غيرها . فبإمكاننا تتبع هذا التيار التفكيري منذ عصر النهضة إلي القرن التاسع عشر .. وحتى إلى يومنا هذا .. وما نسميه بنيوية في مجال اللغويات أو الأنثروبولوجيا أو ما شابه ذلك ليس أكثر من تقليد خافت شاحب لما استخدمته العلوم الطبيعية شديدة الدقة منذ زمانٍ غير قريب[٦] .

وما تفعله البنيوية هو الاقتراب من الظواهر المعقدة في اللغات والأنثروبولوجيا ودراسة ما فيها من علاقات مبنية على الاختلاف أو الائتلاف لإدراك النسق الأصيل الذي تصنعه هذه العلاقات[٧] . كذلك يشير إميل بنفنست إلى صلة هذا المفهوم بما ذكره دو سوسير ، قائلاً : إن سوسير لم يستعمل أبداً كلمة «بنية» ، إذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النسق أو النظام System[٨] .

أما رولان بارط Barthes فقد أوضح صلة البنيوية بمفهوم النسق قائلاً : «إن البنوية بمعناها الدقيق ، والحرفي ، نقلُ النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى [٩] » . وتستند هذه الفكرة في رأي جوناثان كيلر Culler إلى اعتقادين أساسيين ، الأول : هو أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست موضوعات مجرّدة ، أو أحداثاً مادية ، بل هي موضوعات أو أحداث ذات معنى . وبالتالي إشارات Signs أو علامات. والأمر الثاني أن هذه الموضوعات أو الأحداث ليست جواهر أو ماهيات قائمة بذاتها ، وإنما هي مجموعة من العلاقات الداخلية أو الخارجية . والبحث في هذه العلاقات وما ينتظمها من أنساق هو الذي يجعل منها أبنية ذات معنى . لهذا قامت دراسة اللغة بنيوياً على تصنيف العمليات النحوية في نسق يتألف من ست مراحل أو علاقات هي :

١ ـ اختيار موقع الكلمة Word Order

٢ ـ التركيب Composition

٣ ـ الإلحاق Affixation

٤ ـ التعديل الداخلي لجذر الكلمة

٥ ـالتضعيف Reduplicatin

٦ ـ الفروق النبرية Acdentual differences

وتطورت هذه النظرة إلى النسق اللغوي عند كل من إدوار سابير وبلومفيلد Bloomfiled الذي استهان بتأثير المعنى في النسق اللغوي باثبات التأثير الذي يتركه النسق في المعنى . فعبارة : «ذلك الرجل خيب ظني» عبارة ذات نسق يفصح عن معنى معين . ولو أحدثنا تغييراً في النسق بأن قلنا خيب ظني ذلك الرجل أو الرجل ذلك خيب ظني فلن يكون الخلاف في المعنى إلا نتاج الاختلاف في النسق . فالنسق هو الأصل والمعنى فرْع . كذلك لو أننا استبدلنا كلمة الرجل من كلمة أخرى «البرنامج» مثلاً فإن النسق والمعنى لا يتغيران إلا بالقدر الذي أضافته كلمة البرنامج الجديدة وحذف كلمةالرجل . وقد استهوت هذه الطريقة عالم الأناسة كلود ليفي شتراوس فعمد إلى تطبيق هذا النهج البنيوي التجريدي على دراسته للأسطورة لاجئاً إلى تقطيع الأسطورة إلى جمل قصيرة ، وكتابة كل جملة على بطاقة فهرسة Index Card . ثم عمد إلى تصنيف الجمل وفقاً لعلاقتها بوظيفة من الوظائف مسندة إلى شخص من الأشخاص . وهنا يظهر تأثره بتحليل بروب البنيوي للحكايات العجيبة . ويتضح بعد ذلك أن جملاً تتكرر اكثر من غيرها وهذه الجمل تؤلف حزمة من العلاقات التي يمكن تركيبها ودمجها معاً لاستخلاص المعنى .

وبعد أن يقوم الباحث بهذا الإجراء في أكثر من أسطورة يستنتج ان الجمل التي تتكرر أكثر هي التي تكون أكثر تأثيراً في نسيج الأسطورة. ومن ذلك يمكن الاستنتاج أيَّ نوع من العلاقات أكثر تكراراً في مجموعة ضخمة من الأساطير

كتلك التي أجرى عليها شتراوس تطبيقاته في كتابه أسطوريات الذي يضم نحو ٥٢٨ أسطورة .

وتحليل الأساطير تحليلاً بنيوياً يعني التحرك أفقياً لإدراك التشاكل فيما بينها وليس عمودياً لمعرفة أي الأساطير ظهر قبل الأخرى . وهذا التحليل الأفقي القائم على ملاحظة التشاكل أوحى إلى شتراوس بفكرة جديدة هي تشاكل العقل المتحضر مثلما أوحت إليه من قبل بتشاكل العقل البدائي. وقد شجعته هذه الملاحظة على مقارنة العقل البشري بعمل الحاسبات الإلكترونية التي تعمل من خلال الأنظمة المتعارضة كالنظام الثنائي المسمى: Binary System ولتوضيح ذلك نذكر القارئ بتحليل شتراوس لأسطورة سمكة الوَرْنَك التي كانت شائعة في غربيّ كندا . تقول الأسطورة :

يحكى أن ريح الشمال كانت في الحقبة التي سبقت ظهور الإنسان أو الجنس البشري على الأرض تهب طوال الوقت ، وطوال أيام السنة ، وتجعل الحياة مستحيلة . وقد ظلت كذلك بعد ظهور الجنس البشري . ولذا تقرر القيام بحملة من أجل إيقاف هذا الهبوب المستمر . وشارك في هذه الحملة البشر ذوو الصفات الحيوانية والحيوانات ذات الصفات البشرية. وأسند إلى تلك السمكة المذكورة دور في هذه الحملة . وتمضي الأسطورة فتقول إن هاتيك السمكة تتمتع بخاصية المراوغة والظهور بمظهرين مختلفين في الوقت نفسه . أي أن رؤيتها من اتجاه معين تجيب بلغة السّوبرنطيقا إجابتين نعم ولا . أي انها ذات مظهرين أحدهما سلبي والآخر إيجابي . وإذا كان الخصم يظن أن بإمكانه التصويب نحوها بسهم ويرديها قتيلة بسبب ضخامة حجمها فإنها بحكم تلك الخاصية تستدير وتراوغ وتظهر الجانب الآخر الذي يصعب التصويب نحوه . وقد استطاعت هذه السمكة بفضل هذه المزية في تكوينها أن تأسر ريح الشمال. ولم يطلق سراحه إلا بعد أن تعهد بألا يهب إلا في أيام محددة من السنة ، وخلال بقية السنة يستطيع الناس والحيوانات أن يقوموا بنشاطاتهم المعتادة .

ففي هذه الأسطورة يتضح تماماً أن الريح وأحياء الأرض يشكلان قطبين

متنافرين . ولا بد من أن يؤدي إقصاء أحدهما لتحقيق رغبة الآخر وهنا يأتي تدخل السمكة التي لها خاصية الجمع بين المظهرين المتنافرين : الظهور والاختفاء في الوقت نفسه . أي أنها باشتمالها على هذا الجانب الضدي مرموزاً إليه في التحليل البنيوي بنعم ولا استطاعت أسْر ريح الشمال الذي أدى في نهاية الأمر إلى تحقيق إرادة الجنس البشري . أي أن الطبيعة الثنائية للسمكة أدت إلى جعل الحياة المستحيلة حياة ممكنة بالنسبة لهذا الجنس .

وفي ذلك يلاحظ شتراوس أن لغة الإشارات في الأسطورة مشاكلة للغة الخاصة بالحاسبات المعروفة باسم لغة الفورتران التي تقوم على خاصية الفلوكارت Flow Chart وهي تحديد خطوات الحل من خلال مسارات مطلوبة توضع إمامها إشارة موجب (+) ومسارات غير مطلوبة توضع أمامها إشارة سالب (-) .

من خلال ما سبق يتضح لنا أن شتراوس عمد إلى تحويل الأسطورة إلى لغة أو ـ بكلمة أدق ـ إلى تشكيل لغوي بتسليط الضوء على ما فيه من نقاط الاختلاف أو الاتفاق . فطبيعة ريح الشمال إشارة . وطبيعة الجنس البشري إشارة . والطبيعة الثنائية للسمكة إشارة أيضاً . وهذا ينم عن أن الدارس نقل نظام التحليل للغويات ـ أو تحليل الجملة ـ إلى حقل ثقافي غير لغوي وهو الأسطورة . فماذا عن الأدب شعره ، ونثره ؟ .

تنطلق البنيوية Structuralism في نقدها للأدب من المسلمة القائلة بأن البنية تكتفي بذاتها ، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أى عنصر من العناصر الغريبة عنها أو عن طبيعتها . والنص الأدبي النثري أو الشعري هو بنية تتكون من عناصر ، وهذه العناصر تخضع لقوانين تركيبية تتعدى دَوْرها من حيث هي روابط تراكمية تشد أجزاء الكيان الأدبي بعضه إلى بعض ، فهي تضفي على الكلّ خصائص مغايرة لخصائص العناصر التي يتألف منها النص . ولتبسيط ذلك وتوضيحه نأخذ المثال التالي من الرياضيات فالعددان (١) و (٢) لكل منهما خصائص ولكن عندما نركب منهما عدداً جديداً هو العدد (٢١) فإن التركيب

أضفى عليهما معاً خاصية جديدة والدليل على ذلك أننا لو وضعنا العدد (٢) على يمين العدد (١) تكون لنا تركيب آخر مختلف في خاصيته . وهو العدد (١٢) . عن العدد (٢١) . وعلى ذلك فإن أي عَمَل أدبي يتكون في الأساس من علامات (دوال) وإشارات وربما أفكار ومعلومات وعبارات مقتبسة من نصوص أخرى، والبنية التي تتضافر فيها هاتيك العناصر تتمتع بمظهر بنائي وخصائص مغايرة لخصائص تلك العلامات والدوال والإشارات .وبناء عليه فإن شمولية البنية وكليتها Totality أمر ضروري ولا يسوغ الاكتفاء بأجزاء منها عند الدراسة أو إقحام أجزاء أخرى عليها لأن في مثل هذه الأجزاء المقحمة أو المحذوفة تهديداً بادخال تعديلات على البنية وعلى الخصائص التي تتميز بها في إطارها البنائي .ولهذا فإن ترابط العمل الأدبي أو النص واتساقه وانسجامه أمور ينبغي أن توضع في دائرة الضوء عند نقده .وقد تكشف هذه الأضواء أن فيما بين عناصر النص من أضداد وثنائيات متنافرة ما يشي بوحدة هذا النص .

وتأكيداً لذلك ترى البنيوية أن كل نص يحتوي ضمنياً على نشاط داخلي يجعل من كل عُنصر فيه عُنصراً بانياً لغيره ومبنياً في الوقت ذاته . ولهذا فإن النظام الذي يقوم عليه بناء النص يسمح لكثير من العناصر بالتحول داخل النص من الموجب إلى السالب و العكس . والأفكار التي يحتويها النص الأدبي تصبح بموجب هذه التحول سبباً لبزوغ أفكار جديدة . وبعبارة أخرى فإن (البنية) في رأيهم ليست ساكنة سكوناً مطلقاً وإنما هي خاضعة للتحولات الداخلية مثلماتخضع . على سبيل المثال الأرقام لهذا التحول .فأنت تستطيع أن تدرك ما الأساس الذي يجعل من ١ + ١ = ٢ بالقدر نفسه الذي تدرك فيه أن الرقم (٢) أقل من الرقم ٣ أو أنه يسبقه في سلسلة الأعداد . أو أن (٢) يختلف عن (١) ويختلف عن (٣) أو أن علامة الجمع (+) تختلف عن علامة الطرح (-) . وهذه التحويلات الداخلية لعناصر أى بنية لا تسير في مسارها عشوائياً وإنما تتمتع بقدرة على الأنضباط الذاتي . فالبنيويون يقولون : إن اي بنية تستطيع أن تضبط نفسها ضبطاً ذاتياً يؤدي للحفاظ عليها ، ويضمن لها نوعاً من الانغلاق[١٠] .

والانغلاق . هنا . ليس دليلاً على التحجر أو التخلّف وإنما تعني صفة إيجابية. وهي تحكم البنية الذاتية بمكوناتها بحيث لا تحتاج إلي شيء آخر يلجأ إليه المتلقي ليستعين به على فهمها ودراستها وتذوقها ، فالتحولات اللازمة لأي بنية لا تؤدي في الواقع إلى شيء خارج حدودها وإنما تولّد عناصر تنتمي دائماً إلى البنية نفسها وتحافظ عليها الحفاظ الشديد . ولكن هذا لا يحول ، وفق ما ذهب جان جينيه في كتابه البنيوية ، دون دخول بنية فرعية في بنية أخرى أوسع مجالاً[١١] . وهو الشيء الذي اكده غولدمان Goldmann في الجمع بين البنية النسبية او الذاتية والبنية الكلية[١٢] .

وتأسيساً على ما سبق ذهب البنيويون في نقدهم للنصوص الأدبية نحو التركيز على تحليل النصوص تحليلاً شمولياً بمعنى أنه لا يحسن الاكتفاء بتناول جزء أو أكثر من العمل الأدبي . كتناول المعنى مثلاً أو الصورة أو الأسلوب أو المجاز أو الألفاظ الخ . فالصحيح أن النص الإدبي يتكون من مجموع هذه العناصرلكنّ هذه العناصر بوجودها فيه فقدت طبيعتها السابقة ، وأصبحت شيئاً جديداً يستمد قيمته الادبية من النص . وهاجس الناقد البنيوي هو البحث فيما يوحد هذه العناصر وما بينها من تناقض واختلاف ، ويصهرها في الإطار الذي يمثله النص .ولهذا فإن العناصر غير المتآزرة والمتناقضات التي يتكون منها النص تحتاج الى محور ينتظمها ، وهذا المحور هو هدف الناقد البنيوي ، فبكشفه عنه يكون قد قطع شوطاً كبيراً نحو تحقيق الهدف النقدي . ومثل هذا الكشف يتعذر تحقيقه باستخدام وسائل مستعارة من حقل بنيوي آخر . فلا داعي لاستخدام خبرة عالم النفس أو المؤرخ ، فالتحليل البنيوي تحليل ينبثق من النص نفسه . والسبيل إلى ذلك أن يتأمل الناقد عناصر النص وطرق أدائها لوظائفها وعلاقات بعضها ببعض دون أن يتجاوز حدود النص إلى أي موقع آخر .

والبنيوية لا تؤمن بالتفريق بين الشكل والمضمون . وهذا يذكرنا بما ذهب إليه النقاد الجدد . فالشكل والمضمون لهما طبيعة واحدة ويستحقان العناية إياها في التحليل ، إذ إن المضمون يكتسب مضمونيته من البنية . وما يُسمى شكلاً ليس في الحقيقة سوى بنية تتألف من أبنية موضعية أخرى توحي بفكرة المحتوى[١٣].

أما إجرائياً فإن البنيوية تتيح للناقد القيام بعملية مزدوجة هي الاقتطاع والتركيب . أى أنها تتوقف عند جزء من النص ترى فيه بنية موضعية للكشف عن وظيفة هذا الجزء وصلته بالأجزاء الأخرى وتأثيره في الكل وتأثره به . وبعد التعرف على هذه العلاقات والوظائف تتم إعادة تركيب النص في إطار التحليل الشمولي لنصوص أدبية يقود إلى الكشف عما بينها من تشاكل مطلق ، فنماذج من القصة أو نماذج من الشعر يؤدي تحليلها البنيوي إلى نتائج متكررة ، وهذا يعني أن كل نص من هذه النصوص ينتمي إلى نوع أدبي كالشعر أو القصة او المسرحية أو الأسطورة . ولكل نوع من هذه الأنواع نظام بنيوي وعلى الناقد أن ينظر في مدى تطابق هذا النص مع النظام أو ما فيه من انحراف، ونوع هذا الانحراف، فهل يؤدي إلى زيادة في تماسك النص وانسجامه وائتلاف أجزائه أم أنه يؤدي إلى خلل فيه واضطراب ؟ وعلى أيّ حال فإن عبقرية المبدع تقاس بمدى ما في نصه هو من تجاوز لقواعد النص التي يحددها الإرث الأدبي . والعمل الأدبي هو عمل لغوي ، واللغة ، مادة وشكلاً ونظاماً هي إرث جماعي . لذلك فإن استعمال هذه اللغة في بناء النص يجعل النص مكوّناً من إشارات لغوية موجودة أصلاً فكأن العمل الأدبي ـ والحال هذه ـ يكتبُ نفسه بنفسه ، وما على المتلقي الذي يسبر أغواره إلا أن يتلمس ذلك الجزء الضئيل من إنتاج الكاتب وهو المتمثل في إضافته الشخصية عن طريق الانزياح والعدول والانحراف عن السُّنن، العامة وبهذا يكون البنيون قد قلصوا دور المؤلف في انتاج النص وزادوا من دور المتلقي .

وإجرائياً يعمد البنيون إلى نقد القصة بتحويلها إلى مجموعة من المقاطع السردية . وإلى مجموعة من البنيات الموضعية . فتدرس مثلاً بنية المكان بما فيها من وحدات ذات حيز مغلق وأخرى ذات حيّز مفتوح أو ما يعبرون عنه بالفضاء ويتأملون علاقات هذه الأمكنة بعضها ببعض .وعلاقة كل مكان منها ببقية أركان القصّة كالأشخاص والحوادث . وعلى هذا النحو يجري تقطيع الزمن في القصة إلى سلاسل بعضها يرمز إلي الماضي وبعضها لزمن القراءة وبعضها للتنبوّء والاستشراف . وتقتطع الفقرات الخاصّة بالزمن وتدرس دراسة تفصيلية

ترصد خلالها علاقة كل بنية موضعية منها بالعناصر الأخرى التي يتألف منها النص . وفي الشعر يتم التركيز على البنايات الموضعية للقصيدة . وما يتحلل كل بنية من عناصر تلتقي أو تتصادم داخل البناء ثم تدرس هذه العناصر دراسة دقيقة يوجه فيها النظر إلى علاقة كل جزء منها بالقصيدة ، وتأثير القصيدة على كل عنصر منها ، وإستخلاص المحور العام الذي تدور حوله . ومن خلال ذلك يتم تأويل المعنى . فلو أخذنا قصيدة (ثلج) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي وحاولنا دراستها دراسة بنيوية فسنجدها تتألف من بنيتين موضعيتين : إحداهما هي مقدمة القصيدة : وصف نزول الثلج وما أشاعه من بياض يسوّي بين الأشياء . والبنية الموضعية الثانية هي الدوامة التي حَلّقت بالشاعر او المتكلم في الأعالي . يضاف إلى هاتين البنيتين خاتمة قصيرة للقصيدة أسهمت في تحقيق التلاحم بين المقطوعتين :

البياض مفاجأة
حين عرّيت نافذتي ،
شدّني من منامي النّديف
الذي كان يهْطُل متئداً
مانحاً كل شيء نصاعته
ومداه الشفيف
شدّني .
كان دوامة من رفيف
جذبتني لها
فرحلنا معاً
وانطلقنا معاً
نرفرف من غير ظل
ونرقص بين الصعود وبين الهبوط
يراودنا العشبُ
والشجرات العرايا

ومتكئات النوافذ والشرفاتِ

وأيدي الصغار وأيدي التماثيل

والكائنات المطلة حوْل السقوف

بياضاً تقلب في ذاته

كرفوفٍ من البجعات

على نبع ماءِ

يمسِّحْن شهبة اعناقهن الطوال

على ريش اجسادهن الوريف .

..

ثم اشرقت الشمس من فوقنا

فسقطنا معاً

وانحللنا معاً

في رتابة هذا السواد الأليف .

يلاحظ هنا أن النص قصيدة تنتمي إلى شعر التفعيلة والشعر له خواصه الكتابية كالحفاظ على الإيقاع واستخدام القافية والتعبير بالصور والمجازات والاستعارات وهذا شيء ملحوظ في القصيدة . ولا داعي للتنبيه على ما فيها من مجازات مبتكرة وصور وتشبيهات تلفت نظر المتلقي . إلا أن ما يعنينا هنا هو تركيز الشاعر في القصيدة على أمرين متناقضين او متقابلين هما :

البياض الذي لا يذكره الشاعر إلا في سياق ينم على موقف ايجابي تجاه هذا اللون والسواد الذي يذكره واصفاً إياه بالرتابة والرتابة تعني الإملال والإملال حس غير إيجابي . أي أن القصيدة تنمو في مسار هابط يتجه من البياض الذي هو ايجابي يمكن أن نرمز له بالرّمز [+] إلى السواد الذي هو رمز سلبي يمكن أن نشير إليه إشارة الطرح [-] ولهذا بطبيعة الحال أسبابه الكامنة في القصيدة . فالأبيض : يمنح كل شيء نصاعته . وهو شفيف . وهو يجتذب المتكلم ويحمله

علي أجنحةٍ هي الدوامة . ليست عاصفة أو زوبعة ، لأنه احترازاً من ذلك يقول :

كان دوامة من رفيف

جذبتني لها .

يتجلى الشعور الايجابي تجاه هذه الدوامة من اقترانها بأمرين هما : الرفيف وهو الاهتزاز اللطيف لأوراق الشجر أو الورد ، على نحو ما جاء في بيت الشعر القديم :

وَهَلْ رفَت عليك قرون ليلى رفيف الأقحوانة في صباها

وهذه الشحنة العاطفية التي حملتها كلمة (رفيف) دعمتها كلمة الشاعر «جذبتني لها» . فالمتكلم لم يستخدم هذه الكلمة إلا لما فيها من تعبير عن الالتصاق الحميم بين اثنين . وقد ساندت هذه الصورة صور أخرى مثل : نرفرف من غير ظل ، نرقص ، يراودنا العشب . والمروادة كلمة توحي بمعان عاطفية وجنسية معروفة . والعرايا صفة للشجرة وكذلك «عريت نافذتي» فكل هذه الكلمات في الحقيقة تشفّ عن المحتوى الإيجابي لصورة الدوامة التي تختطف المتكلم وتحلق به في فضاء أبيض يشبه ببياضه رفوفاً من البجع . ولا نستبعد أن يكون ذكر البجع هنا يتضمن الايحاء العاطفي والجنسي الذي تتضمنه كلمات مثل : العري ، والمراودة ، لا سيما وأنه يذكر الاجساد والريش الذي يغطيها وما يوحي به من دفء في جَوّ يسوده بياض الثلج .

تقابل هذه الصورة للعلاقة الحميمة بين المتكلم والفضاء الأبيض ، بين الارتفاع والسمّو والانعتاق من رتابة الحياة اليومية ، بنية أخرى تتخلل الجزء الثاني من القصيدة . وهي العشب ، والاشجار ، والنوافذ والشرفات وأيدي الصّغار والتماثيل وكل ما من شأنه أن يغري المتكلم بالعودة إلى الأرض . والتوقف عن التحليق في الأعالي . وقد عبّر الشاعر عن ذلك بكلمة «يروادنا العشبُ» وهي تتضمن ما تتضمنه من إشارة عاطفية كتلك التي عنتها الكلمة في الآية الكريمة ﴿تراود فتاها عن نفسه﴾* . ثم تنسحب هذ البنية داخل الجزء الثاني من النص

* سورة يوسف الآية ٣٠ .

إلى أن تبلغ الخاتمة المتمثلة في الأبيات الأربعة الأخيرة :

ثم اشرقت الشمْسُ من فوقنا

فسقطنا معا

وانحللنا معاً

في رتابة هذا السّواد الأليف .

فهذا المقطع انكسار لمسير القصيدة الإيجابي، اتجه بها نحو نهاية حزينة سلبية . ومع أن إشراق الشمْس شيء لا يرفضه المتكلم في القصيدة أو يأباه إلا أنه عبّر عن المفارقة هذه بكلمة «فسقطنا معاً» فالسقوط لا يكون إلا تعبيراً عن مأساة. ثم أردفها بقوله و«انحللنا معاً» . فالذي تغير هو ان الثلج ذاب وذابت معه حرية المتكلم بذلك الانعتاق من ألفة السّواد الذي ربما كان نقيضاً للأبيض من حيث أن الأبيض تغيير و«مفاجأة» في حين أن الأسود «أليف» ورتيب . والشاعر ينحو إلى المتغيّر لا إلى المألوف . ومن الجائز أن تكون هذه المقابلة بين السواد والبياض ذات صلة متينة بالدلالات التي تشف عنها الألفاظ فالبياض رمز العطاء والخير والتفاؤل والبراءة والطُّهر وربما كان هذا المعنى في البياض هو الذي يجعل الناس في قديمهم وحديثهم يجعلون من ثوب الزفاف أبيض اللون. بينما جعل عند أكثر الشعوب اللون الأسود رمزاً للحداد ، والشؤم والموت .

ويستطيع القارئ بعد هذا التحليل المختصر لقصيدة حجازي أن يرى فيها مثالاً على الدرس النقدي الذي لا يستعين بأي أدوات من خارج النص .وهو تحليل يأخذ بالاعتبار العلاقات التي تصل بين عناصر النص وتأثير بعضها في بعضها الآخر . فلو أن نصاً آخر كتب عن الثلج ، ولم يستخدم فيه الشاعر المفارقة (اسود + أبيض) ساغ أن يكون التحليل الذي يتجه إليه الدارس تحليلاً مختلفاً . وهكذا يراعي النقد البنيوي نمو النص نمواً داخلياً في الإطار الذي تحتمه شبكة العلاقات بين الصور والألفاظ والمجازات المستعملة .

وعلى هذا يلاحظ أن البنيوية تعلي من شأن النص ورموزه وتقلل من أثر الذات والوعي سواء أكان وعي المؤلف وذاته أم وعي القارئ وتلك مفاهيم هيمنت على النقد الأدبي عصوراً غير قصيرة[١٤] .

ويؤخذ على البنيوية كثير . من ذلك أن أكثر روّادها ، المتعاملين بأصولها ومبادئها تخلوا عنها . وفي مقدمة هؤلاء رولان بارط Barthes الذي أنكر مفهوم العلمية البنيوية في مستهل كتابه S/Z الصادر عام ١٩٧٠ معلناً من جانبه انعدام الجدوى من أيّ منهجية نقدية . مؤكداً أن كل حديث حول الثقافة يزعم أنه حديث علمي لا يتجاوز الادعاءات[١٥] .

ومن بين البنيويين الذين تنكروا للبنيوية بل عجلوا الدعوة إلى هدمها ، والتخلي عنها جاك ديريدا Jacques Derrida الذي هاجم ما فيها من تجريد واختزال شكلي وآنيّة ميثافيزيقية . وجوليا كرستيفا Kristeva ومجموعة Tel Quel التي دعت إلى سيمائية جديدة ويمكن تلخيص المآخذ التي أُخذت على البنيوية فيما يلي :

١ ـ البنيوية شبه علم . فهي تخبرنا برطانة غريبة، ورسوم بيانية ، وجداول معقدة ، بأشياء نعرفها مسبقاً . ولذلك فهي ليست عديمة القيمة حسب، وإنما مؤذية لأنها تجرد الأدب ونقده من صفاتهما الإنسانية .

٢ ـ تتجاهل البنيوية التاريخ تجاهلاً تاماً . وقد يكون ذلك مقبولاً إذا تعلق الأمر بالوصف القائم على التعامل مع الثوابت ،والسواكن ، أما في التعامل مع الظواهر ذات الطبيعة المتغيّرة مع الزمن فلا .

٣ ـ ليست البنيوية سوى صورة محرفة للنقد الجديد New Criticism الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص كما لو أنه مقطوع عن موضوعه ، مستقل عن دواعي القراءة .

٤ ـ البنيوية تهمل المعنى وان كانت تسلّم بأن النص متعدد المعاني ، ولكن عدم اهتمامها به يجعلها على خلاف مع التأويليين Hermeneutics وذلك يعني ـ بصورة من الصور ـ أن البنيوية ليس لديها ما تقدمه[١٦] .

وقد حاول بعض النقاد الماركسيين ترقيع البنيوية بإخفاء ما في ردائها من ثقوب . فإن كا ن قد أخذ عليها إقصاء التاريخ وإهمال البعد الاجتماعي للنص الأدبي فإن البنيوية التكوينية Genetic Structuralism التي تنسب إلى الناقد