واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام

تقويم موجز

د. إبراهيم خليل

واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام

• **واقع الدراسات النقدية العربية في 100 عام: عرض وتقويم (دراسة)**

• **د. إبراهيم خليل**

• **الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة**

• **تصميم الغلاف: سمير اليوسف هاتف** 0799677569

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2024/8/4524)

بيانات الفهرسة الأولية للكتاب:

عنوان الكتاب	**: واقع الدراسات النقدية العربية في ١٠٠ عام: عرض وتقويم**
تأليف	**: خليل، إبراهيم محمود إبراهيم**
بيانات النشر	**: عمان: إبراهيم محمود إبراهيم خليل، 2024**
الوصف العادي	**: ٢٠٨ صفحة**
رقم التصنيف	: 810.9
الواصفات:	**: / النقد الأدبي/ / التحليل الأدبي/ / الأدب العربي/**
الطبعة:	**الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة**

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

• **(ردمك)**: **978-9923-9452-2-3** ISBN

• جميع الحقوق محفوظة للمؤلف. لا يُسمَح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبَق من المؤلف.

• All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the author.

المحتوى

المقدمة 9

الفصل الأول 15
١ . بوادر النهوض 15
٢ . الديوان والنقد 17
٣ . نقاد ومناهج 22
٤ . النقد الإيديولوجي 25
٥ . نقاد نفسيون 32
٦ . التحليل النفساني 36
٧ . نفسية أبي نواس 45
٨ . التفسير النفسي للأدب 49
٩ . النقد الشكلي 54
١٠ . نظرية الشكل 59
١١ . النقد والأسطورة 59
١٢ . أسطوريات 67
١٣ . النقد المقارن 79

الفصل الثاني 89
١٤ . ثورة النقد 89
١٥ . الأسلوبيات 90
١٦ . البنيويات 103
١٧ . السرديات 115
١٨ . السيميائيات 131
١٩ . التلقي والتأويل 139
٢٠ . النقد الثقافي 147
٢١ . النقد النسوي 154

٢٢ . تحليل الخطاب 165
٢٣ . خاتمة 183

المراجع 117
١ . الكتب 187
٢ . الكتب الأجنبية 203
٣ . أعمال المؤتمرات العلمية 203
٤ . الدوريات 203

كتب المؤلف الأخرى 207

إضاءة

«مابين صدور كتاب الوسيلة الأدبية للمرْصـــفي وصدور الكتاب الأخير فيما نظرنا فيه من نقد يقارب المائة عام ، قد تنقص قليلا أو تزيد فتيلا لهذا وسمُ كتابنا هذا بالعنوان «في مائة عام» .

المؤلف

المقدمة

ليس ثمة ما يدعو لإيضاح مفهوم النقد إذْ يُجْمع المعنيون ، وذوو البصر بالأدب ؛ شعره ، ونثره ، في القديم والحديث ، على معنى موحّد لهذا المصطلح ، وهو : فنّ تقويم الأعمال الأدبية ، وتحليلها ، وتصنيفها ، على وفق منهج معين ، بغية تمييز الجيدة منها من غير الجيدة .[١] وقد وردت كلمة النقد بهذا المعنى – تقريبًا – في عدد من المصادر العربية القديمة ، وأولها كتاب قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) الموسوم بـ«نقد الشعر» كذلك الكتاب الذي نسب إليه بعنوان «نقد النثر»[٢] الذي يظنّ ، وفق أكثر الترجيحات ، أنه لأبي الحسن إسحق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب (٢٧٢هـ) (٣) . واستعمل ابن رشيق القيرواني(٤٥٦هـ) كلمة النقد في عنوان كتابه «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»[٤] . وأضيفتْ إلى كلمة نقد المذكورة كلماتٌ أخرى بقصد الخروج بها من العموم إلى الخصوص ، فالنقد الأدبي Literary criticism مختلف عن النقد الفني مثلا ، أو السينمائي ، أو المسرحي ، وكذلك النقد التطبيقي Practical criticism مختلف عن النقد غير التطبيقي ، أي النقد الخالص pure- criticism والنقد الثقافي cultural criticism مختلف عن النقد النسوي feminist criticism وفي العصر الحديث كثرت مثل هذه الإضافات كثرة لم يعد بمقدور الدارس المُمَحّص الإحاطة بها ، وحصرها ، إلا بعد طول تتبع

(١) مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤ ص٤١٧ .

(٢) انظر مقدمة طه حسين لكتاب نقد النثر ، تحقيق عبد الحميد العبادي ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق بمصر ١٩٣٣ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ص١٩ .

(٣) ابن وهب ، أبو الحسن إسحق بن إبراهيم بن سليمان : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق حفني محمَّد شرف ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٩ وفيه جلاء لنسبة الكتاب . حققه ثانية فرج عبد الستار وصدر عن جامعة المنصورة ، مصر ، ٢٠٠٣ .

(٤) ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، (جزءان) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨١ .

واستقصاء ، وإمعان في النظر ، واستقراء[١] .

واقتصر النقد ، في الماضي البعيد ، على مَلاحظ خاطفة ، وعبارات مقتضبة ، تنم على الاستحسان تارة ، أو على الاستهجان تارة ، من غير إسهاب ولا تفصيل ، ودونما تفسير ، أو تعليل . ونُظر إلى هذا الضرب من النقد الذوقي باعتباره نقدًا عجولا ، متسرعا ، عابرًا ، لا يؤبه له كثيرًا وإن كان في عصره مقبولا[٢] . ولكن العصر الذي تلا عصْر التدوين ، في الآداب العربية القديمة ، شهد ظهور المؤلفات التي تصنف فيها الأشعار طبقاتٍ على وفق مستواها الفني ، وحظها من المعاني المبتكرة ، والصيغ اللفظية المُستجادة . وتندرج في هذا السياق تلك الكتب التي مزج فيها مؤلفوها بين الأخبار ، ورواية الأشعار ، وموازنة الشعراء بعضهم ببعض ، وتفضيل ما يحسن من الشعر لفظا ، أو معنىً ، على ما لا يحسُن ، مع ضبْط المعايير التي تعزى إليها جوْدَة الشعر ، أو تلك التي ينماز بها الشعر الصحيح من الشعْر المنحول ، والزائف . ولا بدّ ، في هذا المَقام ، من التذكير «بفحولة الشعراء» للأصمعي (٢١٠هـ) وبطبقات ابن سلام الجمحي(٢٣٧هـ)[٣] وكتاب «الشعر والشعراء»[٤] لابن قتيبة (٢٧١هـ) و«البديع»[٥]لابن المعتز (٢٩٦هـ) و«طبقات الشعراء المُحدثين» له أيضًا ، و«قواعد الشعر»[٦] لثعلب (٢٩١هـ) و«نقد الشعر» لقدامة بن جعفر ، وغيره . . مما لا يتسع هذا المقام لذكره ، عدا عن استقصائه ، وحصره .

---

(١) للمزيد حول المصلحات انظر= سعد البازعي وميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٠ .

(٢) للاستزادة انظر= سليمان الشطي : أوليات النقد الأدبي عند العرب ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، الكويت ، مج٢ ، ع٧ ، صيف ١٩٨٢ ص ص٩-٣١ وانظر= هند حسين طه : النظرية النقدية عند العرب ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨١ ص ٤١ .

(٣) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق جوزيف هل ، مطبعة بريل ، ليدن ، ١٩١٣ .

(٤) ابن قتيبة الدينوري : الشعر والشعراء ، تحقيق دي خويا ، بريل ، ليدن ، ١٩٠٢ .

(٥) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع ، تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢ .

(٦) حققه رمضان عبد التواب ، ونشر في القاهرة ١٩٦٦ .

واطّرد التأليفُ في النقد ، واتسعت مرامي التجوال فيه ، وازدادت رقعة الأسئلة التي تطرح حول المعايير ، والضوابط ، التي تقاس بها أدبيّة الأدب ، وما فيه من التجديد تارة ، أو الترديد طورًا ، فكانت ثمّة معارك أدبية جدالية بين من يراعي عمود الشعر العربي مثلا ، ومن يستحسن الخروجَ عليه ، مع الإغراب في التشبيه ،والإيغال في الاستعارة . فظهرت مصنفاتٌ : كالوساطة للقاضي عبد العزيز الجرجاني (٣٦٦هـ) والموازنة للآمدي (٣٧٠هـ) وغيرهما من كتبٍ ، تصوّر- فيما تصوّرُه- سيرورة النقد الأدبي القديم ، بما يتخللها من مدّ وجزر حينا ، ومن اندفاع وتراجع حينا ، ومن تطرف في هذا الاتجاه ، ومغالاة ، أو اعتدال في ذالك الاتجاه يخلو من المناكفة ، والملاحاة . فقد نُقل عن الجاحظ (٢٥٥هـ) قوله في كتاب «الحيوان» ما مدلوله : أنه لا يعترف بالنظم شعرًا ، ولا يعدّه بيانا ، إن كان يقتصر على جودة المعنى ، وإصابة المرْمى ، حسب ، ما لم تكن في السبك ، كما في الحبك ، ألفاظ منتقاة ، وتشبيهات مبتكرة مستجادة ، كون المعاني - في المطلق- مطروحة في الطريق ، يعرفها العربيُّ والعجميّ ، وإنما مدار الأمر على اللفظ ، لأن الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنْسٌ من التصوير [١] . وقد اتبعه في هذا الرأي غير واحد ، وخالفه غير واحد . وأما النقد الأدبيّ ، فقد وجد نفسه في خضمّ هذه الخلافات متعلقا بالبلاغة ، متكئا على البيان . فهو - تبعًا لذلك - نقد شكليّ ، عند من يفضلون الألفاظ على المعاني ، ونقد (خُلقيٌّ)[٢]عند من يفضلون المعاني على الألفاظ ، ونقد أسلوبيّ ، أو كالأسلوبي ، عند من يرفضون الفصل بين الألفاظ والمعاني ، ويختارون «النظم» معيارًا لتفضيل شعر على شعر ، ونثر على نثر ،

(١) الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر : كتاب الحيوان ، تحقيق عبد السلام هرون ، القاهرة ، ١٩٤٥ ، ١٣١/٣-١٣٢ وانظر تعليقات مصطفى ناصف على هذا في نظرية المعنى في النقد العربي ، دار النفائس ، بيروت ، بلا تاريخ ص ٣٨ وتعليقات إحسان عباس على هذه الفكرة : تشبيه الشعر بالرسم ، في : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٣ص ٨٦ .

(٢) لا نعني بالخلقي ها هنا المعنى السلوكي ، وإنما هو مصطلح صاغه غراهام هو Hough في كتابه An Essay on Criticism ويعني به كل ما له علاقة بالمحتوى ، فهو خلقي moral (وليس من الأخلاق) انظر ترجمة محيي الدين صبحي للكتاب ، مراجعة حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٢ ص ١٥ .

شأن الإمام عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) مؤلف «دلائل الإعجاز في علم المعاني»[١] .

وعلى الرغم من أنَّ النظر البلاغي في الشعر ، والنثر ،بأخرة من زمن ، شابه الكثير من التقعيد ، والتنظير ، على حساب التذوق الجمالي الأدبي ، والحس المرهف الفني ، فقد لفت الأنظار شاعرٌ ، وناقدٌ ، وبلاغيٌّ متأخرٌ ، برز في الصقْع المغاربي هو حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) الذي – على وفرة اهتمامه بالبديع ، من تقفية ، ومطابقة ، وتجنيس– ينفردُ عن سواه بنظرته الشمولية للنص الشعري ؛ فقد قسّم القصيدة العربية إلى فصول ، مؤكدًا أن لها أحكامًا في البناء ، مشيرًا – بوضوح – إلى الصلة بين «مطلع» القصيدة وما سماه «المقطع» وهو منتهاها ، الذي يحمل في ثناياه الانطباع الأخير . أيْ أنه أدرك ببديهته ، ونفاذ بصيرته ، ما بين خاتمة النص والتدرُّج الداخلي للمعاني من ترابط ، وأثر ذلك في التماسك الذهني للملفوظ الشعري الذي به يتكوّن النص ، ويتخلّق . وفي ذلك يقول : «إنما وجبَ الاعتناءُ بهذا لأنه منقطع الكلام ، وخاتمته ، فالإساءَة إليه مُعْفية على كثير من تأثير الإحْسان المُتقدِّم عليه في النفس ، ولا شيءَ أقبَحُ من كدَر بعْد صَفْو ، أو ترميدٍ بعْد إنْضاج .»[٢] ولم تكن هذه الإشارة إشارة عابرة مثل رمية من غير رام ، بدليل أنه افرد في كتابه فِصْلة تناولَ فيها قصيدة مشهورة لأبي الطيّب المتنبي ، وهي التي تبدأ بقول الشاعر :

أغالبُ فيك الشوقَ ، والشوقُ أغلَبُ

وأعجبُ من ذا الهَجْر ، والوَصْل أعجبُ

واستغرقتْ رؤيته التحليلية لها ، ولما فيها من استهلال ، وانتقالٍ سلس ، من فكرة لأخرى ، وما يشيع فيها من تماسكٍ داخليٍّ ، وتفاعل نصّي ، نحو خمس عشرة صفحة من

---

(١) يرى كثير ممن يتبعون الطرائق الأسلوبية في قراءة النص ، ونقده ، فضل السبق في ذلك لعبد القاهر الجرجاني٤٧١هـ ، للمزيد انظر= نصر حامد أبو زيد : مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج٥ ، ع١ ، ١٩٨٤ وانظر = نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٩٢ ص ١٧٦ وانظر= محمد عبد المطلب : مفهوم الأسلوب في التراث ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج٧ ،ع ٣-٤ ،١٩٨٧ وانظر= إبراهيم خليل : الأسلوبية ونظرية النص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ص ٣٣-٥٣ .

(٢) حازم القرطاجنّي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق الحبيب بلخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٨ ص ٢٨٥ .

الكتاب[1] وتلك علامة فارقة تحسُنُ الإشارة إليها ، والتنبيه على قيمتها ، وأهميّتها ، لدى الحديث عن النقد العربي القديم ؛ فما وصفه باطّراد الفصول ، وتسويم رؤوس الموضوعات ، مطابقٌ لمدلول التماسك النصي cohesion لدى المحدثين الغربييّن[2] ومُوطئ لمعنى الاقتران coherence لدى كثير من اللسانيّين . على أنَّ الحقبَ التي امتدتْ طويلا بعْدَ القرطاجنيّ شهدتْ رقودًا ، وركودًا ، في النقد الأدبي ، والبلاغيّ ، مثلما شهدتْ ضمورًا ، وانكماشًا ، وتراجعًا في الإبداع . وفي الفصلين الآتيَيْن اضواءٌ يجري تسليطها على النقد الأدبيّ الحديث ، وعلى واقع الدراسات النقديّة ، في الزمن الراهن ، بصفة خاصة ، لعلّ فيها ما يضعُ هذهِ الدّراساتِ تحْتَ مجهر النظر ، والتقويم ، وتشخيص ما يعتريها من اضْطرابٍ ، ومن صواب ، في فصول موجزة ، ومقولات مختصرة ، اختصارًا لا يعيبها معه حشو ولا تطويل ، ولا تشكو فيه من ابتسارٍ أو تفصيل ، آملين أن يكون فيها ما يشجع على التقصي ، وما يدعو لاستمرار البحث والتحرّي ، وبالله التوفيق .

---

(١) المصدر السابق ص ص ٢٨٧-٣٠٠ ويشار إلى أنّ الراحل عبد العزيز حمودة تناول أثر حازم القرطاجني في كتابه المرايا المقعّرة تناولا فيه إطنابٌ ، وتفصيل ، إلا أنه لم يتنبه لهذا الذي ذكرناه ، نظرًا لتوجيه اهتمامه لموقف القرطاجني من المحاكاة والتخييل ، وتأثير أرسطو في نقده . انظر= عبد العزيز حمودة : المرايا المقعّرة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، عالم المعرفة (٢٧٢) ط١ ، آب - أغسطس ٢٠٠١ ص ٣٤٩-٤١٥ . وانظر أيضا = عطا جبر : نظرية الشعر عند حازم القرطاجني (دراسة مقارنة) مطبعة النهضة ، الناصرة ، ط١ ، ١٩٩٣ ص ١٦٦ .

(٢) للاستزادة انظر= إبراهيم خليل : الأسلوبية ونظرية النص ، ص ٦١ . وانظر ص١٢٩ - ١٤٧ .

الفصل الأول

١. بوادر النهوض

رانتْ على النقد الأدبي- مثلما ذكر- حقبة من الجمود لم تكنْ قصيرة ، وإذا كان القرطاجني يمثل محطة كبرى ، وعلامة فارقة في النقد القديم ، فإن الشيخ حسين المرصفي (١٨١٥-١٨٩٠) ، المحاضر في دار العلوم العليا في القاهرة ، يمثل هو الآخر محطة كبرى ، وعلامة فارقة ، في النقد العربي الحديث . فقد ترك لنا كتابًا في جزأين (١٩٧٢) بعنوان «الوسيلة الأدبية»[١] وهذا الكتاب يمثل الجزء الثاني منه خاصة امتدادا يُحيي به عظام النقد البلاغي القديم وهي رميم ، ويبتعثه من رقاده . فقد تضمن فصولا عن صنعة الشعر ، والنثر ، تذكرنا بكتاب «الصناعتين» لأبي هلال العسكري(٣٩٥هـ) وفصولا وازن فيها بين الشعراء من قدماء ومحدثين على غرار موازنة الآمدي(٣٧٠هـ) وفصولا نصح فيها شداة الشعر أنْ يُقبلوا على حفظ الشعر القديم العربي ، وروايته ، شحْذاً للطباع ، وصقلا للسليقة ، مما يذكّر بالعمدة (٤٥٦هـ) و«بعيار الشعر» لابن طباطبا العلوي (٣٢٧هـ) وقد وجد فيه محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥) باعثا للنقد القديم ، متنقلا بين التقليد والتجديد ، فهو يعنى بالتشبيه ، والاستعارة ، في موقع ، ويتوقف بنا عند «نسق القصيدة» في موقع : «فلا تجد في الجيدة بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهمات ثالث»[٢] وزاد

(١) صدر الوسيلة الأدبية في القاهرة عن مطبعة المدارس الملكية في جزأين أولهما سنة ١٢٨٩هـ والثاني سنة ١٢٩٢هـ انظر في ذلك = محمد يوسف نجم : نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية (دراسة ودليل) ، دار صادر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٥ ص ١٤٠ وأعيدت طباعته عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في مصر طبعة حديثة في ٣٨٤ ص (١٩٨٢) وللمزيد انظر= محمد عبد المنعم خفاجي : قصة الأدب في مصر ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٢ .

(٢) محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ٢٢ وانظر= محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية (ناشرون)القاهرة ، ومكتبة لبنان ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ ص ص ٨٣-٨٦ .

على ذلك أن نظر للشعر نظرة جديدة تحرر فيها من قيود البلاغيّين المتقدمين ، ساخرًا هازئا بتعريفهم الذي جرى تداوله ، واضعًا تحديدا جديدا للشعر اشترط فيه أنْ يكون الكلام بليغا ، مبنيًا على الاستعارة ، والأوصاف ، جاريًا على أساليب العرب . وأما قول القدماء بـ«الكلام الموزون المقفى الدالّ على معنى» فتعريف ناقص عنده ، غير مقبول لديه[١] . وأيا ما كان الأمرُ ، فإنّ الدور الذي نهض به المرصفيّ لا يبتعد كثيرًا بالنقد عن القديم ، ومأثرته الوحيدة في هذا أنه تناول شعر بعض المحدثين من أمثال : البارودي (١٨٥٣-١٩٠٤) ، وإسماعيل صبري (١٨٥٤-١٩٢٣) ، ونثر بعْضهم ، من أمثال : عبدالله فكري (١٨٣٤- ١٨٨٩)[٢] .

وقد شهد النقد الأدبيُّ نقلة كبيرة على أيدي الشآميين المتمصرين ، وغير المتمصرين . فليس ثمة من ينكر الدور الذي نهض به مؤسس دار الهلال جرجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤) مؤلف كتاب «تراجم مشاهير الشرق» ، و«تاريخ آداب اللغة العربية» ، وهما كتابان بزَّ فيهما كبار المستشرقين . ناهيك عن الدور الكبير ليعقوب صروف (١٨٥٢- ١٩٢٧) منشئ مجلة المقتطف ، وسليمان البستاني (١٨٥٦-١٩٢٥) الذي ترجم إلياذة هوميروس إلى العربية (١٩٠٣) ونشرها بمقدمة تطرق فيها لطبيعة الشعر ، وتنوّع الأجناس . كذلك قسطاكي الحمصي (١٩٥٨-١٩٤١) الذي صنف كتابًا مثيراً بعنوان «منهل الوراد إلى علم الانتقاد» صدر في جزأين عن مطبعة الأخبار في القاهرة (١٩٠٦)[٣] قبل أن يُعاد نشره في حلب سنة ١٩٣٥ . وأما الناقد الذي كان له القِدْحُ المعلى في النهوض بالنقد ، فهو محمد روحي الخالدي (١٨٦٤-١٩١٣) مؤلف كتاب «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هيجو» الذي نشرت فصوله آحادًا في الهلال ، قبل أن تظهر مجتمعة في كتابٍ ، في مصر سنة ١٩٠٤ . والكتابُ ، فيما يرى حسام الخطيب ، الذي نشر فصولا منه مع دراسة ، وتحقيق ، أول بادرة جدية للموازنة بين الأدب العربي والأدب الغربي فيما أصبح فنًا

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ٢٤ .

(٢) محمد يوسف نجم : السابق ص ٧ .

(٣) ذكر محمد يوسف نجم أن صدورهما كان في سنة ١٩٠٧ والتعديل من حسام الخطيب : محمد روحي الخالدي رائد الأدب المقارن ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٥ص٤٦ .

قائمًا بذاته ، معروفًا تحت مسمّى الأدب المقارن[1] . علاوة على منْ ذكروا ،لا يفوتنا أن نذكر بخليل مطران (١٨٧٢- ١٩٤٩) الذي جمع بين الشعر والنقد ، وجبر ضومَط (١٨٥٩-١٩٣٠) صاحب كتاب «فلسفة البلاغة» (١٨٩٨) الذي قرن جوهر الشعر ، من حيث هو فنّ ، بالتخييل ، وإبراهيم اليازجي (١٨٤٧-١٩٠٦) الذي لم يكتف بالتركيز على حظ الشعر من الخيال ، بل نبّه على حظه من المَجاز ، فهو يضاهي نصيب الأسد في عملية الخلق[2] . ويبدو ذلك كله ، من الوجهة التاريخية ، تمهيدًا لانطلاق النقد الحديث على أيدي جماعة الديوان ، ومَنْ تفتح عطاؤهم النقدي بين الحربين العالميتين : الأولى والثانية ، كطه حسين ، ومصطفى صادق الرافعي(١٨٨٠-١٩٣٧) ، ومارون عبود (١٨٨٦- ١٩٦٢) ، ورئيف خوري (١٩١٣- ١٩٦٧) ، وأبي القاسم الشابي (١٩٠٩-١٩٣٤) مؤلف «الخيال الشعري عند العرب» وغيرهم ، ممن أدلوا بدلائهم في النقد .

٢. الديوان والنقد

تتلخص جهود جماعة الديوان المؤلفة من : العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وعبد الرحمن شكري (١٨٨٦-١٩٥٨) والمازني (١٨٨٩-١٩٤٩) في نقاطٍ محدودَةٍ نستطيع إجمالها فيما يأتي :

١ . الانفتاح الواضح على النقد الغربي والإنجليزي منه خاصة .

٢ . التشكيك بالقيم الجمالية للشعر الإحيائي ، والدعوة لشعر جديد ، شكلا وفحوىً .

٣ . وضع النظرية موْضعَ التطبيق ، على تفاوتٍ في النجاح ، وتفاوتٍ في الإخفاق .

فالمعروف أنَّ اثنين – على الأقل – من نقاد الجماعة كانا متصلين اتصالا وثيقا بالنقد الإنجليزي ، الذي يتمثل فيه المذهب الرومانسي تمثيلا جيدًا . فالعقاد- على سبيل المثال – لا يحرجه أن يفاخر بتأثره هذا . يقول في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم

---

(١) حسام الخطيب : المصدر السابق ، ص ١٨ .

(٢) جابر عصفور : قراءة التراث النقدي ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، نيقوسيا ، قبرص ، ط١ ، ١٩٩١ ص٢٣٩ .

في الجيل الماضي» (١٩٣٧) ما يأتي : «الجيل الناشيء بعد شوقي وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث ، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ، ولم تقتصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي ، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر(يقصد القرن التاسع عشر) وهي على إيغالها في قراءة الأدباء ، والشعراء الإنجليز ، لم تنس الأدب الألمانيّ ، والطلياني ّ ، والإسباني ، واليوناني . ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر ، وفنون الكتابة الأخرى»[١] . وهذا نص يثبت ، بما لا يدع مجالا للشك ، تعمّد هذه الجماعة اقتفاء الأثر الإنجليزي في النقد ، وقد أثنى العقاد على وليم هازلت Hazlitt (1778- 1830) ونقده ، وعده قدوة ينبغي له ، ولغيره ، أن يقتدوا بها ، ويحتذوها ، بلا تحرّز ، أو مواربة : «فالأدباء المصريون الذين ظهروا أوائل القرن العشرين يُعْجبون بهازلت ، فكانوا يقرؤونه ، ويعيدون قراءته ، يوم كان مهملا في وطنه ، مكروهًا من عامَّة قوْمه»[٢] .

وقد تأثر عبد الرحمن شكري بالشعر الرومانسي الإنجليزي ، وكتب في مقدمات دواوينه ما يفصح عن ذلك ، مستخدما مفردات مثل : الخيال الخلاق imagination والوهم fancy والوحدة العضوية organic unity للقصيدة ، وجلها مصطلحات سبق لكولردج (١٧٧٢- ١٨٣٤) أنْ استخدمها في توضيح نظريته في الخيال ، وتوضيح رأيه في وحدة القصيدة . يقول في الدلالة على شدة ارتباط عناصر النص الشعري ببعض : «قيمة البيت في الصلة بين معناه وموضوع القصيدة ، ولا يصح أن يكون شاذا ، أو خارجًا عن مكانه من القصيدة ، وينبغي أن يُنظر للقصيدة من حيث هي

---

(١) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٣٧ ص١٥٥ وفي طبعة دار الهلال ، مصر ، ١٩٧٢ ص١٥١ وانظر ما كتبه خليل الشيخ عن جماعة الديوان : دوائر المقارنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص ٩ - ٤٥ .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، دار الهلال ، ص ١٥١ وهازلت Hazlett هذا (١٧٧٨- ١٨٣٠) عرف بنقده الأدبي اللاذع ، وبمقالاته التي تعالج موضوعات إنسانية ، وفلسفية ، وحضارية ، فضلا عن صلته العميقة بالنحو ، والمسرح ، من كتبه : روح العصر The Spirit of the Age ومحاضرات عن الشعراء الإنجليز Lectures on the English Poets والشخصيات في مسرحيات شكسبير .

كيانٌ متكاملٌ ، لا من حيث هي أبياتٌ مستقلة[١] » . وعلاوة على أنّ القصيدة وحدة نامية ، لا أبياتٌ متراكمة ، عُنى عبد الرحمن شكري بالوظيفة الرمزية ، والمجازية ، للغة ، متحررًا من نظرة القدماء للصورة التي حصروها في التشبيه تارة ، وفي الاستعارة تارة أخرى[٢] .

وقد حمل كلٌّ من المازني ، والعقاد ، في كتابهما «الديوان في الأدب والنقد» على شعر شوقي (١٨٦٨- ١٩٣٢) ، وحافظ (١٨٧١- ١٩٣٢) باعتبارهما شاعري مدرسة التقليد بلا منازع . ويمكن أن نلخص العيوب الفنية التي نفذا منها للحط من قدر الشاعرين فيما يأتي :

١ . التكلف

٢ . والافتقار للوحدة

٣ . وكثرة التشبيهات

٤ . والإغراب في اللفظ

٥ . وخلوّ شعرهما ، بصفة عامة ، من التعبير عن الذات .

ويُنظر لهجوم العقاد على شوقي بوصفه هجومًا ذا أبعاد سياسية تارة ، بحكم منزلة أمير الشعراء من القصر ، ومنزلة العقاد من المعارضة ، وتارة ذا أبعاد فنية على أساس أنّ شوقي (١٨٦٨- ١٩٣٢) يمثل مدرسة التقليد فيما يدعو العقاد والمازني إلى التجديد ، لا في المعاني حسب ، بل في الأشكال أيضًا . ونظما شعرا حاولا فيه الخروج على التقاليد الفنية المتبعة في الشعر منذ أمدٍ بعيد ، كالخروج على القافية الواحدة ، والاتجاه لتناول موضوعات كان الشعر في الماضي يأنف من تناولها باعتبارها غير شعْرية[٣] . ونحن نجد جلّ ماسبق من ملاحظ تؤخذ على شعر شوقي ، أو حافظ

---

(١) عبد الرحمن شكري : دراسات في الشعر العربي (بحوث نشرت في الرسالة والمقتطف والهلال جمعها محمد رجب بيومي) الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤ ص ٢٤٩ وللمزيد انظر= عبد الدايم الشوا ، في الأدب المقارن ، دار الحداثة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ ص ٦١ .

(٢) انظر= إبراهيم خليل : في النقد والنقد الألسني ، دار الكندي للنشر ، إربد ، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٢ ص ٣٠-٣٢ .

(٣) انظر شوقي ضيف : مع العقاد ، دار المعارف ، مصر ، ط١ ، دون تاريخ ، ص١٦٣ وقد أورد قصيدة له يمتدح فيها كواء ملابس .

إبراهيم (١٨٧١-١٩٣٢) متناثرة في الكتاب الذي نشراه (١٩٢١) بالعنوان المذكور في السابق[١] . ففي رثائه لمحمد فريد (١٨٦٨- ١٩١٩) يكثر من التشبيهات كثرة مفتعلة لا تعفيه منْ وَصْمة التكلف[٢] ، وفي مقالة عن قصيدة شوقي في استقبال أعضاء من حزب الوفد نجدهما يأخذان عليه التقرير في لغة الشعر ، بدلا من التعبير ، فالقصيدة لا تعدو أن تكون مقالة منظومة كسائر المقالات التي نشرتها الصّحُفُ[٣] . أما رثاؤه لمصطفى كامل ، ففيه المآخذ التي ذكرناها طرًا ؛ التشتت ، والتقليد ، والغلوّ ، والولوع بالأعراض دون الجواهر ، وهي عيوبٌ تنأى - في رأيهما - بشعر هذه المدرسة عن الشعر الحقيقيّ[٤] .

وقد حاول الناقدان ، وهما شاعران ، أن ينظما شعرًا يؤكدان فيه أنهما يعظان بما يعْملان ، غير أن الشعر الذي نظماه لم يستطيعا فيه أن يتحرّرا من ربقة القديم ، علاوة على أنّ قصيدة العقاد تبدو - غالبا - دقيقة الصنع ، محكمة التصميم ، وكأنّ الافتعال ، والتصنّع ، أقرب إليها من الاسترسال ، وفيض الخاطر . وشعره ، في المجمل ، عديم العاطفة ، ضعيف الإحساس ، فاتر الشعور والوجدان ، وتغلب عليه نزعة المفكر الذي يتدخل عقله في ما يقوله تدخلا مباشرًا ، فتبدو القصيدة خاضعة لهندسة زائدة[٥] . وذلك شيء تخطاه ميخائيل نعيمة (١٨٨٩- ١٩٨٨) اللبناني الذي اقترب من جماعة الديوان ، فكان شعره الرومانسي بمستوى النقد الذي كتبه في «الغربال» (١٩٢٣) ، ذلك الكتاب الذي دعا فيه إلى التحرر من القديم ، ومن اللغة المهجورة ، مقتربًا بها من لغة الحياة اليومية ، بشرط ألا يتخطى استعمالها الحدود التي

---

(١) العقاد والمازني : الديوان في الأدب والنقد ، مطبعة الشعب ، مصر ، بلا تاريخ .

(٢) الديوان في الأدب والنقد ص ٢٠ ، ومحمد فريد زعيم وطني ، وهو شخص مختلف عن محمد فريد وجدي الذي عاش ما بين ١٨٧٨- ١٩٥٤ وكان الأول منهما كاتبًا وأديبًا له ملاحظات على دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة .

(٣) الديوان في الأدب والنقد ص ٤٢ .

(٤) الديوان في الأدب والنقد ص ١٢٩ .

(٥) للمزيد انظر= إبراهيم خليل : مدخل إلى دراسة الشعر العربي ، دارالمسيرة ، عمان ، ط٣ ، ٢٠١٠ ص ١٤٦-١٥٢ .

يسمح بها الجمال الشعري ، والموسيقى ، والتعطش للحياة[1] . وعلى الرغم مما تثيره آراء نعيمة من سجال ، فقد لوحظ أنها اثرت تأثيرا كبيرا في الشعر الرومانسي ، وكان لها صداها الطيب في المهْجَر الشمالي فضلا عن الجنوبي .

وفي الوقت الذي دارت فيه رحى المعارك الأدبية ، والحروب النقدية ، بين العقاد وخصومه على صفحات الجرائد اليومية والأسبوعية ، وعلى الرغم مما أريق على صفحاتها من مداد ، وسُفحَ من حبْر ، فقد ظل المسار النقدي يتلمس خطاه بين التيارات الأدبية ، والمذاهب الفكرية ، والأطر المنهجية المتعددة ؛ الوافدة منها من الغرب ، أو الصاعدة منها على أنقاض مناهج لم تعد تصلح في هذا الزمان صلاحَها في سالف العصر والأوان . وأسهمت بعض العوامل في مسيرة النقد ، منها : ظهور الجامعات : كالجامعة الأهلية في القاهرة ، وما أعقبها من جامعات جديدة ، ومنها الجامعة الأميركية في بيروت . وعودة المبعوثين ممن درسوا في جامعات لندن ، أو باريس ، وغيرهما من الحواضر الأوروبية ، أو الأمريكية ، وازدياد حظ النقد من الترجمة ، كتبًا ، ومقالات ، واتساع نطاق التأليف ، والنشر ، وتوطيد الدور النقدي لبعض الدوريات : كالرسالة ، والثقافة ، والكاتب المصري ، وغيرها من دوريات أسهمت بجلاء في تعميق الروافد التي تصب في نهر النقد ، وتغذيه بما يغني في هذا المجال ويثري . ويكفي للتدليل على سلامة هذا التصور أنْ نذكرَ أسماء بعض النقاد الذين لمعوا فيما بين الحربين العالميتين ، لنقف على حقيقة أن أكثرهم كانوا من خريجي الجامعات ، وأساتذتها الناقدين : أحمد ضيف ،ومحمد خلف الله أحمد ، وأحمد أمين ، وطه حسين ، ومحمد مندور ، ومحمد غنيمي هلال ، ورئيف خوري ، وحسين مروة ، وعبد القادر القط ، وزكي العشماوي ، وأحمد الشايب .

وفي هذه الأجواء صدرتْ ترجمات نقدية عن اللغات الأخرى ، منها قواعد النقد الأدبي لكرومبي ١٩٤٤ وكتاب النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هايمن الذي ترجمه محمد يوسف نجم ، وإحسان عباس (١٩٦٠) .

---

(١) ميخائيل نعيمة : الغربال ، دار صادر ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٦٠ مواقع متفرّقة من الكتاب ، وانظر ص٦٩ . ويذكر أن نعيمة أبدى في فصلين من الكتاب تقديره ، وإعجابه الشديد ، بالعقاد والمازني ، وبكتابهما الديوان في الأدب والنقد ، انظر ص١٠٦-١٠٧ من الغربال ، وراجع محمد يوسف نجم : نظرية الفنون ، ص ٢٩- ٣٥ .

وازداد حظ المكتبة العربية من المؤلفات النقدية ، فصدرتْ كتب عدة لطه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) تجاوز فيها التاريخ ، والتراجم ، كحديث الأربعاء ، ومن لغو الصيف ، وحافظ وشوقي ، وكتاب النقد الأدبي لمحمد غنيمي هلال (١٩١٧- ١٩٦٨) ، وأصول النقد لأحمد الشايب ١٩٤٠ ، والنقد الأدبي لأحمد أمين١٩٥٢ ، و«النقد الأدبي أصوله ومناهجه» لسيد قطب١٩٤٧ . و«ثقافة الناقد» للنويهي ١٩٤٩ ، وكتابيه : نفسية أبي نواس١٩٥٣ ونفسية بشار بن برد ١٩٥١ . وبرزت في خضمّ هذه الحركة تيارات نقدية يسوغ أن توصف بالمناهج ، منها : ما ينحو منحى انطباعيا تأثريًا ، ومنها ما ينحو منحى إيديولوجيًا اجتماعيًا ، ومنها ما ينحو منحىً نفسيًا سيكولوجيًا ، ومنها ما ينحو منحى جماليًا شكليًا ، ومنها ما يسوغ أن يوصف في شيء من التسامُح بالمنهج التاريخيّ . وتعرَّض نقاد الأدب لمؤثرات هبّتْ عليهم من النقد الغربي بصفة خاصّة ، فلم يكن ثمة بدّ من أنْ يتبع الناقد منهم هذا المذهب- المنهج ، أو ذاك ، في غير تردّد ، ولا حرَج . ذلك لأن الأدب العربيَّ الحديث ، بعد الكثير الذي شهده من تغيير ،وتطوير ، أسفرا عن ظهور انواع أدبية جديدة : كالقصة ، والمسرحية ، والرواية ، بات من المحتم على نقاده أنْ يلتمسوا في النظرية الأدبية الغربية ما يسعفهم في تقويم النتاج الأدبي العربي ، الذي كتب ، أساسًا ، على منوال النوع الغربي لهذا الجنس ، أو ذاك .

٤. نقادٌ ومَناهج

أجدَرُ مناهج النقد ، وأوْلاها بالتقديم ، في هذا السياق ، هو المنهج التاريخي ، الذي عُرف في الأدب العربي الحديث قبل غيره من مناهج النقد ، إذ هو المنهج الذي استقرّ الباحثون منذ بدء القرن التاسع عشر على جدواه .

ففي ذكرى أبي العلاء ١٩١٥ ، وهو الكتاب الذي أنجزه طه حسين قُبَيْل سفره إلى فرنسا ، أي قبيل العام ١٩١٤ يبدو المؤلف فيه متأثرا تأثرا لافتا بالتاريخ . ويُظن ، لأول وهلة ، أن هذا الأثر تسرب إليه من كتاب صنفه أحمد ضيف (١٨٨٠-١٩٤٥) بعنوان «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» نهج فيه نهج هيبوليت تين Taine (1828-1863) في كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزي» [١] والحقيقة أنّ كتاب ضيف المذكور صدر

(١) يوسف بكار : أوراق نقدية جديدة عن طه حسين ، دار المناهل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١ ص ٣٨ وتجدر الإشارة إلى تقدم محمد روحي الخالدي على غيره في تبنّي المنهج التاريخي ، وذلك في كتابه ==

عن مطبعة السفور في القاهرة سنة ١٩٢١ مما ينفي هذا الظنّ ، ويفنده ، ولعله كان قد تأثر بنقاد فرنسيين منهم سانت بيف (١٨٠٤- ١٨٦٩) Beuve الذي ألحَّ في كتابه «أحاديث الاثنين» على التعمُّق في معرفة شخصية الأديب ، الظاهر من ملامحها والخفي . والثاني هو هيبوليت تين (١٨٢٨-١٨٦٣) المذكور ، الذي بنى تصوُّره لعبقرية الأدب على عوامل ثلاثة ، هي : الزمن ، والمكان أو البيئة ، والجنس ، أي : العِرق[١] . ويضيف بعضهم إلى هذين المؤثرين مؤثرًا ثالثا هو برونتييـر (١٨٤٩-١٩٠٧) أحد القائلين بفكرة النشوء والارتقاء في الأدب والأجناس ، طبقا لمقولة الانتخاب الطبيعي لدى داروين Darwine . وأفاد ، فيما يؤكد جابر عصفور ، من أستاذه جوستاف لانسون (1857-1934) Lanson ، لا سيما من تركيزه على الذوق ، فالنظر التاريخي وحده لا يكفي في قراءة العمل الأدبي ، وتحليله ، وتقويمه ، بل لا بد أن يجتمع إليه الذوق الفني . يُضاف إلى هذا المزيج ناقدان فرنسيان آخران عُرفا بنقدهما الانطباعي التأثري impressionist وهما أناطول فرانس (1844-1924) France وجول لوميتر (1853- 1914) Lematire وبسبب ذلك لوحظ أنّ طه حسين في دراساته النقدية لا يلتزم منهجا واحدًا ، وإنْ صُنّف من أتباع المنهج التاريخي[٢] .

فإذا نحن وقفنا إزاء كتابه «تجديد ذكرى أبي العلاء» ١٩٣٥ مثلا ، وجدنا فيه صياغة توفيقية من مناهج عدّة ، يغلب عليها التصور الذي يربط بين القيمة الأدبية ، والتاريخ ، وإذا نحن وقفنا بإزاء كتابه «الشعر الجاهلي» (١٩٢٦) وجدناه يلتزمُ منهجًا

== الذي أشرنا إليه سابقا الموسوم بعنوان «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب» وإلى هذا ينحو أستاذنا الدكتور ناصر الدين الأسد في «محمد روحي الخالدي رائد البحث التاريخي» معهد البحوث والدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٠ وانظر= خليل الشيخ : دوائر المقارنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ ص ٩٣- ١١٥ .

(١) أوراق نقدية جديدة ص ٤٢ .

(٢) إبراهيم خليل : طه حسين صياغة توفيقية لمناهج نقدية ، الملحق الثقافي لجريدة صوت الشعب ، عمان ، ع ١٦ إبريل- نيسان ١٩٨٨ ص١٠ ومن اللافت أن الباحث أحمد أبو حسن في كتابه = الخطاب النقدي عند طه حسين ، أولى مسألة الجبر التاريخي عنايته القصوى في آثار طه حسين ، متجنبًا الخوض في انطباعيته الصارخة . انظر : الخطاب النقدي عند طه حسين ، دارالتنوير ، بيروت ، والمركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ص٥٨-٧٠ .

تاريخيًا صارمًا يعتمد على تحقيق النصوص ، والتأكد من صحتها ، وصحة نسبتها لقائليها ، متخذًا من الكوجيتو الديكارتي[١] الذي عُرف في الفلسفة العقلانية الفرنسية ، قاعدة تتبَّع في تأريخ الأدب للوصول إلى يقين ، فإما أن يُنكِر هذا الأدبَ جملةً ، أو يقبل به جملة ، أو يُنكر بعضه ، ويقبل بصحة بعضه الآخر . ولهذا يذهب كثيرون لتصنيف المؤلفات النقدية ذات البعد التاريخي ، مثل : «في الأدب الجاهلي» وغيره ، مذهب من يؤكد أن منهجه منهج تاريخي[٢] . ومع ذلك لا ينفي من يقرأ كتبه : «حديث الأربعاء» ١٩٢٥ ، ١٩٢٦ ، ١٩٤٥و«حافظ وشوقي» ١٩٣٣ وغيرهما ، غلوَّهُ في التأثر ، والاستئناس بالانطباع ، مرسلا الأحكام النقدية إرسالا ، من غير تعليل ، ولا تفسير . فهو يقول ، معلقًا على قصيدة لشوقي : «أعجز العجز كله إن اردتُ أن أصف لك جمال هذه القطعة الصافية المتلألئة من قصيدة شوقي»[٣] ويقول في موضع ثان – معلقا على أبيات لحافظ في رثاء الشيخ محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) : «في الأبيات – مع ذلك- شيءٌ لا أدري ما هو ، يملأ النفوس لوعة ، والقلوب أسىً ، بل أنا أدري ما هو ؛ قبسٌ من هذه النار التي كانت تضطرم في نفس حافظ حزنًا على صديقه ، ووليّه ، وأستاذه ، نفذ هذا القبسُ الصادقُ في هذا الشعر العاديّ فجعله حزنًا كله»[٤] . ويأبى طه حسين أن يكون النقد علمًا خاضعا للقواعد ،

---

(١) لمزيد من التعرف على هذا المفهوم انظر= جنفياف روديس لويس : ديكارت والعقلانية ، ترجمة عبده حلو ، دار عويدات ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢ ص٣٧-٣٩ .

(٢) للمزيد انظر= عمر مقداد الجمني : طه حسين مؤرخًا ، بيت الحكمة ، قرطاج- تونس ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ج١ص ص ١٧١-٢٨٦ .

(٣) طه حسين : حافظ وشوقي ، مطبعة الخانجي ، مصر ، ومكتبة المثنى ببغداد ، ط١ ، ١٩٦٠ ص١٠٢ وفي طبعة الخانجي وحمدان ص ٩٨ والقصيدة كان قد أنشأها شوقي بعد اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون ، ومطلعها :

قفي يا أخت يوشـــع خبرينـــا أحاديـــثَ القرون الغابرينـــا

(٤)حافظ وشوقي ، ص ١٤٥-١٤٦ . والأبيات التي علق عليها الناقد من قصيدة تائية أنشأها حافظ في رثاء الإمام محمد عبده ، وفيها :

وقفت عليه حاسر الرأس خاشعًا كأني حيالَ القبْر في عرفاتِ

وانظر= مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث (مرجع سابق) ص ٧٥-٧٦ .

فللذوق عنده – مثلما سبقت الإشارة– دور مهمٌّ جدًا في عملية التقويم ؛ فهو مَلَكَةٌ فطرية تسبق الفكر ، وتعين على تمييز الجيد من الرديء ، والحسن من القبيح ، ومن هنا لا بد – في رأيه – من امتزاج العقل بالشعور للوصول بالنقد إلى حكم صائبٍ على النص الأدبي[١] .

٥. النقد الإديولوجي

واتسَعَ القبول بما ذهب إليه طه حسين من ضرورة ربط الأدب بالتاريخ ، ففي حمّى المعارك الأدبية التي أثارها كتابه عن «الشعر الجاهلي» انكبّ كثير من الدارسين ، والباحثين الأكاديميين ، على إعادة النظر في الأدب العربي . فمنهم من قصر جهده على رد الأطاريح التي جاء بها عميد الأدب العربي ، وغيره ، من مستشرقين ، من أمثال : مرجوليوث ، وبلاشير ، ومن متقدمين ، من أمثال : ابن سلام الجمحي . فألف كتابا في «نقض الشعر الجاهلي»[٢] أو كتابًا في «مصادر الشعر الجاهلي»[٣] أو كتابًا عن «العصر الجاهلي»[٤] . وطغى المنحى التاريخي على الدراسات الأدبية غير قليل من الزمن . وفي موازاة ذلك ظهر تيار نقدي لا يأبه بالتاريخ إذا كان الهدف منه التحقيقَ ، والتوثيق حسب ، ولكنه يربط بين الحوادث التاريخية والمجتمعات الإنسانية ، وموقع الأدب ، والأديب ، من ذلك كله . علاوة على اعتماده فكرة جديدة ، وهي علاقة الأدب بجمهوره ، وعلاقته بالواقع ، وهو النقد

---

(١) محمود السمرة : سارق النار (طه حسين) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤ ص٢٦ .

(٢) وفي هذا المقام تذكر الكتب الآتية : نقد الشعر الجاهلي لمحمد فريد وجدي١٩٢٦ونقض كتاب في الشعر الجاهلي لمحمد الخضر حسين ، والنقد التحليلي لكتاب في الشعر الجاهلي لمحمد أحمد الغمراوي .

(٣) وفي هذا السياق يشار إلى مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية لناصر الدين الأسد ، ١٩٥٤ .

(٤) شوقي ضيف : العصر الجاهلي ، دار المعرف ، مصر ، بلا تاريخ . والشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية لإبراهيم عبد الرحمن ، ودراسات المستشرقين حول الشعر الجاهلي لعبد الرحمن بدوي (ترجمة) .

الذي يوصف في اللغة الاصطلاحية بالنقد الإيديولوجي[1] . ومصدر انطلاق هذا التيار النقدي من لبنان وفلسطين . إذ كانت مجلة «الطريق» ١٩٤١ اللبنانية قد أسهمت في تأسيس هذا التيار وتعميق روافده ، إلى جانب مجلة «الطليعة» الدمشقية (١٩٣٤) والمجلة الجديدة[2] لسلامة موسى(١٨٨٧- ١٩٥٨) في القاهرة . فقد نشر رئيف خوري (١٩١٢- ١٩٦٧) كتابا بعنوان الدراسة الأدبية (١٩٣٩) دعا فيه لما يشبه الالتزام في الأدب . ثم ما لبث أن نشر كتابًا آخر بعنوان «إن الأدب كان مسؤولا» ١٩٤٨ وفي موازاة ذلك شرع محمد دكروب ، وحسين مروة (١٩٠٨- ١٩٨٧) ، في لبنان ، ينشران المقالات التي تؤكد رسوخ العلاقة بين الإيديولوجيا والأدب . وهذا ما كان يخامر كلا من عبد العظيم أنيس (١٩٢٣-٢٠٠٩) ، ومحمود أمين العالم (١٩٢٢- ٢٠٠٩) ، من حيث الحرص على الدور السياسي والاجتماعي الذي ينهض به الأدب ، فعبّرا عن ذلك في كتابهما المشترك «في الثقافة المصرية»[3] وفي فلسطين شاعت كتابات نجاتي صدقي(١٩٠٥- ١٩٧٩)[4] ، وعبدالله مُخْلص

(١) يميل بعضهم لاستعمال مصطلح الواقعية ، بدلا من الإيديولوجيا ، وهذا في رأينا غير دقيق ، لأن الواقعية مصطلح يطلق على نوع من الأدب ، هو الذي يصور الواقع بهدف تغييره ، وهناك واقعية اشتراكية ، وواقعية جديدة ، وثمة من يصف الواقعية بالواقعية التكوينية . وممَّن يسمي هذا النقد واقعيًا حسين مروة الذي وسم عنوان كتابه النقدي الكبير باسم «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» . وسعد البازعي وميجان الرويلي في : دليل الناقد الأدبي : (مصدر سابق) ص ٤١-٤٢ وصلاح فضل الذي صنف كتابا بعنوان «منهج الواقعيّة في النقد الأدبي» دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٦ .

(٢) معروف أن سلامة موسى عاد إلى مصر قادما من أوروبا في العام ١٩١٣ لينشئ مع بعض المثقفين المصريين حزبا سياسيا اشتراكيا ، وأصبحت المجلة الجديدة منبرا ثقافيا للحزب ، انظر= شفيق النوباني ، الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤ص١٧-١٨ وللمزيد عن تأثير سلامة موسى انظر= أحمد ماضي : سلامة موسى العلمانية والدين ، دار الانتشار العربي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ .

(٣) صدر في بيروت عن دار الفكر الجديد سنة ١٩٥٥ .

(٤) وللمزيد انظر= هاشم ياغي : حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٣ص ص١٥٣- ١٨٠ .

(١٨٧٨-١٩٤٧)[١] ، وكلاهما من معتنقي الفكر الاشتراكي ، فروّجا ترويجا شديدًا لتلك الفكرة التي تزنُ الأدبَ بموازين إيديولوجية ؛ كارتباط الأديب بالطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها ، لا بحكم الموقع الشخصي ، وإنما بحكم الانتماء السياسي ، والإيديولوجي . وتمخضتْ المقالات التي نشراها ، في ضوء ما كانت تعانيه فلسطين من تدفق المهاجرين ، والمستوطنين اليهود ، عن ولادة حركة أدبية صاعدة برز من بين كتابها وشعرائها : إميل حبيبي ، وتوفيق زياد ، ومحمود درويش ، وسميح القاسم ، وحنا أبو حنا ، وراشد حسين ، ومحمد علي طه ، ونايف سليم ، وسالم جبران ، وحنا إبراهيم ، وآخرون كثر لا مجال لذكرهم[٢] . وساعدت صحيفة «الاتحاد» ومجلة «الجديد» في حيفا في شحذ الطباع ، وصقل المواهب .

على أنَّ النقد الإيديولوجي لا يسلم من بعض النقائص التي يراها فيه نقاد آخرون ، فقد سخر رشاد رشدي(١٩١٢- ١٩٧٩) من أولئك الذين يقرؤون الشعر ، أو الأدب بصفة عامة ، باحثين فيه عن رسائل أخلاقية ، أو دينية ، أو فلسفية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، فهذا - في رأيه- خطأ ناتج عن خطأ سابق ، يقود إلى خطأ لاحق ، وهو التسليم بأن الشكل والمضمون في القصيدة ، أو القصة ، أو الرواية ، شيئان منفصلان يستقل أحدهما عن الآخر ، أو يوظف أحدُهما في خدمة الآخر ، وذلك ضربٌ باطلٌ من الظنّ[٣] . فقد دأب حسين مروة - مثلا- على البحث فيما يتناوله من نصوص عن القضية السياسية ، أو الاجتماعية الطبقيّة ، التي تشغل المبدع ، وتمثل هاجسًا يقلقه ، وبلبالا يؤرقه ، وما إن يقف على تلك القضية حتى تغدو الأمور الأخرى المتصلة بالواقع اللغوي ، والفني ، للنص ، أمورًا هامشية . ففي موقفه

---

(١) للمزيد انظر= كامل العسلي ، تراث فلسطين في كتابات عبدالله مخلص ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ؛ مؤسسة صامد ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٦ وانظر مقالته عن الأدباء المغرضين (كذا) في الطليعة ع١ س ١٩٣٦ص ٦٣-٦٧ وفي المقال يتحدث عن فئتين إحداهما مستغلة - بكسر الغين - والأخرى مستغلة- بالفتح - والمغرضون هم الذين يوظفون أدبهم لصالح الفئة الأولى .

(٢) انظر لمزيد من البحث : مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٣٧-٢٦٠ .

(٣) رشاد رشدي : ما هو الأدب؟ مكتبة الأنجلو- المصرية ، القاهرة ، بلا تاريخ ص ص ٦٩-٧١ وللمزيد انظر= إبراهيم خليل : المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ ص ٣٧ .

النقدي من رواية «فارس آغا»[١] لمارون عبود (١٨٨٦- ١٩٦٢) يفسر اضطراب النوع الأدبي فيها تفسيرًا غريبًا ، إذ هو ، في رأيه ، اضطرابٌ ، والتباس ، سببه اعتناق الكاتب لقضية الإنسان اللبناني ، فهو ، لهذا ، واقعيٌّ في جوهره ، لا يخرج عن هذا النهج أبدًا[٢] . «فموقع الكاتب من الواقع اللبناني المضطرب يسري في الرواية سريان الدم في الشرايين ، ولهذا يستعصي عليه الامتثال لقواعد الجنس الأدبي»[٣] . والغريبُ ، أن الناقد مروة لم يتنبه لنموذج آخر ، وهو رواية «الرغيف» لتوفيق يوسف عواد (١٩١١-١٩٨٨) فعلى الرغم من أنّ مؤلفها - هو الآخر - ذو موقع من الوضع اللبناني ، وموقف قد يكون أكثر تقدمًا من موقف مارون عبود ، إلا أن الشكل الأدبي فيها غيرُ مضطرب ، ولا ملتبس[٤] . وهذا لا ينم إلا على ازدواجية المعايير في النقد الإيديولوجي . الشيء الذي تلافاه محمد مندور (١٩٠٧- ١٩٦٥) فيما كتبه من نقد ، على الرغم من تبنيه للنقد التاريخي . وقد يعود هذا الفارق لما انطلق منه من منطلقات اختلف فيها عمّن عاصروه ، أو سبقوه . فقد عرج - أولا - على نظرية الأدب ، فصنف كتابين ؛ أحدهما عن الأدب وفنونه ، والثاني عن الأدب ومذاهبه ، فضلا عن كتاب ثالث وسمه بعنوان «في الأدب والنقد» (١٩٤٩) تطرَّق فيه للمدارس الأدبية ، ولعناصر العمل الأدبي ، وللأجناس ، مفرقًا بين القصة ، والمقالة ، والرواية ، والقصيدة[٥] . والكتب الثلاثة متكاملة فيما بينها تكاملا يلقي الضوء على ثقافته النقدية المعاصرة ، المنفتحة على النقد الغربي عامة ، والفرنسي منه على وجه الخصوص . مضيفا لذلك كله معرفة واسعة وعميقة بالنقد العربي القديم ، تشهد على ذلك رسالة الدكتوراه التي أعدها بعنوان «الاتجاهات النقدية العربية في القرن الرابع الهجري» ، وقد صدرت في كتاب بعنوان «النقد المنهجي عند العرب في القرن الرابع»

---

(١) مارون عبود : فارس آغا ، دار الثقافة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٤ .

(٢) حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ط ١٩٨٨ص١٨ .

(٣) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص ١٧ .

(٤) صدرت في العام ١٩٣٧ في بيروت ، إلا أن الروائي السوري حنا مينة يذكر في مقالة له عن الكاتب نشرت في ملحق النور الثقافي بتاريخ٢٠٠٦/١١/٣ أن صدورها كان في العام ١٩٣٦ وهو يرى فيها الرواية العربية الأولى بدلا من رواية محمد حسين هيكل الموسومة بعنوان «زينب » ١٩١٤ .

(٥) محمد مندور : في الأدب والنقد ، ط١ ، مصر ، ١٩٤٩ .

(١٩٤٣) بعد أن ضم إليها بحثا مترجمًا عن الفرنسية بعنوان «منهج البحث في اللغة» لأنطوان ميبه (١٨٦٦- ١٩٣٦) وجوستاف لانسون (١٨٥٧- ١٩٣٤)[١] .

أما دراساته النقدية التطبيقية ، فنجد أكثرها في المجلات ، وقد جمع طائفة كبيرة منها في كتاب سماه «في الميزان الجديد» ١٩٤٤ . وفي كتاب آخر سماه «قضايا جديدة في أدبنا الحديث» ١٩٤٤ . وخلاصة ما يمكن أن يظفر به القارئ من الكتابين أنّ الأدب عنده نقد للحياة ، بمعنى أنَّ المجال يتسع فيه للكاتب ، والشاعر ، على السواء ، ليقوما بدورهما في تفسير الواقع ، وتحليله تحليلا يدعو لتغييره ، على النحو الذي يكفل له مسايرة التقدم المُطّرد[٢] . وعلى الرغم من التأثير الكبير الذي تركه جوستاف لانسون في دراسات مندور النقدية ، فقد توجه في طور من أطواره من النقد التاريخي ، أو شبه التاريخي ، لتقبل الفكرة القائلة بالتزام الأديب التزامًا لا يقنعنا بما في أدبه من متعة جمالية ، أو من ترويح عن النفس حسبُ ، بل بما يوحي به ، ويومئ إليه ، من عمل إيجابي يدعو لتغيير الواقع . وقد تبنى هذه الفكرة ، واقتنع بها ، بعد زيارة قام بها إلى دول المنظومة الاشتراكية (الاتحاد السوفياتي السابق) ومع ذلك نأى بنفسه عن الوقوع فيما وقع فيه غيره ؛ إذ اتخذ موقفا وسطا من الالتزام ، فإلى جانب التزامه بارتباط الأدب ، ارتباطاً مُحْكمًا ، بحركة التاريخ ، وجدلية الواقع ، وموقف الأديب من ذلك كله ، نجده يرفض النظرة التي تقوم على أساس أنّ الشكل يخدم المضمون ، أوالموضوع ، أو أن للموضوع مزية مسبقة على الشكل والمعمار الفني . يقول في كتابه «قضايا جديدة في أدبنا الحديث» ما يأتي : «الموضوع في ذاته ، لا يجوز أن ينفرد بوصفه معيارًا للحكم النهائي على العمل الأدبي ، بحيث يرى ناقدٌ اشتراكي نزيه في هذا العمل الأدبيِّ ، أو ذاك ، عملا جيدًا ، لكونه قد استمد موضوعه من المجال الذي يفضله ، وهو مجال الشعْب ، وحياته ، فمع ذلك ينبغي له أنْ تأبى عليه

---

(١) محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، دار النهضة بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٢ . وكانت الطبعة الأولى من الكتاب قد صدرتْ سنة ١٩٤٣ ، مثلما ذُكر في المتن ، بعد أن أضيف إليه بحث مترجم بعنوان منهج البحث في اللغة .

(٢) غالي شكري : محمد مندور الناقد والمنهج ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ص٣٩ وانظر = عبدالله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٩ص٥٩ .

نزاهته العَقلية ، وإخلاصُه للأدب ، والفنّ ، الصحيحَيْن ، إلا أنْ يرى في هذه القصة ، أو تلك المسرحية ، أو القصيدة ، عملا فاشلا من الناحية الفنية[١] .

لقد أثرى النقد الإيديولوجي لسببٍ معروف ، وهو ما شهدته حقبة الخمسينات من حراك سياسيٍّ ، ومدٍّ قومي ، أسفرا عن ثورات كبرى في الجزائر ، ومصر ، وتونس ، والمغرب ، ودول عربية أخرى ، مما وضع الأدب الملتزم ، والنقد المعنيّ به ، في الواجهة ، زدْ على ذلك الصراع العربي الإسرائيلي ، والنكبة ، والمقاومة ، والتحرر الوطني في غير بلد من البلدان التي خضعت للاستعمار طويلا ، وما تمخَّض عن ذلك من اهتمامات بالتحرّر الاجتماعي ، والاقتصادي ، وهبوب تيارات فكرية جديدة ، مما يفسر ظهور العدد الكبير من النقاد الذين أخذوا يقتفون أثر مندور ، وسلامة موسى ، ورئيف خوري ، ونجاتي صدقي ، وعمر فاخوري (١٩٠٤- ١٩٩٤) ، وتعزّز هذا الاتجاه بكتابات صلاح ذهني(١٨٧٢-١٩٥٣) ، ولويس عوض ، ومحمود أمين العالم ، ولطيفة الزيات(١٩٢٣- ١٩٩٦) ، وأنور المعداوي(١٩٢٠- ١٩٦٥) ، وعبد القادر القط (١٩١٦- ٢٠٠٢) ، ورجاء النقاش(١٩٣٤- ٢٠٠٨) ، وجلال فاروق الشريف ، وشحادة خوري ، ومحمد دكروب ، وغالي شكري ، وعز الدين اسماعيل (١٩٢٩- ٢٠٠٧) الذي انساق في هذا المساق ، ولذَّ في فمه المذاق ، فألف كتابًا لافت العنوان ، وهو كتاب «الشعر في إطار العصر الثوري»[٢] بعد أن طاف في أرجاء النقد ، وجاب أكثرما فيه من دروبٍ ، وآفاق ،[٣] واختبر أصنافا من النجاح ، وألوانا من الإخفاق .

ففي مُقدّمة كتابه السالف ذكرهُ يرى ضرورة الربط بين الشعر والإيديولوجيا ، وعلى الرغم من أن الشعر ذاتيّ ، والإيديولوجيا نتاج موقف جمْعي ، إلا أن الناقد يجيز تحوّل التعبير الذاتيّ ، الفرْدي ، إلى تعبير جمْعي غير ذاتي ، فهو ذاتي من حيث الغرس ، جمعي من حيث الثمرة . وذلك لا يتحقق إلا إذا استمد الشاعر أفكاره ،

---

(١) محمد مندور الناقد والمنهج ، ص ٤١ .

(٢) عز الدين إسماعيل : الشعر في إطارالعصرالثوري ، دار القلم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٤ وانظر= إبراهيم خليل : عز الدين إسماعيل الشعر والإيديولوجيا والخطاب النقدي ، مجلة افكار الأردنيةع ٢٢٣ أيار(مايو) ٢٠٠٧ ص ص١٠٨ - ١١٥ .

(٣) لمزيد من الاطلاع على خطابه النقدي راجع فصول ، ع ٧٢ شتاء ٢٠٠٨ وراجع الملف الذي نشرته أفكار في العدد المذكور في الهامش السابق من ص ٧٥- ١١٦ .

ومشاعره ، وصوره ، من علاقته الحميمة بالمجتمع[١] . وفي ضوء هذا الربط بين الشعر والمجتمع ، تناول أشعارا كتبت ، ونشرت ، قبيل ثورة يوليو ١٩٥٢ في مصر ، فعاب على هذا الشعر قصور نظره كونه لم يتوقع الثورة ، ولم يكن المضمون الثوري فيه واضحًا الوضوح الكافي ، خلافا للشعر الذي قيل بُعيْدَ الثورة ، فقد أصبح هذا المضمون واضحا بفضل تخلي الشاعر عن الاهتمام السابق بالإطار الشكلي للقصيدة[٢] . وهذا القولُ يثير التساؤل حول ما إذا كان الناقد جادًا في ذلك أم هازلا ، إذ كيف يمكن لذي رأي في الشعر ، وبصَر ثاقب في الأدب ، أن يوافق على أنّ تجنب العناية بالشكل الفني يؤدي إلى وضوح المضمون ، أو الزعم أن الاعتناء بالإطار الشكلي للقصيدة يؤدي لغموض المضمون؟!

وقد أسفرهذا الموقفُ عن تخبّط في التطبيق ، فقد أعْجبَ في تناوله لقصيدة نزار قباني(١٩٢٣-١٩٩٨) الموسومة بعنوان (الحبّ والبترول) إعجابًا شديدًا لما فيها من تعرية فاضحة للنموذج الإقطاعي ، دون أنْ يقول لنا عن شعرية القصيدة - في دراسته - إلا القليل الذي لا يؤبه له[٣] ولا يقاس عليه . والواقع أنّ ما وعد به عز الدين من ضرورة المواءمة بين شعرية القصيدة ، وحظها من الموقف الإيديولوجي ، شيءٌ لا يتضح في الكتاب ؛ فقد تناول قصائد لصلاح عبد الصبور(١٩٣١- ١٩٨١) ، وقصيدة جميلة بوحيرد لسليمان العيسى ، وقصيدة السياب (١٩٢٦- ١٩٦٤) «إلى العراق الثائر» وقصيدة لبدر توفيق[٤] تناولا يكتفى فيه بالكشف عما بين هاتيك القصائد والحوادث التي قيلت فيها من ترابط ، وفي جلّ هذه الملاحظ الاستكشافية لا يفتأ يثني على الشاعر ، وموقفه من محتوى شعره الثوريّ ، الذي قد لا يختلف كثيرًا عن الشعارات . وفي نقده لبعض أشعار البياتي ، ومنها ديوانه «سفر الفقر والثورة» يغالي في الإلحاح على دور الشعر في تغيير المجتمع ، والتحريض الذي يُعجّل بقيام الثورة ، ولا يفتأ يكرّر تعْبيرهُ الذي يصف فيه الشعر الملتزم ، وهو تبشيرُه بقيام المجتمع الاشتراكي ، أو تحقيق الحلم الاشتراكي . علاوة على تكريره عبارات يقصد بها

(١) الشعر في إطار العصر الثوري ص٢٠-٢٢ .

(٢) الشعر في إطار العصرالثوري ص ٤٩ .

(٣) االشعر في إطار العصر الثوري ص ص ٥٣- ٥٦ .

(٤) الشعر في إطار العصر الثوري ، ص ٧١ وما يليها من صفحات .

التهجُّم على الإقطاع ، أو البورجوازية الكبيرة ، والبورجوازية الصغيرة ، ووصْف الأولى بالرجعيّة تارةً ، وتارة بتعطيل حركة التقدم ، مشبهًا الأصوات التي تصدُرُ عن الأدباء البورجوازيّين بنقيق الضفادع ، مذكرا بمسرحية أرستوفانيس(٤٤٨- ٣٨٥ق .م) التي تحمل هذا العنوان[١] .

لقد ازداد هذا التيار الإيديولوجيّ في النقد قوة بعد نكسة الخامس من يونيو- حزيران ١٩٦٧ ، وذلك لأن الظروف السياسية ، والحوادث التي رافقتْ النكسة ، أو تلتها ، هيأت المناخ لفنون من القول تحتاج إلى تقريظٍ من النقد الإيديولوجي . وربما كان كتاب عزالدين إسماعيل واحدًا من المؤلفات التي صدرتْ في ضوء هذا المنعطف التاريخي . تضاف له الكتب الكثيرة التي جعلت من أدب المقاومة الفلسطيني موضوعًا لها ، شعرًا ، أو سرْدًا . غير أن هيمنة هذا اللون من الكتابة النقدية لا ينفي حضور ألوان أخرى ، ومناهج أخرى ، وسوف يقتنع القارئ بهذا التصوّر عندما يلاحظ ما نسلط عليه الضوء في كتابنا هذا من تحوّل بعض النقاد من مذهب لآخر ، أو من منهج لمنهج ، على نحو ما ذكرنا عند الإشارة لانقلاب محمد مندور على النقد التاريخي ، واتباعه النقد الإيديولوجي[٢] .

٦. نقاد نفسيّون

يمتد تاريخ الفكرة السائدة عن علاقة الإبداع الأدبي بالنفس إلى زمن بعيد ، فحتى سانت بيف (١٨٠٤-١٨٦٩) يوصفُ ، في بعض الأحيان ، بكونه من أتباع المنهج النفسي في تحليل الأدب والأديب[٣] . وذلك تصورٌ مصدرُهُ أنّ سانت بيف تعمَّق في معرفة شخصية الأديب ، ونفسيته ، مستخلصًا من ذلك تأثير الأسرار ، والطباع الخفية التي تتصف بها نفسيته ، في أدبه ، وما تتركه من أثر كأثر غذاء

---

(١) انظر= إبراهيم خليل : عز الدين إسماعيل- الشعر والإيديولوجيا والخطاب النقدي ، مرجع سابق ص١١٢ .

(٢)عبدالله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، ص ص٥٧- ٥٩ وللمزيد= فاروق العمراني : تطور النظرية النقدية عند محمد مندور ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، ليبيا ، ١٩٨٨ ص١٧٣ .

(٣)علي جواد الطاهر : مقدمة في النقد الأدبي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣ ، ص٤٢٤ .

الشجرة في طعْم الثمرة[١] . ويعد فرويد (1856-1939) Freud من أوائل النابهين في ميدان القراءة النفسية للأدب ، تجلى ذلك في الكثير من مؤلفاته ، وكتاباته ، سواء ما كان منها في تفسير الأحلام (١٨٩٩) أو في كتاباته عن بعض الأدباء والفنانين ، من أمثال : دافنشي ، وميكائيل أنجلو ، ودستويفسكي ، أو عن بعض الأعمال الأدبية كهمْلت لوليم شكسبير . وقد طور أفكاره هذه في بحث نشره عام ١٩٠٨ بعنوان «العلاقة بين المبدع وأحلام اليقظة»[٢] ومن أبرز الأسس التي قامت عليها النظرية النفسية في تحليل العمل الأدبي : التسليم بأنَّ الأدب- عمومًا - تعبيرُ اللاوعي عما فيه من رغبات مكبوتة تؤرّق المبدع ، وأنَّ الفن ، والأدب ، بصفة عامّة ، هما لغة الشهوة libido ، وأن تعبير المبدع ، والفنان ، عن هذه الرغبات المكبوتة ، يحرّرُهُ من تأثيرها السلبي على صحته النفسية ، فيشعر - بعد إنجازه للعمل الإبداعي - بالرضا ، وبنوع من التسامي sublimation[٣] . وقد انتشرت هذه النظرية ، وحظيتْ بالتقبّل ، في الدراسات النقدية ، ولا سيما في التطبيق . ويذكر حسام الخطيب في «أبحاث نقدية ومقارنة» أنَّ عدد الكتب التي صدرت في ضوء التأثير الذي تركه فرويد في النقد بلغ حتى عام ١٩٢٦ نحو ٤٧٩٣ كتابًا ، عدا المقالات ، والبحوث ، وهذا عدد غير قليل .[٤]

لذا لا نعْجبُ ، ولا نستغربُ ، إذا وجدنا عددًا من الأكاديميّين ، والنقاد العرب ، يقعون تحت تأثير هذا النقد الذي اجتاح الأدب الغربي[٥] . فيتبعون رؤاه ، ويلتزمون السير على خطاه . وتُذكر ، في هذا السياق ، ريادة محمد خلف الله أحمد (١٩٠٤-

---

(١) محمد مندور : في الأدب والنقد ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٧ص٧٦ ، و٨٢-٨٣ .

(2) Freud, Creative Writers and Day- dreaming, in 20th Century Criticism, ed by; David Lodge, 2ed, London,(1984)p36.

(٣) انظر مقدمة في النقد الأدبي ص ص ٤٢٣- ٤٢٥ وللمزيد = فرويد : التحليل النفسي والفن ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩ ص ص٢١ - ٢٢ وللاستزادة انظر= فرويد : ثلاث رسائل في نظرية الجنس ، ترجمة عثمان نجاتي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٦ .

(٤) حسام الخطيب : أبحاث نقدية ومقارنة ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٣ص٨٣ .

(٥) للمزيد انظر = وليم فان أوكونور : النقد الأدبي ، ترجمة أحمد صلاح إبراهيم ، دار صادر ، ودار بيروت ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٠ ص ١٩٨-١٩٩ .

١٩٨٣) للنقد النفسي العربي ، فد صنف كتاباً بعنوان «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده» (١٩٤٧) . وهو كتابٌ يتناول علاقة الأدب بعلم النفس . ووضع عبد القادر حاتم (ولد عام ١٩١٨) كتابا آخر بعنوان «دراسات في علم النفس الأدبي» ١٩٤٩ تلاه مصطفى سويف (ولد عام١٩٢٤) فألف «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة» ١٩٥١ وكتب سامي الدروبي (١٩٢١-١٩٧٦) مقالات بين عامي ١٩٥٤ و١٩٥٥ حول علاقة علم النفس بالأدب نشرت لاحقاً في كتاب بعنوان علم النفس والأدب . وتراكمت المقالات المترجمة ، والموضوعة ، في هذا الاختصاص ، تراكمًا جعل بعض النقاد ، ممَّن لا يتبعونَ هذا النهج ، يخوضون فيه خوض من يؤمن به ، وبجدارته ، في التطبيق . فكتبَ محمود أمين العالم ، وهو الناقد الإيديولوجي ، مقالة عن الأسس النفسية لعملية الخلق (١٩٤٦) . وتناول محمد مندور في مقالة له «الفرويدية في الأدب» ، مثلما تناول محمود السمرة في «الأديب» العلاقة بين علم النفس والأدب ١٩٥٤ أعقبها ببحث عن التحليل النفسي للإبداع الفني(١٩٥٥)[١] .

وعلى الرغم من أنّ العقاد ناقدٌ رومانتيكيّ يُعنى بالكشف عن الذات ، وبالخيال ، وبالوحدة ، وبالتأثير ، والشعور المرهف ، وذلك ما تجلى في نقده الصارم لشوقي ، على النحو الذي أوضحنا بعضه في السابق ، وبيّناه ، فقد فُتن بالنقد النفسي ، ولم يكتفِ بتصنيف المؤلفات التي صنفها متأثرًا بهذا النقد بل دعا إلى اتباع هذا النهج ، والانضمام للمدرسة النفسية في الأدب باعتبارها أجدر المدارس ، وأخلقها بالانتساب ، وعبّر ، في غير مقالة له ، عن ذلك ، مؤكدًا أن المنهج النفسي هو خير المناهج التي تعين الناقد على فهم الأدب ، والأديب[٢] . وإلى جانب العقاد أسهم

---

(١) للمزيد انظر= محمد يوسف نجم : نظرية النقد والفنون ص ص١٦١-١٦٣ واللافت للنظر أن البازعي في كتابه استقبال الآخر تجاهل النقد النفسي تجاهلا باعثا للحيرة . انظر = سعد البازعي : استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث) المركز الثقافي العربي ، الدارالبيضاء وبيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤ ص ٧- ٩ وقارن بـ = أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٢ ص١٧٢ .

(٢) محمود السمرة : العقاد (دراسة أدبية) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤ ، ص١١٢-١١٤ .

محمد النويهي (١٩١٧- ١٩٨٣) في هذا الباب[١] ، فصنف هو الآخر كتبًا اتبَعَ فيها المنهج النفسي في دراسة الأدب ، وشخصيّة الأديب[٢] . وكان حظ الاثنين من النجاح ، والإخفاق ، على شيء قليل من التفاوت[٣] مثلما أسهم عز الدين إسماعيل (١٩٢٩-٢٠٠٧) في النقد النفسي ، فألف كتابا سمّاه «التفسير النفسي للأدب»[٤] . وأسهم في هذا نقاد منهم : علي شلق ، وإيليا حاوي ، وإحسان عباس ، وعيسى بلاطة ، وجورج طرابيشي ، وحسن المودن (من المغرب)[٥] ، وآخرون .

ويؤكد العقاد أنّ شعر ابن الرومي (٢٨٣هـ) يقدّم للدارس نموذجًا مثاليًا لتطبيق المنهج النفسي ، فقد حرص هذا الشاعرُ ، على وَفْق ما يرى في كتابه «ابن الرومي حياته من شعره»[٦] - على تسجيل المفاصل المهمة من مراحل حياته في شعره ، وطباعه الخاصة ، التي منها تشبثه بالحياة ، وعشقه للألوان الحارة ، والأزهار ، والكؤوس ، والحليّ ، والخمر ، وعشقه غير المحدود للأصوات الجميلة ، والغناء الشجيّ الرقيق ، ونفورِه من الأصوات الناشزَةِ ، والغناء القبيح[٧] . وهذا شيءٌ يطرح سؤالا ، هو : منْ من الشعراء ، أو من الناس ، يفضل الغناء القبيح ، أو لا يحبّ الأزهار ، أو

---

(١) للمزيد انظر= طالب السلطاني : محمد النويهي ناقدا ، دار الأرقم ، الحلة - العراق ، ط١ ، ٢٠٠٧ .

(٢) إلى جانب كتبه ثقافة الناقد الأدبي ١٩٤٩ ، وطبيعة الفن ومسئولية الفنان١٩٥٨ ، والشعر الجاهلي : منهج في دراسته ، صدر له كتابان تشتم منهما روائح النقد النفسي ، وهما : نفسية بشار ١٩٥١ ، ونفسية أبي نواس ١٩٥٣ . انظر = محمد يوسف نجم : نظرية النقد والفنون ص ٥٦ و ص ١٦١ .

(٣) ينظر في ذلك = كتاب «خصام ونقد لطه حسين» ص ص٢٢٨- ٢٤٤ وكتاب محمد مندور : في الميزان الجديد ص ص١٧٥- ١٧٧ ومحمود السمرة : العقاد ص ١١٧ .

(٤) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٣ .

(٥) صدر للأول كتاب ابن الرومي في الصورة والوجود ١٩٨٢ وللثاني كتاب ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره ، ١٩٦٨ .ولعيسى بلاطة كتاب عن «السياب حياته وشعره» دار النهار ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٠ ينحو فيه هذا المنحى ، وانظر = حسن المودن : الرواية والتحليل النصي (قراءاتٌ من منظور التحليل النفسي) الدار العربية للعلوم (ناشرون) ودار الاختلاف ، بيروت ، والجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٩ .

(٦) العقاد : ابن الرومي حياته من شعره ، دار الهلال ، القاهرة ، بلا تاريخ .

(٧) سامي أبو زيد : تلقي النقاد العرب للمنهج النفسي ابن الرومي نموذجا ، أعمال مؤتمر قسم اللغة العربية الرابع ٢- ٢٠٠٧/٥/٣ ، (جزءان)جامعة البترا ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ١٢٥/١ .

الكؤوس ، أو الحلي ، أو الشهيّ من الأطعمة ، المستساغ من الأشربة؟ وهل كان ابن الرومي في هذا كله فريد عصرهِ ، ونسيجَ وحْده ، أم أنّ ما يجري عليه ، في هذه الشئون ، يجري على غيره من الناس؟ أمّا أنَّ ابن الرومي كان رقيق الحاشية ، مرهف الحس والطبع ، فذلك ، أيضًا ، لا يعني الكثير ، إذا أريد للناقد أن يتناول شعرهُ وفقًا للتحليل النفسي ، وذلك شيءٌ لمْ يقعْ فيه العقادُ في كتابه الآخر عن أبي نواس .

شيء آخر توهّمَه العقادُ ، وخرج فيه عن الطريق الصحيح ، فقد وُصف ابنُ الرومي بالتطيُّر ، والتشاؤم ، وذلك شيء استثنائي ، ويحاول الناقدُ السيكولوجيُّ تفسير هذه السجية من سجاياه ، فيردها إلى طباع نفسية ، وأحوالٍ شخصية ، بعضها عارض ؛ كالوساوس التي لازمته بأخَرَةٍ من عمْره ، بعد فقده بعضَ أولاده ، وهم في ريعان العمر ، ومِيعة الصبا ، في محيطٍ اجتماعيّ قلَّ فيه المعزّون ، وكثر الشامتون . وبعْضها الآخر يعزوهُ لما جُبلَ عليه ، وفُطر ، من ميل للابتهاج بالمناظر الجميلة ، وانقباض لدى رؤية المناظر القبيحة ، والشائهة[1] . وهنا يتكرَّرُ الاعتراض السابق ، فمن هو الذي لا يفرَحُ برؤية المناظر الجميلة ، ولا ينقبضُ لرؤية المناظر القبيحة الشائهة؟ وهل منَ المُحتم أن يكون الناس كلهم متطيرين ، متشائمين ، تشاؤم ابن الرومي ، وتطيُّرَهُ ، وإلا يكونون من محبي المناظر الشائهة ، الزاهدين برؤية الجميل الخلاب ، والبديع الحَسَن؟ نحسبُ أنَّ العقاد في «ابن الرومي» لم يقدّم لنا إلا دراسة يمزج فيها بين طريقة سانت بيف ، وطرائق كتاب التراجم ، والسير الأدبية ، لا غيْر ؛ فهو بعيدٌ عن أنْ يقارب التحليل النفسي الذي يتبناه على المستوى النظري ، ويدعو له بحَرارةٍ ، في حين أنه في دراسته لنفسية أبي نواس ١٩٥٣ يغالي في هذا النهج مغالاةً شديدةً مثلما سَيتضح .

٧. التحليل النفساني

ينطلق العقادُ في كتابته لسيرة أبي نواس (١٤٥- ١٩٩هـ) من جمع أخباره التي وردت في المصادر الموثقة للتفريق بين شخصية الشاعر الحقيقية ، والشخصية الهزليّة

---

(١) تلقي النقاد العرب للمنهج النفسي ابن الرومي نموذجا (السابق) ص١٣٤- ١٣٥ وانظر = ط دارالهلال ،ع ٢١٤ ص ١٧٤وللمزيد انظر ما كتبه خليل الشيخ عن الكتاب في : دوائر المقارنة ، مرجع سابق ، ص ٢٧ .

التي نجد صورتها في نوادر العامة[١] وهذه الشخصية تتصف ، مثلما يستفاد ، ويُستخلص ، من أخباره ، بكلمة واحدة ، هي كلمة : «إباحي» . والإباحيُّ هو الذي يقارفُ المنكرات جهْرًا لا سراً . ومن هذه المنكرات معاقرة الخمر علنًا ، في مجتمع يحظرها سرًا . وإيثار الغلمان على الجواري الحسان ، فيما ينظمه ، وينشده من شعر الغزل ، والحبّ . ومجاهرة أبي نواس في ذلك كله مردّها إلى ظاهرة نفسية في شخصيته ، هي : حبُّ الذات ، أو «النرجسية» ، فهي شذوذ يؤدي إلى ضروب مختلفة من الشذوذ الجنسي[٢] . والنرجسية آفة متصلة بنشوة المرء بحب نفسه ، وملامحه ، وكلامه ، ولهذا «وقع عليها اختيار المحللين النفسيِّين ، فلم يجدوا اصطلاحًا أنسب ، ولا أوفق منها لأعراض تلك الظاهرة النفسية ، وأول من أدخل هذا المصطلح للطبِّ النفسي هو هافلوك إليس[٣] .

ويذكر العقاد أنّ لهذه الآفة ضربيْن : (أحدهما) هو الاشتهاء الذاتي auto-erotism و(الثاني) هو التوثين الذاتي(عبادة الذات) auto-fetishism والنوع الأول هو الذي يصاب فيه الفرد بعشق جسده ، وإدامة النظر إليه ، بلا ملل ، أو كلل . والثاني هو المغالاة في الإعجاب بالنفس ، إلى درجة تفوق عشق المحب لمن يحب . وقد يتلازم النوعان تلازمًا يتفاوت فيه الأشخاص . وأقوى ضروب هذا التلازم ما يُعرف بالتلبيس(أو التلبُّس) وهو أن يواقع «المُصاب» شخصاً آخر على أنه هو نفسه ، أما النوع الثاني (الأضعف) فهو الذي يعرف بالتشخيص ، ويؤكد العقاد أنَّ من مظاهره : الشذوذ ، والارتداد ، أنْ ينتحل المُصاب شخصية مستعارة مختلفة عن شخصيته محاولاً أن يوهم نفسه بأنه هو هذه الشخصية المستعارة[٤] . وأبو نواس اجتمع فيه النوعان ، فكان شذوذه غير مطرد ، يتغزل بالغلمان تارة ، وبالجواري تارة أخرى ، وهذه حال لا تنسجم مع القول بالمثلية الجنسية homosexuality وإنما تنسجم

---

(١) العقاد ، عباس محمود : أبو نواس الحسن بن هانئ ، ط١ ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٦٨ ص ١٦ ، ص٢٩ وقد وصف العقاد كتابه بالسيرة ص ٨٨ وكانت الطبعة الأولى قد صدرت في القاهرة عام ١٩٥٣ وهو العام الذي صدر فيه كتاب النويهي نفسية أبي نواس .

(٢) أبو نواس الحسن بن هانئ ص ٣٣ .

(٣) أبو نواس الحسن بن هانئ ص٣٦ .

(٤) أبو نواس الحسن بن هانئ ص ٣٧-٣٩ .

مع التفسير القائم على أن الشاعر نرجسيّ حسبُ .

ومما يُعزّز هذا الاستنتاج ، ويؤيدُه ، في رأي العقاد ، أنَّ في شعره تركيزًا على صفة جمالية قيل في أخباره إنه كان يتصف بها ، وهي اللثغة . فقد تغزل بغلمان أكثرهم يلثغون ، منهم من يلثغ بالسين فينطقها ثاءً ، ومنهم من يلثغ بالراء فيجعلها كالغيْن في النطق[١] . وإذا تغزل بجارية كجنان رأى فيها ما يراه المثليّ في الغلمان[٢] . ومن مظاهر التلبيس تخيله الخمْر امرأة ، أو جارية ، أو غلامًا مخنثاً ، وأما الارتداد إلى النفس ، فيجد العقاد له أمثلة كثيرة ، فالثناء على ندمائه ، وما كانوا يتصفون به من رقة الحاشية ، والظرف ، ينم على غزله بنفسه ، ومن أمثلة ذلك زهوُه بمنادمة نديم حلو المعاشرة ، مليح الوجه ، والعينين ، أبيض البشرة . وهذا الزهو يُشْبع ما كان في نفسه من توْق ، واشتهاء ، يرقى إلى درجة العشق . قال في الثناء على الأمين (١٧٠-١٩٨هـ) ، وهو - يومئذٍ - وليُّ عهد الخليفة المأمون (١٧٠- ٢١٨هـ) :

أصبحتُ صبًّا ولا أقولُ بمنْ
منْ خوْفِ مَنْ لا يخافُ منْ أحدِ
إنْ أنا فكّرتُ في هوايَ لهُ
أحسَسْتُ رأسي قدْ طارَ عَنْ جَسَدي

فقد رُويَ أنه أنشد البيتين بعد أنْ متع نظره برؤية الأمين يسبح في بركة في القصر . وهذا يعدّه العقاد من باب الارتداد النرجسي ، الذي يحتاج فيه المصابُ لمصدر يستعير منه ما ليس عنده ، وليس أحرى من الأمير ليكون هذا المصدر الرفيع ، والمَوْرد العذب . فأبو نواس كان نرجسيًا ، في رأي العقاد ، لا شاذاً ، لأنَّ الشذوذ لا يُسْفرُ عن إقبال على الغلمان ، وإدبار عنهم إلى الجواري الحسان ، في حين أنَّ النرجسية تفسر أطواره جميعًا ، مثلما تفسر ولعه بالمُجاهرة[٣] .

يبدو العقادُ حتى هذا الموقف بعيدًا عن أنْ يكون متأثرًا بفرويد ، وغيره ، فقد استعمل مصطلح النرجسية ، وهو مما كان سائدًا لدى علماء النفس قبل فرويد .

---

(١) أبو نواس الحسن بن هانئ ص ٤١ .

(٢) أبو نواس الحسن بن هانئ ص ٤٣ .

(٣) أبو نواس الحسن بن هانئ ، ص ٥١-٥٧ ويلاحظ أن التفعيلة الأولى من الشطر الأول في البيت الثاني مطوية (مسْتعلن) والبيت من المنسرح .

واستعمل كلمات مثل : شذوذ ، تلبيس ، تشخيص ، ارتداد ، وهي ألفاظ مما هو متداول ، ولا مزية فيه تجعله لصيقاً بعلم النفس . بيد أن الإشارة الأولى التي تؤكد اطلاعه على بعض مصنفات فرويد ، أو ترجماتها ، أو ما كتب عنها بالعربية ، أو الإنجليزية ، على الأقل ، ترد في الصفحة ذات الرقم ٦٣ من الكتاب ، مشفوعة بأسماء بعض العلماء مثل أدلر (1870- 1937) Adler وأوتو رانك (1884- Rank 1939) وكارل يونغ (1875- 1961) Jung وببعض الأسئلة التي تؤكد اطلاعه على مباحث التحليل النفسي ، سواء ما اتصل منها بنظرية الجنس ، أو النفس . ومن المصطلحات التي تساءل عنها (الهي) Id واللبيدو Libido والأنا الأعلى Super ego ومع تسليمه بأنّ فرويد انتقل بالتحليل النفسي إلى مرحلة متقدمة ، مقارنة بمن سبقوه ، نجده لا يتقبل آراءه تقبلا مطلقا ؛ فهو يرى في تعليلات فرويد ، وتعميماته ، الكثير مما لا يستند إلى وقائع ، ولا إلى معلومات . ومن ذلك ادعاؤه – أي فرويد– بأنَّ الإنسان يسعى منذ ولادته للوصول إلى هدفه الغريزي ، وهو الموت ، الذي هو إرادة كإرادة الحياة[١] . ومن ذلك أيضًا ادعاؤه بأنَّ كلّ إنسان مُصابٌ بعقدة الأب ، أو «عقدة أوديب» Oedipus Complex وأنّ كل ما يَصْدر من نشاط أدبي ، أو فني ، أو إبداعي ، أو تصرّف سلوكي شاذ ، عن هذا الإنسان ، أو ذاك ، ما هو إلا تعبيرٌ عن التوتر ، أو دفاعٌ عن النفس أمام هذه العقدة[٢] . وينكرُ العقاد ما جاء عن غريزة الموت لدى فرويد ، وتأكيده أن المادة الحية التي يتكون منها الإنسان تتوق للعودة إلى حالتها الأولى قبل الحياة : «لأننا إذا سلمنا– جدلا– بذلك ، فمعناه أنّ غريزة الموت تعمّ الكون كله ، مما يدعو للتساؤل : من أين جاءت أسباب الحياة لهذه المادة إذن؟»[٣] .

وعلاوة على أنّ العقاد يصف أبا نواس بالنرجسيnarcissistic ينْعَته إلى جانب ذلك بالانحراف . فالنرجسية تعْرضُ لبعض الناس ، ولكنهم يواصلون حياتهم بطريقة طبيعية ، وهذا هو رأي فرويد ، لكنّ انحراف أبي نواس كان بسبب من نرجسيته التي ليست طورًا طبيعيًا من أطوار النمو ، وإنما هي ضربٌ من الانحراف مصدرُهُ عمل الغدد

---

(١) أبو نواس الحسن بن هانئ ص ٦٤ .

(٢) أبو نواس ص ٦٦ .

(٣) أبو نواس ص ٦٧ .

التي لها علاقة بالجنس والنمو[١] . فالنرجسية التي «نتتبع آثارها ، وأعراضها ، في الحسن بن هانئ ، ليست حالة طبيعية تلاحظ على أنداده ، ومنْ هم في مثل عمره ، ولكنها حالة انحراف ، وُلد ببعض أعراضها ، وجاءته الأعراضُ الأخرى من البيت ، والمُجتمع ، والعصر الذي نشأ فيه ، وعاش سائر حياته . وهي حالة لا يشابهه فيها أحدٌ من شعراء عصره»[٢] .

والواقع أنّ فرويد تطرّق في رسائله عن نظرية الجنس للانحرافات ، وعزا تلك الانحرافات لمشكلات نفسية منها : العُصاب neurosis ، البارانويا paranoia ، والهستيريا hysteria ، وغيرها . . فلكلّ مظهر سلوكي شاذ ارتباط بسلسلة من الأفعال اللاشعورية[٣] . ومن غريب أمر العقاد استقصاؤه للأخبار التي تصف قوام أبي نواس ، وما نسب إليه من بياض الوجه ، والرقة ، والنعومة ، والملاحة ، ومن شَعْر مُتهدّل ، مؤكدا بذلك الوصف أنه كان شبيها بالفتى نرجس الذي جاء ذكره في الأسطورة ، وقيل إنه لما همَّ بشرب الماء من نبع صاف فرأى صورته فيه ، عشق نفسه عشقا كبيرًا ، فاستحال ، مع طول النظر في الماء ، نرجسة اتخذها الإغريق رمزًا لكلّ نموذج جميل ، محبٍّ لذاته[٤] . ثم يضيف إلى ذلك أخبارًا عن لثغة اتصف بها فكان يلفظ الراء كالغين ، وما زُعم عن بحّة في صوته ، مما له علاقة بارتفاع منسوب الأنوثة في شخصيته ، تضاف إلى ذلك ضفيرة كانت تزيدُه شبهًا بالنساء ، فضلا عن خلو جسمه من الشعر الزائد على الذراعين ، والساقين ، والصدر ، وأن ذلك دليل على أن نشاط هرمون الأنوثة في جسمه يفوق نشاط هرمون الذكورة . وقد أبقاه هذا مع تقدمه في العمر كالصبي ، حكمه في ذلك كحُكم النساء والخصيان[٥] .

والعقاد ، على الرغم من إنكاره – في غير موضع – ما سماه فرويد «عقدة أوديب» نجده يسلم بأن الدلال الذي لقيه من أمه ، وتربيتها له بمثلِ تَرْبيَة الأنثى ، جعله كثير التعلق بالأم ، ثم تحول إلى كاره للنساء عندما تزوَّجتْ أمه من رجل آخر ،

---

(١) أبو نواس ص ٨٦–٨٧ .

(٢) أبو نواس ص ٨٨ .

(٣) ثلاث رسائل في نظرية الجنس ، مصدر سابق ص ٨١–٨٣ .

(٤) أبو نواس الحسن بن هانئ ص ٩٠ .

(٥) أبو نواس ص ٩٣ .

وتركته وحيدًا . ويستدلّ على صحة هذا من قول اقتبسه من كتاب «التحليل النفسي والأخلاق» لتريدون Tridonوهو تأكيده «أن الصبي الشاذ هو في جميع الحالات ابنُ أيِّم ، أو زوْجة مطلقة ، فينمو مضطرًا لالتماس قدوة ، فيجدها في أمه ، فينشأ كالنساء في كلِّ اعتبار عدا التشريح .»[١]

لا ريْب في أن العقاد يُنكر الشيء ، ويأخذ به في آن .

فهذا الحديث عن تعلق أبي نواس ، وهو صغيرٌ ، بأمه ، وتعلقها به ، وتربيتها له ، على نحو جعله شبيهًا بالنساء ، هو الذي رسَّخ في لا شعوره ، ما سماه فرويد عقدة أوديب . وقد زاد ذلك تأكيدا ذكره لزواجها من رجل آخر ، مما جعله يفتقر إليها بعد الذي لقيه منها من حبٍّ وحنان . وهذا يفسر بلا شك تقلب أبي نواس بين العشق المطلق للغلمان ، وهو تعبير رمزي غير واع عن كراهيته للمرأة ، وعشقه تارة للنساء والجواري ، وذلك شيء يتفق مع المرحلة المبكرة من تكوينه حين كان مستعدا للوقوع في حب الأمّ ، والغيرة من الأب .

أما السبب الذي يجعل العقاد يلجأ لهذه المواربة ، فأغلب الظن تعمّده ألا يكون ناقلا لهذا النظر النقدي ، مقتبسًا من غير تدقيق ، ولا تمحيص . لأجل ذلك نراه يستقصي الأدلة ، والأخبار ، التي ترسُم لنا صورة الشاعر أبي نواس ، وتبني لنا سيرة الرجل باعتماد القرائن البيئية ، والمكانية ، والزمنية ، من عصر ، ونسب ، وتأثير ذلك كله في شذوذه تارة ، وفي انحرافه ، ونرجسيته تارة أخرى . لقد أضافَ العقاد إلى عُقدِ أبي نواس عقدة النّسَب ، وهي عقدة لها ما لها من أثر سلبي في حياة المبدع الذي يعيش في مجتمع يعُدُّ الانتساب إلى أرومة كريمة ، ومَحْتد باذخ ، مزيّة يتفاخر بها الإنسان ، على حين أنه يتوارى خجلا إنْ لم يكُن يتمتع بمثل ذلك النسب الرفيع . فأبو نواس ، النرجسيّ – في رأي العقاد– المعجب بنفسه جداً ، يؤلمه افتقارُه لحسب رفيع ، ونسب شامخ ، ينتمي له ، وينتسب . ولذا يعيش متذبذبًا ، تارة ينتمي للفرْس ، وتارة يخشى الاتهام بالشعوبية فينتمي لليمن . وقد صدق عليه ما يقوله النفسيون من «وجود هوىً دفين يغريه باللغط فيه على غيْر مشيئته .»[٢] وذلك قولٌ يصدر من المؤلف يعترف فيه بأن الشاعر يقول في بعض الأحيان ما لا يريده ، كأنّ القول الذي

---

(١) أبو نواس ص ٩٥ ولم أعثر لتريدون هذا على ترجمةٍ أو ذكر في المراجع .

(٢) أبو نواس ص ٩٨ .

يصدر عنه من فعل اللاشعور ، وليس الشعور . وذلك ينمُّ عن عقدة نفسية لديه ، ورغبة مكبوتة ، إذ ليس أكثر ألمًا لدى النرجسيّ من ذلك الشيء الذي يمسه فيما هو به معجب ومفتون . فأن يكون نرجسيًا ، ومغمور النسب ، شيءٌ يعظم لدى أبي نواس في رأي العقاد ، ولا سيما أنّ العصر الذي عاش فيه لم يخل من «مفاخرة بالنسب ، والحسب ، من قحْطان ، وعدنان»[١] .

ويتجنّب العقاد تسمية النرجسية عقدة ، لكنه يسمي مشكلة النسب عقدة ، ناتجة في رأيه عن «الكبت» ، لأن النسب ، والافتقار إليه ، أو الزهو به ، لا يُستطاع الكشف عنه إلا عند المغالطة والتحدي . وهذا ما كان قد فعله أبو نواس[٢] ولا بدّ هنا من الوقوف عند كلمة «الكبْت» لأنها تشير فعلا لتأثر العقاد بعلم النفس ، وبالفرويدية ، تحديدًا . فما يرفضه في موقع يقبل به في موقع آخر ، كأنه يريد التخفيف من تأثير علم النفس فيما يكتبه من سيرة . واستخدامه لكلمة «الكبت» هنا غير موفق ، لأن الكبت يكون في العادة مما يشتهيه المرء ، ولكنَّ مشتهاهُ يصطدم بخطوط حمْر يرسمها المجتمع ، فيحدث الكبت نتيجة تدخل الأنا الأعلى ، وإجبار الأنا على الانصياع لقيوده ، مما يدفع بالقوة النفسية الراغبة في ذلك المشتهى(الهيَ) للتواري فيما يعرف باللاوعي . وقد لجأ العقاد لهذه الكلمة «اللاوعي» بعد أن أضفى عليها شيئا من التحوير ، والتغيير ، الذي تبدو فيه وكأنها شيءٌ بعيد عما ورد ، وذكر ، في مصنفات فرويد ، وعلم النفس التحليلي . ففي تناوله لبيئة أبي نواس ، باعتبارها أحد العوامل الثلاثة التي أدت إلى ظهور النرجسية لديه ، والإباحية ، يقف بنا إزاء أبيات لأبي نواس يفخر فيها بأنّ من ندمائه الغرّ بعض الفتاك ، وقطاع الطرق . وهذا فيما يؤكّده العقاد مغايرٌ للمألوف ، ولا يقبل به عُرف ، ومع ذلك يزهو أبو نواس بشربه الراح مع أناس كهؤلاء ، فيعلق على ذلك قائلا : «في هذا كله مواضع تأمل لما يتحدث به الوعي الباطن من سريرة أبي نواس .»[٣] وزاد على ذلك أنه كان يرتدي زيَّ الشطار ، وقاطعي الطرق ، مما ينمّ على أنّ الشاعر حرص حرصًا شديدا على الظهور بمظهر يخالف المألوف ، بل يخالف حقيقته في معظم الأحيان . وهذا في رأي العقاد

---

(١) أبو نواس ص ٩٩ .

(٢) أبو نواس ص ٩٩ .

(٣) أبو نواس ص ١٠٥ .

من سمات الشخص الذي يعاني النرجسية ، فداؤه «النرجسية ، بدخائلها ، وتوابعها ، وخفاياها ، وألوان شذوذها ، وليس داؤه الشذوذ الجنسي ، أي الشغف بالغلمان ، والإعراض عن المرأة»[١] .

مما سبق يتضح أن العقاد يراوغ فيما يتعلق بتأثره بالتحليل النفسي ، فتارة يبدي قربًا من فرويد ، وتلاميذه ، فيما يتعلق بالأدب تحديدًا ، والأديب . وتارة يبدي نفوراً من هذا النظر ، بل يردّ على آراء فرويد في غير قليل من القسوة ، والعنف . ودليلنا على ذلك موقفه من غريزة الموت ، وعقدة أوديب ، ويخالف أقطاب التحليل النفسي ، فبدلا من رد مظاهر الشذوذ الجنسي لدى أبي نواس للكبت ، واللاوعي ، يردها تارة لنرجسيته ، وتارة لعقدة النسب ، مع إقراره بأنّ للعقدة ، أيا كان نوعها ، صلة في تفسير ما يصدُرُ عن المبدع من مواقف . ويستخدم العقاد بعض مصطلحات التحليل النفسي ، ومن ذلك الوعي الباطن ، تعويضًا عن اللاوعي ، والكبت ، والعقدة النفسية ، والتعويض . ويكتفي في تطبيقه للتحليل النفسي بكتابة سيرة للشاعر ، متجنبا الخوض في شعره ، ونحسب أنه لا يستطيع أن يخوض في ذلك الشعر من منظور التحليل النفسي ، لتردّده في الأخذ بفكرة فرويد عن الشاعر والفنان ، وهو أنه عُصابيّ ، وما نجده في شعره لا يعدو أن يكون تعبيرَ اللاوعي عما فيه من رغبات دفينة مُحْبَطة . وأخيرًا يسرفُ العقاد في تحديد الأثر النفسي الذي تتركه الغدَدُ من : درقية ، وكظرية ، وغيرها ، في تحديد سلوك الأشخاص ، مبدعين وغير مبدعين ، وهذا الإسرافُ أحال السيرة لديه إلى بحْثٍ في الجينات ، والغدَد ، بعيدًا عن الأدب .

أما التحفظ الذي ابداه العقاد إزاء التحليل النفسي للأدب ، والمراوغة التي تدفع به لقبول آراء فرويد تارة والرد عليها تارة أخرى ، فقد توارى لدى محمد النويهي الذي صنف هو الآخر كتابا بعنوان «نفسية أبي نواس»[٢] فهو ينطلق من الفكرة الفرويدية عن عشق الطفل لأمه من الأسابيع الأولى[٣] ويقبل إقبالا ملحوظا على استخدام

---

(١) أبو نواس ص ١١٨ وللمزيد انظر = شوقي ضيف : مع العقاد ، (مصدر سابق) ص ١٢٨ . وراجع رأي محمد مندور في = النقد والنقاد المعاصرون ، (مصدر سابق) ص ١٥٠ .

(٢) محمد النويهي : نفسية ابي نواس ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٣ .

(٣) نفسية أبي نوانس ص ٤٦ .

مصطلحات فرويد كالتسامي الذي يسميه تصعيدا [١] والإزاحة التي يسميها تنفيسا ، وهو إلى ذلك يفسر شذوذه الجنسي ، وعشقه للخمر ، الذي يضاهي عشقه للغلمان ، والجواري ، تفسيرا ينطلق فيه من أن الأدب ما هو إلا تعبير عن شهوة جرى كبتها ، فاختبأت في دهاليز اللاوعي . وشيء آخر يختلف فيه النويهي عن العقاد ، فقد عني باستخلاص نفسية ابي نواس من الشعر ، فكلما تحدث عن عقدة من عقده عزز ذلك بأمثلة من شعره [٢] . وقد رد النويهي شذوذ أبي نواس لعوامل سيكولوجية وليس لشيء آخر كالنسب الوضيع ، أو ظروف العصر والمكان . وهذا ما يستخلص- على الأقل- من حديثه عن مراحل ثلاث يمر بها الإنسان في حياته الجنسية[٣] وهي المراحل ذاتها التي تحدث عنها فرويد ، وأوضحها ، في بعض رسائله عن الجنس[٤] . كذلك عزا ما في شعره من ميل إلى المثلية الجنسية لتربيته التي أحيط فيها بمظاهر الأنوثة أكثر مما أحيط بمظاهر الذكورة [٥] . وفي ذلك ما فيه من تحليل منسجم مع آراء فرويد ، وإن كان تجاوز بعضها إلى آراء نفسيين آخرين مثل أدلر ، واستشهاده ببعض ما جاء في كتاب أندريه جيد(١٨٦٩- ١٩٥١) الموسوم بعنوان Corydon الذي دافع فيه عن اشتهاء الغلمان ، وتفضيلهم على الجواري الحسان[٦] .

ويستخلص القارئ ، من تأمله لفصول الكتاب ، أن النويهي على الرغم من تكريره لبعض مصطلحات التحليل النفسي للشعر ، وللشخصية ، إلا أنه يبدي بعض التردد إزاء ما يقوله علم النفس الأدبي . وهو على كثرة تحليله للشعر ، واعتماده على تأويل النصوص ، أحال الدراسة إلى نوع من السيرة ، بدليل اعتماده في بعضها على أخبار استقى معظمها من كتاب ابن منظور (٧١١هـ) الموسوم بعنوان «أخبار أبي نواس» وهو كتاب لا يطمئن أكثر أهل النظر لكثير مما ورد فيه ؛ فنوادره مصنوعة ،

---

(١) نفسية أبي نواس ص ٤٧-٤٨ .

(٢) نفسية ابي نواس ص ٣ ، ص٢٠ ، ص٤٥ .

(٣) نفسية أبي نواس ص ٥٩-٧٤ .

(٤) فرويد : ثلاث رسائل في نظرية الجنس ، مصدر سابق ، ص ١٥٦ .

(٥) نفسية أبي نواس ص ٧٩-٨٠ .

(٦) نفسية أبي نواس ص ٨٨ .

وأخباره موضوعة ، مما يضع بعض فرضيات النويهي موضع المشكوك فيه[١] .

٨. التفسير النفسي للأدب

وخلافا للعقاد ، والنويهي ، لمْ يكتمُ عز الدين إسماعيل(١٩٢٩-٢٠٠٧) ما غلبَ عليه من أثر ، وتأثير . فمن مصادر تأثره تريلنغ Trilling وكتابه الخيال الحر The Liberal Imagination (1951) لا سيما الفصل الموسوم بعنوان : «فرويد والأدب»[٢] وكتاب روباك «سيكولوجية الأدب» The Psychology of Literature (1956) وكتاب إرنست كرتشمير The Psychology of Men of Genius (1931)[٣] علاوة على كتاب باسلر Basler «الجنس والرمزية وسيكولوجية الأدب» (١٩٤٨)[٤] وأفاد كذلك من دراسات شارلز لامب ، وزاخس ، وساول روزنزفايغ (١١٨) مثلما أفاد من فرويد وحديثه المفصل عن الكبت ، والدافع الجنسي Eros ونظريّته عن اللاوعي[٥] وتفسيره للأحلام ، وكشفه عما بين الشعر والحلم من شبَه[٦] . فهو يجاري فرويد ، وتلاميذه ، في القول بالمحتوى اللاشعوري للصورة ، والرمز ، الذي هو أكثر امتلاءً ، وأبلغ تأثيرًا من الحقيقة الواقعية . فهو ماثل في الخرافات ، والأساطير ، والحكايات ، والنكات ، والمأثور الشعبي[٧] وهذا الرأي استقاه الناقد من فرويد الذي يقول : «من الواجب ، في أحيان كثيرة ، ألا يُفسَّر الرمزُ الظاهر ، في محتوى الحُلُم ، بالمعنى الرمزي ، بل بالمعنى الحرفي . والشيء نفسُه يمكن تطبيقه على الصورة في الشعر ، بمعنى أنَّ الرمز قد يمتزج بالحقيقة في لغة الشعر ،

---

(١) انظر= إبراهيم خليل : المثاقفة والمنهج (مرجع سابق) ص ١٧٨ والكتاب المذكور متداول في طبعات تجارية غير محققة بالطبع ، وآخر طبعة صدرت منه هي طبعة دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٥ .

(٢) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٣ص ٢٨ .

(٣) التفسير النفسي للأدب ص ٣٠ .

(٤) التفسير النفسي للأدب ص ١٩ .

(٥) التفسير النفسي للأدب ص ٢٩ .

(٦) التفسير النفسي للأدب ص ٤٧ .

(٧) التفسير النفسي للأدب ص ٧٤-٧٥ .

وَصُوَره ، بحيث يختفي الفارق بين ما هو رمز ، وما هو حقيقة ، غيْر أنّ اختيار الرمز ، في القصيدة ، يضبطه معيار الاتساق مع سائر أفكارها ، فهو اختيارٌ نابعٌ من ضرورة نفسية تْمليها الرغبة ، وليس مَحْضَ اختيارٍ عشوائيٍّ ، أو تعَسُّفي»[١] .

وفي تطبيقات الناقد عزّ الدين إسماعيل نجد دراسة عن مسرحية شكسبير(هملت) وأخرى عن رواية «السراب» لنجيب محفوظ[٢] أما اختياره لهذه الرواية ، فليس اختيارًا عشوائيًا ، بل هو اختيارٌ نابعٌ من أنّ الرواية تطرح موضوعًا نفسيًا كأيّ رواية سيكولوجية أخرى ، وهي لذلك يمكن تناولها من المنظور النفسي . فالحوادث التي سرد تلخيصًا جيّدًا لها ، تخفي عددًا من الدوافع التي كانت تملي على بطلها(كامل) الكثير من تصرفاته ، مع أمّه تارة ، ومع جدّه ، وأبيه تارة أخرى ، ومع زوجته (رباب) لاحقًا ، ومع المرأة التي تعرف إليها في حيّ العباسية . والقارئ ، في رأيه ، لا يستطيع فهم هذه الرواية ما لم يقفْ على حقيقة هاتيك الدوافع ، التي أدت إلى مثل هذه الوقائع . وهذا ما يسعى إليهِ الناقد في تناوله للسراب[٣] . فمع تسليمه بأن الدافع الأساسي الذي يهيمن على العقل الباطن لدى (كامل) هو عقدة أوديب ، إلا أنه لا يكتفي بهذا التفسير ، فالذي يحرك كاملا هو الذي يحرك ديمتري في الإخوة كارامازوف ، وهملت في مسرحية شكسبير المذكورة . وفي ذلك إشارة إلى عقدة أوريست ، فهو – أي كامل– إلى جانب تعلقه بالأمّ ، نشأ كارهًا لها ، معتقدًا أن تعلقه بها وتعلقها به ، هو الذي جعله يعاني الكثير من الخجل ، والانطواء ، والفشل في علاقاته بالآخرين ، بمن فيهم زوجته (رباب) . وهو إلى ذلك موقن بأنه السبب المباشر لوفاة أمه ، وهذا يساوي بينه وبين أوريست في مسرحية إيسخيلوس الشهيرة «حاملات القرابين» ، فقد قتل أمه بعد أن قتل عشيقها[٤] . فالشيء اللافت للنظر

---

(١) التفسير النفسي للأدب ص ٧٥ وهذا الكلام مقتبس من تفسير الأحلام ، ص ٣٥٩ .

(٢) نجيب محفوظ : السراب ، رواية ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط ١٩٧١ وكانت الطبعة الأولى قد صدرت عن مكتبة مصر في القاهرة عام ١٩٤٨ .

(٣) التفسير النفسي للأدب ص ١٣٠-١٣٣ .

(٤) التفسير النفسي للأدب ص ١٣٤وعقدة أوريست مشتقة من أن إلكترا وأوريست– شقيقها– اتفقا على قتل أمّهما كليتمنسترا وعشيقها في مسرحية حاملات القرابين لإسخيليوس ، يذكر أن المؤلف نسب المسرحية لصوفوكليس مما يثير الاستهجان .

في «السراب» أنها تعنى بموضوع قتل الأمّ ، وهو عقدة أوريست ، إلى جانب موضوع قتل الأبّ وهو عقدة أوديب . وربما غلب عليها أنها تعبيرٌ عن جوهر الصراع الأوريستي ، لا الأوديبي[١] . فالسرابُ تعبّر عن أمٍّ تريد التسلط على ابنها ، وعن ابن يريد التحرر من سلطة الأم ، وبعبارة أخرى يريد أن ينفرد بنفسه انفراداً يشعره باستقلاله النفسي[٢] . ويضيف عز الدين إسماعيل إلى ذلك أن المركّب الأوديبي يطغى على علاقة كامل برباب ، فهو لا يستطيع معاشرتها معاشرة الأزواج لكونها متماهية بأمه ، فكلما أراد الاتصال بها جنسياً داهمه إحساس بالذنب الذي يترتب على غشيان المحارم إنْ هو نجح في الاتصال ، لكونه أحبَّ فيها أمه . ويتضح لنا ذلك إذا ما تذكرنا أنَّ كاملا لا يفشل في علاقته الجنسية بالمرأة- بائعة الهوى- التي عرفها بحي العباسية[٣] . ومن الدلائل الأخرى التي تنم على قوة المركب الأوديبي محاولة (كامل) قتل أبيه في بعض مشاهد الرواية .

ولا ريب في أنّ هذا التحليل ، إذا أضفناه لتحليلات نقدية- نفسية سابقة عن مسرحية فاوست ، ومسرحية شهرزاد ، ورواية الإخوة كارامازوف ، وما قدمه في الفصول الأولى عن التفسير النفسي للصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة ، تؤكّدُ اقتفاءه لأثر علم النفس ، والتحليل النفسي ، في الإجابة عن الأسئلة المتعددة التي تثيرها التجربة الأدبية ، وعلاقتها بالدوافع . غير أنّ عز الدين إسماعيل عُني بالرواية دون الالتفات لتأثر المؤلف نجيب محفوظ برواية أخرى صدرت عام ١٩١٣ للكاتب ديفيد هنري لورنس (1885- 1930) Lawrence وهي رواية «أبناءٌ وعشاق»[٤] . فرواية السراب تشبهها تمامًا . لقد تناول «أبناء وعشاق» Sons and Lovers كثيرون ، منطلقين من أنها رواية تمثلُ ، بعمق ، عقدة أوديب ، في الوقت الذي لم يكن فيه لورنس يعرف

---

(١) انظر = التفسير النفسي للأدب ص ١٣٦-١٣٨ .

(٢) التفسير النفسي للأدب ص١٤٤ .

(٣) التفسير النفسي للأدب ص ١٤٧ .

(٤) ترجم الرواية للعربية شفيق مقار ، وصدرت في ٣ أجزاء عن دار الهلال .

الكثير عن فرويد [١] . فبطل الرواية ، بول مورل ، الذي ينام مع أمه في سرير واحد ، ويعاملها بحنان عاشق ، يشعر بعداءٍ شديد تجاه والده . وعندما يكبر ، ويصبح رجلاً ، يظلُّ عاجزاً عن إقامة علاقة ناجزة مع امرأة . ويتخلص في نهاية الرواية من هذا الوضع الحرج بقتل أمه في فِعْل يمتزج فيه الحبُّ بالحقدِ والانعتاق . أما السيدة مورل (أمه)فتشعُرُ بالغيرة من صديقته مريام التي أحبَّها بول ، وتسلك حيالها سلوك عشيقة مُنافسة ، ويرفض بول مريام رفضًا غيرَ واعٍ من أجل أمه . ولا ريب في أن الناقد ، لو أتيح له النظر في أبناء وعشاق ، لأغنى دراسته النفسية للسراب ، غير أن الدراسة النفسية لا تتطلب المقارنة مما يعفيه من هذا الأمر .

إنَّ أيًا من المتقدّميْن ، العقاد والنويهي ، لم يعلن تبنيه للمنهج النفسي في دراسة الأدب ، ونقده ، بل يبدي كلٌّ منهما تحفظًا شديدًا إزاء الكثير مما يراهُ فرويد ، وتلاميذه ، من آراء ، ومع ذلك لا يتنكبان الطريق التي سلكها علماء النفس التحليلي في كتابة السيرة ، وتحليل شخصية الأديب . في حين أنّ عز الدين إسماعيل يتبنى هذا المنهج ، بلا أدنى درجة من المواربة ، أو التحَفّظ . أما إفادة المتقدميْن من فرويد ، فهي إفادة غير مباشرة ، إذ استخدما بعض مصطلحاته ، مثل : عقدة أوديب ، والتسامي ، والعقل الباطن(اللاوعي) والكبت ، والشذوذ ، في حين أنَّ إفادة عز الدين إسماعيل بلغت حدّ الاقتباس ، والمحاكاة ، وذلك واضح في دراسته النفسية لهملت شكسبير[٢] . وعلى الرغم من أنَّ عز الدين إسماعيل تبنى رؤية فرويد لكثير من دوافع الإبداع الفني ، والأدبي ، إلا أنه لمْ يقتصر على ذلك ، فأراد أنْ يُسْهم بدوره في هذا السياق ، فكان له اجتهاده الخاصّ في تفسيره لتناقضات هملت تارة ، ولعقدة أوريست في كل من الإخوة كرامازوف ، والسّراب ، تارة أخرى ، مما طبع طريقته في

---

(١) انظر= تيري إيجلتون : نظريّة الأدب ، ترجمة ثائر ديب ، دار المدى ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٦ ص ٢٧٨-٢٧٩ ويذكر وليم فان أوكونور في كتابه النقد الأدبي(مرجع سابق) ص٢٠٩ نقلا عن هوفمان Hoff-man : «الفرويدية والعقل الأدبي » أن لورنس كان خلافا لما يذكره إيجلتون على علاقة وثيقة بالفكر الفرويدي . وقد كشف هوفمان عن مدى تأثره بكل من فرويد ويونغ ، مؤكدًا أن رواية «أبناء وعشاق» Sons and Lovers جاءت لتوضح عقدة أوديب نتيجة مناظرة اشترك فيها لورنس Lawrence (1885- 1930) عن هذا الموضوع .

(٢) التفسير النفسي للأدب ص ص ١٥٩-١٦١ .

تطبيق المنهج النقدي بطابع خاصّ تجلى في تفسيره لطبيعة الصورة في لغة الشعر ، وفي تفسيره لطبيعة العُقد النفسية لدى كلٍّ من همْلتْ ، وكامل رؤبة لاظ .

٩. النقد الشكلي

جلّ ما أشرنا إليه ، ونبَّهنا عليه ، من نقد في السابق ، يغلب عليه الاهتمامُ بالعَصْر الذي قيل فيه الأدب ، أو بالبيئة والمكان ، أو بالكاتب الأديب ، شاعرًا كان ، أم ناثرًا . وهذا هو ديدَنُ المناهج التي تنظر للأدب ، والإبداع الفني ، من الخارج . وتعتمد اعتمادًا مباشرًا على علوم الإنسان ، من : تاريخ ، أو أخلاق ، أو سياسة ، أوإيديولوجيا ، أو تحليل نفسي . ولم يظفر الأدبُ نفسُه ، من حيثُ هو نصوصٌ ، في هذا الخضمّ ، سوى بمقعد اليتيم الغريب . غير أنَّ الرياح الآتية من الغرْبِ لم تترك لهذه المناهج الحرية المطلقة في الانفراد بالعمل الأدبي ، فقد ظهر في العالم الغربي الأنجلو – سكسوني ضربٌ من النقد يُوصَفُ ، قياسًا بالمناهج المذكورة ، بالنقد الشكليّ ، أو النصّي . وعُرفَ بأسماءَ أخرى عدة ، منها : النقد النصّي ، والنقد التحليلي ، والنقد الجديد new criticism والنقد الموضوعيّ ، والنقد التشريحي[١] . وكان لهذا النقد من التأثير في النقد العربي ما لا يستطيع الدارسُ المحصِّص تجاهله ، أو إنكارُه[٢] . أما لمَ كان له مثلُ هذا الأثر الجليّ ، فلأنَّ الأدبَ العربيَّ شهد في نهاية النصف الأول من القرن الماضي (١٩٤٧) وما تلاهُ من عقود ، ظهور شعر جديدٍ هو الذي سمي حرًا ، وأثار ظهوره خلافًا شديدًا بين تيارات النقد الأدبيّ ، وقد وجد مناصرو هذا الشعر في مرتكزات النقد الجديد المذكور ما يساعدُهم على الدفاع عنه ، والذوْد عما يدعيه من مكتسبات فنية ، وجماليّة ، شملتْ أشكال التعبير بوَجْهٍ خاصّ ، وإنْ لمْ يفتْ الشعراءَ أنْ يُجددوا أيضًا في الرؤى الشعرية ، والهواجس الروحانية . وظهرت دورياتٌ جديدَةٌ مثل مجلة «شعر» اللبنانية (١٩٥٧) التي أخذت

---

(١) للمزيد حول النقد الجديد الغربي انظر= تيري إيجلتون : نظرية الأدب ، ترجمة ثائر ديب ، مرجع سابق ص ص ٧٨– ٩٢ وانظر= محمود السمرة : النقد والإبداع في الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ص١٢٨ .

(٢) عن تأثير النقد الجديد في النقد العربي انظر= إبراهيم خليل : فصول في نقد النقد ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ ص ص ١٣–٥٢ .

على عاتقها مهمة تجديد النقد أسوة بتجديد الشعر[١] ، فكانَ لها ، ولمجلاتٍ أخْرى كالآداب ، أكبرُ الأثر في الانتقال بالنقد الأدبي العربي إلى موْقع جديدٍ يختلفُ عن موقعه السابق . زدْ على هذا عاملا آخر ، وهو ظهور عدد من النقاد الذين درسوا في الجامعات الغربيّة ، وتتلمذوا لنقادٍ بارزين ، من ممثلي هذا التيار : كسيّد قطب (١٩٠٦-١٩٦٦) ، ورشاد رشدي (١٩٢١- ١٩٨٣) ، وجبرا إبراهيم جبرا (١٩٢١-١٩٩٥) ، ولويس عوض(١٩١٥- ١٩٩٠) . وأبرز ما نادى به النقاد الجُدُدُ يمكن اختصارهُ فيما يأتي :

١ . لغة الشعر تختلف عن لغة النثر بما فيها من ثراء مجازي ،ورمزي ، وموسيقي ، وإيحائي ، وتناقض ظاهري .

٢ . لا يمكن التفريق في الشعر والأدب- عمومًا - بين الشكل والمحتوى أيا كانت الغاية والوسيلة .

٣ . دراسة النص الأدبي ينبغي أن تكون دراسة داخلية بصرف النظر عما يحيط به من ظروف ، سواءٌ أكانت هذه الظروف متعلقة بالموضوع ، أم بالمبدع الشاعر ، والكاتب .

٤ . لا ضرورة للإحاطة بالسياق التاريخي ، أو البيئي للنص ، مع ضرورة الإفادة من الدراسات المقارنة .

٥ . العزوف عن الطريقة المدرسية ، التي تقوم على نثر القصيدة ، مثلا ، أو شرح الأبيات .

٦ . ينبغي للناقد أن يدرس النص ، وينقده ، دون البحث فيه عن قضايا نفسية ، أو أخلاقية ، أو أيديولوجية .

٧ . الصورة هي عدة الشاعر ، وكنزه ، وكلما كانت جديدة ، وحيوية ، ومدهشة ، كان ذلك أفضل ، بدلا من الصور المكرورة .

٨ . الأسطورة من الوسائط التعبيرية في لغة الشعر ، وكذلك الرّموزُ ، و«المعادل الموضوعي» طريقة تمكن الشاعر ، والكاتب ، على السواء ، من تجنّب التعبير عن انفعالاتهِ تعبيرًا مباشرا[٢] .

---

(١) عن دور مجلة (شعر) في الحداثة النقدية ، انظر= ساندي أبو سيف : قضايا النقد والحداثة ؛ تجربة مجلة شعر اللبنانية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .

(٢) المثاقفة والمنهج (مرجع سابق) ص ١٣- ١٩ .

وهذه الأسسُ التي يقومُ عليها النقد الجديد الأمريكيّ ، اتكأ عليها النقادُ العربُ في النصف الثاني من القرن الماضي ، لتذليل الصعوبات ، وتعبيد الطرق ، أمام الشعر الحر (الجديد) لكي يثبّت اقدامَهُ أمام العواصف التي أتيرتْ في وجه المجدّدينَ من جهابذة الأدب التقليدي ، وأساطين الشعْر المُحافِظ . ومن روّاد هذا النقد الشكليّ ، إذا صحَّ التعبيرُ : إحسان عباس (١١٩٢-٢٠٠٣) وجبرا إبراهيم جبرا (١٩٢١-١٩٩٥) وعز الدين إسماعيل (١٩٢٩-٢٠٠٧) ويوسُف الخال (١٩١٦- ١٩٨٧) ، ولويس عوض (١٩١٥- ١٩٩٠) ، وشكري عياد (١٩١٩- ١٩٩٩) ، ورشاد رشدي (١٩١٢- ١٩٨٣) وآخرون . . ممن راوحوا بين مناهج نقدية عدّة ، وطرائق في الدراسة ، والبحث ، مختلفة متباينة ، وفقًا لاختلاف الظروف ، وتمشيًا مع سُنَن التطوّر المُطّرد .

فإحسان عباس (١٩٢١-٢٠٠٣) ينطلقُ في نقده الأدبي للنصوص من أنّ الشكل هو الذي يمنحُ النص أدبيّته ، لما له من خاصيّة الصدور عن التجربة الحدْسية للشاعر ، فهو شيءٌ عضويٌّ ، ينبثقُ من داخل التجربة ، وليس شيئا خارجيًا يفرض على القصيدة فرضًا مثلما كان يُظنّ[١] . وبناءُ أحسن القصائد - في رأيه - هو ذلك الذي يقومُ على التناقض ، لأنَّ مواد القصيدة فيه تتجاذبُ ، وتتنافر ، بيْن مقاومة وصراع ، فيزيد النصُّ توترًا ، ويملأه تأثيرًا ، وأحسنُ البناء ما كان يبلغ بالمواد المتنافرة حدّ التوازن ، ويوردها موْرد الاتساق والتناسق .[٢] وفي تحليله النقدي لديوان «أباريق مُهشَّمَة» ١٩٥٤ لعبد الوهاب البياتي(١٩٢٦-١٩٩٩) نجدُه يُلحّ إلحاحًا شديدًا على ضرورة أن تكون الصورة الشعرية صورَةً مُبْتكرة ، وأنْ تعْتمد اللغة على الرمز ، والإيحاء ، والجرْس الصوتيّ ، والابتعاد ما أمكنَ عن الوصف التقريريِّ المُباشر[٣] . صحيحٌ أنه في كتابه عن «بدر شاكر السياب ؛ حياته وَشعْرُه» ١٩٦٩ عني ، إلى جانب عنايته بالشكل ، بنفسيّة الأديب ، وبالمناخ الإيديولوجي الذي شاع في قصائده ، غيْر أنّه في بعْض دراساته التي انطوى عليها كتابه «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» (١٩٧٧) فاقت عنايته بالأشكال أيَّ شيءٍ آخر ، مما يضفي على توجّهه

---

(١) إحسان عباس : فن الشعر ، دار الشروق ، عمان ، ط٤ ، ١٩٨٧ ص١٦٤ .

(٢) فن الشعر ، ص ١٧٧ .

(٣) إبراهيم خليل : نقاد الأدب في الأردن وفلسطين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص ٣٠ .

النقدي طابَعَ النقد النصّي[١] .

أما جبرا إبراهيم جبرا(١٩٢١- ١٩٩٥) ، فيؤكّد ، في دراساته النقدية ، مرارًا ، أنَّ الشكل هو الذي يميز شاعرًا عن شاعر ، وناثرا عن ناثر . وإن مهمة الناقد الأدبي هي الغوص بعيدًا في الطبقات المتراكمة التي يتكون منها العمل الأدبي ، لينفذ إلى جوهره ، من خلال الرموز المتواترة ، والأساطير ، والتركيب الإيقاعيّ ، والخطوط المتوازية بين الظاهر والخفي ، مما يضمن توالد المعاني . ففي دراسة له عن ديوان أدونيس «المسرح والمرايا» (١٩٦٧) يطيل الوقوف بنا إزاء البنية الفنية للقصيدة ، مشيرًا إلى ما فيها من التركيز والإيحاء ، وتكرار الألفاظ ، في نهْج يؤكّد أولوية الشكل عندهُ على أيّ شيءٍ آخر[٢] . وهذا نهْج يتكرر عند تناوله لقصائد بدر شاكر السياب(١٩٢٣- ١٩٦٤) : «شباك وفيقة» و«جيكور» و«النهر والموت» وقد اتخذ في هذه الدراسات من الوَحْدة العضوية ، أو الشكل العضوي organic form معيارًا ، فالقصيدة الجيدة هي تلك التي يتلقف البيت فيها البيت الآخر ، ويندفع المعنى فيهما اندفاع النهْر ، وذلك يضفي على النص ما فيه من اتساع المعنى ، ويسهم إسهامًا لافتاً في تعميق الرؤية الشعرية ، وإغناء النصّ [٣] . ويولي جبرا الصورة عناية قصوى ؛ فقد أخذ على الشاعرة تيريز عواد صاحبة الديوان «بيوت العنكبوت» ما تعانيه الصورة لديها من تشتت [٤] . وسلط الضوء في دراسته لديوان يوسف الخال(١٩١٦- ١٩٨٧) «البئر المهجورة» و«المعبد الغريق» وقصيدة «دار جدّي» للسياب ،على استخدام الشاعرين للمعادل الموضوعي objective correlative الذي صاغه ت . س . إليوت Eliot أحد الشعراء النقاد المُنْضوين تحت لواء النقاد الجُدُد (١٨٨٨- ١٩٦٥) ، ووجد في هذه القصائد تعبيرًا غير مباشر عن المعنى ، فهي تعبّر عن الانفعال تعبيرًا فنيًا عن طريق الرموز ، والأساطير ، أوْ عنْ طريق التوتر الغامض ، والتوازن

---

(١) إبراهيم خليل : إحسان عباس والنقد النصي ، مجلة دراسات ، عمادة البحث العلمي ،الجامعة الأرددنية ، عمان ، مج ٢٢ ، ع٣ ، حزيران - يونيو١٩٩٥ص ١٣٩٥- ١٣٧٧ .

(٢) جبرا إبراهيم جبرا : النار والجوهر ، دار القدس ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٥ ص٨١ .

(٣) جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، المكتبة العصرية ، بيروت- صيدا ، ط١ ، ١٩٦٧ ص ٥٤ .

(٤) النار والجوهر ص ١٧٤ .

الداخلي[١] ومن المؤكد أنّ خالدة سعيد(خزامة صبري) التي انطلقت ، بادئ ذي بدء ، من النقد الإيديولوجي ، تأثرت هي الأخرى بالموجة الشكلية ؛ فقد لوحظ في دراساتٍ لها نشرتْ في مجلة «شعر» قبل أنْ تظهر في كتابٍ (١٩٦٠) ميلها لتفضيل الشعر الّذي يعبر عن المعنى تعبيرًا غيْر مباشر . ولوحظ أيضًا ميلها إلى تتبّع الصور الجديدة المبتكرة في الشعر الذي تدرسه تتبعًا يذكرُنا بطريقة جبرا[٢] . أما تناولها للأساطير في الشعر ، ولا سيّما في قصيدة أدونيس «البعث والرماد» فيذكرنا أيضًا بصنيع جبرا ، وصنيع إحسان عباس ، في تتبعه لشعر عبد الوهاب البياتي .

ومن الشعراء النقاد الذين أولوا الشكل درجة قصوى من الأهمية يوسُف الخال (١٩١٦-١٩٨٧) ، في كتابٍ له صدرَ بعنوان «الحداثة في الشعر» (١٩٧٨) فعندما يعرّف الشعْر بأنّه : «تعبيرٌ ، ومعرفة حدسيّة ، غايتها الكشفُ عما في الكون من انتظام ، وانسجام ، وتناسق» فإننا لا نبتعد كثيرًا عما ألح عليه الشكليون ، فهو «كالنحت ، وكالعمارة ، وكالرسم ، وكالموسيقى»[٣] . وعلى الرغم من أنَّ الخال لم يكتبْ دراساتٍ نقديّة تطبيقية كإحسان عباس ، أو جبرا ، أو خالدة سعيد ، إلا أنّ مقالاتِه التي نشرتْ في «شعر» (١٩٥٧-١٩٦٨) وطأت الطرق الوعرة أمام هذا اللون من النقد الذي وجد فيه الشعر الحديثُ خير معين لما يقدمه من أدوات للكشف عن المزايا الجديدة للشكل الشعري الذي وصف بالحرّ تارة ، وبالجديد تارة ، وبالمنطلق تارة ، وبشعر التفعيلة تارة أخرى . ومقالاتُ يوسف الخال ، في الحقيقة ، تتضمن إجابات عن أسئلة كثيرة ، منها : اللغة الشعرية ، وكيف ينبغي أن تكون ، وعلاقة الشاعر بالموروث الثقافي ، وموقف النقد من صلة الشكل بالمضمون ، فالفصلُ بيْن شكل القصيدة وفحواها تعبيرٌ عن أزَمَة تتمثل في أنّ نقد الشعر يجري باستخدام مقاييس

---

(١) النار والجوهر ص ص١٢- ٥٩ وللاستزادة انظر= إبراهيم خليل : جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ ص ص١٢٩- ١٥٧ وانظر= عبد الجبار داود البصري ، الخطاب النقدي عند جبرا ، المجلة الثقافية ، عمان ،ع٣٦ تشرين١ ، ١٩٩٥ص ص١١٢-١١٧ وانظر عبد الواحد لؤلؤة : جبرا ناقدا ، الأقلام ، بغداد ،ع١١ س٢٠ ، تشرين١ ، ١٩٨٥ ص ٣٣-٤٤ .

(٢) خالدة سعيد : البحث عن جذور ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٠ ص ٧٨- ٧٩ .

(٣) يوسف الخال : الحداثة في الشعر ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨ ، ص ١٤ .

يُنقدُ بها النثر ، وهذه ازدواجية مفتعلة ، وثنائية غير مقبولة ، فالقصيدة الجيّدة تنبع قيمتها من وجودها نفسه ، وليس من معناها وَحْدَه ، أو من شكلها وَحْدَه ، وإنما بفضل الاثنين ، بوصفهما وَحْدَة عضوية لا تتجزأ[١] .

١٠. نظرية الشكل

أما رشاد رشدي (١٩١٢-١٩٨٣) فيعرّف الأدبَ في كتاب له بعنوان «ما هو الأدب» تعريفًا يؤكّدُ فيه أنّه ضرْبٌ من المعادل الموضوعي[٢] يقوم على التعبير غير المباشر عن الفكرة ، فكلما ازدادتْ قدرة الكاتب على تجنّب المباشرة في التعبير ، ازدادتْ بلاغته قوّةَ[٣] : «عندما نقرأ القصيدة المعبّرة عن الحزن ، أوْ الألم ، لا نحسُّ بهذين الإحساسيْن ، وإنما نشعرُ بالمتعة واللذة التي تتحقق من قراءتنا لها ، وهذا دليلٌ على أنَّ القصيدة تعبّرُ عن كوْنها قصيدة بصرف النظر عن العواطف ، أو المشاعر الكامنة في أعماق الشاعر ، عندما انبثقت منْ دخيلائه ، ولا شعوره»[٤] وقد أولى مسألَة الصلة بين الشكل والمضمون جلّ اهتمامه ، وعنايتَه ؛ فالشكل والفحوى- لديه - وحدة متكاملة ، لا يمكن أن تجزّأ . فالقصة ، أو الرواية - مثلا - حين نحاول حكايتها من جديد ، أو تلخيصها ، تتخلى عن كونها قصة ، أو رواية ، مما يعني أن الشكل الذي التبس به المحتوى عندما ينفصل عنه ، يصبح هذا المحتوى شيئاً آخرَ ، لا علاقة له بالعمل الأدبي الذي كان[٥] . وأضْعَفُ أشكال النقد الشعري هو ذلك النقد الذي يعتمد على نثر القصيدة ، لأنّ المعنى لا يمكن تأديَتهُ عن طريق تحويل المنظوم في القصيدة إلى منثور[٦] . والأمران سيان ، سواءٌ بالنسبة للشكل ، أو المضمون ، فلا يمكن للشكل أنْ يكونَ ذا قيمة ، أو أنْ يُتصوّرَ خاويًا من المعنى . وفي النقد الحديث يُعدّ العمل الأدبي كياناً حيًا ، وأيُّ تفريق بين الشكل والمحتوى لا يختلف ، قطعًا ، عن

---

(١) الحداثة في الشعر ، ص ٢٩ .

(٢) رشاد رشدي : ما هوالأدب ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط١ ، بلا تاريخ ص ٢-٣ .

(٣) السابق ص ٥ .

(٤) السابق ص ١٨ .

(٥) السابق ص ٦٨-٦٩ .

(٦) السابق ص ٥ .

التفريق بين روح الكائن الحيِّ وجسده . والنتيجة ، بالطبع ، واحدة ، وهي فقدان الحياة[١] . وفي هذه المسألة ، بالذات ، نجد رشاد رشدي يردّد قول بروكس Brooks (1906- 1994) الذي يتكرّر ذكرهُ في مستهل كلّ بحث يتناول النقد التحليلي الشكلي : «العمل الأدبي لا يستمد قيمته من موضوعه حسبُ ، بلْ من تفاعل الكاتب المستمر مع الحياة ، تفاعلا يمتزج فيه الشكل بالمضمون في وَحْدة عضوية مهمَّتها خلق إحْساس معين» [٢] وعلى طريقة بروكس ، يسخر رشاد رشدي من أولئك الذين يقرؤون الشعر ، ويبحثون فيه عن رسائل أخلاقية ، أو دينية ، أو فلسفية ، أو سياسية ، أو اجتماعية[٣] فهذا – في رأيه– خطأ ناتجٌ عن خطأ سابق ، يؤدي إلى خطأ لاحق ، وهو التسليم بأنّ الشكل ، والمضمون ، في القصيدة الواحدة ، أو في القصة ، أو في الرواية ، شيئان منفصلان ، يستقل أحدهما عن الآخر ، أو يُوظفُ أحدُهُما في خِدْمة الآخر ، وذلك عنده ضرْبٌ باطلٌ من الظّنّ[٤] .

ومثلما تطَرّق إحسان عباس ، وجبرا ، ويوسف الخال ، إلى دوْر المفارقة (التناقض الظاهري) في لغة الشعر ، كرَّر رشاد رشدي الإشارة إلى رأي بروكس هذا ، وعدّهُ رأيا صائبا سديدًا ينبغي أن يتنبه إليه نقاد الأدب عامة ، ونقاد الشعر على وجه الخصوص ؛ فلا مناص من الإقرار بأنّ لغة الأدب تقوم على المفارقة ، وتلاقي الأضداد[٥] . وتكرَّرْت آراءُ رشدي هذه حول وحدة العمل الأدبي ، والمعادل الموضوعي ، واختلاف لغة العلم عن لغة الأدب في كثير من دراساته التطبيقية في القصة ، والرواية ، والمسرحية . ففي تعليقاته على رواية توفيق الحكيم (١٨٨٩– ١٩٨٧) «بنك القلق» يصف شخصية ميرفت بقوله : «هي في اعتقادي المعادل الموضوعي لناطحة السحاب الآدمية التي يعرض لها الحكيم في روايته»[٦] . ونراه يُعزو تأخر المسرح المصري إلى النظرة السائدة حول التفريق بين الشكل والمضمون في

(١) السابق ص ٤٠ .

(٢) السابق ص ٤٢ .

(٣) السابق ص ٤٥ .

(٤) السابق ص ٦٩ .

(٥) السابق ص ٧١ .

(٦) السابق ص ٥ .

العمل المسرحي ، فقد حال هذا المفهوم الخاطئ دون تطور النص المسرحي ، إذ من الصعب إيجادُ عمل مسرحي نابض بالحياة ما دام الكاتب يخترع موضوعه ، أولا ، ثم يبحث له بعد ذلك عن الشكل الفني المناسب ، فخيال الكاتب يعملُ- في مثل هذه الحال - بمعزل عن وجدانه ، وفكره[١] . وهذا ما تنبّه له توفيق الحكيم في مسرحية «يا طالع الشجرة» (١٩٦٢) التي تنبُع أهميتها ، وقيمتها ، من التفاعل الحميم بين الشكل والفحوى ، ومن المواءمة التي حققها بين الشطرين ، مما أدى إلى ما يسميه الناقدُ الحتمية الفنية ، التي تعني - في رأيه- شدة التلاحم بين الشكل والمحتوى ، بحيث لا يستطيع القارئ ، أو المتفرّج ، أنْ يفرّق بينهما ، ولو لأغراض الدراسة ، والبحث[٢] .

وفي تعليقاته الأخرى على المسرحية نجده يستخدم تعبير «المُفارقة» Paradox ، يقول : «وهي مفارقة تقومُ على الإخصاب ، الذي هو نقيضُ العقم»[٣] وكرَّر هذا التعبير في تناوله المفصّل لَمسْرحيّات أنطون تشيكوف (١٨٦٠- ١٩٠٤) «المفارقة الفنية هي الاختلاف والتشابه معًا . . الاختلاف الذي يتضمن التشابه ، والتشابه الذي يتضمَّنُ الاختلاف ؛ فهي مفارقةُ تقوم على أساس التضاد ، وليس على وجود الخير إلى جانب الشر مثلا ، أو السواد إلى جانب البياض ، أو الظلام إلى جانب النور ، فهذه مفارقاتٌ نجدها في الحياة ، ولا شأن لها في لغة الأدب[٤] . وقد هاجم رشاد رشدي مذاهب النقد الأخرى التي سبقت «النقد الجديد» هجومًا يُذكّرنا بهجوم رانسوم Ransom في مقدمة كتابه (1888- 1974) The New Criticism فمذاهب النقد أساءتْ ، برأيه ، إلى الأدب أكثر مما أفادت عندما أفرطت في تناوله تناولا يعتمد على مفاهيم مسبقة ، ومعايير جامدة مستخرجة من خارج الأدب»[٥] . فالنقد التاريخي - مثلا- يحدّثك عن الحوادث ، والاجتماعي يحدثك عن المجتمع ، وتركيبه ، ومشكلاته ، والنقد النفسي يحدثك عن المؤلف ، وما تعرّض له في طفولته

---

(١) رشاد رشدي : في الفن والحب والحياة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٧٤ ص٩٩ .

(٢) السابق ص ٧١-٧٢ .

(٣) السابق ص ١٠٣ .

(٤) السابق ص ١١٧-١٢٩ .

(٥) السابق ص ٦٢ .

من صدمات ، وكوابيس ، تركت لديه رغبات دفينة مكبوتة في اللاوعي ، وهكذا شغلتْ هذه المذاهبُ ، والتيارات النقدية بكلِ شيءٍ عدا العمل الأدبي . وتهجّم كذلك على التيارات النقدية التي تحاولُ أن تجعل من النقد الأدبي علمًا كسائر العلوم ، مؤكدًا أنّ العلْم الوَضْعي يقوم على تفتيت المعلوم ، وتحليله ، ودراسته مجزّأً ، أما النقد ، فينبغي أنْ يصبَّ اهتمامَه كلّه على العمل الأدبي ، بوصفه كيانًا لا يمكن تجزئته وتفتيته إلى كيانات[١] . والأدب يعتمد على الرموز ، والأساطير ، وهذا شيء يتنافى مع العلم الذي يبحث عن الحقائق ، فكيف نتصور علمًا يقوم على الحقائق يُتخذ مقياساَ ، ومعياراَ ، للحكم على شيء هاجسه تجنّب الحقائق؟[٢] فالحدث في الرواية- مثلا - يتخذ صفة رمزية ، في حين أنه في التاريخ يمثل واقعة حقيقية ، يجب التأكد من حدوثها ، لذا كانت الرواية التي توصف بهذه الصفة ، رواية لا تاريخية . وقد أطلق رشاد رشدي على النقد الجديد اسم النقد الموضوعي ، لأنه يتخذ من العمل الأدبي موضوعًا للدّرس ، بصرف النظر عن المؤلف ، وعصره ، وبيئته ، وانتمائه الاجتماعي ، والطبقي . وقد جرّ عليه هذا الموقفُ من الأدب الكثير من الإشكالات ، منها : اتهامه بالترويج لنظرية عزل الأديب عن محيطه الاجتماعي ، ومع ذلك لم يَحدْ عن آرائه ، ولم تثنه السّجالاتُ التي تعرّض لها عن موقفه الداعم للنقد الجديد الذي تبنّى ، بلا تحفظ ، أكثر طروحاته ، فجاء كتابه «نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن»[٣] ليؤكد من جديد مواقفه تلك ، سواء منها ما يتصل بالشكل ، أو بلغة المفارقة ، أو اللغة الأدبية ، والبناء الدرامي ، من خلال دراساته التطبيقية لمسرح تشيكوف ، ومواقفه من نظرية الدراما عند أفلاطون ، وأرسطو[٤] ، وسواهما من منظّري الأدب ، ونقاده[٥] .

---

(١) السابق ص ١١٧ .

(٢) السابق ص ١٨٥ .

(٣) السابق ص ١٠٣ .

(٤) رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة ، بلا تاريخ .

(٥) للمزيد عن رشاد رشدي أنظر= نبيل راغب : رشاد رشدي ناقدا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة نقاد الأدب ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣ واقرأ عرضا للكتاب لجهاد فاضل جريدة الرياض ، ع ٢٥ ديسمبر- كانون الأول ، ٢٠٠٣ .

وعلى الرغم من أنّ لعز الدين إسماعيل (١٩٢٩- ٢٠٠٧) سهمًا وافرًا في النقد الإيديولوجي ، والنقد النفسي ، مثلما مرّ ، فإن له سهما وافرًا أيضا في النقد الشكلي ، مع ما في ذلك من تباين ، واختلاف . ففي كتابه «الشعرالعربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» الذي ينافح فيه عن الشعر الجديد(الحر) يشيد بما في القصيدة المعاصرة من اتجاه نحو التعبير عن المعنى باستخدام التناقض الظاهري ، استخدامًا له أثرٌ في نفس المتلقي كأثر السحْر[١] . علاوة على أنه يميز القصيدة الجيدة من الشعر الحديث بما فيها من صُوَر مبْتكرةٍ تنقل إلينا الشعور ، أو الفكرة[٢] . والشعر بطبيعته ، عنده ، تعبير بالصّوَر ، والألوان ، والإيحاءات[٣] والصورة ضربان : صورة متكررة ، وأخرى جديدة حيوية ، وهذه هي التي تتوافر في الشعر الحديث ، فتجعل منه فنا ، أو كالفنّ[٤] . وفي كتابه«روح العصر» ١٩٧٢ يتطرق لوحدة القصيدة التي هي ، في رأيه ، تجنّب المعنى المستخلص بعيدًا عن الشكل ، أو الصورة[٥] . أما شكري عياد (١٩٢١- ١٩٩٩) فقد ألحَّ هو الآخر على ضرورة أن يُدرس العمل الأدبي ، ويُقوّم ، في منأىً عن العُنصر الشخصي ، أو العوامل المؤثرة من زمان ، ومكان[٦] . مفضلا الشكل العضوي على الشكل الآلي في القصيدة ، نافيًا صحّة الفكرة السائدة في النقد الأدبي التاريخي ، أو الأيديولوجي ، عن أن الموضوع سابق على الشكل ، أو أنّ الأولوية عند التلقي من نصيب المَضْمون ؛ فأدبيّة النص- في رأيه- لا تنبع من أيّ شيء عدا التناظر ، والإيقاع ، والوزن ، والنسيج اللفظي ، والمجازي . وفي كتابه «دائرة الإبداع» يؤكد ما ذهب إليه بيردسلي Beardsley وكارْل ومزات Wimsatt في «المغالطة القصدية» intentional fallacy من أنّ جودَة الموضوع ، أو المضمون ، الذي يحيل إليه العمل الأدبي ، ليس مقياسًا وحيدًا للحكم عليه بالجودة[٧] . وفي كتابه

(١) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٩٤ ص٩٥ .

(٢) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٨ ص١١٥ .

(٣) الشعر العربي المعاصر ، ص ١١١ .

(٤) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٤ ، ص ٣٦٥ .

(٥) عز الدين إسماعيل : روح العصر ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٢ ص ٨٤ .

(٦) شكري عياد : دائرة الإبداع ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص٢٣ .

(٧) دائرة الإبداع ، ص ٦٤ .

«المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيّين» (١٩٩٣) تتوافر مصطلحات يكثر تداولها في النقد الشكليّ ، مثل : الأسلوب ، والصورة ، والرمز ، والمعادل الموضوعي ، الذي يقوم مقام الفكرة ، والتفريق بين لغة الشعر والنثر ، تفريقاً يذكرُنا بما يذهب إليه النقد الشكلي : «فالكلمات في الشعر تتحرّرُ من معانيها المألوفة ، وتكتسبُ فاعليّة الموسيقى المجرَّدة التي تصْعُبُ ترجمتها إلى كلام عاديّ .»[١]

وتجمع مؤلفات لويس عوض (١٩١٥- ١٩٩٠) بين النقد الخالص ، والنقد التطبيقي . ويغلبُ عليه الانطلاق من النقد الإيديولوجي ، إذا صحّت هذه التسمية ، غير أن بعض دراساته ينحو فيها منحى النقد الشكلي . إذ الشكل ، في رأيه ، هو الذي يفرق بين تجربة وأخرى «فالمضامين قد تتشابه ، ولكن فرادة الأسلوب ، وفرادة الشكل ، هي التي تضفي على التجربة ما يميزها عن غيرها من تجارب .»[٢] ويتكرر لديه ما يتكرر لدى آخرين من حديث عن المفارقة ، والتفريق بين لغة الشعر والنثر ، وغيره . ولا يختلف غالي شكري (١٩٣٥- ١٩٩٨) الذي عرف في نقده التطبيقي بتوجهاته الإيديولوجية ، عن لويس عوض كثيرًا ، إلا أنه استبدل تعبير الرؤيا بالمضمون ، ومن يتأمل بدقة مرامي هذا التعبير في نقده يكتشف أنه يرجّح الشكل ، بصفته معيارَ حكم ، على أيّ شيء آخر ، في تقويمه للنصوص[٣] .

١١. النقد والأسطورة

ثمة أناسٌ يعتقدون بوجود منهج نقدي باسم المنهج الأسطوري . وقد وَسَم أحدُهم كتابه بعنوان «المنهج الأسطوري في تفسير الشعرالجاهلي» .[٤] وعنون آخر

---

(١) شكري عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٣ص ١٩٧ .

(٢) لويس عوض : دراسات أدبية ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٩ ، ص ١٣٢ ، وانظر= ١٤٦ ، و١٩٨ .

(٣) المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي ، مرجع سابق ص ص ٥٥-٥٧ .

(٤) عبد الفتاح محمد أحمد : المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ .

فصلا من كتابه الأدب الجاهلي في آثار الدارسين بالمنهج الأسطوري[١] . ونشر ثالث بحثا بعنوان «المنهج الأسطوري ؛ الأصل والصورة – علي البطل نموذجًا»[٢] والصحيحُ هو أن النقد القائم على تتبع الأساطير في الشعر أو في النثر ، وإلقاء الضوء على علاقتها بالبنية الفنية للنص ، أو بالصورة فيه ، أو باللغة ، أو بالحبكة ، ليس منهجا نقديا جديدا يضاف إلى المناهج المذكورة . فالنقاد الشكليون جعلوا من تتبع الأساطير في الأدب ضربًا من البحث في الشكل ، وقيمه الجمالية ، والتعبيرية . لذا لا نجد ما يدعو لجعل النقد القائم على الأسطورة منهجًا ، وإن أعطي بعض الاهتمام الخاص به لانفراد بعض الباحثين بإعداد دراساتٍ في هذا الميدان دون غيره .

ومن مزايا النقد الأسطوري اعتماده القراءة النصية الداخلية التي تتجمّع في بؤرتها خيوط من مناهج عدة ، أولها : المنهج النفسي على أساس أنّ النماذج الأسطورية تمثل رموزا مخبوءة في اللاوعي الجمعي ، وفقا لرأي كارل يونغ Jung (1875- 1961) . والاجتماعي ، لأن الأسطورة تمثل ضربًا من الإرْث الثقافي الذي تتمثل فيه روحُ المجتمع . وتاريخيّ ، لأنّ الأسطورة تعود بالمتلقّي إلى العصْر الذي ظهرت فيه . ومثلما يؤكد فيدلر Fiedler (1922- 1997) يكشف النقد الأسطوري عن صلة العمل الأدبي بالطور البدائي للإنسان ، بسبب ما يوضّحه الناقد من رموز نمطية يتجه إليها الشاعر ، والكاتب[٣] . والنقد الأسطوري من أكثر الاتجاهات حيويّة[٤] في رأي رينيه ويلك Wellek (1903- 1995) لذا لا نعجب إذا وجدنا كثيرين يعتمدون النقد الأسطوري ، لا سيما في إعادة النظر في الأدب القديم على أسُس جديدة .

ومن أوائل الذين طرقوا هذا الباب ، وسلكوا هذه الطريق ، عبد الجبار المُطّلبي (١٩٦٩) في بحث نُشر في مجلة كلية الآداب ثم أعيد نشره في كتاب (١٩٨٠) ويقوم البحث على الصورة المتكررة في الشعر الجاهلي ، والمخضرم ، للصراع الذي ينشأ

---

(١) عفيف عبد الرحمن : الأدب الجاهلي في آثار الدارسين ، دار الفكر ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص١٧١ .

(٢) حسن كاتب : المنهج الأسطوري الأصل والصورة ، أوراق المؤتمر الدولي الرابع لجامعة البترا٢-٣ مايو(ايار) ٢٠٠٧ ، عمان ، جزءان ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ص٩٥- ١٢٠ .

(٣) المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ، ص ٢٢٢ .

(4) Rene ,Wellek, The Main Trends of 20th Century Criticism, New Haven, London, Yale University Press (1963) p.360.

عادة بين ثور الوحش وكلاب الصياد ، مشيرًا لمظاهر عبادة الثور عند القدماء ، فهو في الأدب السومري يمثل آلهة الخصب ، ثم يوازن المطلبي هذا بما ورد من إشارات لثور الوحش في الأساطير السامية ، وفي ديانات العرب الذين اتخذوا منه في الجنوب خاصة رمزًا لإلههم القمر ، ودُعي القمر ثورًا في بعض تلك الأساطير ، ويخلص من هذا كله إلى فقرة من الجاحظ (٢٥٥هـ) جاءت في كتاب «الحيوان» ذكر فيها أنّ من عادة الشعراء ، إذا كان المقام مقام رثاء ، أو موعظة ، أن تنتصر الكلابُ على الثور ، فهو الذي يُقتل ، وإذا كان المقام مقام مدْح ، أو نعْت للناقة ، التي يشبّهها بالثور الذي صفته كذا وكذا . . ، فإنَّ الثور هو الذي ينتصرُ في العراك ، وتُصْرعُ الكلاب[١] . ومن ذلك يستخلص أنّ صورة ثور الوحش لا تنفصل عن طقوس العبادة ، والموروث الميثولوجي ، السامي والعربي . فهي صورة موثوقة لطقوس الصيْد ، وعبادة الأشجار ، والحيوان ، وهذا يعني – فيما يعنيه– أنَّ في المعركة التي تجري في القصيدة ، بين الثور والكلاب ، ظلالا مما تبقى من أسطورة كانت ترمز في الماضي للقوة والخصب في ديانات الجاهليين[٢] . أما نصرةعبد الرحمن(١٩٣٤– ٢٠٠٠) ، فقد توسَّعَ في تناول ما ذهب إليه المُطلبي ، ولم يكتف بصورةِ ثور الوحش ، وعراكِهِ مع الكلاب ، وإنما سعى للنظر في كلّ صورة ، وكلِّ استعارة ، وكلّ تشبيه ، على أنّه صورة ذاتُ علاقة بالطقوس الأسْطوريّة القديمة . ففي كتابه «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث» ١٩٧٦ يسْعى سَعْيًا دؤوبًا لاكتناه الصورة من منظور أسْطوري ؛ فالهامة ، أو «الصدى» وهما طائران خرافيان ، ذُكرا في الشعر الجاهليّ كثيرًا ، يمثلان– في رأيه – صورَةً متكررة في الرثاء خاصة ، لها ارتباطها ببعض الأساطير المصرية القديمة ؛ فقد كان قدماءُ المصريّين يعتقدون أنّ للميّت قرينًا يدعى(كا) وأن هذا القرين يظلُّ دائم الطواف ، والتنقل ، باكيًا على قرينه المتوفى ، وذلك شيءٌ قريب ممّا كان يعتقده الجاهليون ممّا جرى ذكره ، أوالتنبيه إليه ، في الشعْر مِرارًا[٣] .

---

(١) المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ، ص ١٤٩– ١٥٣ .

(٢) المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ص١٥٤ وللمزيد انظر= عبد الجبار المطلبي : مواقف في الأدب والنقد ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٠ ص٦٧ وما بعدها .

(٣) نصرة عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ط١ ، ١٩٧٦ ص ٢٧ اعتاد الكتاب على كتابة اسم نصرة بالتاء المفتوحة وهذا خطأ شائع .

أما تشبيه المرأة بالظبية ، أو الغزالة ، فتشبيه لا يعدو أن يكون في رأيه صورة من الصوَر الكثيرة التي تتضمن أساسًا أسطوريًا ، فالجاهليون كانوا يعبدون في ماضيهم السحيق الشمس ، وكانوا يطلقون عليها اسم غزالة الضحى ، ومن هنا فإنّ هذه الصورة تتصل بأساطير العرب عن عبادة الكواكب ، ومنها الشمْس . ولذا تجنبوا في أشعار الصيد ، والطّرَد ، ذكر الغزلان ، وهذا ما يفسر عند نصرة عبد الرحمن عدم صيدهم لها في الشعر[١] . أما ظهور الحيوان في أشعارهم ، كثور الوحش ، أو حمار الوحش ، والنعامة ، والظليم ، فذلك كله يتضمّن صورًا شعرية ذات خيوط تربطها بأساطير ، وراءَها الكثير من الرموز ، فمصرع ثور الوحش بعد معاركه مع كلاب الصيد مأساةٌ لها جوانبُ ميثولوجية (أسْطورية) عميقة ، وجوانب لها مكانها في الإطار الرمزي للصورة الشعرية[٢] شأنها في ذلك شأن الدمْيَة التي لا تكاد تذكر إلا في موقع المشبّه به ، والمشبّه هو المَرْأة ، وذلك – في تفسيره – شيءٌ ذو علاقة بعبادة الأوثان ، وأنّ الدمى كانت ترمز للآلهة ، فهم عبَدوها تقرّبًا لله ، وزُلفى . وتبعًا لذلك ، فإنّ نصرة عبد الرحمن يستنتج أنّ المرأة التي تذكر في مطلع القصيدة ، أو في رُقعَة الطلل ، أو في رقعة النسيب ، ليست امرأة حقيقية ، وإنما هي رمزٌ لتلك الآلهَةِ المَعْبودَة ، التي تجري الإشارة إليها عن طريق الدمْيَة المذكورة ؛ فالصورة– ها هنا– تكتسبُ معناها عن طريق الربط بيْنها وبين الأسْطورة[٣] .

على أنَّ من يقرأ كتاب نصرة عبد الرحمن ، ويتعمق في فهم ما يسعى إليه من ضرورة التفسير القائم على الترميز الأسطوري لكل صورة في الشعر الجاهلي ، يتساءل : لماذا يلجأ الشاعر الجاهلي إلى الرمز بالدمية لتلك الآلهة المعْبودة ، وما الذي يمنعه من أنْ يشير لتلك الآلهة إشارةً صريحة من غيْر رمز ، لا سيّما وأنّ الجاهلية لم تكن تفرض على الشاعر أن يسلك سبيلا محددًا في تعامله مع الآلهة ، أو الأوثان؟ ولماذا يُشير للمرأة المعبودة باسم سعاد ، أو ليلى ، أو أم عمرو ، أو سميّة ، أو لميس ، وغيرهنّ . . ما دام يستطيعُ أنْ يتحدث عن معبودته صراحة بعيدًا عن أيّ رقيبٍ أو

---

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ٣٧ .

(٢) الصورة الفنية في الشعرالجاهلي ، ص ٧٨ .

(٣) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ١٠٧ وللمزيد انظر = فهمي مقبل : نصرت عبد الرحمن سيرة عالم وأديب ، أفكار ، وزارة الثقافة ، عمان ، ع ٢٧٧ ص ٤٥ .

حسيب؟ . علاوة على أنَّ الشاعر الجاهليّ لا يكتفي في الغالب الأعمّ بذكر المرأة ، وإنّما يتجاوز ذلك إلى محاسن الجسد ، والوجه ، والعينين ، وملاحة الأنف ، إلى غير ذلك من تفاصيل تغدو فيها الصورة صورة حسيّة لكائن حَيّ ، واقعيّ ، ملموس ، لا مجرد صورة لكائن أثيريّ ، لا وجود له إلا في الخيال ، أو في الذاكرة الجمعيّة . وسؤال آخر لا يفتأ يطرحه الدارسون ، وهو إذا كان الشاعر الجاهلي يرمز بسعاد ، وليلى ، لآلهة معبودة مدعاة ، فلماذا يظل الشاعر الإسلامي لزمن طويل يكرر مثل هذه الأسماء في مطالع القصائد ، وقد ابتعد كثيرا عن تلك الأساطير ، إذا صح ما يذهب إليه عبد الرحمن وغيره؟ على أنَّ الثور الوحشي الذي ينتصرُ في قصائد المديح ، ونعت الناقة ، على أكلب الصيد ، يوحي للناقد بدلالاتٍ دينية ميثولوجية ، وأسطورية ، وكان بإمكان الشاعر ، إذا أراد أنْ يُصوِّرَ الناقة معبودةً ترمز للقوة ، والخصب ، أنْ يقول ذلك صراحةً ، من غير مواربة ، فلا شيء يُعْوزُه لهذا النموذج – في رأينا– سوى الخبرة المباشرة بكائن حيٍّ قويٍّ يصلح أن يكون مثلا لتلك الناقة التي تشبّه بهُ– من باب المبالغة– لا غير .

ومن المؤسف ألا يشيرَ علي البطلُ في دراسته لما توصل إليه نصرة عبد الرحمن ، وعبد الجبار المطلبي ، بشأن التفسير الأسطوري لكثير من الصور المتكررة في الشعر الجاهلي . فالكتاب الذي تناول فيه هذه الظاهرة لا يخفي ذلك ، فالعنوان «الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري» ١٩٨٠ يوحي لمن لديه بصيرة بالشعر ، ونقده ، أنه ينحو منحى صاحب «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» ١٩٧٦ . غير أن التشابه في العناوين لا يفضي حتما للتشابه في المضامين . ففي مقدمة كتابه يحدد هدفه من البحث ، وهو هدف مشابه لهدفي الباحثين السابقين : المطلبي ، وعبد الرحمن ، يقول : «نحاول في هذا البحث الكشف عن وجوه للشعر العربي ظلت مغيبة محتجبة طوال الحقبة الماضية من تاريخه ، وهو ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير التي تسرب منها الشيء الكثير إلى صوره التي حرص الشعراء على ترديدها كثيرا .»[١] والبطل يسعى لتحقيق هذا معتمدًا على التحليل النفسي للأسطورة ، بدليل إشاراته المتكررة لكل من فرويد Freud ، وكلامه عن صلة الصورة

(١) علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ ص٢ .

بالعقل الباطن ، وكارل يونغ (1961 -1875)Jung بإشاراته المتكرّرة للاشعور الجمعي ، والنماذج العليا في الأدب Archetypes[1] . ويغالي البطلُ في تصوُّره لعلاقة الشعر العربي القديم بالأسطورة ، فهو يجمع ما تراكم في المصادر الغربية التي تتحدث عن صلة الشعر عند البدائيين بالطقوس الدينية ، والشعائر ، والخرافات ، والأساطير ، ليصل إلى نتيجة مؤداها أن الشعر الجاهلي ، الذي نعرفه ، نشأ في أحضان الأسطورة ، وفي رحم الشعائر ، وليس تطويرًا لحداء الإبل ، أو الأغاني التي كانت تتداول على آبار المياه ، وفي أسفار القوافل ، أو في بث الحماسات في الحروب . فظهور الشعر الجاهلي تطوير لتلك الأساطير ، والشعائر ، التي ولد في حِجْرها معبرًا عنها[2] . والشعر العربيّ ، كغيره من شعر ، نما ، وترعرع ، في حِجْر الأساطير ، لذا كثيرٌ من صوره ، ورُموزه ، لها جذورها في تلك الأساطير الموغلة في القدم ، والمعتقدات التي لا تخلو من فكر بدائيّ ، وهذا الاستنتاج ، الذي مهّد به علي البطل لفصول الكتاب ، كان ينبغي أن يأتي في نهايته لا في مقدماته ، كونَه النتيجة المتوخاة ، والخلاصة المنتظرة ، لا الأساس الذي ينبني عليه ؛ فهو – في هذا– يصدق عليه الوصف المأثور : «يبدأ من حيث ينبغي له أن ينتهي»[3] .

وقد يغضُّ القارئ النظر عن هذا الخلل المنهجي ، غير أنّ ما لا ينفع معه التسامحُ هو افتقار الكثير من آرائه حول عبادات الجاهليين ، ومعتقداتهم ، لما يؤكد سلامة المنهج ، وصدق النظر . فهو يتحدث لنا بإسهاب ، كغيره ممن سلكوا هذا المسلك ، وسبحوا في هذا التيار ، عن عبادة العرب للكواكب ، ومنها : الشمس ، والزهرة ، والقمر ، وما يتصل بذلك من خرافات استقاها من كتب الأنثروبولوجيين ، من أمثال جيمس فريزر (1941 -1854) Frazer ، وليفي شتراوس (2009-1908) Strauss ، وهي آراءُ يعوزها الدليل ، وتتنافى مع ما جاء من وصف لحياة العرب نطمئن إليه في القرآن الكريم ، وفي الأخبار المتواترة . وعلي البطل ، كمن سبقوه ، يلملم هذه الأخبار ، ويكدسها ، ثم يبدأ بتطبيقها قسرًا على الشعر ، وعلى الصورة . وهذا نهج يتنافى مع النهج الذي يعتمد القراءة الداخلية للنصوص . وفيه من التعسف ما يتجاوز المعقول ،

---

(١) الصورة في الشعر العربي ، ص ٢٨ .

(٢) الصورة في الشعر العربي ، ص ٣٨ .

(٣) حسن كاتب : المنهج الأسطوري ؛ الأصل والصورة (مرجع سابق) ص ١٠١ .

والمقبول ، إلى ما لا تُحْمد عقباه ، ولا ترْجى[1] . وليت البطل اكتفى بذلك ، فقد اتسم نهجه ، في التأويل ، بالإفراط والغلو ، فالصورة التي تقوم على تشبيه المرأة الحسناء بالشمس ، أو بالقمر ، أو بالدمية تارةً ، أو بالظبية والغزلان تارات أخر ، يتأولها تأولا بعيدا يصدق عليه القول بأنه يلوي عنق النص ليًّا شديدًا حتى ليكادُ يكسِرُه[2] . فلو لم يكن العرب في ماضيهم السحيق يعبدون الشمس ، أو يقدسون القمر ، أو يستحسنون الدمى ، التي يرونها في القصور ، والأديرة ، لوجب أنْ تختفي أمثال هذه التشبيهات في أشْعارهم ، فمالهم إذاً يكرّرونها في شعرهم بعد أنْ أسلموا ، وتحضّروا ، وابتعدوا ابتعادًا شديدًا عن ذلك الماضي ، وعن هاتيك المعتقدات ، والأساطير؟ ألا نجد في مثل هذا التأويل شططًا ينأى بقراءة النصّ عن النص؟

علاوة على ذلك يتسم نقده الأسطوري هذا بالارتجال ، والانطباعية ، وإرسال الأحكام إرسالا من غير تثبّت ، ولا تحقيق ، فهو يزعم أن تشبيه المرأة بالشمس في الشعر الجاهلي كثير ، وهذا غير دقيق ، كذلك يزعم بأنهم شبهوا لمعان الثغر ، والأسنان ، بشعاع الشمس كثيرًا ، وهذا أيضًا محتاجٌ لإعادة نظر ، فلم يجد المحققون إلا بيتاً واحدًا يصْدقُ عليه هذا الوصف ، وهو قولُ سويد بن أبي كاهل اليشكري :

حـــرة تجلو شـــتـــيـــتـــا واضـــحًـــا
كـــشـــعـــاع الشـــمس في الغـــيم سطعْ[3]

وعلى وفق هذا التأويل ، ينبغي أن نضيف لما جاء به البطلُ ، وغيرُه ، من آراء جديدة عن عبادات الجاهليّين ، عبادتهم السيف ، أو الرمح ، فالشاعر يشبه لمعان الثغر بلمَعان السيوف ، يقول عنترة في معلقته المشهورة ما يأتي :

فـــوددتُ تقـــبـــيلَ الســـيـــوف لأنّهـــا
لمعتْ كـــبـــارقِ ثغْـــرِكِ المُتَـــبَـــسِّمِ[4]

---

(١) المنهج الأسطوري الأصل والصورة ، ص ١٠٠-١٠٤ .

(٢) المنهج الأسطوري الأصل والصورة ، ص ١٠٥ .

(٣) الضبي ، المفضل : المفضليات ، تحقيق : أحمد محمد شاكر وعبد السلام هرون ، طبعة مصورة عن طبعة دارالمعارف بمصر ١٩٦٤ ، د .ن ، بيروت ،ط٦ ، المفضلية رقم ٤٠ ص ١٩١ .

(٤)عنترة بن شداد : ديوان عنترة ، تحقيق عبد المنعم شلبي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ ص ١٥٠ .

وكيف يجوز أن يقال إنّ تشبيه الأسنان بشعاع الشمس راجع لعبادتهم قديما لها ، فيما لا يجوز أن يقال إن تشبيه الأسنان بلمعان السيوف لا يرجع لمثل ذلك؟ علاوة على أن مثل هذا الزعم محتاج إلى إحصاء ، وذلك ما لم يفعله علي البطل ، ولا من سبقوه ممن قرأوا الشعر الجاهلي في ضوء النقد الأسطوري . ويؤخذ على عليٍّ البطل ، كالذي يؤخذ على غيره ، فقد فصلوا الصورة الشعرية عن السياق ، وهذا خطأ نتجت عنه أخطاء أخرى تجلت في الفهم ، والتأويل . وقام تناولهم للنصوص على التجزئة ، في حين أنّ النقد الحديث لا يؤمن بهذا ، بل يؤمن بضروة النظرة الشمولية للنص ، فهو وحدة عضوية متماسكة ، فلا يسوغ أنْ يعدّ جانبٌ منه أسطوريًا بينما الجوانب الأخرى مثلا غير أسطورية ، بعيدة عن الشعائر ، والطقوس . ويتجاوز أهل هذا النظر الحدود التي تسمح بها أداة التعبير ، وهي اللغة ، ففي تفسير البطل لمعاني الألفاظ يطمئنّ للمعجم إذا كان ما يقوله متسقًا مع تفسيرهِ ، هو ، ويتجاوزهُ إذا اختلف معه في التفسير ، والشرح . وهو قادر على تخطئة الأصمعي في موقع ، لأن ما يقوله الأصمعي في تفسير الكلمة مغاير لما يقوله هو ، ثم يعود في موقع آخر ليقبل بتفسيره ، لكونه يتفق مع تفسيره هو ؛ فالمحراب تربّى فيه الغزلان ، وهو عند الأصمعي مَكْنِسٌ ، لكنه عند البطل دارُ عبادة ، فهل كان الجاهليون يربون الغزلان في دور العبادة؟ هذا ما يؤكده البطلُ على الأقلّ ، وهو ما يرفضه العقل ، ويأباهُ المنطق[١] .

ويبدو للمتابع أن نقد الشعر الجاهلي ، من المنظور الأسطوري ، أصبح تقليعة من التقاليع ، أو (موضة) استهوتْ كثيرين ، على ما في ذلك من مرْكب خشن ، ومسلك وَعِر . فقد كتب إبراهيم عبد الرحمن عددًا من البحوث ، وكتابًا بعنوان «الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية» ١٩٧٩ تتبع فيه صلة هذا الشعر بالأساطير . وكتب نصرة عبد الرحمن كتابًا آخر بعنوان : «أبو ذؤيب الهذلي بين الأسطورة والواقع» ١٩٨٥وتناول في ضوء الأسطورة سيدة المطر في شعر أبي ذؤيب الهذلي١٩٨٠ ، ودلالة أمّ عمرو الأسطورية في الدعاء ، والقسم ، الجاهليين ١٩٨٣ . وكتب أحمد كمال زكي[٢] التفسير الأسطوري للشعر القديم (١٩٨٤) وتناول كل من

(١) انظر للاستزادة : عبد الفتاح أحمد : المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي (مرجع سابق) ص ١٥٨ .

(٢) أحمد كمال زكي : التفسير الأسطوري للشعر القديم ، فصول ، القاهرة ، مج٤ ، ع٢ ، آذار (مارس) ١٩٨٤ .

كمال أبو ديب ، ومحمد صادق غيث ، ومحمد عبد المطلب ، عدداً من قضايا هذا الشعر من منظور أسطوريّ . وكتبت سوزان ستيتكوفيتش عن «طقوس العبور في القصيدة الجاهلية» دراسة ترجمها حسن البنا عز الدين[1] . وسار على هذا النهج عمر السيف في «بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية» (٢٠٠٩) وحسين جمعة في «مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية» ١٩٩٠ ومصطفى الشوريّ في «الشعر الجاهلي تفسير أسطوري» (١٩٨٦) وإسماعيل عبد العاطي في «الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم» . (٢٠٠٦) وعبدالله الفيفي في «مفاتيح القصيدة الجاهلية» (١٤٢٢هـ) والسيد إبراهيم محمد في «الرمز والفنّ واللغة في القصيدة العربية القديمة ؛ دراسة في شعر حمار الوحش» (١٩٨٨) وأحمد النعيمي ، في «الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام» (١٩٩٥) وثناء أنس الوجود في : «رمزية الماء في الشعر الجاهلي» (٢٠٠٠) وأخيرًا «البنية الأسطورية في مقدمة القصيدة الجاهلية» لنبيل رشاد نوفل(بلا تاريخ) وسلك هذا المسلك مصطفى ناصف في قراءته الثانية لشعرنا القديم[2] . ومنْ شاء أن يتتبّع هذا في المصادر ، وبيانات الناشرين ، فسيجد الكثير غيرالذي ذكرناه ، بيدَ أن ما يمكن قوله بإيجاز عن هذه الظاهرة أنها لا تسلم من التكرار ، فالمتأخر يُكرّرُ ما قال به المتقدم ، ولا تسلم من الافتقار للدلائل التي تضفي الصدق على بعض التصورات التي تعتمد أساسًا في التفسير ، والتأويل ، مثلما يسرف بعضُها ، ويفرط ، في ليّ أعناق النصوص ، فضلا عن إغراقها في التجزئة ، والتأويل المتنافي مع السياق .

١٢. أسطوريات

أما إذا صرفنا النظر عن محاولات بعض الباحثين الأكاديميين إعادة النظر في الشعر العربي القديم ؛ الجاهلي ، ولإسلامي ، إلى نقد الشعر الحديث ، اكتشفنا – بمزيد من الوضوح – أنَّ النقد الأسطوري الذي ينبغي أن يُحتفى به ، ويشار إليه بالبنان ، مختلف تمام الاختلاف عن ذلك النقد . فما كتبه جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢١–١٩٩٥) ، وإحسان عباس١٩٦٠ ، ومحسن أطيمش ١٩٨٣ وطراد الكبيسي (١٩٧٤) وناجي نجيب (١٩٧٥) ومحمد شاهين ١٩٩٦ ، ومحيي الدين صبحي

(١) مجلة مجمع اللغة العربية في دمشق ، مج٦٠ ، ع١ ، ١٩٨٥ .

(٢) مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، بلا تاريخ ص ١٠٩ .

(١٩٨٨) ، ومحمد عصفور ١٩٩٥ ، وأسعد رزوق (١٩٥٩) ، وعلي الشرع ١٩٩٩ ، وآخرون عن الشعر الحديث ، والنثر الحديث ، من المنظور الأسطوري ، هو ما عناه البازعي ، والرويلي ، في «دليل الناقد الأدبي»[١] . فالنقد الأسطوري الذي اكتسب أبعادًا تنظيرية لدى كلٍّ من روبرت غريفز (1895- 1985) Graves ، ونورثرب فراي (1912- 1991) Frye في كتابه الموسوم بعنوان «تشريح النقد» (١٩٥٧) يقوم على «تحديد نموذج أعلى archetype في النصّ ، يمثل نمطا ، أوشكلا بدائيا ، يجد استجابة «مسبقة» لدى المتلقي القارئ ، أو السامع ، ومثال ذلك نموذج (تموز) عند البابليين ، و(أدونيس) عند الإغريق ، وقد يكون هذا النموذج متمثلا في هيئة شخصية تاريخيّة ، أو أدبية ، أو فنية ، مثل (دون جوان) أو (فاوست) Faustأو في هيئة حيوان خرافي ، مثل : كلب سربروس ، أو طائر الفينيق»[٢] .

وقد حار رواد هذا اللون من ألوان النقد الأدبي في تعريف الأسطورة ، فنسب محمد شاهين (١٩٩٦) لكيرك قوله : إن الأسطورة لا تعريفَ مُحَددًا لها ، وليس لها شكلٌ ثابتٌ ، يصلح أن يكون معيارًا لتعريف جامع مانع . أما جبرامز فيؤكد أنّ الأسطورة حكاية خالدة لا أصل لها ، ذات دلالة حضارية ، معينة ، تتعلق ،غالبا ، بالآلهة ، وعظماء الناس . أما ادموند ليتش Leach ، فيعرف الأسطورة تعريفا يؤكد فيه أنها هي والطقوس شيئان لا ينفصلان ، كلّ منهما يتضمن الآخر ، وهما شكلان رمزيّان ؛ الأول منهما يعبّرُ عن النظام الاجتماعيّ باللغة ، والثاني يعبر عنه بالحركات المحسوسة . ويذهب فرويد Freud في تعريف الأسطورة مذهبًا آخر ، فهي عنده تعبير غريزي عن رغبات مكبوتة في اللاشعور ، تطفو على حيّز الوجود حين تتاح لها الفرَصُ . وترتبط هذه الرغبة عند فرويد بطفولة الإنسان ، فيما ترتبط عند يونغ Jung

---

(١) سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص ٢٣٠-٢٣١ .

(٢) راجع عن طائر الفينيق= إبراهيم خليل : الصوت المنفرد ، أمواج للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١١ ص ١٠٣ وللمزيد انظر= رجاء أبو علي : الأسطورة في شعر أدونيس ، دار التكوين للنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٩ ص٢٣٢-٢٣٣ وللمزيد انظر= خالدة سعيد : البحث عن جذور ، منشورات مجلة شعر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٠ ص ٨١-١٠٨ وانظر= مجلة شعر ، ع٥ ، س٢ ، ١٩٥٨ .

بالنضْج . وهذا الأخير سلط الأضواء على العلاقة بين الأسطورة والأدب[١] . فالأدب – في رأيه – يتجه نحو الأسطورة لكيْ يقلل من حجم التعامل اللفظي ، أوالعقلي ، وزيادة رصيده التعبيري عن طريق الصورة . لأنّ الصورة التي تتضمّن أسْطورة ، أو إحالة إلى أسطورة ، أقربُ إلى إحساسنا الداخليّ من أي تعبير لفظي . فعلى سبيل المثال «فاوست» Faust وهو نموذج أسطوري يعيش في روح كل ألماني ، إذا ظهر فجأة في مسرحية غوتة (1749- 1832) Goethe التي تحملُ هذا العنوان «فاوست» ١٨٢٩[٢] فإنه يمثل محركًا يستثير الأصداء المترددة لهذه الشخصية الأسطورية في نفس كل مشاهد ، أيْ أنّ ما يكمن في اللاشعور ، عن هذا النموذج من حيث أنه المنقذ ، والمخلِّص ، يقرّبُ المسافة بين النص والمتلقي عن طريق الصورة المُحفّزَة ، وهي صورة «فاوست» . وفي هذا يؤكد يونغ Jung صلة الأسطورة باللاشعور الجمعي ، وذلك شيءٌ لا يختلف فيه مع نورثروب فراي Frye أبدًا[٣] . وعلاقة الأدب بالأسطورة علاقة شكلية ، وليست علاقة مضمون ، أو موضوع ، أو محتوى ، فالشكل الأدبيّ هو الذي يحتاج للأسطورة ، ليعبر عن محتواه تعبيرًا غير مباشر ، أما الروابط التي تقوم بين النص ، والأسطورة ، والشكل الأدبي ، فأغلب الظنّ أنها مستمدة من البنية structure فتجتمع فيه– أي الشكل الأدبي– بنية الأسطورة والنسيج اللغوي ، أي : الموروث ، الذي تذكّر به الأسطورة ، والإبداع الأدبيُّ الفرديُّ الذي يذكّرُ به النسيج اللفظيّ[٤] .

ومن أوائل النقاد الذين انفتحت أعمالهم على الأسطوريات جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠–١٩٩٥) الذي سبق ذكرُه في موضع سابق ،عند الحديث عن النقد الشكلي .

---

(١) محمد شاهين : الأدب والأسطورة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ ص١٥–١٦ من المؤسف ألا يذكر المؤلف اسمي هذين العالمين كيرك ، وجبرامبز ، ولم يحلْ للمرجع الذي اقتبس منه التعريفين ، وقد بذلتُ جهدًا كبيرًا للبحث عما يعرف بهما ولم أنجح .

(٢) فاوست Faust هو شخصية أسطورية يعتقد أنّ ظهورها كان في القرن الخامس عشر ، وقد تناول هذه الشخصية عدد غير قليل من المسرحيين ، وأما مسرحية غوتة Goethe فقد نقلها إلى العربية عبد الرحمن بدوي ، وصدرت الطبعة الأولى منها في الكويت ١٩٨٩ وأعاد المجلس الوطني للثقافة والفنون طباعتها في جزأين في سلسلة المسرح العالمي ،ع٤ ، أيلول– سبتمبر ٢٠٠٨ .

(٣) الأدب والأسطورة ، ص ٢٢– ٢٣ .

(٤) الأدب والأسطورة ص ٢٦–٣٠ .

فقد تمتع هذا الأديب الفلسطيني بجهاز معرفيٍّ ، ثقافي ، يؤهله تأهيلا جيدًا لأداء هذا الدور الريادي . كان قد ترجم جزءاً من كتاب جيمس فريزر Frazer «الغصن الذهبي» ، وهوالجزء الموسوم بعنوان «أدونيس وتموز»[١] وترجم كتابا لخمسة عشر ناقدًا من النقاد الغربيّين ، بعنوان «الأسطورة والرمز»[٢] . وكتابا آخر لأدموند ولسن(١٨٩٥- ١٩٧٢) بعنوان Axel s Csstle قلعة إكسل[٣] . وترجم كتابًا بعنوان «ما قبل الفلسفة» لفرانكفورت (١٨٩٧- ١٩٥٤) ١٩٦٠ فيه الكثير من الفصول التي تجمع بين الفكر البدائي والأسطورة ، علاوة على قصائد موغلة في القدم ، إلى جانب ذلك أضافَ لاهتماماته اهتمامًا شديدًا بشعر ت . س . إليوت (١٨٨٨- ١٩٦٥) وقصيدته المشهورة «الأرض اليباب» ، أو البوار ، أو الخراب The Waste Land[٤] وهي

---

(١) وانظر للمزيد= حفناوي بعلي : مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة ، الدائرة الثقافية ، أمانة عمان ، عمان- الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧ ص ٢٥٣ وقد صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩ .

(٢) صدرت الطبعة الأولى ، عن دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٣ .

(٣) صدرت الطبعة الأولى منه عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٦وصدرت طبعة ثانية منه عن الدار نفسها سنة ١٩٧٩ .

(٤) انظر= The Faber book of Modern Verse , edited by Michael Roberts, London, 1st ed, 1965,p.91-103 وقد ترجمت القصيدة للعربية مرارًا على أقدار متفاوتة من الدقة ، وأول من ترجمها يوسف الخال وأدونيس ، وصدرت في نشرة مستقلة من سلسلة ترجمات مجلة شعر في العام ١٩٥٨ وترجمها فائق متى في الفصل الحادي عشر من كتابه «إليوت» الصادر في سلسلة نوابغ الفكر الغربي ، المنشور بمصر عن دار المعارف ، ١٩٦٦ . وترجمها بعده لويس عوض لتنشر في ع ٤٠ من مج ١٠ من مجلة شعر اللبنانية ، خريف ١٩٦٨ . والترجمة الرابعة كانت من صنيع يوسف اليوسف ، وظهرت في العدد ٤ من مج١ من مجلة الآداب الأجنبية في دمشق ١٩٧٥ . وأخيرًا قام بترجمة القصيدة ، ونشرها بعنوان «الأرض اليباب» عبد الواحد لؤلؤة ، وصدرت في بغداد عن مكتبة التحرير١٩٨٠ ثم أعيد نشرها في طبعة ثانية ١٩٨٦ . وتختلف هذه الترجمة عن سابقاتها فيما يأتي : المقدمة التي تعرف بإليوت وشعره ، والنص ، والمخطوط ، وما أدخل عليه من تعديلات ، والشروح ، وملاحظات المترجم على الترجمات السابقة ، وانتقاده بعضها انتقادا شديدًا ، ثم تحليل القصيدة ، واستقصاء ما كتب عنها من نقدٍ استغرق من الصفحات ٨٥- ١٩٩ .

قصيدة تتوافر في نسيجها الأساطير ، وتكثر فيها الاقتباسات من التراث الإغريقي ، وغير الإغريقي[١] . ومن يتتبّع ما كتبه جبرا من نقد أسطوري يلاحظ تبنيه للفكرة التي تقول : إنّ الأسطورة ، لكي تحقق وظيفتها في التعبير الشعري ، لا بد من أن ترتبط بنموذج معيّن يستجيب له القارئ استجابة مسبقة ، أو – على الأقل– لديه مثل هذه الاستجابة . ففي كتابه «الرحلة الثامنة» يقتبس من كتاب كارل يونغ Jung الألماني «الإنسان ورموزه» صفحتين كامكلتين غايته منهما أنّ يوضح للقارئ ما يعنيه يونغ بالدلالة الرمزية للأنماط السيكولوجية العليا archetypes مُبْرزًا الفارق بين الرمز والأسْطورة [٢] والشيء الذي لا تخطئه العيْنُ ، ولا يتجاوزُه النظرُ ، هو اعتماد جبرا في نقده على الأسطورة في أكثر ما كتبه متجاوزًا الترجمة ، والنقل ، إلى تفكيك الرموز ، والكشف عن دلالات الأساطير في الشعر ، لافتا النظر إلى ضرورة استخدام الأساطير فيما يسميه تضميناً يتعدى به الشعراءُ ، ويتخطونَ ، الطرائق المألوفة في بناء الصورة ، واستعمال المجاز ، والكناية ، والتجديد في الشعر . وقد تجاوز في ذلك حدًا عدَّ فيه حياة الشاعر ذاتها أسطورة من الأساطير ، فهو لا يكتفي بتتبع الأسطورة في شعر السياب(١٩٢٣– ١٩٦٤) ، وإنما يجعل من تجربته أسطورة[٣] بدأت بالتكوّن ،

---

(١) للمزيد انظر ما يلي :

– عبد الواحد لؤلؤة : جبرا إبراهيم جبرا ناقدا ، إضاءة النص والصورة ، أقلام ، بغداد ، مج ٢٠ ، ع١ ، تشرين ٢ نوفمبر ١٩٨٥ص ٣٣–٤٤ ولؤلؤة : شواطئ الضياع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ص ١٧١–١٨٣ .

– ماجد السامرائي : الشاعر العربي الحديث ناقدا ، أعمال الحلقة النقدية لمهرجان المربد التاسع ، تحرير عائد خصباك ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ ص١١٣– ١١٨ .

– عبد الجبار داود البصري : الخطاب النقدي عند جبرا ، المجلةا لثقافية ، عمان ، ع٣٦ ، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٥ص ١١٢–١١٧ .

(٢) جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، دار المكتبة العصرية ، صيدا ، وبيروت ، ط١ ، ١٩٦٧ ص٥٧–٥٩ .

(٣) جبرا إبراهيم جبرا : النار والجوهر ، دار القدس ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٥ص ٥٠–٥٢ وانظر ايضا جبرا إبراهيم جبرا : تحولات الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، أعمال الحلقة النقدية لمهرجان جرش ، المؤسسة العربية لدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ ص٤٩ .

على نحو واضح ، وتدريجيّ ، بُعَيْد قصيدته «أنشودة المطر» ورؤيا فوكاي ، برموز أسطورية متوافرة تهيئ له قناعًا تراجيديًا تمتزج فيه ملامح بابلية ، وأخرى من أساطير الإغريق[١] . وقد امتزج في نقده مفهوم كارل يونغ Yung للنماذج العليا في الأدب ، وما يذهب إليه فراي Frye بهذا الشأن ، ووازنَ في أكثر مقالاته بين طريقة السيّاب وطريقة إليوت في استخدامهما الأسطورة . ويبدو أنَّ لنقده هذا أثرًا في هذا الشاعر وشعره ، فقد أشار إلى حادثتين تدلان على ذلك ، أولاهما في نقده لقصيدة «شباك وفيقة» فقد ذكر أنّ السيابَ اطلع على ترجمته لفصول من «الغصن الذهبي» لجيمس فريزر كانت قد نشرت في مجلة بغدادية عام ١٩٥٤ فعَلِقَتْ من تلك الفصول عناصر ظهرت في تلك القصيدة ، وبذلك سخّر السيّابُ الأسطورة وسيلة شعرية لفكرته ، وأداة للتعبير عن مشاعره ، فنظمَ هذه القصيدة في ضوء ذلك الأثر [٢] . وأضاف في موقع آخر من كتابه «النار والجوهر» ، وفي أثناء تحليله لقصيدة «المعبد الغريق»[٣] أنَّ السياب اطلع على ترجمته لكتاب «ما قبل الفلسفة» لهنري فرانكفورت ، وآخرين ١٩٦٠ . . وهو كتابٌ يتضمن قصائد شعرية موغلة في القدم ، وأساطير تمثل نسَقاً من أنساق الفكر البدائي ، فكانَ لتلكَ القصائد ، ولهاتيك الأساطير ، أثرُها الواضح في بعض شعره ، ومن هذا الشعر قصيدة «المعبد الغريق» المذكورة[٤] .

وتتردّد آراء جبرا حول الشعر ، والأسطورة ، فيما كتبه محمّد شاهين ، وضمّنه كتابه القيم «الأدب والأسطورة» ١٩٩٦ ، ودراسته لقصيدة «فرس الغريب»[٥] لمحمود درويش(١٩٤١- ٢٠٠٩) تشهد على ذلك . فمحمود درويش يتميز من غيره باستخدام الأسطورة ، لا عن طريق الاقتباس ، أو التضمين ، فحسب ، بل يستخدمها بوصفها ضربًا من الوعْي الأسْطوريّ mythic consciousness أو نوعًا من الشعور الذي

---

(١) النار والجوهر ص ص ١٧٩-١٨٠ وانظر = إبراهيم خليل : جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد(مرجع سابق) ص ١٥١ .

(٢) الرحلة الثامنة ص ٢٤ .

(٣) بدر شاكر السياب : المعبد الغريق ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٢ .

(٤) النار والجوهر ، ص ٦٢ .

(٥) محمود درويش : أحد عشر كوكبا ، دار الجديد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ ص٩٠-١٠٠ .

تتجمّع فيه المتناقضات ، بما فيها من مضامين الزمن ، والمكان[١] . وقصيدة «فرس الغريب» تمثل هذا الوعي خير تمثيل ، وفيها ينقلب محمود درويش على الأسطورة ، وبهذا الانقلاب تكتسب بعدًا جديدًا يصل إلينا من خلال المسْرحة ، والمَوْضَعَة ، والقناع الخفيّ[٢] . وهذا يجعل من شعر محمود درويش شعرًا لا يكتفي بتصوير الواقع ، ولا بترديده ؛ فالزعم بأن شعره مرآة تعكسُ واقع الفلسطينيّين ، مثلما يكرِّرُ كثيرون ممّن لا يعون شعر درويش ، وعيًا حقيقيًا ، زَعْمٌ خاطِئٌ[٣] . والصحيح – في رأيه– أنّ درويشًا يدينُ هذا الواقع ، ويحاول تغييرَهُ ، فعنوان القصيدة يعيدنا إلى زمن الفروسية الضائع ، وإلى حادثة بعيْنها هي التحاق امرئ القيس الكندي بقيصر الروم ملتمسًا منه النّجْدَة ، لاستعادة ما فقدَه ، وهو مُلك أبيه ابن حجر ، وهكذا تكون الفرس في القصيدة رمزًا لأغلى ما يَمْلكُهُ العربي ، أي لشيء لا ينبغي له أن يفرّط به في أسوأ الظروف ، وعندما تنقلب هذه العلاقة قلبًا في المَبْنى والمَعْنى ، فذلك هو الخطرُ الكبير ، وتلك هي الطامة الكبرى ، وهكذا يغدو اقتباس محمود درويش :

لا بد من فرس للغريبِ
ليتبع قيصر ،
أو ليرجع من لسعة الناي ،
لا بد من فرس للغريب[٤]

تعبيرًا عن ارتباط الماضي بالحاضر ، بما فيه من المعاناة ، من خلال التماسّ بينهما في محيط الحادثة المذكورة . وهذا في رأي محمد شاهين يفسِّرُ لنا عنوان القصيدة : فرسٌ ، وغريبٌ ، فالحقيقة لها وجْهان ، الوجه الأول هو وجه الأسطورة ، رحلة أمرئ القيس ، والثاني المبدع ، وهو محمود درويش ، في رحلته باحثًا عن الوطن . والغريبُ – في رأي شاهين – قناع الشاعر ، وذلك أيضا يعبّرُ عن التنافر بين الحقيقة والخيال ، أو بين الواقع والمثال ، فالقصيدة تقوم إذًا على الجمع بين نقيضين ، هما : النفي ، الذي يجد سبيله للأسْطورة ، والإيجابُ ، الذي يَشقّ طريقه أيضا نحو الأسطورة ، محتفظا

(١) الأدب والأسطورة ، مرجع سابق ، ص ٨٨ .

(٢) الأدب والأسطورة ، ص ٨٩ .

(٣) الأدب والأسطورة ص ٩٣ .

(٤) أحد عشر كوكبًا(مرجع سابق) ، ص ٩٤ .

بديمومتها ، كأسطورة الشمس ، والنيروز ، وحدائق بابل ، وبرسفون ، وبهذا يكون للأسطورة وجهان مختلفان حيناً ، وحينًا متشابهان[١] .

وعلى الرغم مما يبديه شاهين من إعجابٍ بالقصيدة ، إلا أنه لم يقنع القارئ بالتصوّر الذي أقام عليه دراسته هذه ؛ فهو يتحدّث عن نقيضين تارة ، وعن انقلاب في الأسطورة تارة ، وعن نفي وإيجاب تارة ، مما يضع القارئ في متاهة لا يظفر منها بكبير طائل . عدا عن أنه يجنح للاستطراد ، والمقارنات ؛ تارة بإليوت ، وطورًا بإزرا باوند Pound (1885- 1972) ، مما يضفي على الدراسة بعض الاضطراب ، والتشتت ، ففيما يظن القارئ أن الناقد يتحدث عن قصيدة درويش يكتشف – بعد حين من القراءة– أنّ الحديث عن إليوت . علاوة على ما سبق ، لم يكنْ توضيح الدكتور شاهين لفكرة الوَعْي الأسطوري ، الذي يميز درويش عن غيره من الشعراء ، كافيًا ، لإزالة ما يعلق به من غموضٍ يدَعُ القارئ متردّدًا فيما إذا كان المؤلف على حقّ . وفي السياق ، يذكر الناقد شاهين كلمات مثل : المَسْرَحَة ، والمَوْضَعَة ، والقناع الخفيّ ، وهي من الكلمات الكبيرة التي لا نجدُ لها في دراسته النقدية أيّ صدىً .

على أن الوعي الأسطوري الذي تكلّم عليه شاهين في دراسته لقصيدة درويش «فرسُ الغريب» لا يتجلى عنده حسب ، بل نجده أيضا في شعر بدر شاكر السياب(١٩٢٣– ١٩٦٤) ، الذي تنبه في زمن مبكر لوظيفة الأسطورة ، فألح إحاحا شديدًا على أسطورة (تموز) وذلك شجع عددًا من النقاد على صياغة تعبير جديد في النقد الأدبي هو الشعراء التموزيون[٢] . غير أنّ للسياب تجارب تتضمن أساطير أخرى إغريقية ، وغير إغريقية ، فهي تتوافر في شعره بصورة لافتة للأنظار . وقد عني علي الشرع (١٩٩٩) في نقده الأسطوري بتتبّع أسطورة أورفيوس – وهي إغريقيّة– في شعره[٣] ، فوجد عددًا من القصائد التي تتكرر فيها تكرارًا لفظيًا مباشرًا ، أو عن طريق الإيحاء غير المباشر . ومن هذه القصائد قصيدة «دار جدي» وقصيدة «المعبد

---

(١) الأدبُ والأسطورة ، ص ٩٤– ٩٩ .

(٢) أسعد رزوق : الشعر والأسطورة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٥٩ .

(٣) تتلخص الأسطورة في أن حبيبة أورفيوس يورديسي تموت بلدغة أفعى ، ويقوم أورفيوس باختراق عالم الموتى ، مستخدما براعته في الغناء والموسيقى ، ويستعيد حبيبته التي سمح له إله العالم السفلي بذلك ، لكنه لا يفي بشرط هاديس وهو ألا يلتفت وراءه ، وبسبب ذلك يفقد حبيبته مرة أخرى .

الغريق»[١] . وفي القصيدتين تمثل الأسطورة رمزًا للبحث عن السعادة المفقودة ، والحبِّ الضائع ، بوساطة الفن[٢] . تضاف إلى هاتين القصيدتين قصيدة أخرى بعنوان «رسالة من المقبرة» وهي التي مزج فيها الشاعر بين الأسطورة المذكورة ، والتصورات الدينية الإسلامية عن الشهيد ، والشهادة . ومما يؤكّد ذلك : المقطع الأخير ، فهو يصف الموتى وصفاً يُسْتخلص منه أنهم أحياءٌ في العالم السفلي ، يصيخون الأسماع ، وينتظرون قدوم المخلّص الذي لا بد أن يأتي مشيّعًا بموْكبٍ موسيقي[٣] . وقد لجأ إلى مثل هذا في قصيدة له بعنوان «مدينة السندباد» (١٩٦٠) التي مزج فيها بين أسطورة أورفيوس ورحلة السندباد . واستنتج من بعض صورها وجود روابط بين عالمي الأحياء والموتى ، تذكرنا باستغاثة يورديسي بأورفيوس ليعيدها إلى عالم الحياة . إضافة إلى هذا ، نجد في القصيدة إشارة لعازر الذي يهبُّ من موته ، ورقاده الطويل ، على يدي السيد المسيح- عليه السلام- مما يضفي على هذه المعجزة بعدًا ينسجم مع البعد الأسطوري[٤] . وظهرت أسطورة أورفيوس مرة أخرى في قصيدة «شباك وفيقة» و«حدائق وفيقة» بعد أن أضفى عليها الشاعر بعدًا محليًا يتمثل في التلاعب بالأسماء ، والشخوص ، فكأنَّ وفيقة هي يورديسي ، والمتكلم في القصيدة هو أورفيوس ، وذكره لجيكور ، وبُوَيْب ، يقابله ذكرُ أمْكنة في الأسطورة ، ومنها نهر هيبروس . واستعاض عن العالم السفلي في الأسطورة بالعالم العلويّ ، الشيء الذي حدا به ليزج في القصيدة باسم إيكاروس Icarus ، وهو بطل حكاية أسطورية أخرى يستدعي ذكره التحليق ، والطيران . بعبارة موجزة ؛ تمثل أسطورة أورفيوس أحد المصادر الرئيسة لشعرية السياب في اختراق عالم الموت ليستقر حيث صاحبته دون أيِّ رَغبَةٍ في العودة إلى عالم الأحياء[٥] . وهذا شيء يتسق مع ما ذهب إليه شاهين من حيث أنّ الوعي الأسطوري يمنح الأسطورة وجهين ، أحدهما يمثل الموروث ، وهو النسيج

---

(١) بدر شاكر السياب : المعبد الغريق ، مرجع سابق ، ص٩٣ وقصيدة دار جدي ص ٤٥ وقصيدة شباك وفيقة ص ٥ ، وص١١ .

(٢) علي الشرع : الأورفية والشعر العربي المعاصر ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٩ ص٦٤ .

(٣) الأورفية والشعر العربي المعاصر ، ص ٦٦ .

(٤) الأورفية والشعر العربي المعاصر ، ص ٦٨ .

(٥) الأورفية والشعر العربي المعاصر ص ٧٥ .

اللفظي ، والثاني يمثل المبدع الشاعر ، وهو الانقلاب على ذلك الموروث ، وفي الحالين الوجهان متعاونان .

لقد أسهمت الظروفُ النفسية ، والمَرَضِيّة ، التي اكتنفت السياب في سنوات عمره الأخيرة ، في إضفاء مسحة حزن على هذه الأسطورة ، مما يؤكّد أنه لا يكتفي باقتباس النصّ ، أو استدعاء النموذج ، مثلما يؤكّد كثيرون ممن درسوه ، ودرسوا شعره ، وإنما يمتصّ ، بوعيه الشعري العميق ، هذه الأسطورة ، ويجعل منها دليلا على شيء آخر جديد هو الذي يفرضه عليها السياق .

ومثلما برز الوعي الأسطوري عند السياب ، ودرويش ، في توظيفهما للأسطورة ، برز لدى أدونيس في وقت مبكر . ويشير الشرع إلى ثلاث قصائد – على الأقل– وظف فيها هذه الأسْطورة (أورفيوس) أولاها بعنوان «أورفيوس» من ديوانه «أغاني مهيار الدمشقي» ، والثانية بعنوان «مرآة أورفيوس» من ديوانه «المسرح والمرايا» ١٩٦٧ والثالثة بعنوان «الرأس والنهر» وهي من ديوانه السابق . وفي اتكائه على هذه الأسطورة ، أخرجها من ملامحها المعروفة عند أوفيد Ovidius[١] الذي عاش فيما بين (٤٣ق .م– ١٧م) وغيره ، ليضيف إليها شيئا خاصّا من ثقافته ، وحضارته ، التي ينتمي إليها ، وينتسب ، لذا تبدو شخصية أورفيوس ، في هاتيك القصائد متآلفة ، مندمجة ، بشخصية أدونيس ، وقد آلف الشاعر بين أورفيوس والفينيق ، وفي موضع آخر يجمع بينه وبين (تموز) على صعيد واحدٍ ، ويتضح ذلك في قصيدة «مفردٌ بصيغة الجمع» . ومزج بينها وبين أسطورة إيكاروس Icarus شأنه في ذلك شأن السياب[٢] . ويبدو أن أدونيس تأثر في طرُق تعامله مع هذه الأسطورة بطريقة الشاعر الألماني ريلكة Rilke (1875-1926)[٣] . فالطوافُ ، والتداخل بين الكائنات ، في إطار من الفضاء

---

(١) أوفيد Ovidius شاعرروماني قديم ، عاش فيما بين ٤٣ ق . م و ١٧ ميلادية ، من أشهر أعماله كتاب التحولات وهو كتاب يحتوي الكثير من المثولوجيا الإغريقية والرومانية القديمة ، وله أيضا قصيدة مشهورة بعنوان فن الحب ، وهيروديس الذي يضم ثلاث رسائل بعث بها إلى امرأة وهمية .

(٢) الأورفية والشعر العربي المعاصر ، ص٩٢– ٩٣ .

(٣) ريلكة هو راينر ماريا ريلكة ، ولد في براغ عام ١٨٧٥ اشتهر بشعره الفلسفي الوجودي ، ومن أبرز مؤلفاته قصائد بعنوان سونيتات إلى أورفيوس Sonette an Orpheus توفي مصابا باللوكيميا عام ١٩٢٦ على مقربة من بحيرة جنيف .

اللانهائي ، شيءٌ يتجلى في شعره ، وهذا ما يعنيه أدونيس عندما يذكر في قصيدة «الرأس والنهر» أنه :

لا أعرف التخوم ،
لا تحدني الشطآن
تحدني علامتان
الشمس والإنسان
وها أنا أطوف كي أزلزل الحدود-
كي أعلّم الطوفان[١]

أما محاولاتُ البياتي(١٩٢٦-١٩٩٩) الدائبة لانتشال الأسطورة من إطارها الرومانسي الصوفيّ ، فقد شجعته على التعامل معها في إطار من الفكر الواقعيّ ، والتقدميّ . والتوسع في توظيفه لأسطورة أورفيوس جعل منها قالبا قادرًا على التعبير عن أفكاره ، وعن أفكار الثورة [٢] . وهذا هو الذي دعاه لإضفاء السخرية ، والتهكم ، على الأسطورة ، ومزجها بنماذج أخرى مثل نيسابور تارة ، وعائشة تارة أخرى ، مثلما نجد ذلك في قصيدته الموسومة بعنوان بكائية :

طرقت باب العالم السفلي مرتين
فمد لي حارسها اليدين
وقال لي : من أين
قلت : أنر لي هذه السهوب
فالليل في الدروب
قال- وكانت يده تعبث بالمكتوب
ليقرأ المحجوب :
عائشة ليست هنا ، ليس هنا أحد
فزورق الأبد

(١) الأورفية والشعر العربي المعاصر ، ص ١١٥ وانظر= أدونيس : المسرح والمرايا (الآثار الشعرية الكاملة) دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٤٥ جـ٢ص ٤٠١ .

(٢) الأورفية والشعرالعربي المعاصر ، ص ١٣٨ .

مضى غدا وعاد بعد غد
عائشة ليس لها مكان[١]

فالبياتي – ها هنا – يستبدل عائشة بيورديسي ، ويستبدل المتكلم في القصيدة بأرفيوس ، وهاديس بحارس العالم السفلي . وهذا ضربٌ من التقلب بالأسطورة مَصْدَرُهُ الوعي الأسطوري الذي يضع الشاعرَ في موضع يمكنه من توجيه الحكاية للدلالة على ما لا تدلّ عليه في أصل النصّ . وثمة سؤال يتبادر إلى الأذهان ، وهو : إلى أي مدى يمكن أنْ يُعامل النصُّ الروائي معاملة القصيدة من المنظور الأسطوري؟ والجواب عن مثل هذا السؤال يتطلب التنبيه على غاية الكاتب من الرواية ، فإن كان يرمي منها مخاطبة القارئ العادي ، بتعبير فرجينيا وولف Woolf (1882- 1941)[٢] ، فإنّ الأسطورة – لا سيما إذا كانت بعيدة الجذور عن ثقافة القارئ– تتنافى مع هذه الغاية ، ولا تلائم هذا الهدف . غير أننا نجد روايات حققت نجاحًا على ما فيها من وعي أسطوري تفتق عن أفكار جديدة . وهذا ما تلمّسه محمد عصفور من قراءته النقدية لرواية جبرا «صراخ في ليل طويل»[٣] فقد لاحظ ظهورَ إشارة غير عابرة لتمثال أفرودايتي[٤] وهو تمثال يحيلنا إلى أسطورة إغريقية قديمةعن آلهة الجمال والحب . ثم تتلوها إشارة إلى عالم الجحيم في الأساطير ، وردت في قصيدة إليوت المشهورة الأرض اليباب The Waste Land مما يتيح للناقد أنْ يوازنَ بين الرواية وطقوس

---

(١) الأورفية والشعر العربي المعاصر ، ص ١٣٩ .

(٢) فرجينيا وولف : القارئ العادي ، ترجمة عقيلة رمضان ، الهيئة العامة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧١ .

(٣) صدرت رواية جبرا المذكورة بالإنجليزية عام ١٩٤٦ في القدس ، ثم أعيد نشرها بالعربية في بغداد سنة ١٩٥٥ ثم في دمشق سنة ١٩٧٤ وأخيرا في بيروت سنة ١٩٧٧ انظر ما قيل عنها من أقوال متنافرة في = روبرت كامبل اليسوعي : أعلام الأدب العربي المعاصر (سير وسير ذاتية) ، الشركة المتحدة للتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ ج١ص ٤١٧ .

(٤) أفروديت : اسم يطلق باليونانية القديمة على آلهة الشهوة والحب والجمال والتكاثر الجنسي ، واسمها لدى الرومان فينوس . ويزعم بعض الأنثروبولوجيين أن لأفروديت معبدا قديما في الحجاز في مدينة الطائف قبل الإسلام ، وأن العرب اطلقوا عليها اسم اللات بدلا من فينوس ، أو أفروديت Aphrodite وقد لعبت هذه الآلهة دورا بارزا في الإلياذة .

العبور من عالم البراءة إلى عالم التجربة . وهي طقوسٌ تحوّل المدينة إلى جحيم يكتوي البطلُ بنارهِ [١] . وتوضيحًا لما بين الرواية ، والأسطورة ، من مُطابقات ، وتوافقات ، يذكر محمد عصفور ما فيها من ارتحال نحو ما يشبه العالم السفلي ، فالليل الطويل كناية عن الظلام ، والموت ، اللذين يسبقان الانبعاث ، والجحيم يقابل المدينة ، والمطر ، والزهرة ، يرمزان للعوْدَة . وسمية ترمز للاستسلام ، والموت ، والتوقف عن الرجوع ، والانحراف عن المسار الصحيح . فالصورة المركزيّة في الرواية لا تتعدى فكرة الانبعاث ، والتجدّد ، بفعل أداتهِ المُباشرة ، وهي النار المُحرقة ، المُطهّرة[٢] .

وتعقيبًا على هذا النوع من النقد الأسْطوري للرواية ، لا بدَّ من التنويه إلى أنَّ نقاد الرواية العربية لم يلتفتوا ، باستثناءات قليلة ، للأسطورة ، فمن النادر جدًا أن نجدَ من يدرُسُ الرواية من المنظور الأسطوريّ ، مثلما هي الحال في القصيدة ؛ كوْن الرواية – أولا – فنًا دراميًا يقوم على محاكاة الواقع ، وليس على الأسْطورة . والشيء الثاني أنّ حظ القارئ العربي العادي من الخبرة بالأساطير محدودٌ جدًا إذا قيس بجبرا مثلا ، أو بمحمد عصفور ، وغيرهما من المتبحرين في الآداب الغربية ، القديمة منها والجديدة ، لذا قلَّ أن يتناول الدارسون عملا روائيًا ، وتفسيره تفسيرًا أسْطوريًا . وأما الاستثناءات النادرة ، التي أشرنا إليها ، فتتصلُ بروايات قليلة محدودة مزجَ فيها مؤلفوها بين الواقع والأسْطورة ، مثل رواية «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ ، ورواية «ألف ليلة وليلتان» لهاني الراهب[٣] .

١٣ . النقد المقارن

في إشارات تكرّرتْ في أثناء الكلام على النقد الأسطوري ، الذي كتبه كلٌّ من محمد شاهين ، وعلي الشرع ، ومحمد عصفور ، وغيرهم ، لاحظنا توافر المقارنات بين

---

(١) عبد الرحمن منيف وآخرون : القلق وتمجيد الحياة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ ص ١١٣ .

(٢) القلق وتمجيد الحياة ، ص ١٢٠ .

(٣) من هذه الاستثناءات ما كتبه محمد شاهين عن رواية الطيب صالح موسم الهجدرة إلى الشمال في كتابه الأدب والأسطورة ، وما كتبه نضال صالح حول النزوع الأسطوري في الرواية العربية ، وسناء كامل الشعلان عن الأسطورة في روايات نجيب محفوظ .

الشعر العربي والغربي ، لا سيما شعر إيلوت ، وريلكة . وهذه الإشاراتُ ، تضاف لما سبق أن نوهنا إليه من كلام العقاد على هازلت ، وكلام حسام الخطيب على كتاب «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب» للخالدي ، وهي إشاراتٌ تلفت النظر المتتبّع إلى بوادر «مقارنة» بدأت تغزو الدراسات النقدية العربية منذ أوائل القرن العشرين . والنقد المقارن شيء والأدب المقارن شيءٌ آخر ، غير أنّ الدارسين يجمعون على استعمالهما بمعنى واحد ، فكأنهما مترادفان . فالأدب المقارن هو دراسة الأدب دراسة تتجاوز حدود اللغة المعيّنة إلى أدب لغة أخرى . وثمّة مدرستان في هذا النوع من الدراسات ، إحداهما فرنسية ، والأخرى أمريكية ، والأولى تعتمد ما يعرف بالنسبية الزمانية والمكانية ، فلكي تصحّ مقارنة نصّ أدبي بآخر ينبغي للدارس أن يعود بهما إلى العصر ، والمكان ، اللذين كتبا فيه ، إلى جانب التحقق من وجود الأثر ، والتأثر ، في أحد النصين من الآخر . أما المدرسة الأمريكية ، فتكتفي بدراسة الأدب من منظور عالمي لا غير . ومن هذا القبيل كانتْ أكثر الدراسات النقدية المقارنة . وهي مقارناتٌ لا تخلو من فائدة تطبيقية ، ذلك لأنّ دراسة نقاط التماسّ بين الآداب ، والتشابهات المنظّمة فيها ، تسهم في تسريع التقارب الروحي بين الشعوب ، وتقوي عملية التفاهم المتبادل ، وتزيد من قوة التضامُن العالمي . ولهذا أقبل كثيرون على الأدب المقارن لدوره في جمع الجوانب الأكثر تميزًا في الآداب القومية ، وتوحيدها ، ودمجها في العالم الأدبي ، والثقافي ، للإنسان ، متجاوزًا بذلك الخصوصيّات النفسية ، والعرقية ، لهذا الشعْبِ ، أوْ ذاك . ولعلّ ما يدل على جاذبيّة الأدب المقارن – على هذا المستوى – ما ذكره جان– ماري كاريه (1887-1958) Carre في مقدّمةِ أحد الكتب الصادرة في باريس عام ١٩٥١ من أنّ عدد الأطاريح التي نوقشت في الأدب المقارن بجامعة السوربون– وَحْدَها– تخطى مئتي أطروحَة ، وأما البحوث ، والمقالات ، التي نشرت في هذا الموضوع ، فأكثر من أنْ تحصى[١] . وفي هذا ما يفسّرُ إقبال رواد النهضة الأدبية على الدراسات المقارنَة ، ابتداءً من رفاعة الطهطاوي (١٨٠١– ١٨٧٣) و (تخليص الإبريز) مرورًا بالشدياق (١٨٠٤–١٨٨٧) ، و«كشف

(١) ألكسندر ديما : مبادئ علم الأدب المقارن ، ترجمة عباس خلف ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٧ ص١٨٥–١٩٢وللمزيد انظر = مجدي وهبة : الأدب المقارن ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ومكتبة لبنان ، بيروت والقاهرة ، ط١ ، ١٩٩١ ص١١– ١٨ .

المخبا عن فنون أوروبا» و«الساق على الساق» والخالدي (١٨٦٤- ١٩١٣) في مؤلفه المذكور في السابق ، وقسطاكي الحمصي(١٨٥٨- ١٩٤١) وأحمد ضيف (١٨٨٠- ١٩٤٠) وغيره . . وغيره . . ممن اهتموا بمقارنة الأدب العربي بالغربي . وقد أسْهَمَ في ذلك باحثون كمُحمّد غُنيْمي هلال(١٩١٧-١٩٦٨) ، وحسام الخطيب ، وصلاح فضل ، ومن الدراسات التي جرى التركيز فيها على العلاقات الثقافية بين الغرب والشرق ما كتبه خليل الشيخ في كتاب «باريس في الأدب العربي» ١٩٩٨ الذي استقصى فيه حضورَ هذه المدينة في النثر ابتداءً ، ثم في الشعْر الإحْيائيّ ، والرومانسي ، وأخيرًا الشعر الحديث[١] .

فحافظ إبراهيم (١٨٦٩- ١٩٣٢) من أوائل الشعراء الذين صَوَّروا باريس في قصيدةٍ مشيدًا بثقافةِ هذه المدينة ، ذاكرًا فيكتور هيجو ، ولامارتين ، وإميل زولا ، وألفرد دي موسيه ، وهذه الإشارة لباريس يكتنفها - في رأي الشيخ - الطابع التقليدي ؛ فالشاعر حافظ يقف فيها وقوف الشاعر العربي القديم الجاهلي على الأطلال ، كأنه يندب الأحبة الذين رحلوا[٢] . وهي وقفة تختلف عن وقفة عبدالله باشا فكري (١٨٣٤- ١٨٨٩) الذي شبه باريس بالمرأة الحسناء ، أو الغادة الهيفاء ، ذات القوام الرشيق ، والفم الرقيق ، والخد الأنيق ، والنظرة الفاترة ، والابتسامة الساحرة ، في أبيات يتراءى لنا فيها شبح أبي نواس يطالعنا من وراء الأبخرة المتصاعدة من كؤوس الخمر ، وأفواه الدنان[٣] . وعلى هذا المنوال ، نسج الشاعر الإحيائي حفني ناصف (١٨٥٥- ١٩١٩) الذي كان قد زار باريس في العام ١٩٠٨ وأحمد شوقي (١٨٦٥- ١٩٣٢) ، وخير الدين الزركلي (١٨٩٣-١٩٧٦) الذي اجتذبته المدينة بما فيها من حرية تميز العلاقة بين الرجل والمرأة ، وذلك شيء يبدو غريبا مستهجنًا عند شاعر جاءها من بيئة مشرقيّة ، مُحافِظةٍ ، تمنع اختلاط الجنسيْن ، وتحرّم التقاءَ الحبيبيْن :

---

(١) خليل الشيخ : باريس في الأدب العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .

(٢) باريس في الأدب العربي ، ص ١٩٠ .

(٣) باريس في الأدب العربي ص ١٩٢ .

مـــا على عـــاشـــقين فـــيـــهـــا جُـنـاحٌ
وليس يشـــقى في جنّة عـــاشـــقـــان
المناجـــاة في حـــدائقـــهـــا الخُـــضْـــر
ترانيمُ ، والحـــديثُ أغـــانـــــــي[1]

ويتكرّر الشيء نفسه لدى الجواهري (١٩٠٠- ١٩٩٧)الذي يجمع في القصيدة بين المرأة التي شبَّهَ بها باريس ، وساحات النضال الوطني ، والتحرر الديمقراطي ، فهي ليست أمّ الجمال حسب ، بل هي أيضا أم الفنون . ويلاحظ الشيخ اختلاف الجواهري عن غيره في أنه استحضر شهرزاد التي تتوقف عند أجمل الملاهي ، والمراقص ، في باريس ، واخترع - من أجل ذلك - أجواءً تشبه أجواء «ألف ليلة وليلة» بما تتمخّض عنه من لهْو ، ومَلذّة[2] . أما نزار قباني(١٩٢٣- ١٩٩٨) فقد وقف مشدوهاً أمام نموذج (جانين) المرأة الباريسية ، بما تمثله من حرية رمز بها لباريس في قصيدة كتبها سنة ١٩٥٦ ليذكرنا بجانين أخرى وردت في رواية سهيل إدريس(١٩٢٥-٢٠٠٨) «الحيُّ اللاتيني» ١٩٥٣[3] . وفي ديوان «شناشيل ابنة الجلبي» لبدر شاكر السياب (١٩٢٣-١٩٦٤) قصيدتان باريسيتان ، هما : من ليالي السهاد[4] و«أحبيني»[5] وفي القصيدتين يتضح إحساسُ الشاعر بالتصالح مع المكان ، لا سيما عندما يستحضر طيف (إقبال)المرأة ، التي يخاطبها في القصيدتين . وحين ينسحب الطيفُ ، يتغيّرالحال ، وتسوء علاقة المتكلم بالمكان ، ويغدو ليلُ باريسَ الدافئ ليلا بارداً[6] . ويجد الناقد الشيخ في شعر البياتي (١٩٢٦-١٩٩٩) الباريسيّ صُورًا عدّة ابتداءً من «أباريق مهشمة» ١٩٥٤ ومرورًا بديوان «النار والكلمات» ١٩٦٤ ولكنّ ما جاء في ديوانه «قصائد حب على بوابات العالم السبع» ١٩٧١ يؤكد تعامله الحيوي مع المدينة باريس ، باعتبارها مكانًا حيويًا ذا أبعادٍ خصْبةٍ خصوبة زوايا العالم ، حيث الأشياء

(١) باريس في الأدب العربي ، ص ١٩٥ .

(٢) باريس في الأدب العربين ص١٩٧-١٩٨ .

(٣) باريس في الأدب العربي ، ص ١٩٩ .

(٤) بدر شاكر السياب ، شناشيل ابنة الجلبي ،دار الطليعة ، بيروت ،ط٣ ، ١٩٦٧ ، ص٣٥ .

(٥) بدر شاكر السياب ، شناشيل ابنة الجلبي ص ٥٩ .

(٦) باريس في الأدب العربي ، ص ٢٠٣ .

تتداخل ، في رأي الدارس ، وتتمازَجُ ، ليصبح تقسيمُ الأشياء ، إلى خير وشر ، تقسيمًا عبثيًا ، غيرَ مْكن ، ولا متاح :

أهبط من منازل الكواكب الأخرى
إلى اللوفر مأخوذا
بسحر العالم المخبوء في اللوحات
بالطائر الأعمى الذي
يطارح الغرام
أنثاه في الظلام
بوجه بيكاسو وراء واجهات الزمن الضائع ،
والغابات ،
بلمسة الفرشاة ،
على أديم جسد المرأة والوردة والسماء .[١]

وتتلوَّن صورة باريس في شعر البياتي بألوان عدة ، لا تخلو من تناقض ، فهي مكان أليف تارة ، يهوي إليه فؤاد الشاعر ، ومكان طاردٌ تارةً ، يرغب الشاعر في الفرار منه ، والخلاص . أما في شعر أحمد عبد المعطي حجازي ، الذي أقام بباريس مدة ليست قصيرة ، كتب خلالها ديوانه الأثير «كائنات مملكة الليل» ١٩٧٨ فالمدينة عنده منفىً ، يبحث فيه عن عمل ليواجه مصاعب الحياة ، ومتطلبات معيشته اليومية ، فهو محتاجٌ إلى الدخل ، والمأوى ، وهذا ما تصوّره قصيدته «بطالة» . ويكتب قصيدة أخرى بعنوان «أسْرار» يهديها إلى جرحى الحرب في باريس ، وفيها يمزج بين الوضع المأساوي للجرحى ، والوضع الذي يحياه المتكلمُ الذي يعاني مرارة الغربة ، والنفي ، ولهذا ، فإن الإحساس بالترابط بينه ، وبين هؤلاء الجرحى ، إحساس قويٌّ ، وعميق[٢] . وفي قصائد أخرى يبدو الشاعر تائها في منفاه ، غريبا تقتله الوحشة ، وتطبق عليه مشاعر الحنين ، والوحْدة . وذلك واضحٌ في المراثي ، أو «محطات الزمن الأخير»[٣] وفي قصيدة أدونيس «شهوة تتقدم في خرائط المادة» ١٩٨٦ توقٌ كبير لتصبح باريس مدينة

(١) باريس في الأدب العربي ، ص ٢١٠ .

(٢) باريس في الأدب العربي ، ص ٢١٦ .

(٣) باريس في الأدب العربي ، ص٢١٧ .

أخرى تختلف عن نيو يورك . إنها في حاجة إلى تفاعل يؤدي لإعادة خلقها من جديد . وهذا يعني في رأي الشيخ أنّ أدونيس ينظرُ لباريسَ بوصفها رَمْزًا لثقافة الإنسان ، وحضارته ، بصرف النظر عن الانتماء القومي[١] ، فالهمّ الرئيس في القصيدة هو إيجاد نوع من التصالح مع هذا المكان ، بدلا من التصادم الذي تجلى مع مدينة أخرى في قصيدة له بعنوان «قبرٌ من أجل نيويورك» ولهذا يرى خليل الشيخ في قصيدة أدونيس «شهوة تتقدم في خرائط المادة» تجاوزًا لمعيار التفاضل ، إذ العلاقة بينه وبين باريس علاقة مُساواةٍ ، وتكافؤ :

باريسُ
لملمتُ أنْحاءَك المُتناثِرَة
في أعضائي
وابتكرتُ لكِ جسدًا آخر[٢]

والدراسة المذكورة تسلط الضوء على العلاقة بين الذات والاخر من خلال الشعْر العربي ، لكن الدراسة المقارنة التي ينطبق عليها مفهوم المدرسة الأمريكية هي تلك التي تناولَ فيها الشيخ قصيدة للشاعرةِ الأمريكية سيلفيا بلاث (١٩٣٢- ١٩٦٣) بعنوان «زنابق» Tulips وقصيدتين للشاعر المصري أمل دنقل (١٩٤٠- ١٩٨٣) أولاهما بعنوان «ضدَّ من» [٣] والأخرى بعنوان «زهور»[٤] والقاسم المشترك بينهما هو المرض الذي أوْحى لكليهما بتلك القصائد . ولا ينكر الناقد الشيخ ما يتوقعه القارئ ، وهو ألا يكون أمل دنقل قد اطلع على «زنابق» بلاث Plath لا في لغتها الأصلية الإنجليزية ، ولا بالعربية ، التي لم تترجم إليها قصيدة زنابق ، ولهذا تحسب هذه الدراسة ضمن الدراسات التي تقوم على مبدأ التوازي Parallelism وهي دراسة لا تشترط وجود الأثر ، أو التأثير . وقد أوضحت الدراسة ، من خلال التحليل ، توافر العناصر المتشابهة في القصيديتن[٥] توافرًا يتيحُ للدارس إدراجَهُما في قَرَنٍ . وفي

(١) باريس في الأدب العربي ، ص ٢١٨-٢١٩ .

(٢) باريس في الأدب العربي ، ص ٢٢٠ .

(٣) أمل دنقل : الأعمال الشعرية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٥ص٤٤٠ .

(٤) الأعمال الشعرية ، ص٤٤٢ .

(٥) خليل الشيخ : دوائر المقارنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ ص ١٩٦ .

دراسة لنذير العظمة حول تأثير الشاعرة إديث سيتويل (1887- 1964)Sitwell في قصائد محدّدة لبدر شاكر السياب(١٩٢٣- ١٩٦٤) يقيم الناقد دراسته المقارنة على وجود الأثر والتأثير وجودًا ملموسًا لا جدالَ فيهِ ، ولا ريْب . فعدا عن اعتراف السياب نفسه ، في بعض ما كتب ، بأنه اطلع على أشعارها ، وتأثر بها ، يحدد العظمة المقاطع التي تؤكد أنَّ السياب اقتبس من قصائد الشاعرة ما يُفصح عن وجود هذا الأثر ، ويؤكده . ومن هذه القصائد قصيدة «من رؤيا فوكاي»[١] أما قصيدته المشهورة «أنشودة المَطر» فتبدو كما لو أنها معارضة لقصيدة سيتويل Sitwell الموسومة بعنوان «ما يزال المطر يسقط»[٢] .

ففي رؤيا فوكاي يتناول السياب موضوع قصف الجزر اليابانية بالقنابل الذرّية ، وهي قصيدة تقع في ثلاث قصائد تدور حول موضوع واحد ، ولها عناوين فرعية . وبالمقابل ثمة ثلاث قصائد لسيتويل تحمل عنوانات متمايزة ولكنها تندرج تحت عنوان مشترك هو «ثلاث قصائد للعصر الذري» والاتفاق بين الشاعرة ، والسياب ، في القصائد المذكورة ، لا يقتصرُ على البناء ، والتركيب حسْب ، ولا على المناسبة والموضوع ، وإنما يتعدى ذلكَ ، ويتجاوزهُ ، إلى التشابه في المعاني ، والأفكار ،والصور ، والرموز ، التي استقاها الشاعر العراقي من المصادر نفسها التي استقتها منها إديث سيتويل Sitwell ، وهي : التوراة والإنجيل[٣] ، علاوة على ظهور بعض الاقتباسات من قصيدة سيتويل في قصيدة السياب «رؤيا فوكاي» [٤] . أما في «أنشودة المطر» فقد حور السياب البيت «ويسقط المطر» وهو البيت الافتتاحي في قصيدة سيتويل Sitwell «ما يزال المطر يسقط» وتتكرر فيها مرارًا على مسافات متقاربة جدًا . والسياب يجعل منها ، بعد التحوير ، لازمة تتكرَّرُ في نهايةِ كلّ مقطع من «أنشودةِ المَطر» ويكرِّرُها هو الآخرُ على مسافاتٍ متقاربة :

---

(١) نذير العظمة : بدر شاكر السياب وإديث سيتويل (دراسة نقدية مقارنة) ، دار المعرفة ، الكويت ، بلا تاريخ ، ص ٤١ .

(٢) بدر شاكر السياب وإديث سيتويل ، ص ٥٧ .

(٣) بدر شاكر السياب وإديث سيتويل ، ص ٦٠ .

(٤) بدر شاكر السياب وإديث سيتويل ، ص ٦١ .

ويسقط المطر
مطر
مطر
مطر

ناهيك عن التفاعل الذي يلحظه القارئ بين القصيدتين ، فهما تنطويان على عناصر كثيرة من المؤثرات اللاواعية التي تقرّبُ ما بين الشاعرين ، وفي مقدمة ذلك اتخاذ المطر رمزًا رئيسيًا في النصّيْن[١] . وقد تتبَّع العظمة في دراسته النقدية المقارنة عددًا من الرموز المتكرّرَة لدى الشاعرين ، فعلاوة على «المطر» يتكرَّرُ لديهما رمز المسيح ، والصلب ، وتمّوز ، وأدونيس ، وبرومثيوس ، فضلا عن أورفيوس .

وتذكّرُنا دراسة نذير العظمة ، لتاثير إيديث سيتويل Sitwell في بعض شعر السياب ، بالدراسة التي جمَع فيها محمد شاهين[٢] بين السياب ، وصلاح عبد الصبور(١٩٣١-١٩٨١) ، وإليوت Eliot منطلقا من الفكرة السائدة عن شيوع تأثير إليوت في الشعر العربي الحديث ، وذلك شيء سبق لجبرا إبراهيم جبرا أنْ تناوله ، مشيرًا لنماذج منه في شعر السياب ، كالمعبد الغريق ، وشباك وفيقة ، والنهر والموت ، مما أشرنا إلى بعضه آنفا ، ولم نشر لأكثره طلبا للإيجاز وتوخيًا الاختصار ، والتكثيف . أما شاهينُ ، فقد أوضح هذه الفكرة بمقدمة عن حضور إليوت في الأدب ، وفي الثقافة العربية المعاصرة ، من خلال الترجمة أولا ، ومن خلال الدراسات التي كتبت عنه ، ونشرت في الدوريات ، والكتب[٣] ثانيًا . وأشار للصعوبات التي اعترضت مترجمي شعره ، لا سيما قصيدته المشهورة بعنوان «الأرض اليباب» The Waste Land التي نقلها إلى العربية غيرُ واحدٍ[٤] ودرسها ، معلقا عليها غير دارس ، وناقد . وأما القصائد

---

(١) بدر شاكر السياب وإديث سيتويل ، ص ٦٥-٧١ .

(٢) محمد شاهين : إليوت واثره على صلاح عبد الصبور والسياب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .

(٣) ماهر شفيق فريد : أثر تي . أس . إليوت في الأدب العربي الحديث ، فصول ، القاهرة ، مج١ ، ع يوليو (تموز) ١٩٨١ص ١٧٣ .

(٤) إليوت واثره على صلاح عبد الصبور والسياب ، ص٩-١٠وقد ترجمها إلى العربية يوسف اليوسف ، ولويس عوض ، وعبد الواحد لؤلؤة .

التي حدّد فيها الأثر الجليّ ، فهي : قصيدة صلاح عبد الصبور الموسومة بعنوان «لحْنٌ» ، التي قابلها بقصيدة إليوت الموسومة بالعنوان «صورة سيدة» Portrait of a Lady وبعد الموازنة ، والتحليل المقارن ، والكشف عما بينهما من تشابه يصل حدّ الاحتذاء ، والاقتباس ، يؤكد الناقد شاهين أنّ الشاعر المصريَّ قلد قصيدة إليوت ، وتأثر بها على سبيل المُحاكاة ، لا غير . أما المعاناة التي تكمن في قصيدة إليوت ، وتجلى أثرها في صوره ، ورموزه ، فكانتْ بعيدة جدًا عن صلاح عبد الصبور ، لذا ، إذا قيلَ : إنَّ قصيدة إليوت مؤثرة جدًا ، وتحيط القارئ بهالةٍ من السحر ، والألق ، فإنّ قصيدة عبد الصبور باهتة الإحساس ، باردة العواطف . وهو ينفي أنْ يكونَ عبد الصبور ، باقتباسِهِ عبارَة «لست الأمير هملت» الواردة في قصيدة إليوت ، بعد إسقاط الاسم «هملت» :

جارتي لست أميرا
لا ولست المضحك الممراح في قصر الأمير
كي يريك العجب المعجب في وضح النهار
إنني خاوٍ ، ومملوءٌ بقش وغبار

يمكن أن يكون على قدم المساواة مع إليوت ، فهذا القولُ ، على الرغم من أنه منقول نقلا حرفيًا ،عاجزٌ عن إيضاح ما بين هملت شكسبير(١٥٦٤- ١٦١٦) وهملت إليوت (١٨٨٨- ١٩٦٥) من تماثل ، أو تناقض ، فهاملت إليوت يريد أنْ يكون بطلا مأساويًا ، وقد ظهر في قصيدة عبد الصبور – للأسف – مهرجًا مُضحكًا ، وهذا يعني أنّ احتذاءه لإليوت لم يكن موفقاً ، ولم تتعد قصيدته هذه الأصداءَ الخارجيّة[١] . أما السيابُ فقد كان يعاني من حالة نفسيّةٍ مرَّ بمثلها إليوت عندما كتب قصيدته المشهورة «الأرضُ اليباب» The Waste Land وقد وجد فيها الشاعر العراقيُّ ما اختبره هو وعاناهُ من رغبة ملحّة في التعبير عن شتات الواقع في أقسى لحظات الألم ، حين تتطهّر النفس ، وتتكثف الرؤية ، وتولد على يدي الفنان ؛ فاللحظات الإبداعية في «الأرض اليباب» استطاع السياب أنْ يقتنصها ، ويطوِّع بها الإيقاع لحاجاته ، واستعداده الشعريّ ، ولهذا كان نهجه مختلفًا عن نهْج عبد الصبور ، وتبعًا لذلك وجدنا في قصيديتيْ السياب ، وإليوت ، تحريرًا للغة من قيْد المضمون ، والعادة . فما بين انحباس المطر ، وانتظارِهِ ، وانهمارِهِ ، يتغير الواقع على إيقاع التحولات التي تطرأ

(١) إليوت وأثره على صلاح عبد الصبور والسياب ص ١٩-٢١ .

على النصّ . وفي القصيدتين ثمة اعتمادٌ واضحٌ على ما يسميه الناقد ثورة الكلمة تارة ، ومناطق الوعي تارة أخرى . وهذا كله يؤكد الفرق بين تأثير ناتج عن وَحْدة المعاناة ، وآخر ناتج عن التقليد ، والمحاكاة[1] . ويبدو لنا الدكتور شاهين متناقضًا في هذا السياق ، فعند كلامه على محمود درويش وقصيدته «فرس الغريب» يحمد له تأثرَهُ بإليوت ، على الرغم من أنه قام بانقلاب على النصّ الذي تأثر به ، واحتذاه ، لكنه عند الكلام على صلاح عبد الصبور لا يسمح له بمثل هذا الانقلاب . فالتساؤل الذي يثيرُه عن الفارق بين هملت إليوت ، وهملت عبد الصبور ، سؤالٌ يفترضُ أنّ الشاعر عبدالصبور يريد أن يكرر ما قاله إليوت ، لا أكثر ولا أقل ، وهذا منطقٌ في النقد المقارن يثير الاستهْجان ، وكأن الناقد ، في مقارناته ، يصادر حق مبدع في الاختلاف ، فيما يبيح لآخرالحقّ كله في الاختلاف ، والإئتلاف ، وهذه ازدواجية في المعايير يأباها المنطق .

وقد يطولُ بنا الأمْرُ إذا نحن تتبَّعْنا ما كُتب ، ونُشر ، من دراسات نقديّة مقارنَة . فقد كثر التأليف في أثر الأدب العربي في الأدب الغربي ، تارة عن تأثير المقامات ، وطورًا عن تأثير ألف ليلة وليلة ، وتارة عن تأثير قصص الحيوان «كليلة ودمنة» وعن آثار الأدب الأندلسي في شعر التروبادور ، والعكس أيضًا ، فقد تزايد التأليف عن أثر الرواية الغربيّة في الرواية العربية ، وعن أثر المسرح الغربي في المسرح العربي ، وعن حضور شكسبير Shakespeare (1564- 1616) في هذا الأدب ، والموضوعاتُ المقارنة تقتربُ بنا من موضوع آخر سوف نتكلم عليه لاحقًا ، وهو الأدبُ باعتباره موضوعًا للدراسات الثقافية . ولا يفوتنا هنا أنْ ننبّه على الدور الذي أداه جهابذة في النقد المقارن مثل : محمد غنيمي هلال(١٩١٧- ١٩٦٨) ، وحسام الخطيب ، وصلاح فضل ، الذي عني بعلاقة الكوميديا الإلهية برسالة الغفران ، ومحيي الدين صبحي ، وتجدر الإشارة لمساهمة المؤلف في هذا بكتاب «ظلال وأصداء إسبانية وأندلسية في الأدب المعاصر» المتضمن بحوثا عن أثر لوركا في الشعر العربي الحديث ، كذلك مقارنته قصة «ما أقل الثمن» لمحمود سيف الدين الإيراني ، بقصة لأنطون تشيكوف بعنوان ورقة اليانصيب The Lottery Tiket وفي باب الرواية تناول ثلاثية أحمد حرب الروائية وصورة الآخر الإسرائيلي .

---

(١) إليوت وأثره على صلاح عبد الصبور والسياب ص ٢٢-٢٦ .

الفصل الثاني

١٤. ثورة النقد

من المعروف أن النقد الأدبي ظل ، منذ القديم ، يُقْصي علم اللغة عن دائرته ، بما فيه من اهتمام بالأصوات ، وبالنحو ، وبالصرف ، وبالمعجم ، وبالتراكيب ، وبفقه اللغة ، وما فيه من مقاييس العامّي والفصيح ، واختلاف اللهجات ، إلخ . صحيحٌ أنّ هناك بعض الاستثناءات التي كانتْ تجتذب النقاد إلى شيء من التصحيح اللغوي في الأدب ، غير أنَّ البلاغة ، بما فيها من فروع : كعلم المعاني ، وعلم البديع ، مست العلم اللغوي مسًا رفيقًا في بعض النقاط . فتطرق البلاغيون إلى المعني عن طريق الإشارة لما في لغة الأدب من تكثيف للجناس ، والطباق ، والكناية ، والتورية ، أو لاختلاف المعنى الحرفي للتركيب عن المعنى السياقي ، الذي يرمي إليه الكاتب ، ويومئ : كتحول الاستفهام إلى إنكار ، أو نفي ، أو تعجّب ، أو تشويق . غير أنّ علم اللسان linguistics ابتداءً من أوائل القرن الماضي ، بدأ يقترب من الأدب اقترابًا أدى لظهور اهتزازات عنيفة ، وكبيرة ، في نظرة النقاد لهذه الإشكاليّة تمثل ثورة حقيقية على مستوى العلاقة بين النقد وعلم اللغة ، أو اللسان . وعنيت حلقة موسكو اللغوية (١٩١١-١٩٢٠) ، على سبيل المثال ، بالأصوات ، وبنظرية الفونيم ، وبالجانب الإدراكيّ ، والبيولوجيّ ، للنطق ، والسّمْع ، وعنوا كذلك بالدلالة ، وبالوظيفة الإنشائية ، أو الأدبية ، للغة[١] . وتطوَّرتْ هذه العنايَة ، وازدادت لدى حلقة براغ Prague (1922-1939) . ومن نتائج هذا اللون من البحوث ظهر علم خاص هو علم الأسلوب Stylestics ، وهو ضربٌ من التدخل اللساني في دراسة الأدب ، وتحليل النص الشعري ، والنثري . وعُرف هذا الدرس نظرًا لاهتمامه بالتشكيل اللغوي في معزل عن المعاني بالاتجاه الشكلي ، وأطلق على جماعة موسكو اسم «الشكليين

(١) للمزيد عن حلقة موسكو وحلقة براغ انظر= روبنزر ، موجز تاريخ علم اللغة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، عالم المعرفة ، ٢٢٧ ، ط١ ، تشرين ثاني ، ١٩٩٧ص ٣٢٥ - ٣٣٢ .

الروس»[1] . وفي باريس اتكأ شارلز بالي (Bally(1865- 1947 وآخرون[2] على ما ذكرهُ سوسير (١٨٥٧- ١٩١٣) في محاضراته عن علم اللغة العام الذي صدر في العام ١٩١٦ من ثنائيّات ، لا سيما ثنائية الحضور والغياب ، والفرق بين اللغة والكلام ، وثنائية الدال والمدلول ، وتوقعه ظهور علم باسم علم العلامات semiology يكون علم اللغة فرعًا من فروعه ، فاهتموا ، هم أيضًا ، بالأسلوب ، كونه يميز كلامًا عن كلام ، على الرغم من استعمال الاثنين للغة واحدة ، تخْضعُ لتوصيف واحد من حيثُ الصوتُ ، والصرف ، والمعجم ، والتركيب النحوي . فاطَّرد البحث في ذلك ، مما أسفر عن نتائج مقاربة جدا لتلك التي توصل إليها الشكليون الروس ، والبراغيون ، فكانت الأسلوبيّة من أقدم معالم النقد الذي وُلد ، ونما ، وترعرع في أحضان علم اللسان .

١٥. الأسلوبيات

والأسلوبيّة تعبير يقابله في الإنجليزية stylestics والأدقّ أن تترجم هذه الكلمة بعلم الأسلوب ، غير أنّ الكتاب يميلون للاختصار عادة ، فبدلا من كلمتين يستحسنون استعمال «الأسلوبية» بوصفها كلمة واحدة . واشتقّ المصطلح من كلمة style التي تعني الأسلوب . واللاحقة الصرفية stics والأسلوب تعبيرٌ غامضٌ بعض الغموض ، ينبع ذلك الغموض من كثرة المعاني التي يدلّ عليها دلالة تختلف باختلاف السياق . فالكلمة لا تستعمل في مجال الأدب وحده ، بل تستعمل أيضا في مجالات الفن ،

---

(١) انظر= تودوروف : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ودار الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ومن أعلام هذه المدرسة بالإضافة لرومان ياكوبسون : بوريس إيخنباوم ، ويوري تنيانوف ، وبوريس توماشيفسكي ، وفيكتور شيلوفسكي .وعن إنجازات ياكبسون في مجال الشعرية انظر= بارتشت ، بريجيتة : مناهج علم اللغة من هرمان باول حتى نعوم شومسكي ، ترجمة سعيد حسن بحيري ، مؤسسة المختار ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٤ص ١٥٦ - ١٥٨ .

(٢) غراهام هو : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ ،١٩٨٥ ، ص٣٧- ٤٠ .

والملابس ، والموسيقى ، وتدبير الاقتصاد ، والمنزل ، والسياسات[١] . وكان هذا المصطلح قد اقترن بالبلاغة منذ القديم ، سواءٌ عند الإغريق ، أو عند العرب . ففي كتابه «إعجاز القرآن» استعمل الباقلاني (٤٠٣هـ) كلمة الأسلوب ، واصفًا بها طريقة الشاعر ، والناثر ، في ترتيبِ الكَلِم ، على نحو يقلدُهُ فيه شاعر آخر ، أو كاتبٌ آخر[٢] . وذكر مؤلف «دلائل الإعجاز في علم المعاني» (٤٧١هـ) كلمة «الأسْلوب» مرارًا[٣] ، وعرَّفه بالقول : هو : «الضرْب من النظم ، والطريقة فيه»[٤] ، وعزا إعجاز القرآن للأسلوب كونه الشيءَ الذي لا يُستطاع تقليدُه[٥] . وقد أرّق تعريف الأسلوب اللغويّين ، ونقاد الأدب ، القدماءَ منهم والمُحدثين . فبعضهم يؤكد أنَّ الأسلوب شيءٌ يصعُب تحديدُهُ ، وهو ذلك الذي لا يمكن ترجمته إذا نُقل النصُّ من لغته للغة أخرى[٦] . وهو عند آخرين الطابع الفريدُ الذي يتميَّزُ به كاتبٌ عن كاتب ، وشاعرٌ عن شاعر ، أي أنّه مظهرٌ لغويٌ ذو فرادة تتراءى فيها شخصية الكاتب ، وتتجلى ، على نحو يميزُه من غيْره ، ويفرّقه عن سواه[٧] . وهذا التفرُّد ناتج – بطبيعة الحال – عن اختيارات يتعمّدها الكاتب ، أو الشاعر ، مما يتيحه النظام اللغوي ، على المستوى المعجمي ، والتركيبي ، والدلالي ، فهو نظام يوفر للمبدع شاعرًا ، وناثرًا ، اختياراتٍ

---

(١) هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية(نموذج سيميائي لتحليل النص) ترجمة محمد العمري ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٩ص ٥١ .

(٢) الباقلاني ، أبو بكر (٤٠٣هـ) : إعجاز القرآن ، تحقيق سيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، ط٣ ، ١٩٧١ص٢٠٩ ، ٢١٦ ، ٢٨٦ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، دار المعرفة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ ص ٢٦١-٢٦٢ .

(٤) انظر= إبراهيم خليل : الأسلوبية ونظرية النص ، مرجع سابق ، ص ٤٧ .

(٥) دلائل الإعجاز ، ص ٢٠١ وقد نفى أن يأتي شاعر ببيت أو أكثر يشبه بيتا أو أكثر لشاعر آخر لتعذر محاكاة الأسلوب ، «وأما قولهم قد أتى بالمعنى بعينه ، وأداه على وجهه فَهْوَ تسامح منهم» وذلك محال .

(٦) انظر= شبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ترجمة محمود جاد الرب ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، الرياض ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص٥١ .

(٧) علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٥٥ .

عدةً ، ووفقا لهذه الاختيارات يختلفُ أسلوبُ عن آخر .

وينظر تشارلز بالي (1865- 1947) Bally وهو من تلامذة سوسير للأسلوب من زاوية أخْرى ، وهي الانحرافُ عن المعيار الذي يتوخى الصحة في اللغة ، إلى معيار آخر يتغيّا إضفاء المزيد من الظلال ، والألوان ، على الكلمات ، فينشأ بسبب ذلك الأسلوب[١] فهو مزيد من المجاز الذي يشحن النصّ بشِحْنة انفعالية تعبيريّة ، وهذا توجيه لا يتعارض قط مع ما يذهب إليه ياكوبسون (1896- 1982)Jakobson الذي يضيف شرطًا ، وهو أن يتسق الانحراف عن اللغة المعيارية standard مع التأليف بين الكلمات في محور المجاورة[٢] . وقد اهتم هؤلاء بدراسة الأدب مستخدمين معطيات علم اللسان ، لإفادة هذا العلم بمعرفة جديدة عن الوظيفة الثانية للغة ، وهي الوظيفية الأدبيّة ، فالوقوف على ظاهرة الأسلوب في النصوص ، باستخدام مستويات التحليل : الصوتي ، والصرفي ، والتركيبي ، والدلالي ، يُغني الدراسات اللغوية ، فضلا عن الأدب[٣] . ويُلقي الأضواء على خفايا النظام اللغوي الذي يتيح للشيء الواحد ، وهو الكلمات ، أن يكون أداة إبلاغ ، وأداة تعبير ، وخلق فنيّ ، في وقت واحدٍ . وكانت البلاغة القديمة تقومُ بجزءٍ منْ هذا ، إلا أن اللسانيات أزاحتْ البلاغة منَ الطريق ، فاتحة المجال لهذا الضرْبِ من التحليل اللغوي الأدبيّ ليعطيَ ، بدلا منها ، هذه النتائج[٤] .

ولم يكن النقد الأدبيُّ العربي في معزل عن هذا التطور الجديد ، ففي العام

---

(١) سعد مصلوح : الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية) دار الفكر العربي ، ط٢ ، ١٩٨٤ ص٢٣-٣٣ وانظر للاستزادة : تيري إيجلتون : نظرية الأدب ، مرجع سابق ، ص ١٣وانظر هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية ص ٥٧ وقد استعمل كلمة انزياح بدلا من انحراف .

(٢)عبد السلام المسدي : الأسلوبية والنقد الأدبي ، الثقافة الأجنبية ، بغداد ، س٢ ، ع١ ، ص٤٣ .

(٣) ينظر في هذا كل من= صلاح فضل : علم الأسلوب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٥ص١١٥ وشكري عياد ، مترجم : اتجاهات البحث الأسلوبي ، دار العلوم للطباعة ، الرياض ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص ٩٦ .

(٤) للاستزادة= انظر منذر العياشي : مقالات في الأسلوبية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٠ص١٧٩- ٢٠٠ .

١٩٣٩ صدر في مصر كتابٌ لأحمد الشايب بعنوان «الأسلوب»[١] ، سلط فيه الضوء على البلاغة من حيث هي دراسة للأساليب . وتوقف عند تعريف الأسلوب ، وعلاقته بالشخصية الفريدة للكاتب ، والشاعر ، وبطباعه الذاتية التي تميزه عن أي إنسان آخر ، ولهذا استشهد برأي بيفون Buffon الفرنسي (١٧٠٧- ١٧٨٨) من حيث أن الأسلوبَ هو الكاتبُ [٢] . وفرّق بين الأسلوب الذي يميز الشخص ، نظرًا لانفراده بمزايا محدّدة ، والأسلوب الذي يميز الفنّ ، فهو في الخطابة مختلف عنه في الشعر ، وفرق أيضًا بين الأسلوب الفردي ، والأسلوب العام ، الذي تطبع به آثار عصر معين . وتناول ، عن طريق الشواهد ، كيفية الاستدلال على مزايا الأديب الفرديّة عن طريق الأسلوب ، متوقفًا عند بعض مزاياه : كالوضوح ،والقوة المؤثرة ، والجمال الذي يُمْتع ، ويسُرُّ القارئ ، وتناول هذه المزايا بالتفصيل ذاكرًا ما يحتاج إليه الأمْرُ من أمثلة ، وشواهد[٣] . وفي العام ١٩٥٩ صدر كتاب آخر بالعنوان نفسه لمحمد كامل جمعةً ١٩٦٢ [٤] . وجاءَ كتابُ عبد السلام المسدي[٥] «الأسلوبيّة والأسلوب» (١٩٧٧) ليفتح الباب على مصراعيه أمام الدراسات النقدية الأسلوبية التي اتخذت مسارب عدّة على النحو الاتي :

١- الترجمة عن اللغات الأخرى .

٢- التعريف النظري بالأسلوبية ، وبعلاقتها بعلم اللسان ، وباتجاهاتها المتعددة .

٣- البحث في علاقة البلاغة العربية بالأسلوبية .

٤- الدراسات التطبيقية ، واتجهت اتجاهين :

---

(١) أحمد الشايب : الأسلوب ؛ دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط٨ ، ١٩٨٨ وانظر ما كتبه عنه محمد عبد المطلب في : البلاغة والأسلوبية ، الشركة العالمية المصرية ، ومكتبة لبنان ، بيروت ، والقاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ١٠٦-١١٧ . ولم نستطع الوقوف على سيرة الشايب ، ولا على سنة ميلاده ، ولا سنة الوفاة .

(٢) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية ، ص ١٢١ .

(٣) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية ، ص ١٨٥-١٩٣ .

(٤) الأسلوبية ونظرية النص ، مرجع سابق ص ٧ .

(٥) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، (نحو بديل ألسني في نقد الأدب) الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط١ ، ١٩٧٧ .

* النظر في الأدب القديم في ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة .
* تناول الشعر العربي الحديث والمعاصر وبعض فنون النثر تناولا أسلوبيًا ، فضلا عن القرآن الكريم ، وسوره .

فعلى الرغم من أنّ ما تُرجم من كتب ، ومقالات ، عن الأسلوبية لكتاب غربيّين ، ليس كثيرًا ، إلا أنّ القليل الذي ترجم أثر تأثيرًا جيدًا في الدراسات النقدية الأسلوبية ، ونقل إبراهيم الخطيب المقالات التي جمعها تودوروف من نصوص الشكليين الروس إلى العربية في كتاب سمّاه «نظرية المنهج الشكلي» ١٩٨٢ . وعرَّب سيد بحراوي (١٩٨٢) مقالة بارتون جونسون عن تحليل يوري لويتمان للغة الشعر . وترجم صالح حافظ (١٩٨٢) بحثا لمدلتون مري بعنوان «معنى الأسلوب» . وترجم أحمد المديني من المغرب «شعرية النثر» لتودوروف (١٩٨٢) ولمياء عبد الحميد العاني ترجمت «مفهوم الأسلوب» لرولف ساندل (١٩٨٢) وفي العام نفسه نشرت ترجمة لفصل من كتاب لروجر فاولر بعنوان «اللسانيات ودراسة الأدب» وترجم سليمان العطار «الأسلوبيّة علمٌ وتاريخ» لعدد من المؤلفين : سلفيان ، مانويل ، فيتور (١٩٨٤) ونقل كاظم سعد الدين كتاب «الأسلوب والأسلوبية» لغراهام هو Hough البريطاني ، وصدر ببغداد (١٩٨٥) . وترجم كتاب جان كوهين «بنية اللغة الشعرية» غير مرّة ، كانت الأولى من صنيع محمد الولي ، ومحمد العمري(١٩٨٦) والأخرى من ترجمة أحمد درويش . وترجم محمود جاد الرب كتاب برند شبلنر الموسوم بعنوان «علم اللغة والدراسات الأدبية» (١٩٨٧) وترْجم لرومان ياكبسون عدَدٌ من المقالات جمعت في كتاب بعنوان «قضايا الشعرية» ترجمها محمد الولي (١٩٨٨) وأسهم منذر العياشي بتعريب مقالات في الأسلوبية ، منها مقالة بيير جيرو «الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير» (١٩٩١) . وترجم حامد أبو أحمد كتاب «نظرية اللغة الأدبية» لخوسية إيفانكوس (١٩٩٢) ، وبعد ذلك بعام ترجم فاضل تامر من العراق مقالة بعنوان «الأسلوبية العاطفية» لتايلر(١٩٩٢) وترجم إبراهيم خليل مقالة اللغوي البولندي إدوارد ستانكوفيتش الموسومة بعنوان «علم اللسان ودراسة اللغة الشعرية» التي تضمنها كتاب «الأسلوبية ونظرية النص» (١٩٩٧) وعكف بسام بركة ، من لبنان ، على ترجمة كتاب «الأسلوبية» لجورج مولينيه من الفرنسية ، وصدر في العام ١٩٩٩ . وترجم محمد العمري كتاب «البلاغة والأسلوبية» لهنريش بليث (١٩٩٩) وفي العام ٢٠٠٣ صدرت ترجمة لكتاب فيلي ساندريس «نحو نظرية أسلوبيّة لسانيّة» الذي قام

بتعريبه خالد محمود جمعة . تضاف إلى هذه الترجمات مقالاتٌ عدة ترجمها شكري عياد (١٩٢١- ١٩٩٩) ، وجمعها ، ونشرها في كتابٍ بعنوان : «اتجاهات البحث الأسلوبي» ١٩٨٧يضم بحوثا لستيفن أولمان ، وشارلز بالي ، وميشال ريفاتير ، وآخرين .

وعلى الصعيد النظري كثرت التآليف حول الأسلوبية ، بعد الكتاب الذي أصدره عبد السلام المسدّي- من تونس - بعنوان : «الأسلوبية والأسلوب» (١٩٧٧) فقد تلاه كتاب محمد الهادي الطرابلس «خصائص الأسلوب في الشوقيات» ١٩٨١ وصنف عدنان بن ذريل من سورية كتابا بعنوان «اللغة والأسلوب» (١٩٨٢) أضاف إليه مؤلفا آخر بعنوان «النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ٢٠٠٠ وفي العام نفسه صدر «المدخل إلى علم الأسلوب» لشكري عياد ، وأسهم سعد مصلوح بدراسة قيمة نشرت في كتاب سماه «الأسلوب ؛ دراسة لغوية إحصائية» ١٩٨٤وقد ظهر متزامنا مع كتاب «دليل الدراسات الأسلوبية» لجوزيف شريم ، من لبنان ، وصنف صلاح فضل كتابًا نظريا بعنوان «علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته» صدر في القاهرة ١٩٨٥ وظهر في مصركتاب «الاتجاه الأسلوبي في النقد العربي» (١٩٨٦) وصنف محمد الهادي الطرابلسي فصلا في كتاب «قضايا الأدب العربي» بعنوان «مظاهر التفكير الأسلوبي عن العرب» صدر في تونس (١٩٨٧) أتبَعه كتابًا آخر بعنوان «تحاليل أسلوبية» . واستأنف سعد مصلوح جهودَه ، فأصدر كتاب «الأسلوبية منهجا نقديًا» (١٩٨٩) وفي ١٩٩٠ صدر كتاب منذر العياشي «مقالات في الأسلوبية» وصدرت الطبعة الثانية من «جماليات الأسلوب» لفايز الداية ١٩٩٠ وكتاب «المدخل إلى الأسلوبية» للهادي الجيلاطي من تونس ١٩٩٢ و«الأسلوبيّة والبيان العربي» لمحمد عبد المنعم خفاجي ١٩٩٢ و«سلطة الأسلوب» لأحمد الزعبي ، من الأردن ١٩٩٢ و«البحث الأسلوبي معاصرة وتراث» لرجاء عيد (١٩٩٣) و«التحليل الألسني للغة الأدب» لمحمد عزام ١٩٩٤من سورية و«جذور الأسلوبية» لعلي زهرة (١٩٩٧) و«الأسلوبية ونظرية النص» لإبراهيم خليل ١٩٩٧ و«الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية» لفتح الله أحمد سليمان (١٩٩٧) والأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها لموسى ربابعة٢٠٠٢ من الأردن ، و«المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر» لمديحة جابر السايح (٢٠٠٣) والأسلوبية في النقد العربي الحديث» لفرحان بدري الحربي (٢٠٠٣) ، و«الأسلوبية ؛ الرؤية والتطبيق» ليوسف أبو العدوس٢٠٠٧ .

وهذه المؤلفات لا تقتصر في الواقع على التعريف النظري ، وإنْ أولته كبير الاهتمام ، وجليل العناية ، إذ اختار بعض المؤلفين أن يجمع بين النظري والتطبيقي ، أو أنْ يعرّف بالأسلوبية ، ويلتفت في الوقت نفسه لجذورها في التراث العربي النقدي ، والبلاغي . فعلى سبيل التمثيل يجمع سعد مصلوح في كتابه «الأسلوب» بين التعريف النظري ، والتطبيق ، فيقدم لنا دراسة لأسلوب كل من طه حسين والعقاد اعتمادًا على الإحصاء ، ومعرفة تواتر الجمل القائمة عى استعمال الأفعال والصفات ، مستخدمًا معادلة بوزيمان Busemann الألماني عن نسبة الفعل إلى الصفة ، ويستنتج من ذلك أن العقاد يميل إلى الجملة المبدوءة بالوصف أكثر من ميل طه حسين للجملة المبدوءة بالفعل ، مما يُضفي على أسلوب طه حسين بعض السلاسة التي يفتقر إليها أسلوب العقاد(١) . واستخدم الإحصاء للتفريق بين أسلوب الشعر الغنائي والمسرحي عند شوقي ، مؤكدًا ارتفاع نسبة الأفعال في الشعر الغنائي على نسبتها في الشعر المسرحي ، متخذاً من بعض مسرحيات شوقي الشعرية نماذج للتطبيق(٢) . ويكرر الشيء ذاته في دراسة تبتغي التفريق بين أسلوبي محمد عبد الحليم عبدالله (١٩١٣- ١٩٧٠) ونجيب محفوظ (١٩١١- ٢٠٠٦) ، متخذا من رواية «بعد الغروب» للأول ، ورواية «ميرامار» للثاني ، مثالين للتطبيق . وقد اكتشف عن طريق الإحصاء أن أسلوب نجيب محفوظ يختلف باختلاف الشخوص ، وكذلك محمد عبد الحليم عبدالله ، فالنسَبُ تتغير كلما انتقل الكاتب من سرد إلى حوار ، وكلما انتقل من شخصية إلى أخرى(٣) . على أنَّ هذا النوع من النظر الإحصائي في الأسلوب لا يخفي سوى موضوعية مفتعلة ، ودقة زائفة ، لأن الشيء الذي يبْذل

---

(١) سعد مصلوح : الأسلوب ؛ دراسة لغوية إحصائية ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط٢ ،١٩٨٤ص٧١- ٧٧ .

(٢) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ٨٢-٩٧ .

(٣) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ص ١٠١- ١٢٠ وللمزيد انظر= غراهام هاف : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٥ ص ص ٦١- ٦٥ وقد تساءل ساخرًا : على فرض أن نسبة معينة تساوت لدى كاتبين أو شاعرين مثل بوب ، وطومسون ، فهل صحيح أنْ لا فرق بين أسلوبيهما؟ إذا قلنا : أجلْ ، فإن هذا ينسف فكرة الأسلوب من الأساس ، وإن قلنا : لا ، فإنّ هذا يثبت ألا فائدة من الإحصاء قط .

الدارسُ ، من أجله ، جهدا كبيرًا ، لا يتعدى التأكّد مما كان قد لاحظه من النظر الأول في النص . فمن يقرأ مثلا مقامة لبديع الزمان الهمذاني (٣٩٥هـ) يكتشف ، من النظرة الأولى ، توافر الطباق ، أو الجناس ، أو السجع ، فهل هو في حاجة للإحصاء ليستدل على ذلك؟ نحن نعرف من القراءة الأولى أنّ في كتابات طه حسين سلاسة لا نجدها في كتابات العقاد ، فما الذي أضافه الجهد الإحصائي؟ علاوة على ذلك يُذكرُ أنَّ المشتغلين بالنقد الأدبي ؛ الأسلوبي ، وغيره ، لا يجيدون النظر الإحصائيّ الذي استعير ، في الحقيقةِ ، من علم آخر ، هو الرياضيات . يُضاف إلى هذا كله أن في اللغة خوالف لا يستقيم اعتبارها لدى النظر الإحصائي من هذه الزمرة ، أو تلك ، فالفعل منه التام ، ومنه الناقص ، والاسم منه ما يقوم مقام الفعل كالأسماء المشتقة للدلالة على اسم الفاعل ، واسم المفعول ، والصفة العاملة عمل الفعل ، ومنه ما لا يقوم ، والتقديم والتأخير منه أنواع ، مما يضع أمام الدارس عوائق تثير الشكوك فيما يصل إليه عن طريق الإحصاء من نتائج .

وَعُنيَ بعض هؤلاء بالالتفات إلى جذور الأسلوبية في التراث العربي ، فجمعوا بين التعريف النظري وهذا الضرب من البحث . وأكثر المصنفات ، التي تحمل عنوانا يجمعُ فيه المؤلف بين البلاغة والأسلوبية ، من هذا النوع . ففي كتاب «البلاغة والأسلوبية» يجمع محمد عبد المطلب بين النظر الأسلوبي في التراث والنظر الأسلوبي الحديث ، مشيرًا لربط الباقلاني(٤٠٣هـ) في «إعجاز القرآن» بين الأسلوب والنوع الأدبي[١] ،واختلافه باختلاف موضوع الأدب . وذلك شيء احتذاه الفخر الرازي (٦٠٦هـ) والعلوي (٧٤٩هـ) وفي مباحث الاحتذاء تحدثوا عما يشبه الأسلوب ، ويؤكد عبد المطلب أن مفهوم عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) للأسلوب مفهوم مرتبط ارتباطا شديدا بالنظْم[٢] . ولم يقتصر على النظر الأسلوبي لدى المشارقة ، بل تعداه إلى النظر الأسلوبي في المغرب ، والأندلس ، منبها على رأي حازم القرطاجني(٦٨٤هـ) الذي فرق بين النظم والأسلوب ؛ فالنظم ينشأ – في رأيه –من

(١) محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية ، ومكتبة لبنان ، بيروت ، والقاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤ ص ١٦-١٧ .

(٢) البلاغة والأسلوبية ص ٢٥ .

التوليفات اللفظية ، على حين أن الأسلوب ناتج عن التوليفات المعنوية[١] . كذلك يربط القرطاجني ربطاً محكمًا بين الأسلوب والنوع الأدبي[٢] . وموقف البلاغة العربية من بعض البدائل الأسلوبية مشاكلٌ لموقف الأسلوبية المعاصرة . فالعدول في تلك البلاغة كالانزياح والانحراف عن المعيار في المستوى الدلالي ، وكالمجاز[٣] عند المحدثين . وتتبّع عبد المطلب موقف البلاغيين من الأسلوب في العصر الحديث ، بدءا بالشيخ حسين المرصفي (١٨١٤-١٨٩٠م) مرورًا بالرافعي (١٨٨٠- ١٩٣٧) ، وغيره من محدثين عنوا عناية خاصة بالأسلوب ، كأحمد الشايب ، وأمين الخولي (١٩٢٠-١٩٦٦) والعقاد ، ليقفنا بعد هذا كله على النظر الأسلوبي الغربي ، وعلاقته بعلم اللسان ، مشيرا لدور فردناند دو سوسير (١٨٥٧- ١٩١٣) وتلاميذه من مثل شارلز بالي ، ليفرغ بعد ذلك للتعريف النظري بهذا المنهج ، متحدثا عن البدائل ، والاختيارات الأسلوبية ، من وجهة نظر معاصرة ، مستخدمًا المفردات التي استخدمها اللغويون ، والبلاغيون ، المتقدمون ، كالعدول المكافئ في رأيه لمصطلح الانحراف deviation أو الانزياح[٤] . وعلى الرغم من أنه يذكر غير قليل من الأمثلة التطبيقية للعدول ، والتكرير النمطي ، إلا أنه اجتزأ الدراسة ، ولم يتوسع فيها توسُّعًا يستوفي فيه مستويات التحليل الأسلوبي .

خلافا لنظيره محمد عزام الذي أفرد ثلاثة فصول من كتابه «التحليل الألسني للأدب» (١٩٩٤) ليؤكد أن الأسلوبية نهج تحليلي له جذوره في التراث النقدي ، والبلاغي . بدليل أن نقاد الشعر من مثل قدامة بن جعفر(٣٣٧هـ) تحدثوا عن الألفاظ ، والاستعارة ، وعن الجرس الصوتي ، وما يمكن أن يكون مكافئا للانزياح . وفي الفصل الرابع والخامس تناول النظر الأسلوبي الحديث تحت عنوانين ، أولهما «مناهج النقد الألسني» [٥] ، والثاني تحت عنوان «التحليل الألسني للأدب» [٦] .

---

(١) البلاغة والأسلوبية ص ٢٨ .

(٢) البلاغة والأسلوبية ص ٢٩ .

(٣) البلاغة والأسلوبية ص ص٦٥- ٨١ .

(٤) البلاغة والأسلوبية ص ص ٢٦٨-٢٨٨ .

(٥) محمد عزام : التحليل الألسني للأدب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٤ ص ٩٣-١٢٠ .

(٦) التحليل الألسني للأدب ص ١٢٣-١٧٩ .

ويُعدّ هذا الفصل تطبيقا لما ورد في الفصل السابق . فقد أوضح فيه ، بأمثلة تطبيقية من الشعر العربي القديم ، والحديث ، ما يقوله النظر الأسلوبي في مستويات أربعة هي : الصوتي ، وهو الذي يعنى بتسليط الضوء على ما في الأدب من انزياح صوتي عن المعْيار ، وتأثير الوزن ، والإيقاع ، والقافية ، والبنى المقطعية الأخرى ، في الرسالة الأدبية للشعر ، مستشهدا بآراء عدد من اللسانيين ، أمثال رومان ياكوبسون ، وتروبتسكوي Trubetskoy (1890- 1938)[١] متخذاً من شعر صلاح عبد الصبور (١٩٣١- ١٩٨١) نموذجاً ، ومثالا للتطبيق . كذلك تناول ما يعرف بالمستوى اللفظي ، منطلقا من نظرية التواصل ، وتأثير الشفرة[٢] وتلا ذلك بوقفة عند المستوى التركيبي ، أي النحوي . وذكر – في هذا المقام- موقف عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) من حيث ضرورة الربط بين النسق النحوى ، والمعطى الدلالي ، والبياني[٣] . وعرض لنموذج يوضح هذا المستوى ، وهو دراسة صامويل ليفين لما يعرف بالأبنية اللغوية في الشعر[٤] . متطرّقا للقواعد التحويلية لدى تشومسكي Chomsky ، وتأثيرها في اللغة الأدبية ، وخروجها على اللغة المعيارية طمعا في تحقيق الدلالة الأدبية للنصوص . ووازن بين أمثلة من شعر صلاح عبد الصبور ، وأخرى من شعر البياتي (١٩٢٦- ١٩٩٩) ، مؤكدًا أن أسلوبي الشاعرين مختلفان على صعيد التركيب النحوي ، فالأول يكثر من التقديم والتأخير ، والآخر لا يكثر من ذلك[٥] وفي المستوى الرابع ، والأخير ، يتناول الدلالة ، مشيرًا لنماذج من البحث لعلي عزة ١٩٧٦ الذي توقف طويلا إزاء اللغة ، والدلالة ، في شعر السياب (١٩٢٣- ١٩٦٤) ، وعبد الصبور ، مؤكدا أنّ نتائج البحث تظهر اختلاف أسلوبيْ الشاعرين فيما يختص بثلاثة محاور ، هي : الزمن ، والمرأة ، وعبثية الوجود[٦] .

لقد أتاحت الأسلوبية اللسانية ، بما فيها من جدّة التحليل اللغوي ، وطرافة التقويم

---

(١) التحليل الألسني للأدب ، ص ١٢٩-١٤١ .

(٢) التحليل الألسني للأدب ، ص١٤٣ .

(٣) التحليل الألسني للأدب ، ص ١٤٨ .

(٤) التحليل الألسني للأدب ، ص ١٤٩ .

(٥) التحليل الألسني للأدب ص ١٥٣ .

(٦) التحليل الألسني للأدب ص ١٦٠-١٦٩ .

النقدي ، المجال لإعادة النظر في الأدب العربي شعرًا ، ونثرًا ، ورأينا في ضوء ذلك من يعيد النظر في شعر شوقي ، فيكتب كتابًا عن «خصائص الأسلوب في الشوقيات»[١] . ومن يتناول شعر حافظ إبراهيم (١٨٧٢- ١٩٣٢) في ضوء النظر الأسلوبي . ووجدنا صلاح فضل ينطلق من «علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته» ليبحث في بعض الظواهر الأسلوبية في شعر شوقي (١٨٦٨- ١٩٣٢) ، فإذا هو في تمهيده يتجاوز منزلة شوقي ، وتشاغل الدارسين بشعره على وفق مناهج عدة ، مؤكدًا أنَّ شعره يحتاج لإعادة نظر في ضوء الدراسة الأسلوبية الجديدة . ولما كانت الدراسة الأسلوبية تراكمية في الأساس ، فإنّ مانعًا لا يمنع من معاودة النظر في هذا الشعر بتطبيق المنحى الأسلوبي ، أو أي منحىً آخر . وأما كلمة «ظاهرة» في العنوان فتعني لديه الملمح التعبيري البارز الذي يتكرر تكرارًا لافتا يلمحه الناقد الأسلوبي ، بادئ الأمر عن طريق الحدس ، ثم يعكف على تقصي هذا الملمح ، وتتبعه في شعره ، كاشفا عن مدى تواتره ، ليتحول النظر النقدي من نظر بالحدْس إلى نظر بالفعل ، والقوة[٢] . ومن جملة ما يلاحظ عند شوقي التكرار[٣] وهذا التكرار يذكّرنا بما ذكره الأسلوبيون من حيث أن لكل نص ثلاثة مستويات ، أحدها هو المستوى الصوتي(الفونولوجي) الذي يومئ فيما يومئ إليه للبنية الموسيقة بصفة عامة ، وليس إلى البنية العروضية حسْب[٤] . وإذا ، فإن التكرار إذا سُلط عليه الضوء ، فإنه يقدم لنا تقويما أسلوبيا لذلك المستوى . والتكرار شيء شائع في الشعر على العموم ، وله وضع خاص في شعر شوقي ، كونه الوريث الشرعي لتقاليد القصيدة العربية القديمة بطابعها ، ومظهرها الشفاهي ، من هنا كان اهتمام شوقي بالتطريب ، معتمدًا ركيزة شكلية يسميها صلاح فضل «التدويم» . والتدويم هو تكرار قوالب جزئية ، أو مركبة ،

---

(١)سبقت الإشارة لكتاب محمد الهادي الطرابلسي عن «خصائص الأسلوب في الشوقيات» الصادر في تونس .

(٢) صلاح فضل : انتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، بلا تاريخ ص ٢٥٧-٢٥٩ .

(٣) انتاج الدلالة الأدبية ، ص ٢٦٠ .

(٤) انتاج الدلالة الأدبية ، ص ٢٦١ .

في تتابع تارة ، وفي مراوحة ، وتناوب تارة أخرى[١] .

فمـمّا يلفت النظر تكرارُه لأسلوب النداء في مطالع القصائد ، وتكرار النداء في القصيدة الواحدة مرارًا ، على مسافات متقاربة أو متباعدة[٢] ويلي ذلك تكراره للنداء من غير أداة (أبا الهول) التي تتكرر في تناوب من أول القصيدة حتى البيت الأخير :

أبـا الـهـــــــول ، لـو لـمْ تـكـنْ آيـــــــةٌ
لـكـان وفـــــاؤك إحـــــدى الـعـــــبَـــــرْ

علاوةً على هذا التكرار الذي يصفه صلاح فضل بالتدويم ، ثمّة تكرار لصيغة (فعيل) مثل : نديم ، سمير ، نجيّ ، إلخ . . ولا يفتأ الناقد يكرر الحديث عن النداء في قصائد لشوقي ، وعن الأمر : (قم ناج جلق) و(قم للمعلم) وغيرها . . مشيرا لنوع آخر من التـدويم المتراكب . ويعني به تكرار قالب لفظي مرة تلو الأخرى في الأبيات دون أن يكتفي بتكرير الأداة ، وإنما يعـمد إلى «الإلحاح على مجموعتين من الألفاظ ، أو ثلاث ، في كلّ بيت[٣] :

كـــــأن الـوغـى نـار ، كـــــأن جنـــــودنـا
مـــجـــوسٌ إذا مـــا يمّمـــوا الـنـار قـــرّبوا
كـــــأن الـوغـى نار ، كـــــأن الـردى قِـــــرىً
كـــــأنَّ وراءَ الـنـــــــــار حـــــاتمَ يـأدِبُ
كـــــأن الـوغـى نـارٌ ، كـــــأنَّ بـنـي الـوغـى
فـــــراشٌ لـه فـي مَـلْـمَـس الـنـار مَـــــأْرَبُ

ولئن كـان القـدمـاءُ قـد ذكـروا أن الأسـاليب تختلف باختـلاف النوع الأدبي ، وباختـلاف الموضوع ، فإن صلاح فضل يؤكد أن هذا صحيح ، بإشارته لاختـلاف التدويم فيما يختص بالطبيعة ، ووصفها ، في شعر شوقي . ففي قصيدة يصف فيها الهـلال نجـد التكرار ، والتـدويم ، يدوران حـول محـور الزمن ، ودورة الأيام[٤] . وعلى الرغم من أن الظاهرة التي يعـد الناقـد بدراسـتـهـا في البـحث هي التكرار ، إلا أنه

---

(١) انتاج الدلالة الأدبية ، ص ٢٦٢ .

(٢) انتاج الدلالة الأدبية ، ص ٢٦٧ .

(٣) انتاج الدلالة الأدبية ، ص ٢٧٦-٢٧٧ .

(٤) انتاج الدلالة الأدبية ، ص ٢٨٣ .

يستطرد إلى الطباق[1] فهو يعلق على بيْت لشوقي :

يـا نـاعسَ الـطـرْفِ لا ذقـت الـهـــــوى أبـدًا
أسـهـرتَ مُـضْناكَ في حِـفْظ الـهـوى ، فَنَم

بقوله «ليس في هذا البيت من روح الشعر شيء سوى هذا الطبَاق المتراكب ، بين ناعس ، وأسْهرتَ ، ونمْ ، أما أن يدعو حبيب على حبيبه ألا يذوق طعم الهوى ، فليس ذلك من تحرّق العُشّاق في شيء .»[2] والواقع أنَّ مأزق الدراسة الأسلوبية في التطبيق واضح في هذا المثال ، وهو عزل الظواهر الأسلوبية : كالتكرار ، أو التقديم والتاخير ، أوالحذف ، أو العدول ، والانزياح عن السياق ، وتجنب الخوض في القيمة الجمالية . وخير دليل على ذلك أنَّ الأبيات التي استشهد بها صلاح فضل لشوقي ، وذكر أن فيها تدويمًا متراكبًا من ثلاث مجموعات لفظية في كل بيت ، التكرير فيها مفتعل ، وكذلك الصور القائمة على تشبيهات في غاية التكلف ، فهو يشبه نار الحرب بنار المجوس ، وجنود العثمانيين بالمجوس الذين يقدمون لها القرابين . ويشبه نار الحرب بنار القِرى ، وجنود الأعداء بالضيفان الذين يتجهون نحو نار حاتم الطائي الذي يقدم لهم القرى (كذا) وهو النار . ويشبّه جنود الأعداء بالفراش ، الذي يسعي لإلقاء نفسه في النار ، وكلها تشبيهاتٌ مفتعلة ، ولا تنم على ذوْق ، وقد عجز النظر الأسلوبي عن أنْ يقول لنا شيئا في هذا .

وقد أثار النقد الأسلوبي – مثلما ألمحنا قبلا– الرغبة في إعادة النظر في الشعر العربي القديم ، على ضوء النظر الأسلوبي . وشاع الاتجاه نحو دراسة شعر أحد الشعراء ، أو أحد كتب الاختيارات ، أو الحماسات ، دراسة أسلوبية . فكتبت وحيدة حسون دراسة بعنوان «ديوان النابغة دراسة أسلوبية» ١٩٨٠ وتناولت أمينة الموسوي شعر أبي فراس في دراسة أسلوبية ١٩٩٣ واختارت رباب حسن شعر عمر بن أبي ربيعة لدراسته دراسة أسلوبية ، وكتب خالد السامرائي دراسة اسلوبية لشعر ذي الرمة ١٩٩٧ وصدر كتابان– على الأقل – يتناولان الشعر الجاهلي تناولا أسلوبيا ، وهما : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ٢٠١٠ وقراءة النص الجاهلي ٢٠٠٢ وكلاهما لموسى ربابعة . ونوقشت رسائل كثيرة من هذا الطراز عن شعر الراعي النميري ١٩٩٧

---

(١) انتاج الدلالة الأدبية ٢٨٥ .

(٢) انتاج الدلالة الأدبية ، ص ٢٨٦ .

والعباس بن الأحنف ١٩٩٧ ومسلم بن الوليد ، والمطولات في الشعر العربي ١٩٩٥ وشعر بدر شاكر السياب ، والجواهري ، والبردوني ، وصلاح عبد الصبور ، ومحمود حسن إسماعيل ، ومحمود درويش ، وأحمد شوقي ، وبدوي الجبل وما في شعره من ظواهر أسلوبية (٢٠٠٥) وكتبت بحوث عن الانزياح deviation ومن ذلك ما كتبه عباس الدرّة حول «الانزياح في الخطاب النقدي عند العرب»[١] . ولم تقتصر إعادة النظر على الشعر ، وإنما تعدته إلى النثر ، فكتبت رسائل ، وأطاريح عن المقامات ، وعن رسالة الغفران ، والتوابع والزوابع ، واحتلت الدراسات القرآنية موقعًا مهمًا في هذا اللون من الدراسة ؛ فكتب كثيرون بحوثًا ، ورسائل عن سورة ، أو أكثر ، من القرآن الكريم ، متناولين ما في تلك السور من إعجاز باستخدام تقنيات التحليل الأسلوبي . وتناول بعضهم الإعجاز القراني من حيث الأسلوب الموسيقي ، مؤكدا أن في القرآن الكريم سمات أسلوبية لا نجدها في أيّ نثر ، سواء فيما يتصل بالفواصل وتكرارها ، أو الانسجام الناتج عن تلاؤم الأصوات ؛ الاحتباسية الوقفية منها ، والاحتكاكية الرخوة ، أو المحاكاة الصوتية التي مثل لها بكلمة (صرصر) مرارًا ، والحسيس ، وتكرار النبر النطقي الموسيقي في مواقع متتابعة بما يضمن تموج النغم ، كما في الآية الكريمة : «والطور ، وكتاب مسطور ، في رَقٍّ منشور ،والبيت المعمور ، والسقف المرفوع ، والبيت المعمور»[٢] ففي هذ الآيات جميعًا جرى الارتكاز النبري على المقطع الأخير في نهاية كل آية ، بما يرتقي بمستوى النغم فيها مثلما ترتقي القافية بمستوى إيقاع الأبيات في القصيدة[٣] .

١٦. البنيويات

من التعبيرات النقدية الشائعة ، لدى نقاد الجيل الحاضر ، تعبير (بنيويّة) الذي خطّأه بعضهم ، على أساس صرفي ، فقالوا : بنوية ، وبنائية ، ونقد بنيويٌّ ، وبنائي .

---

(١) ابتسام مرهون الصفار : أثر المناهج النقدية الحديثة ، علامات في النقد ، مج ١٤ ، ج٥٥ ، محرم ١٤٢٦هـ (مارس) ٢٠٠٥ ص ٢٩٣-٢٩٦ .

(٢) الآيات من ١- ٦ من سورة الطور .

(٣) محمد سليمان العبد ، من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ،الكويت ، مج ٩ ، ع٣٦ ، خريف ١٩٨٩ ص٧٢- ١١١ .

ويقول أصحاب هذا التعبير : إنه مشتق من التصور الألسني الذي أثر قوله عن فرديناند دو سوسير (1857- 1913) Saussure في وصفه الدقيق للنظام اللغوي . غير أنَّ سوسير لم يستخدم كلمة بنية structureوإنما استخدم كلمة نسق ، ومرادفها «نظام» system[1] ويؤكد رولان بارط (1915- 1980) Barthes أنّ البنيوية – بمعناها الدقيق – لا تتخطى نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى ، ومنها الأدب .[2] ففكرة النسق ، في اللغة ، سرعان ما شقت طريقها إلى الأدب ؛ شعره ونثره . فالقصيدة ، والقصة ، والحكاية ، والرواية ، والمتخيّل السردي ، بصفة عامة ، لكلٍّ نسقه الذي يميّزه عن غيره ، بما في ذلك الأساطير التي عكف عليها الأنثروبولوجيون ، فأدهشهم ما فيها من أنساق ثنائية binary systems كالتي توجد في اللغة . وفي ضوء ذلك كتب شتراوس(١٩٠٨-٢٠٠٩) «الأسطورة والمعنى»[3] . وكتب رولان بارط «أسطوريات» ١٩٧٠ ونشأ تصوّر جديد للنصّ الأدبي باعتباره بنية تامة الخلق ، تضبط نفسها بما فيها من تحولات داخليّة ضبطًا ذاتيًا يؤدي إلى الحفاظ عليها من أيّ مساس خارجيّ ، بها أو بما فيها من دلالات نابعة من النسق وحدهُ ، وليس من أي تفسير آخر مصدرُه المؤلفُ ، أو الظروف التي تحيط به ، من زمان ومكان[4] . وتبعًا لذلك يرتكز النقد البنيويُّ على نقد النصوص نقدًا داخليًا – كالنقد الجديد الأمريكي- شموليًا لا يكتفي بجزء ، أو بأجزاء من النص ، ملحّاً على العلاقات الداخلية بين البنى المَوْضعيّة التي يتألفُ منها ، سواء أكانت تلك العلاقات علاقاتِ ائتلافٍ

(١) انظر= إيميل بنفنست : البنيوية في اللسانيات ، مجلة دراسات لسانية وأدبية ، فاس- المغرب ، مج١ ، ع٢ ، ص٢٨ .

(٢) عبدالله إبراهيم وآخرون : معرفة الآخر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ؛ والدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٠ ص ٤١ .

(٣)شتراوس ، كلود ليفي : الأسطورة والمعنى ، ترجمة شاكر عبد الحميد ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ وانظر= كلود ليفي شتراوس : بنية الأساطير ، ترجمة حسن القبيسي ، مجلة الفكر العربي ، بيروت ، مج١٥ ع ٧٧ صيف ١٩٩٤ص١٤٧ وعن رولان بارط انظر= فانسان جوف : الأدب عند رولان بارت ، ترجمة عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوارللنشر والتوزيع ، اللاذقية ، ط١ ، ٢٠٠٤ .

(٤) جان بياجيه : البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري ، دار عويدات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ ، ص١٣ .

واتفاق ، أو اختلاف وافتراق[١] .

وقد مرَّتْ البنيوية في مراحل أربع ، الأولى منها مجرّد شروح لما جاء به سوسير في علم اللسان ، وأما الثانية فكانتْ تطبيقًا للنظام اللغوي على حقول ثقافية أخرى ، ومنها الأدب . والثالثة التوسع في تطبيق النموذج اللغوي على حقول ثقافية تجاوزت الأدب ، كعلم الاجتماع ، والأنثروبولجيا ، والتفكير الفلسفي ، ووسائل الاتصال ، والإعلان . أيْ : التوسع فيما تنبأ به سوسير ، وهو السميولوجيا ، أو علم العلامات . وأخيرا الطوْر الذي يتمثل في ظهور التفكيكية ، وما بعد البنيويّة ، وهو في رأي بعضهم تقويضٌ لدعائم البنيوية يمثلُ ، بِمَعْنىً من المعاني ، انهيارًا لها ، ووَأْداً[٢] . ويتطلب الحديثُ عن البنيوية ، وحضورها ، في نقدنا الراهن ، الوقوف عند ثلاث كلمات بمنزلة المفاتيح ، وهي : البنية ، والنظام ، والوظيفة .

أما البنية ، فعلى وفْق بياجيه «نسقٌ ما يتيحُ للنص أنْ تكون له قوانينه ، وقواعدُه ، من حيثُ أنّه كلّ متماسكٌ ، وهذه القواعدُ تؤمّن له انضباطه الذاتي»[٣] بعبارة أكثر وضوحًا ، وإيجازًا «هي بناءٌ مؤلف من مداميك متماسكة يتوقّف كل منها على ما عداه . ولا يمكن أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بسواه .»[٤] ومن سمات البنية : الكلية ، والتحوُّلات الداخلية ، والانضباط الذاتي .[٥] أما «النظام» فيتشكل من العلاقات القائمة بين المداميك . دون أنْ يؤدي تغيير أي منها لتغيير النظام ، فالأسطورة ، التي تقوم – مثلا – على ثنائية المباح والمُحرَّم ، لا يتأثر نظامها الثنائي هذا إذا أخفق بطلها في تحقيق غايته من الذهاب إلى العالم السفلي ، أو البحث عن عشبة الخلود . وأما «الوظيفة» function فتتحقق من كلّ بنية ، علاوة على أنها تحقّق

---

(١) إبراهيم خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة ، عمان ، ط٣ ، ٢٠١٠ ، ص ٩٧ .

(٢) عمر كوش : الاتجاهات النقدية الحديثة ، دار كنعان ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣ ص ١٩ .

(٣) جان بياجية ، البنيوية ، مرجع سابق ، ص ٨١ وانظر= صلاح فضل : النظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥ص ١٨٨ .

(٤) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ٤٣ .

(٥) يوسف حامد جابر : البنيوية في النقد العربي المعاصر ، دار الرياض ، الرياض ، ط١ ، ٢٠٠٤ ص٧٥-٧٦ .

الانسجام ، والترابُط الفعّالَ ، بين مكوّناتِ النصّ ، ولها هي أيضا نشاطها الفاعل داخل مجموعة البنى التي تنتمي إليها هذه البنية ، أو تلك . فبنية المكان داخل الرواية ، مثلا ، ذاتُ دوْر تفاعليٍّ مع البنى الأخرى : كالزّمان ، والحوار ، والحوادث ، والشخوص . كذلك البنية الإيقاعية في القصيدة ، لها وظيفة تفاعليّة مع البنى اللفظية الأخرى فيها ، وتبعًا لذلك يسلط التحليل البنيويّ للنصوص الضوء على الترابُط بيْنَ النسق اللغَويّ ، والوظائف غير اللغوية ، التي يمكن تأديتها عن طريق الأبنية والتراكيب التي يتشكّل منها النص ، وبعبارة أوضح ، وأوْجز : تعني النزعة الوظيفية في التحليل البنيوي أن لكلّ عنصر بنيوي في النص ، مهما صغُر ، وظيفة تؤثر في وظائف العَناصر الأخرى ، مثلما يتأثرُ ، هو ، بوظائف هاتيك العناصر . فالوظائف ، جميعًا ، مردُّها إلى وظيفة مركزيّةٍ واحدةٍ يتولى الإفصاحَ عنها النسق ذاته الذي يحدّدُه الهدفُ التواصليّ .

فالوظيفَة الشعرية poetic function تُضفي على عناصر النصّ ، من : حروف ، وكلمات ، وتراكيب نحوية ، وعبارات منغمة ، وتفعيلات ، ومقاطع ، وصور شعرية ، ورموز ، ومجازات ، وتواترات صوتيّة ، وتقفية ، واقتباسات ، وتضمينات ، وأساطيرَ ؛ وظيفيةً مركزيّةً ، تختلف عنْ تلك التي تفصح عنها المستويات اللغوية في السرْدِ ، أو في المقالاتِ ، أوْ الخطاباتِ الأخرى[1] .

والمتتبّع لما كُتب من دراساتٍ نقديّة بنيويّة في النقد العربي الحديث ، يلاحظ ما لاحظناهُ عند الحديث عن الأسلوبية ، فالنقاد يكرّرون التنظير الذي يحتلّ – عادَةً – مساحاتٍ كبيرة من الدراسة ، ثم يجمعون إليه بعض التطبيق . فإذا نظرنا في كتاب «الخطيئة والتكفير» للغذامي ، وجدناه يطلق نفسه على سجيتها ، مرخيًا لها العنان ، في باب التنظير ، متحدّثاً عن فردناند دو سوسير تارة ، وعن جان بياجيه تارة ، وعن ليتش Leitch تارة ، وعن رومان ياكوبسون تارة ، وعن تودورف Todorov تارة ، وعن رولان بارط تارة ، وعن جوناثان كيللر وجوليا كرستيفا ، وعن جاك ديريدا Derrida تاراتٍ أخر . وقد غالى في ذلك مغالاة شديدة ، يتوقّع معها القارئ ألا يفوته ذكر الحديث عن شلاير ماخر ، وهيدجر ، وأمبرتو إيكو ، وياوس ، وبيرْس ، ولويتمان ، وشولوفسكي ، وتروبتسكوي ، وبول دي مان ، وهوسرل ، وغادامير ، وغيرهم ممن يجري

(١) البنيوية في النقد العربي المعاصر ، ص ٨٣–٨٧ .

تداولُ أسمائهم في هذا السياق ، أو ذاك . ويضيف لهذا الخليط غير المُتجانس دراسة تطبيقية لقصيدة واحدة من قصائد الشاعر السعودي حمزة شحاتة[١] .

ومن يقرأ التطبيق يلاحظ ما يأتي :

١ . ثمة فرق واضح بين دراية الناقد بالجانب النظري والممارسة التطبيقية ، ففي التطبيق لا يتضح أنه يتبع واحدًا من الاتجاهات التي تحدث عنها ، فهو أسلوبيّ وبنيوي ، وتفكيكي ، وتأويلي ، وسيميائيّ في آن واحد .

٢ . وهو يسرف على نفسه ، ويبالغ كثيرًا ، في توضيح ما هو واضح ،وتعريف ما هو معروف ، إذ يكتب صفحات كثيرة ليفسر لنا استعمال الشاعر لحرف النداء(يا) محاولا إقناعنا بأنّ الشاعر لم يقم بمناداة قلبه فعلا ، مثلما يحدث لو أنه دعا أحد أبنائه ليحضر له كأسا من الماء مثلا . والواقع أنّ ما يغيبُ عن ذاكرة الغذامي ، ويعزبُ عن علمه – ها هنا – هو أن القراء يعرفون الكثير مما قاله البلاغيون عن «النداء» وخروجه من الغرض الحقيقي إلى غرض مجازي : كالتمنّى ، أو التعجُّب . فلو أنه تذكر هذا لأعفى نفسه من قنطار خشب لا يحتوي حتى درْهمَ حلاوةٍ واحدًا .

٣ . ولا يتضح ما إذا كان الغذامي – في هذا الكتاب– يعي مصطلحات البنيوية ، بدقة ، أم لا ، فمفهوم العلاقات ، والوظائف ،غير واضح ، واستخدامه المصطلحات استخدامُ عشوائي[٢] .

٤ . شيء آخر يُؤخذ على الغذامي ، وهو عزل العناصر التي يتألف منها النصّ (القصيدة) بعضِها عن بعض[٣] .

٥ . ويكثر من التذكير بالمحوريْن : الركني paradigmatic والخطي syntagmatic اللذين تحدث عنهما ياكوبسون (١٨٩٦– ١٩٨٢) في مجال المقابلة بين الكناية metonymy ، والاستعارة metaphor[٤] ، وتحدث عنهما زيلغ هاريس Harris (ولد عام١٩٠٩) في نظرية التوزيع النحوي ، وليس لهذا التذكير علاقة كبيرة

---

(١) عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، النادي الأدبي ، جدة ، ط١ ، ١٩٨٥ص٢٥٩ .

(٢) النيوية في النقد العربي المعاصر ، ص١٥٧ ، ١٥٩ .

(٣) البنيوية في النقد العربي المعاصر ، ص١٦٤ .

(٤) للاستزادة انظر= الأسلوبية ونظرية النص ، مرجع سابق ص ص١١١– ١٢٠ .

بالتحليل البنيويّ ، وإنما هما إلى التحليل الأسلوبي أنسب ، وعلاقتهما به أوثق ، وأقرب[١] .

وفي دراسة لكمال أبو ديب تضمّنها الفصل السادس من كتابه «جدلية الخفاء والتجلي»[٢] تأكيدٌ واضحٌ على دعوى الناقد الذي سيقدم لنا نموذجا لاستخدام المنهج البنيوي في النقد[٣] يتفوّق فيه على جهابذة النقد الغربيين ، وذلك عن طريق التطبيق الذي اختار له قصيدة «كيمياء النرجس» لأدونيس مثالا ، إلى جانب ثلاث قصائد أخرى لوليم بتلر ييتس (١٨٦٥- ١٩٣٩) Yeats وقسطنطين كفافي (١٨٦٨- ١٩٣٣) Cavafy وعبد الوهاب البياتي (١٩٢٦- ١٩٩٩) . ومن يقرأ الدراسة ، يلاحظ وجود حروف لاتينية منهاn وf تتكرر بالتناوب مقابل أبيات اقتبست من القصيدة . ثم يؤكد الناقد من الجدول أن هذه البنية ترتكز على عاملات أساسية- كذا- لا يتضح إنْ كان يريد علامات أم عاملات- ثم يضيف : إن البنية - مرة أخرى- تتشكل من حركات دلالية ، تولدها كلّ من هذه العلامات ، ومن تفاعلها ، ثم من الأنساق المتكررة[٤] التي تتكوّن ضمن كلّ حركة أولا ، ثم ضمن السياق الكلي النابع من تفاعل الحركات الثلاث على المستويات : الدلالية ، والتركيبية ، والإيقاعية ، والصوتية ، والتقفوية (من القافية) تاليًا . والعلامات الثلاث هي :

المرآة ، والجسد ، والأنا .

ويتساءل من يقرأ هذا التوصيف : إنْ كان يتضمن معنى معينًا واضحًا ، أم أنّ المؤلف غير جاد فيما يقول . فالمؤكد أن لديه شيئا يريد قوله ، لكنّ هذا الشيء غير واضح في ذهنه قط . لذا جاء كلامه مما ينسحبُ عليْه مفهوم «المُعاظلة» بتعبير البلاغيين ، فهو كلام يتداخل بعضه في بعض تداخل الكَلِم في بيْت الفرزدق :

وما مثله في الناس إلا مملّكاً
أبو أمه حيٌّ أبوهُ يقاربُه

---

(١) للمزيد انظر= إبراهيم خليل : قراءة في مشروع الغذامي النقدي ، الفيصل الأدبية ، الرياض ، مج ١ ، ع١ ، محرم ١٤٢٦هـ كانون الثاني(يناير) ٢٠٠٥ ص٣٩- ٥٥ .

(٢) كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ .

(٣) جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٢٦٢ .

(٤) جدلية الخفاء والتجلي ص ٢٦٣ .

فما الذي يُرْغم الناقد على تحديد العلامات الأساسية في القصيدة بالمرآة ، والجسد ، والأنا ، مُهْمِلا «الطريق» مع أنها تتكرّرُ في الشاهد الشعري مثلما يتكرّر «الجسد» وتتكرر «المرايا»؟

جسد يفتح الطريق
لأقاليمه الجديدة
جسد يبدأ الحريق
في ركام العصور
ماحيا نجمة الطريق
بين إيقاعه والقصيدة[1]

علاوة على هذا الاضطراب ، يغالي أبو ديب في تكرير ما يسميه الثنائية الضدّية : الظهيرة والليل ، وإذا سلمنا بأنَّ الليل هو نقيض الظهيرة ، وليس النهار ، فإن ذلك لا يعدو أن يكون شبيهًا بقول شاعر آخر «اختلاف النهار والليل ينسي» أو «الصباح والعشي» أو «الحلو والمر» أو «البحر والبر» فهل يعدّ تداول مثل هذه الثنائيات نسقاً بنيويًا أم أنه تداول طبيعيّ ، لا يتمخض عن شيء ذي دلالة إلا بعلاقته البنيوية بالعناصر الأخرى؟ ولكن أبا ديب بارع في الاقتطاع ، واجتثاث الشيء من السياق ، دون مراعاة للحد الأدنى مما يوجبه التحليل البنيوي ، وهو الكشف عن الوظيفة البنيوية لهذا الشيء ، أو ذاك . أمّا ما يقوله أبو ديب في الدراسة عن الأفعال ، والمبتدأ والخبر ، والرسوم المشجرة ، التي تظهر فيها المكونات النحوية الدنيا التي تتألف منها المركبات الكبرى ، فشيءٌ قدْ يبْهَرُ نفرًا من قرائه الذين لا يعرفون إلا القليل عن النحو البنيوي ، أو ممّن لا يعرفونه على الإطلاق . فما يقوله هنا لا علاقة له قطعًا بالتحليل البنيوي للأدب ، لأن النسق الأدبيّ في الواقع مختلف عن النسق البلومفيلدي ، الذي يعتمد تحليل الجملة إلى مكوناتها النحويّة المباشرة ، مهملا الدلالة ، متجاوزًا المعنى الذي لا يمكن إخضاعه للدرس العلمي التجريبي في رأيه . أما التحويلات ، التي تطرأ على التراكيب الكبْرى في مكوناتها الدنيا ، وظهور ما يعرفُ بالتقديم والتأخير ، والحذف والذكر ، والزيادة والنقص ، فعلاقة ذلك كله بالمعنى رهينة العلاقة بالعناصر الأخرى . وتقسيمات الناقد للجمل بين اسمية

(١) جدلية الخفاء والتجلي ص ٢٦٤ .

وفعلية ، وشبه جملة ، تقسيمٌ لا يشفي غليل القارئ الذي يتوق لمعرفة النسق الداخلي للقصيدة ، بوصفها كلا متماسكًا لا شذرات ، ولا أباديدَ متناثرة . ومما يثير الاشفاق ، والاستهجان ، تأكيد الدارس أنّ نسق الجملةً الاسمية الذي يرْمزُ له بالرمْز m يصدق على نسق التركيب الإضافي ، أي : المركب المؤلف من مضاف إليه ومضاف ، ويرمز إليه بالرمز p[1] ، فالغريب أنّ الناقد لم يلاحظ أنه ، بحديثه هذا عن نوع الجملة ، وهل هو اسمي أم فعلي ، أم نعتي ، أم إضافي ، أم توكيدي ، أم وصفي ، يصطدم باعتراضات أهل اللسان ، وتساؤلات لم يجب عنها النحو ، مثل : هل الجملة العربية ، في بنيتها الأساسية (النواة) فعلية ، أم اسمية؟ وهل التركيبات الأخرى المذكورة من إضافي ، ونعتي ، ووصفي ، هي تركيبات تحويلية ، أم أنها توليدية أساسيّة في الجملة؟

يضطر القارئ الممحّص ، بعد هذه القراءة ، للتوافق مع عبد العزيز حموده في في توكيده أنَّ الناقد كمال أبو ديب يخلط عُبيْدًا بزيد ، فلا يفرّق- مثلا - بين السرْدِ والشعر . ففي «الرؤى المقنعة» وهو كتابٌ عن التحليل البنيوي للشعر الجاهلي ، يعتمد نهج فلاديمير بروب (١٨٩٥- ١٩٧٢) في تحليله النقدي للحكاية الشعبية الروسية ، مستعملا مفردات شتراوس في التحليل البنيوي للأسطورة[2] . أيْ أنه - تبعًا لذلك - لا يفرق بين تحليل الأسطورة ، أو الحكاية الشعبية ، وتحليل القصيدة ، وكأنَّ بنية الأسطورة ، والحكاية ، من حيث هما نصان ، كبنية القصيدة . وهذا شيءٌ يدل على أن وعد الرجل بتقديم نموذج للنقد البنيوي للشعر العربي يتجاوز فيه الغربيّين ، ويفوق ما قدموه من مناهج ، قولٌ لا يُحملُ على محمل الجد ، وعلى القارئ أن يتردّد طويلا قبل أنْ يأخذه مأخذ صدق . وانطلاق كمال أبو ديب من الزعم بأنَّ ثنائية : الطلل- الخمرة ، الضدّية في قصيدة أبي نواس التي تناولها منطلق خاطئ ، لسبب بسيط ، وهو أن أبا نواس استبدل الخمرة بالطلل ، فالموقع الذي يحتله الطلل في الذهن العربي أخلاه أبو نواس للخمرة ، الأمر الذي يعني أنّ الطلل لا يناقض الخمرة ، بل هما شيئان متساويان يحلّ أحدهما محل الآخر ، دون أن تتغير بنية العمل الكليّة .

---

(١)جدلية الخفاء والتجلي ص ٢٨٢-٢٨٣ .

(٢) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت (عالم المعرفة) ط١ ، ص٤٤ .

فالنسق المضمر لقصيدة أبي نواس هو النسق نفسه في قصيدة امرئ القيس ، والأعشى ، ونابغة بني شيبان ، وذبيان . فالثنائية لا وجود لها إلا فيما توهّمه الناقد أبو ديب حسب ،[١] فالهاجسُ الذي على أساسه يبني أبو ديب دراسته للقصيدة ضَرْبٌ باطلٌ من الظنّ . وقد كرَّرَ هذا في جلّ مفاصل الدراسة التي تخللتها رسوم مشجرة ، لا تغني النقد ، وإنما تغني – إذا صحَّتْ – النحو . وإفراط الناقد في إحالة إبداعية القصيدة ، وشعريّتها ، إلى ثنائيات ضدية ، وهمية ، أو مزعومة – أصْلا– لا يعدو أنْ يكونَ شكلا من أشكال التعسّف في التطبيق القسري على النصوص ، مما ينمُّ على فساد المِهاد النظريّ[٢] . ويبدو أنّ الخلط بين الدراسات الأسلوبية ، والبنيوية ، والتفكيكية ، للنصوص أمرٌ مشتركٌ ، وشيئٌ شائعٌ ، لافتٌ للنظر ، لدى أكثر النقاد الحداثيّين . ففي كتاب محمد مفتاح الموسوم بعنوان «تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص» ١٩٨٥ شيءٌ من هذا الخلط[٣] .

ينطلق المؤلف من البنيوية التي تهتمّ بالعلاقات التوليفية بين مستويين في النص أو أكثر ، ولكننا ما إن نمضي في قراءة الكتاب حتى نكتشف رجوعه بنا إلى الدراسة الأسلوبية التي تعتمد تحليل النصوص تحليلا متدرّجا يبدأ بالمستوى الصوتي وما فيه من قيم تعبيرية ، والمعجمي ، مذكرًا بما كان قد ذهب إليه الشكليون الروس ، وفي مقدمتهم رومان ياكوبسون (١٨٩٦– ١٩٨٢) ثم التركيبي (النحوي) وما يعروه من انزياح غير نفعي ، والتركيب البلاغي (استعارة ، كناية) وعلاقات التأليف التي تعنى بمطابقة محور الانتقاء paradigmatic مع محور المجاورة syntagmatic وهذا كله – مثلما سبق أنْ ذكر– توظيف للدراسة الأسلوبية ، فلا يتضح أن ثمة فرقا بين تحليله لقصيدة ابن عبدون (٥٢٩هـ)[٤] وأي تحليل أسلوبي . بيد أن محمد مفتاح أضاف إلى هذا التحليل شيئا جديدًا يقرّبُ دراسته من التفكيكية deconstruction التي شاعتْ ، وراجت آراؤها بعد العام ١٩٦٨ على يدي جاك ديريدا Derrida وتبناها بعض النقاد

(١) يوسف حامد جابر : البنيوية في النقد العربي المعاصر ، ص ٢٠٥–٢١٠ .

(٢) البنيوية في النقد العربي المعاصر ، ص ٢١٧–٢٣٦ .

(٣) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ .

(٤) تحليل الخطاب الشعري ، ص ١٧٥ .

الأمريكيّين كبول دو مان Paul de Man مؤلف كتاب «العمى والبصيرة» (١٩١٩-١٩٨٣)[١] والشيء الذي أضافه هو الإشارة لما يعرف باسم التناص intertextuality وفهم محمد مفتاح للتناص[٢] فهمٌ غريبٌ على من له علاقة بهذا النقد ، فهو يعلق على بيت ابن عبدون :

وَدوّختْ آل ذبيـــان ، وإخـــوتهـــم
عـبـسًـا ، وعـضتْ بنو بدر على النهـــر

مؤكدًا أنّ ذكره لهذه الأسماء : عبس ، وذبيان ، وبني بدر ، والنهر ، تناصّ . وعلى هذا القياس ، لو أنّ باحثا اراد أن يتحدث عن نشأة النحو مثلا ، فذكر الخليل ، وسيبويه ، والكسائي ، لكان ذكره لهم - في رأي محمد مفتاح - نوعًا من التناص . والذي نفهمه من التناص شيء آخر ، كالذي نجده في قصيدة «من روميات أبي فراس» الحمْداني لمحمود درويش[٣] . فالقصيدة تقدم نسيجا مباينا لنسيج أبي فراس وإن استخدم بعض ألفاظه ، مثل : «إما أسيرا وإما الردى» أو «يا حمامة طيري» و«ابن عمي» إلخ . وأما ذكر ابن عبدون لعبس ، وذبيان ، وغيرهما ، فهو تعدادٌ لأمثلة معروفة لا تختلف عن تعدادنا لأي كوارث يستشهد بها شاعر للدلالة على قسوة الزمن ، وتقلبات الدهر ، وهو شيء معروف في الشعر القديم ، ومتداولٌ ، ولا مزيّة فيه ، لا على

---

(١) ترجمه إلى العربية سعيد الغانمي وصدر عن المَجْمَع الثقافي ، أبو ظبي ، ١٩٨٥ انظر= النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، مرجع سابق ، ص ١١٣ وانظر عن صلة التناص بالتفكيك : شكري الماضي ، من إشكاليات النقد العربي الجديد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ،١٩٩٧ ، ص ١٧٤ .

(٢) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، مرجع سابق ، ص ٣٦١ وللاستزادة حول التناص انظر= مصطفى بيومي : التناص النظرية والممارسة ، النادي الأدبي ، الرياض ، ط١ ، ٢٠١٠ ، إبراهيم خليل : النقد والتثاقف ، تساؤلات حول المصطلح واستقبال الآخر ، مجلة أفكار ، وزارة الثقافة ، عمان ، ع ٢٥٧ حزيران- يونيو ٢٠١٠ ص٧ ، شكري عزيز الماضي : من إشكاليات النقد العربي الجديد ، مرجع سابق ، ص١٧٤ .

(٣) وهي من ديوانه لماذا تركت الحصان وحيدا ، دار الريس للنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٦ ص ١٠٣ راجع= من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص١٥٩ .

مستوى الشكل ، ولا على مستوى المضمون .

ومما يلاحظ أيضًا أنَّ الناقد محمد مفتاح يتحدث عن بنية الجملة في القصيدة ، فيذكر البنية العميقة deep structure ويذكر البنية السطحية surface structure وكلاهما من مصطلحات تشومسكي في النحو التوليدي التحويلي[١] ، الذي يصفُ قواعد بناء العبارة ، ثم الجملة ، سواء أكانت شعرية ، أم غير شعرية . فتحليلنا لجملة «الدهرُ حرْبٌ» الواردة في القصيدة ، لا يختلفُ عن تحليلنا لجملة «الجوّ حارٌّ» أو «الجوعُ كافِرٌ» والأولى عبارة شعرية ، والثانية جغرافية ، لها علاقة بأحوال الطقس ، فما الذي عساه أنْ يضيفه الناقد للتحليل البنيوي ، بتلك الإشارة ، بوصفه بيانًا لجماليات القصيدة ، واستراتيجية التناص؟

ويؤكّد بعض الدارسين[٢] ما لدى محمد مفتاح من ميل واضح لفرض انطباعاته الذاتية على النصوص قسرًا . فهو إذا لاحظ تكرير حروف (أصوات) مثل العين والحاء ، في بيت من الأبيات ، جمع إليها الألف والهاء ، مدعيًا أنها جميعًا حروفٌ حلقية ، وأن اجتماع هذه الحروف الحلقية في بيت يضفي عليه معنى التحذير ، والنهي ، والاشمئزاز ، وهذا غير دقيق ، فالهاء والألف ليسا حلقيّين[٣] ، وهذا بيت يتكرَّرُ فيه صوت العين ، ومع ذلك لا ينمّ على نهْي ، أو تحذير ، ولا على اشمئزاز ، أو تنفير ، بل ينم على أمل ، وتمن :

عل الليـــالي التي أضنت بفـــرقـــتنا
يومـا ، ســتــجــمــعني يومـا وتجـمـعـه

وقد تراكمتْ الدراسات النقدية البنيوية ، والتفكيكية ، والأسلوبية ، كثيرًا ،

---

(١) اللاستزادة انظر= روبنز : موجز تاريخ علم اللغة ، ترجمة أحمد عوض ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٧ ص٣٤٠ .

(٢) البنيوية في النقد العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص١٩٥ .

(٣) المعروف أن الهاء صوت حنجري مزماري مهموس احتكاكي لا حلقي ، وإن كان الخليل قد ذكره في الأصوات الحلقية ، فذلك وهم منه . أما الألف فهي من الأصوات التي لا مخرج محددا لها سوى الفم ، فهي متوسطة ،وليست مرتفعة كالواو ، ولا منخفضة كالياء ، وليست خلفية كالواو ، ولا أمامية كالياء . ولمزيد من التدقيق انظر= عبد الفتاح إبراهيم : مدخل في الصوتيات ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط١ ، بلا تاريخ ، ص ١٠٤ .

فممن أسهم في ذلك عبد الكريم حسن الذي عني بقصيد لأدونيس «زهرة الكيمياء» فتناول اللغة فيها بين تحولات المعنى ومعنى التحولات (١٩٩٢) وكان قبل ذلك تناول شعر السياب (١٩٢٣-١٩٦٤) في دراسة بنيوية مثلما ينمّ العنوان (١٩٨٣) «الموضوعية البنيوية (قراءة في شعر السياب)» وأسهم في هذا أيضا مصطفى الكيلاني من تونس ، ومحمد بنيس من المغرب الذي كتب عن الشعر المغربي المعاصر(١٩٨١) لكنه جمع في الكتاب بين البنيوية والماركسية ، متخذاً من نموذج لوسيان غولدمان (1913- 1970) Goldmann نموذجًا في التطبيق ، وأعاد الكرة كاتبًا عن الشعر العربي الحديث ، بنياته ، وإبداعاته ، وإبدالاتها (١٩٩٠) ، كتاباً في أجزاء عدة ، وسامي سويدان الذي أعاد النظر في قصائد من الشعر العربي القديم في ضوء النقد البنيوي في كتاب سماه في النص الشعري العربي ١٩٨٩ . ومن اللافت للنظر أن النقد الروائي أفاد من البنيوية ، والتفكيكية ، أكثر مما أفاده أي نوع أدبي آخر . فقد ازدهرت الدراسات النقدية المغاربية فيما يختص بالسرد ، فكتب كل من سعيد يقطين ، وحسن بحراوي ، وعبد الملك مرتاض ، ومن مصر سيزا قاسم ، ومن لبنان يمنى العيد ، ومن سورية محمد عزام ، وكتب آخرون الكثير من الدراسات التي قامت على خلخلة المبنى الروائي ، ودراسة ما فيه من بنى مع الإشارة للعلائق الوظيفية التي تحيل الكل لوظيفة مركزية واحدة . ولا ننكر ما في الدراسات النقدية هذه من تأثير تركه النقد البنيوي الغربي في هاتيك الدراسات ، لا سيما ما كتبه جيرار جانيت Gennete من تحليل بنيوي للحكاية[١] ، وما كتبه رولان بارط Barthes (1915- 1980) عن التحليل البنيوي للسرد ، وما كتبه بروب Bropp (1895- 1972) عن التحليل المورفولوجي للحكاية الشعبية[٢] . وهذا يستدعي ، ويتطلبُ ، النظر في واقع الدراسات النقديّة حول الرواية .

---

(١) ترجم كتاب جنيت خطاب الحكاية وصدر عن دار الاختلاف في الجزائر ترجمه محمد المعتصم وآخرون ، بلا تاريخ .انظر = إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، الدارا لعربية للعلوم (ناشرون) دار الاختلاف ، بيروت ؛ الجزائر ، ط١ ، ٢٠١٠ ص ٥٣- ٧٠ .

(٢) ترجم كتاب بروب مورفولوجيا الحكاية الخرافيةعلى يدي أحمد عبد الرحيم نصر وأبي بكر أحمد باقادر وصدر في جدة ، عن النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٩ .

١٧. السرديات

شهد عقد الثمانينات من القرن الماضي انطلاقة كبيرة في نقد الرواية ، فلم تعد القراءة النقدية منزوية في المؤسسات الجامعية ، أو في المجلات ، والصحف السيارة ، ولا على بيان ما في الرواية من المعاني ، والشخصيات النمطية ، والوصف الاجتماعي ، وإنما حظيت أساليب القص ، وتقنيات السرد ، وسائر أركان النص الروائي ، بمزيد من التأمل ، والنظر . وانفتح النقد الأدبي العربي على تيارات ، ومدارس نقدية جديدة : كالنقد السوسيو- تاريخي ، والنقد النصي ،والبنيوي ، والتشريحي . ورأينا من النقاد من يُعنى عناية خاصة بأساليب السرد ، وتوزع ممارسو النقد الروائي بين تيار يهتم بنظرية الرواية ، وتيار آخر يهتم بالسرديات Narratology وسوف نعرض لنماذج من هذا التيار الأخير للوقوف على ما حققوه من النجاح في التطبيق ، وفي مقدمة ذلك «بناء الرواية» لسيزا قاسم ، و«تحليل الخطاب الروائي» لسعيد يقطين[١] و«تقنيات السرد» ليمنى العيد[٢] ، و«نظرية الرواية» لعبد الملك مرتاض[٣] و«في فضاء النص الروائي» لمحمد عزام[٤] .

تنطلق سيزا قاسم في كتابها «بناء الرواية» من أنّ ثلاثية نجيب محفوظ(١٩١١-٢٠٠٩) تمثل نتاج الرعيل الثاني من كتاب الرواية العربية بعد محمد حسين هيكل وسليم البستاني وفرانسيس مراش وتوفيق الحكيم وزينب فواز ولبيبة هاشم[٥] . وهو نتاج شهد الكثير من المؤثرات الأجنبية التي تجلت في الرواية سواء من حيث الشكل والمعمار الفني ، أو من حيث الوسائل التعبيرية المستخدمة في السرد ، أو من حيث المضمون ، والانتساب إلى إحدى المدارس الأدبية ، كالواقعية التي يمثلها بلزاك Balzac

---

(١) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- المغرب ، ط١ ، ١٩٨٩ .

(٢) يمنى العيد : تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ والطبعة الأولى صدرت عن دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٩٠ .

(٣) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ٢٤٠ ط١ ، ١٩٨٨ .

(٤) محمد عزام : في فضاء النص الروائي ، دارا لحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط١ ، ١٩٨٦ .

(٥) للمزيد من معرفة كتاب الجيل انظر : محمد يوسف نجم ، القصة في الأدب العربي الحديث ، وانظر : بثينة شعبان : مائة عام من الرواية النسائية ، دارا لآداب بيروت ، ٢٠٠٢ .

وفلوبير Flaubert . أو الطبيعية Naturalism التي نجدها في روايات إميل زولا Zolaأو الروائيين الإنجليز الإدواردييّن من مثل جولزوورثي ، وبينت . وهذا دفع بالرواية العربية للانتقال مباشرة من القالب التقليدي ، الذي نجده في رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل١٩١٤ ، مثلا ، إلى قالب جديد يعتمد تحليله ، نقديا ، على ثلاثة محاور رئيسة ، هي : المنظور ، والزمن ، والمكان .

وهي تفرّق بين نوعين من الزمن ، الخارجي ، وهو زمن القصة الحقيقية التي يعتمدها المؤلف في نسْج حكايته ، ثم الزمن الداخلي ، وهو الوقت الذي يتطلبه جريان الحوادث فيها في مدة ، وترتيب ، يوحيان بالمضمر ، والمحذوف ، ونستطيع تسمية هذا الزمن بزمن الحكاية ، أو زمن القراءة . لأن القارئ يقرأ الرواية في مدة تساوي المدة المختصرة من الزمن الخارجي ، ويقوم عن طريق الخيال بتصور ما يتم تجاوزه . وتتحدث سيزا قاسم عما تسميه مورفولوجيا الزمن الروائي . وكلمة مورفولوجي morphology كلمة استخدمها فلاديمير بروب Bropp في كتابه المعروف مورفولوجية الحكاية ، الذي ترجم إلى العربية بعنوان التحليل البنيوي للحكاية(١) والزمن الروائي عند سيزا قاسم – مثلما هو عند غيرها– لا يخلو من أن يكون دالا على الحاضر ، أو المستقبل ، أو الماضي . والحدث الذي يُروى هو بالنسبة للراوي شيء قد مضى ، وهو بالنسبة للقارئ حدثٌ معيش كما لو أنه يجري في أثناء القراءة ، ولهذا كان الماضي عند الراوي حاضرا عند القارئ .

ومما لا جدال فيه ، ولا ريب ، أن الافتتاحية في الرواية – غالباً– ما تحيل القارئ إلى زمانٍ مضى . فالمؤلف يذكر في العادة زمن وقوع الحوادث ، والمكان الذي دارت فيه ، وجرت ، والأشخاص الذين هم محور تلك الوقائع ، وقد رأينا في أعمال الروائيين الواقعيين من مثل بلزاك وفلوبير ، وغيرهما عناية كبيرة بالاستهلال الذي قد يطول بسبب ما يتخلله في العادة من رجوع إلى الوراء يحدثنا فيه المؤلف عن الشخصية . وتلفت الناقدة النظر إلى الاستهلال في رواية محفوظ الثلاثية ففي القسم الأول «قصر الشوق» كانت الافتتاحية في نحو مئة صفحة ، وفي القسم الثاني بين القصرين انكمشت إلى نحو خمسين صفحة ، وفي الثالث السكرية تراجعت فلم

(١) ترجمه إلى العربية إبراهيم الخطيب وصدر عن شركة الناشرين المتحدين ، وترجمه أبو بكر أحمد باقادر وأحمد نصر وصدر عن النادي الأدبي بجدة ، ط١ ، ١٩٨٩ .

تزد على خمس عشرة صفحة .

وفيما يتصل بترتيب نجيب محفوظ للحوادث وفقا للزمن ، ترى سيزا قاسم أن ترتيبه غير تقليدي ، فهو لا يلجأ إلى السرد المتتابع شأن القاصّ البدائي ، الذي يقدم لسامعيه حوادث حكايته في خط تسلسلي مطرد زمنيا ، وإنما يلجأ إلى تلوين السرد بالاسترجاع ، وهنا يتجلى اعتماد الناقدة على جيرار جنيت Gennete في خطاب الحكاية . فهي تتحدث عن الاسترجاع الخارجي ، وهو الذي يذكر فيه الراوي حوادث وقعت قبل بدء القصة ، والاسترجاع الداخلي ، وهو أن يذكر الراوي حوادث وقعت في الماضي ، لكنها من حيث الترتيب ، جرت بعيد تحديد بدء الرواية . وهذا شيء تكلم عليه جنيت وأوضحه في كتابه السالف ذكره[1] وثمة استرجاع مزجي يجمع بين النوعين . ومما يلاحظ على المؤلفة ، في تناولها للثلاثية ، سردها أمثلة لكل نوع من أنواع الاسترجاع ، بيد أنها لا تشير إلى اتساع هذا اللون من الاسترجاع ، أو افتقاره للاتساع ، ولا إلى الطريقة التي يلجأ لها المؤلف لدمج المادة المستعادة في جسم الحكاية الرئيسة . وهي لا تفتأ تشير إلى الاستباق باعتباره تقنية سردية تقوم على ذكر حوادث لاحقة يتم التطرّق إليها قبل أن تقع . ويسود هذا اللون من السرد الروايات ذات الطابع الذاتي ، أي : رواية السيرة .

وللزمن الروائي طبيعتان ، الأولى نفسية ، والثانية غير نفسية (فزيولوجية) . وقد أدرجت في هذا النوع الزمن التاريخي ، فهو غير نفسي . والزمن الذي تدل عليه عقارب الساعة هو الزمن الفلكي الطبيعي الذي لا يمكن أن يعود للوراء أبداً . أما النوع الأول – النفسي– فهو مَوْضع اهتمام الروائيين الحداثيّين . وهو الزمن الذي يطول أو يقصر وفقا للحالة النفسية التي يمر بها أبطال الرواية على النحو الذي يذكّرنا بموقف الشاعر القديم من الزمن عندما كان يصف الليل بالطول إذا كان مهموماً «وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكب» وبالقِصَر إذا كان سعيدا مسروراً ، فالسرعة هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث . فقد يكتب الروائي صفحات كثيرةً في وصف حفلة عرس لا تستغرق في العادة إلا بضع ساعات لكنه قد يلخص في موضع آخر ما يحدث في سنوات بفقرة واحدة ، في الموقف الأول نحس ببطء السرد ، في حين أن الموقف الثاني

---

(١) جيرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ترجمة محمد المعتصم وآخرين ، دار الاختلاف ، الجزائر ، ط٣ ، بلا تاريخ ص ٤٥–٩٠ .

يشعرنا بسرعة الزمن .

وعن أهمية المكان في الرواية تقول الناقدة : إذا كان الزمن في الرواية مختلفا عن زمن الساعة ، فإنَّ المكان فيها – هو الآخر – مختلف عن المكان الطبيعي الذي تحدده الجغرافية ، أو ما في الطبيعة من تضاريس . فهو مكانٌ تخييلي يتم إيجاده بوساطة الكلمات . وما يتم إيجاده بوساطة الكلمات يضفي على السرد ، وعلى الحوادث ، وعلى الشخوص الطابع الحسي ، وعلى الزمن طابع السَّيْرورة . والوصف المتقن للمكان يساعدنا على التقاط الصور ، والمشاهد ، التي تشكل إطاراً للحوادث ، فالقارئ لا يستطيع الاستجابة للرواية دون أن تكتمل في ذهنه صورة العالم المتخيل الذي تجري فيه الحكاية . ومؤلف الرواية ، من هذه الزاوية ، يشبه الرسام في رأي الناقدة من حيث أنهما يشحذان لدى المتلقي أداة الإدراك البصري للربط بين الدال ، وهو المشهد ، والمدلول وهو العالم الخارجي .

وفيما يتعلق بالمنظور السردي نجد المؤلفة سيزا قاسم تحدّد لنا ثلاث زوايا ينظر منها الكاتب للقصة ، إحداها هي الرؤية من الخلف ، أي أنَّ الراوي يروي لنا الحوادث بعد وقوعها بزمن . فهو عليمٌ بكل ما فيها من تفاصيل . والزاوية الثانية هي الرؤية مع : أي سرد الحوادث في أثناء وقوعها ، وهذا يتطلب مشاركة الراوي في الحوادث ، وأن يلعب دورا في القصة ، وأن تكون صلته بالشخوص صلة حميمة ، والرواية التي تكتب على طريقة المذكرات ، واليوميات ، مثالٌ جيد لهذا النوع . والزاوية الثالثة هي رواية الحوادث ، ورؤيتها من خارج الرواية ، فلا علاقة للسارد بالحكاية ، لا من قريب ، ولا من بعيد . هذا تقسيم غير واضح ، وكان جديرا بالمؤلفة أنْ تنحو نحو آخرين في تنويع السارد إلى عدد غير قليل . فمنه السارد المُمَسْرح ، والسارد الشاهد ، والسارد الذاتي ، والسارد الموضوعي ، والسارد بضمير المخاطب ، والسارد بضمير المتكلم (المشارك) والرواية التي تتألف من عدة زوايا ، وهي رواية وجهات النظر point of view التي يتناوب على السرد فيها عدد من الرواة على النحو الذي عرفناه في رواية محفوظ «ميرامار»[1] . وقد يتأثر منظور المؤلف – في رأي سيزا قاسم– بألوان من التعبير كالمنظور الإيديولوجي ، والمنظور النفسي ، وغير ذلك من أشكال تطبع بها رؤية الكاتب .

---

(١) للمزيد انظر= محمد نجيب التلاوي ، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠ ص١١٠ .

لقد جاءت محاولات سيزا قاسم لتطبيق نظرية السرد على رواية محفوظ خطوة لا بد منها للنهوض بالنقد الروائي العربي . صحيح أنها لا تخلو من بعض المواقف التي يعوزها التطبيق أو المواقف التي تعتمد فيها على الاقتباس دون التأصيل المحكم الواضح . ولكن هذه المحاولات شحذت الذوق النقدي فبادر آخرون للخوض في هذا المجال الشائك الصعب . فكان كتاب سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي خطوة أخرى على هذا الطريق . . ويتكرر الحديث عن المحاور الثلاثة التي تناولتها سيزا قاسم في الكتاب ، ومع ذلك نجده يستبدل صيغة الخطاب السردي بالمكان ، ويستبدل الرؤية السردية بالمنظور . وقد ميز- ابتداءً- بين الزمن في الرواية التقليدية ، والزمن في الرواية الحديثة ، فهو في الرواية التقليدية العنصر المهيمن ، وهو الشخصية الرئيسة فيها إذا ساغ التعبير ، بينما لا يوجد في الرواية الحديثة إلا زمن الخطاب ، فهو زمن مقطوع عن زمنيته .

ويفرق يقطين ، اعتمادا على جان ريكاردو[1] بين زمن القصة ، وهو الذي يستغرقه وقوع الحوادث المحكية ، والزمن السردي . فزمن القصة مضى وانقضى في حين أنَّ زمن الرواية السردي لم ينقض ، وإنما هو حاضر بالنسبة للقارئ ، وحتى بالنسبة للراوي . ويقتبس من ميتشيل بوتور تحديده ثلاثة أنواع من الزمن هي :

١ . زمن الكتابة

٢ . زمن المغامرة ، وهو الذي وقعت فيه القصة .

٣ . وزمن القراءة

ويقتبس من تودوروف تفريقه بين زمن القصة ، وزمن الخطاب . فزمن القصة متعدد الأبعاد ، إذ يحتمل وقوع أكثر من حدث في وقت واحد ، أما في الخطاب السَّرْدي ، فيصعب ذلك ، لأن السرد ذو طبيعة خطية ، لا بد فيه من بداية تنطلق منها الحكاية المروية في خطّ تصاعدي إلى أن تبلغ النهاية دون أنْ يُتاح للكاتب ، أو للراوي ، التوقف ، أو الخلط بين حدثين ، إلا باللجوء إلى كسر الطابع الخطي ، واسترجاع حوادث سابقة ، أو تقديم حوادث لاحقة قبل أنْ تقع . ومن خلال النظر في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني يتضح الفرق : فالقصة تقع في الماضي ، أي في زمن تاريخي مضى وانقضى ، أما الخطاب ، فهو على هيئة النسق الآني ، لأن الراوي

(١) جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهيم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٧ .

الذي يفترض – وهمياً– أنه عاش في ذلك العصر ، لا يقر بتاريخية الزمن ، بدليل قوله : «ها أنذا أرى القاهرة الآن رجلا معصوب العينين»[1] أي أنّ الحوادث التي وقعت في الماضي يجعلنا الكاتب نعيش معها ، وفيها ، كما لو كانت حاضراً .

وكانت يمنى العيد (حكمت الصباغ) قد عمدت في كتاب لها بعنوان «تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي»[2] إلى تقريب المسافه بين الموقف النقدي الحديث وسياقها الخاص باعتبارها ناقدة انطلقت من المدرسة الواقعية الاشتراكية في بداياتها الأولى . فقسمت كتابها إلى فصول ستة تناولت في الأول منها موْضوع الشكل ، وفي آخر تناولت العمل السردي من حيث هو حكاية ، وفي آخر تناولت الراوي من حيث تأثيره في زاوية النظر ، متخذة من رواية عربسك لأنطون شماس نموذجا للتطبيق .

ويتكرر لديها التأكيد على أن أي دراسة للخطاب الروائي تتطلب تسليط الضوء على المحاور الثلاثة التي ذكرتها سيزا قاسم ، وذكرها سعيد يقطين . وهذه المحاور ، مع بعض التغيير في الصيغة ، هي :

١ . ترابط الأفعال وفقا لمنطق خاص بها في السرد الذي هو نسيج لفظي يتشكل منه الخطاب .

٢ . الحوافز التي تربط الشخوص بعضهم ببعض .

٣ . الشخوص

ويبدو من حديثها عن الأفعال ، وترابطها في النسيج السردي ، وفقا لمنطق خاص ، أنها اطلعت على كتاب «التحليل البنيوي للحكاية» . أو أنها اطلعت على كتاب آخر تطرق لهذا الضرب من التحليل ، فهي تستخدم كلمة «أفعال» بالمعنى الذي تفيده كلمة الوظائف عند بروب . ودليلنا على ذلك المثال الذي قامت بتحليله وهو حكاية شعبية أشارت في تحليلها له إلى وظيفة التحول ، أو الانتقال ، ثم إلى وظيفة الاكتشاف ، ثم وظيفة المنع ، واختراق المنع[3] إلخ . .

وتقسّم يمنى العيد الحوافز ، وهي هنا الحوادث التي تؤدي إلى وقوع مزيد من

(١) جمال الغيطاني ، الزيني بركات ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط٢ ، بلا تاريخ .

(٢) دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ ، ط١ ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٩٠ .

(٢) راجع ما كتبه سمير المرزوقي ، وأحمد شاكر في : المدخل إلى نظرية القصة ، دارالشؤون الثقافية ، بغداد ، والدار التونسية للنشر ، تونس ، ط١ ، ١٩٨٦ ص ص١٩-٧٢ .

الحوادث ، كالرغبة – مثلا – التي تقود إلى الاكتشاف ، والكراهية التي تقود إلى وضع العراقيل في وجه الشخصية ، إلى قسمين ، الأول تسميه حافزاً إيجابياً ، فيما تسمي القسم الثاني حافزاً سلبياً . والحوافز منها ما يكون محركاً يؤدي إلى قيام الشخصية بأعمال تحقق الرغبة ، ويسمى هذا النوع من الحوافز حوافز نشطة ، في حين أن بعض تلك الحوافز قد لا تكون نشطة ، ولا فعّالة ، وتوصف بالحوافز (السكونية) لكونها خامدة لا تؤدي إلى نقلة مهمّة في حوادث الرواية . وتطلق يمنى العيد على الشخوص وصف العوامل : فبعض الشخصيات يؤدي دور العامل المساعد ، وبعضها يؤدي دور العامل المعيق الذي يقف في وجه الشخصية حائلا بينها وبين الهدف وتحقيق الوظيفة . وهذا شيء اقتبسته الناقدة من فلاديمير بروب ولا فضل لها فيه سوى فضيلة الاقتباس . وفي تناولها للمحور الثاني ، وهو الشخوص ، نجدها تتخذ من قصة «مخدع العروس» لجبران خليل جبران (١٨٨٣– ١٩٣١) نموذجًا للتطبيق .

تتألف تلك القصة من شخصيتين محوريتين ، هما : ليلى وسليم . ولدى هذه القصة في الواقع حافزان منشطان ، أولهما هو الرغبة التي تتمثل في حب ليلى لسليم ، وثانيهما الكراهية التي تضمرها نجيبة له . وحديث المؤلفة هنا عن الحوافز يعيدنا في الواقع إلى المربع الذي انطلقت منه في السابق ، وهو التحليل الوظائفي للسرد مثلما عرفناه عند بروب . فالشخصية (نجيبة) عاملٌ معيق ، وسوسن عاملٌ مساعد لأنها نقلت الرسالة من ليلى لسليم . وصفوة القول أن ما تقوله يمنى العيد في هذا القسم من الكتاب نحصره في نقطتين ، هما : لا وجود لرواية بلا شخوص ، وبلا أفعال ، وبلا حوادث . والنقطة الثانية هي : انعدام التطابق بين الزمن الروائي والزمن الحقيقي . فقد يروي الراوي عن الأشخاص ، وقد يدعهم يروون . وقد يتركهم يتحاورون . فالقصة – في نهاية المطاف – لا تعدو أن تكون وقائع متخيلة لكنها موجودة– وهمياً– خارج النص ، وفعلياً تمّ التعبير عنها بوساطة النسيج الملفوظ الذي يمتد في الكتاب من الغلاف للغلاف .

ويبدو أنّ ليمنى العيد سابق اطلاع على ما كتبه جنيت Gennete في «خطاب الحكاية» . فهي تفرق بين زمنين ، أولهما هو زمن القصة ، وهو أسبق من الرواية . وزمن الحكاية ، وهو الذي يعبر عنه عادة بالنسيج الملفوظ المكتوب الذي نقرؤه . وهما مختلفان من حيث : الترتيب والنظام والمدة والتواتر[١] . وهذه المصطلحات استعملها

(١) جيرار جنيت ، السابق ص ١١٨–١٣٠ .

جيرار جنيت وغيره . وهم يعنون بالترتيب : الطريقة الفنية التي تروى بها أجزاء القصة ووقائعها من حيث النسق الخطي أو المتقطع . والمدة ، وهي الزمن الذي تستغرقه القصة أصلاً وما يجري على هذه المدة من التكثيف والحذف والإضمار في النسيج الملفوظ . والتواتر وهو تكرار ذكر الحوادث مراراً ، وتأثير هذه التقنيات في سرعة السرد ، أو في خلق الانطباع عن التباطؤ . وهي – أي المؤلفة – لا تكتفي بهذه المفهومات وإنما نجدها أيضاً تتناول الحذف تحت عنوان القفزة ، والوقفة ، تحت عنوان الاستراحة ، والمشهد تحت عنوان الحوار ، والتلخيص تحت عنوان الإيجاز .

وقد اقتبستْ ما ذكره جنيت في «خطاب الحكاية» عن التواتر ، وأنواعه الأربعة . وتوسعت في الاتكاء على خطاب الحكاية كثيراً ، فاستوعبت في كتابها ما ذكره عن المقام السردي ، لافتة النظر إلى تنوع الراوي ، واختلاف الوظائف التي تناط به على وفق الاستراتيجية التي يتخذها المؤلف . فثمة راوٍ يحلل الأحداث من الداخل (الوظيفة التفسيرية) وآخر يروي القصة مستخدما ضمير المتكلم فله حضوره في النص ، ودوره في الحكاية . وثالث كلي العلم ليس له حضورٌ في الحكاية لكنه يقترب من الحوادث والشخوص ، فكأن المسافة بينه وبينها لا تتعدى الصفر . وراوٍ يراقب الحوادث من الخارج فهو حاضر وغائب في الوقت نفسه ، وربما كان وصفٌ الشاهد هو الوصف المناسب لهذا الراوي[1] . أما علاقة الراوي بما يرويه فهي التي تحدد زاوية النظر . فإن لم تكن للراوي علاقة بما يروي فهو – إذاً – راوٍ محايدٌ ، وصوته مستقل تماماً عن أصوات الشخوص . أما إذا كانت له علاقة بما يروِيه – مثلما نجد الراوي في البحث عن وليد مسعود لجبرا– فإن هذا الموقع يؤثر في النمط السردي ، فيختلط فيه صوت الراوي بصوت المؤلف . وفي الروايات التي تقرب من رواية السيرة الذاتية لا بد أن يختلط صوت السارد بصوت المؤلف . ولم يكن تودوروف بعيداً عن متناول المؤلفة يمنى العيد . فقد اختتمت الكتاب بإشارة إلى تفريقه بين زمن القصة وزمن الحكاية (الرواية) فهو في القصة شبيه بالتاريخ ، في حين أنه في الرواية خطابٌ آنيٌّ واقعي ، يقوم الراوي عن طريقه بعقد صلة بين متحدث وسامع هو القارئ .

ومع أن عبد الملك مرتاض يلتقي بيمنى العيد في شطر من عنوان كتابه

---

(١) انظر ما كتبناه عن الراوي الشاهد في : قواعد السرد من نظرية الرواية إلى خطاب الحكاية ، مجلة عمان ، ع ١٤٩ تشرين الثاني ، نوفمبر ، ٢٠٠٧ ص١٢ .

الفرعي ، وهو «بحث في تقنيات السرد» ، إلا أنه يختلف عنها اختلافا كبيرا بسبب تجنبه التطبيق . وينبع هذا الاختلاف في تقديرنا من اختلاف الهدف . فيمنى العيد تحاول اقتباس ما يقال عن قواعد السرد من الوجهة البنيوية ، واختبارها في التطبيق ، متخذة من رواية شماس «عربسك» نموذجا لهذا التناول التطبيقي ، في حين أن مرتاض لا يهدف إلا لمزيد من إيضاح الجانب النظري بادئا بإيجاز سريع حول ماهية الرواية ، والفرق بينها وبين التاريخ ، مؤكداً أن الرواية – وإن كانت تلتقي مع التاريخ في قيامهما بسرد الحوادث وفقا لترتيب زمني معين – إلا أنها تتباين عنه كثيراً سواء من حيث الشكلُ أو الهدف .

ومن عرضه السلس لنشأة الرواية يُستخلص أن الرواية الأمريكية ، بالذات ، كان لها فضل الريادة ، والسبق ، في ترسيخ الشكل الحداثي لهذا النوع الأدبي . وهو شكل يعتمد على الحوار المنولوغي (المناجاة) الذي يعد وليم فولكنر (1897- Faulkner 1962) أحد أعمدته . وأمّا الدوافع التي عجلت في ظهور الرواية الحديثة ، فخليطٌ من التاريخي ، والسياسي ، والتكنولوجي . فقد اقترن ظهور جويس (1882- 1941) Joeys وكافكا (١٨٨٣-١٩٢٤) Kafka ومارسيل بروست (1871- 1922)Proust وإرنست همنغوي (١٨٩٩-١٩٦١) Hemingway وجون دوس باسوس (1896- Passos 1971) ، وناتالي ساروت (١٩٠٠- ١٩٩٩) Sarraute ، وكلود سيمون (1913- Simon 2005) وميشال بوتور Butor (ولد عام ١٩٢٦) ، وآلان روب غرييه (١٩١٣- ٢٠٠٨) بمتغيرات ، منها :

١ . نزول الإنسان على سطح القمر ، وغزوه الفضاء .

٢ . تدمير هيروشيما وناجازاكي .

٣ . تفكك العالم إلى وحدتين كبريين اتسمت علاقتهما بالحرب الباردة .

وهذا كله أدى إلى اهتزاز الكثير من القناعات ، مما جعل الرواية تفتقد الكثير من مقومات العمل السردي ، الذي عرفناه في القرن التاسع عشر والقرن الذي سبقه . فالشخصية لم تعد تمثل عند أكثر الكتاب ، ومنهم كافكا ، أيَّ مظهر من مظاهر البطولة ، ولا تتمتع حتى بالدرجة الدنيا من التماسك . فعندما نوازن بين شخصية (ك) في رواية المحاكمة لكافكا ، وإحدى شخصيات بلزاك الذي كتب نيفا وتسعين رواية ، فيها ما يقارب الألفي شخصية ، وجدنا الفرق كبيرًا ، والبون شاسعا ،بين طريقتي الكاتبين ، فالرواية الحديثة جردت الشخوص من طابع البطولة ، والفرادة .وأما

اللغة ، فنجدها في الرواية ذات مستويات متعددة . إذ يرى عبد الملك مرتاض أن الفارق كبير بين لغة الوصف والسرد التي ينبغي أن تكون لغة معيارية فصيحة لكنها بعيدة عن التقعر ، بعيدة عن الابتذال ، والسوقية ، التي نجدها في قصص إحسان عبد القدوس . . وأما الحوار ، فاللغة فيه ينبغي أن تختلف عن لغة السرد ، والوصف ، فلا داعي للتأنق ، لأن ذلك يؤدي إلى نشاز يطبع الكتابة الروائية بطابع الافتعال ، والتصنّع . وذلك يفسد التخييل ، ويعيق التلقي . وأما لغة الحوار الذاتي (المنولوغ) فينبغي أن تكون لغة حميميّة ، توحّد بين اللغة العامة المشتركة للشخوص والسارد .

ولعبد الملك مرتاض عناية شديدة ، وولع ، بمحاور الخطاب السردي ، وفي مقدمتها المكان ، أو الفضاء ، الذي يسميه حيّزاً . وهو في نظره مكان ذو مظهرين ، أحدهما جغرافي ، وهو شيء يكتفي الكاتب بالإشارة إليه مرة واحدة في تنبيه منه على البقعة التي تدور فيها الحوادث . و مظهر خلفي ، وهو الذي يخترعه الكاتب بوساطة الكلمات ، كالجبل ، والطريق ، والبيت ، والمدينة ، وهلمَّ جرا . ومع إقراره بأن للفضاء الروائي دورا كبيراً في إيضاح دلالات العمل السردي ، وإضفاء صفة الترابط ،والتماسك على الحوادث ، إلا أنّ مُرْتاض – بسبب عزوفه عن التطبيق– لم يوضِّح لنا الطرائق التي يستخدم الروائيون فيها المكان لتحقيق هذه الجوانب من جوانب الخطاب السَّردي ، هذا مع أنه يشير لمحاولات حميد لحمداني[1] وحسن بحْراوي[2] .

وفي موْقع آخر يتحدث عبد الملك مرتاض عن مستويات السرد ، بادئا بالإشارة إلى ما في النثر العربي من نماذج سردية ، كالمقامات ، وقصص الليالي المعروفة باسم ألف ليلة وليلة ، والسير الشعبية كسيرة عنترة ، وعلي الزيبق ، وأبي زيد الهلالي . أما ما يعنيه بأشكال السرد ، ومستوياته ، فهو اصطناع المؤلف راويا ساردا يروي بضمير المتكلم تارة ، وتارة يروي بضمير المخاطب ، أو بضمير الغائب . فالأول يعدُّ أحد شخوص الرواية ، والثاني ، والثالث ، راويان من خارج الرواية ، وهذا الراوي الذي هو من خارج الرواية ، الأكثر شيوعا ، وله من المزايا ما لا يتوافر لدى غيره ، منها أنه

---

(١) حميد لحمداني : بنية النص السردي ، المركز ا لثقافي العربي ، الدار البيضاء– المغرب ، ط٢ ، ١٩٩٣ .

(٢) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز القافي العربي ، الدار البيضاء– المغرب ، ط١ ، ١٩٩٠ .

يفصل فصلا تاما بين زمن القصة الخارجي والزمن المحكي في الرواية المكتوبة ، ويستبعد – فضلا عن ذلك– اللبس الذي يؤدي إلى الخلط بين الراوي أو البطل والكاتب ، لا سيّما في الروايات التي يستخدم فيها السارد ضمير المتكلم . وللسارد والسرد علاقة بالزمن . وهو في الرواية ذو أنواع عدة ، فزمن القصة هو المدة التي استغرقتها الحوادث بما فيها من تعاقب ، وتواصل ،وانقطاع ، في حين أن زمن القراءة ، أو زمن التلقي ، هو ما يجده القارئ فعلا على الورق . وهو يتألف من سلسلة مراحل تصل بنا في آخر المطاف إلى النهاية . بيد أن هذا التداخل بين الزمنين ممكن في الرواية عن طريق اللعب بالمفارقات السَّردية ، فقد يبتر الكاتب التعاقب الطبيعي عائداً إلى الوراء ، أو متنقلاً بين لحظة وأخرى تنقلا غير طبيعي ، لا يتناسب ودورة عقارب الساعة . وللزمن طبيعة مزدوجة في الحكاية المكتوبة ، فيما يرى المؤلف ، فهو – أي الزمن يمثل ترتيب الروائي للحوادث بما يتخللها من تواتر ، أو توقف ،أو انقطاع ، أو استرجاع ، في حين أن زمن التلقي يعود بنا إلى الزمن في القصة قبل أن يصار إلى روايتها ، وكتابتها ، فالقارئ – وهو يتلقى ما يتلقاه ، يقوم – عن طريق الخيال – برسم بعض التصورات التي تمكنه من استكشاف ما عجز عن ذكره الكاتب ، أو ما كان يميل لاختصاره ، أو حذفه ، أو إضماره . وثمّة علاقات أخرى استحوذت على عناية مُرْتاض ، منها علاقة السارد بكل من القارئ والمؤلف .

فالمؤلف هو الذي يخترع السارد ، ويتخذ منه قناعاً ، لكنه قناعٌ غير شكلي ، بل له تأثيره فيما يُروى ، ويُحكى ، من حوادث ، و ما يُصوّر من مشاهد ، وما يدورُ من حوار ، وما يُرْسم من شخوص . وهذا السارد ، بلا ريب ، يحتلُّ موقعا مركزيا في دائرة الأحداث ، وخلفه يتوارى المؤلف الذي لا بد أن يضطلع بدور المخرج المسرحي ، أو السينمائي ،الذي يوجّه الراوي بحركة منه دون أن يتدخل تدخلا مباشراً . أما القارئ فهو الآخر له علاقته الوطيدة بالعمل السردي ، وبالسارد ، وبغيره لا يكتمل النص أبداً .فالحوادث التي يمرُّ عنها المؤلف دون أنْ يذكرها ، أو يكتفي بالإيماء إليها ، من غير تفصيل ، ولا إسهاب ، يقوم القارئ نفسه باختراع التكملة . فالقراءة جزءٌ أساسي من عملية التأليف . والمؤلف الذي يخترع السارد ، يخترع معه القارئ المثالي ، الذي يستوعب كل صغيرة وكبيرة .ولا تفوته شاردة أو واردة . وهكذا ، لا بد من أنْ تكتمل الدائرة : مؤلف ، وراوٍ ، وقارئ ، ووسط هذه الحلقة المكتملة تتبأر الشخصية ، وتتمركز اللغة السردية التي تروى بها الحوادث ، وترسم ملامح الشخوص .

ولا يفوت المؤلف مُرْتاض أن ينوه إلى تداخل السرد و الوصف في الرواية ، فعلى الرغم من أن الوصف تثبيت للحظات ، وعدول بالسارد من الزمان إلى المكان ، إلا أن بعض هذا الوصف يتضمن سرداً ، وبعض السرد يتضمن وصفا ، كقول الكاتب راويا ما يقوم به أحد الشخوص : «اقترب الرجل من المائدة . تناول سكيناً . السكين لامعة لها بريق حادٌّ مثل بريق الماس . إنها كالشفرة القاطعة ما إن تمس شيئا حتى تشطره نصفين . .» فهذا اقتباسٌ يوضّح تداخلَ السَّرْد ، والوصف . فالوصف أنواع : منه الوصفُ الخالصُ ، والوصف الذي يقصد به التنميق ، و للغة ، بلا ريب ، أثر جلي في الرقاع الوصفية على الخصوص . ولا مندوحة من الاعتراف بأن ما ورد في هذا المقام لا يتعدى اقتباس ما ذكره جنيت عن الوصف .

وخلافا للمحاولات السابقة يحاول محمد عزام في كتابه في فضاء النص الروائي الجمع – أولا – بين التحليل البنيوي للسرد والتحليل البنيوي التكويني . والجمع – ثانياً– بين التنظير الذي يخصص له الباب الأول ، والتطبيق الذي يتجلى في البابين الثاني والثالث ،متخذا من روايات نبيل سليمان – من سورية– نصوصا ينصب عليها اهتمام الناقد ، ويتحرك في فضائها التطبيق .

وفي الباب الأول ينوه محمد عزام لطرائق التحليل البنيوي – مثلما ذكر – بادئاً بإشارات توضح منهجية رولان بارط وجوليا كرستيفا ويوري لويتمان ، مبينا صلة هذه الطرائق باللسانيات وفروعها المتعددة .

فالشكليون الروس يمثلون رأس الحربة في الرد على الذاتية والرمزية والنقد الإيديولوجي الذي يوصف بالاجتماعي تارة ، و بالنقد الواقعي تارة أخرى . وهذه المدرسة التي كان لها امتدادها في حلقة براغ اهتمت بأدبية الأدب ، والوظائف الإنشائية للغة ، وتحليل الخطاب الأدبي على أساس أسلوبي تارة ، وعلى أساس بنيوي تارة أخرى[1] ومن أشهر الشكليين الذين اهتموا بالسرد فلاديمير بروب الذي سبق ذكره ، وذكر كتابه التحليل البنيوي للحكاية . وقد رصد في نموذجه للتحليل الوظائفي للحكاية ثلاثين وظيفة ونيف : كالمنع والخرق والاكتشاف والخضوع والخداع والاختبار . . إلخ . وهي وظائف تتكرر في الحكاية الشعبية على النحو الذي تتكرر فيه

(١) فيكتور إيرليخ ، الشكلية الروسية ، ترجمة محمد الولي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

وظيفة الفاعل النحوي في الجمل .

وقد أضاف رولان بارط – من المدرسة الفرنسية – إلى وظائف بروب الحديث عن التحفيز ، أو الحوافز . ودراسة الوظائف التكاملية ، في السرد ، عن طريق الكشف عن العلائق بين حدث وآخر ، وأخيرا الاهتمام بمستويات السرد ، وأشكاله ، وفي مقدمة ذلك علاقة السارد بالمؤلف والقارئ ، وموقعه من الحوادث التي تتألف منها الحكاية . تضاف إلى ذلك جهود (غريماس) وهامون وتوماشيفسكي ، والأولان من المدرسة الفرنسية المهتمة بالعوامل ، فلا بد عند الأول من تصنيف الأشخاص ، والنظر فيما يقومون به من أعمال داخل المتن الحكائي ، والتحليل الوصفي للشخوص لا يكفي ، إذ لا بد من التحليل الوظيفي اللافت لما يقومون به من أدوار ، وما يمثلونه من مواقف .

فهناك الشخص المساعد ، والمعيق ، والوسيط الذي ييسر على البطل ، أو البطلة ، الوصول إلى الهدف . فالرواية لا تتعدى أن تكون مجموعة من الحوادث تقوم بها عوامل ستة هي :

١ . العامل الذات
٢ . العامل الموضوع
٣ . العامل المرسل
٤ . العامل المرسل إليه
٥ . العامل المعاكس
٦ . والعامل المساعد

ومع أنّ التيارات النقدية السابقة توصف عادة بالشكلية الخالصة ، إلا أن معارضيها من ذوي النزعات الاجتماعية ، والماركسية ، حاولوا الإفادة منها ، ومن هؤلاء لوسيان غولدمان Goldmann الذي تأثر بآراء أستاذه جورج لوكاش ، فحاول المزج بين القراءة السوسيولوجية للأدب والقراءة البنيوية ، مبتدعاً مصطلحاً جديداً هو : البنيوية التكوينية . والجزء الأول منه أصبح معروفا لدى القارئ ، أما الثاني (التكوينية) فقد تم إقحامه على المصطلح لإفادة معنى آخر ، هو العناية بمضمون الرؤية التي تتمخض عنها البنى الدالة للروايات ، والتركيز بصفة خاصة على الطريقة التي تتكون بها هاتيك البنى ، سواءٌ على المستوى الذهني ، أو على المستوى التاريخي . . فالإبداع ، فرديا كان أم غير فردي ، نتيجة طبيعة للوعي بالظروف المحيطة بالمبدع ،

والقارئ ، بما فيه من طابع اجتماعي ،واقتصادي ، وسياسي ، وفني ، وأدبي [1] .

يتجه المؤلف ، بعد هذا التنظير ، للقراءة الداخلية للخطاب الروائي . وفي هذا الحديث يلقي الضوء على بعض الأساليب المستخدمة في نسج الحوادث ، وتقديمها من خلال السرد ، أو الحوار ، أو الوصف . وتحدث عن تيارين في الكتابة الروائية هما : تيار الرواية السيكولوجية (تيار الوعي) وهو التيار الذي يفرط إفراطاً شديداً في استخدام المنولوغ الداخلي المباشر ، والتداعي الحرّ ، والإفادة من تقنيات الفيلم : كالقطع والاسترجاع ، وإضاءة الماضي flash back وممن استخدم هذه الطريقة في السرد نجيب محفوظ ، وغادة السمان ، ووليد إخلاصي .

وتيار الرواية الجديدة الذي يمثله في الأدب العالمي كلود سيمون وجان ريكاردو ، وهو تيار أحل المكان بدلا من الزمان ، مستغنيا عن شخوص الرواية ، مهملا الحوادث ، متمردا على قواعد الحبكة ، غير معني بما في العمل الأدبي من معنى . وقد ذكر محمد عزام أن بعض الروائيين العرب ، ومنهم جمال الغيطاني ، ويوسف القعيد ، وصنع الله إبراهيم ، وجبرا إبراهيم جبرا ، والطاهر وطار ، يمثلون هذا التيار ، ولكننا لا نستطيع قبول هذا الرأي إلا بمزيد من التحفظ ؛ فالكتاب الذين ذكر اسماءهم ليس فيهم من يهمل الشخصية إهمالا تاماً ، أو غير تام ، بدليل أن أفضل روايات الغيطاني الزيني بركات تهتم بالشخصية أكبر اهتمام وأجلاه . وكيف يقال عن روايات يوسف القعيد أنها لا تهتم بالزمن والحوادث ، أو أن روايات صنع الله إبراهيم لا تهتم بالمعنى؟

وعن المنظور الراوئي يضيف محمد عزام لما سبق رأي فريدمان ، فهو – أي الراوي – إما كلي العلم ، ذو معرفة مطلقة ، أو محايد يروي باستخدام ضمير الغائب ، أو مشارك في الحكاية يستخدم ضمير المتكلم ، أو شاهد يستخدم ضمير المتكلم ، لكن مشاركته في الحوادث معدومة ، أو أنه ساردٌ متعدد الوجوه ، والشخوص ، إذ يتناوب على الحكاية الواحدة رواة كل منهم يرويها من وجهة نظره . وفي هذا الصدد يعرض محمد عزام لآراء جون بويون وتودوروف وبوث واين مؤلف كتاب بلاغة الرواية .

---

(١) للمزيد راجع : كتابه Towards a Sociology of The Novel وكتابه Method in The Sociology of Literature وانظر ما كتبناه بعنوان غولدمان وعلم الاجتماع الأدبي ، في كتاب ضد البنيوية ، دار الكرمل ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٥ .

واعتمد على آراء كل من بروب وغريماس وفيليب هامون في تصنيف الشخوص . فالشخصية المرجعية هي الرئيسة مثل شخصية إيما بوفاري في رواية فلوبير المشهورة . والشخصية التاريخية مثل شخصية العباسة في رواية جورجي زيدان المعروفة باسم العباسة أخت الرشيد . والأسطورية مثل شخصية عوليس في رواية جيمس جويس المعروفة بهذا العنوان . والشخصيات الواصلة التي تتضمّن نماذج متحاورة كالشخصيات في رواية ميرامار لنجيب محفوظ . وثمة شخصيات متكررة تسند إليها وظيفة تنظيمية كتذكير القارئ بما سبق .

واللافت للنظر أنَّ محمد عزام يشير إلى حسن بحراوي وكتابه «بنية الشكل في الرواية المغربية» مقتبساً منه فكرة جديدة ، وهي تصنيف الشخصيات إلى : شخصيات جاذبة وأخرى مرهوبة الجانب ، وأخيراً شخصيات ذات كثافة نفسية . وحول المكان يؤكد محمد عزام أن الوصف الدقيق للأمكنة كثيرا ما يؤدي إلى الإيهام بالواقع ، مما يجعل القارئ يثق بالسارد أكثر مما يثق به إذا لم يكن للمكان حضوره الحسي هذا . على أنّ المؤلف يكتفي بإشارات حول هذا الموضوع ، ليتناول في الفصل الثاني من الباب موضوع الزمن . مكررا بعض ما جاء لدى كلّ من يمنى العيد ، وسيزا قاسم ، وعبد الملك مرتاض ، وسعيد يقطين . . فالزمن خارجي وداخلي . وثمة زمن للكتابة ، وآخر للقراءة . زمن للقصة ، وآخر للحكاية . زمن مورفولوجي (صرفي) وهو الماضي ، والحاضر والمستقبل . والحاضر هو أكثرها شيوعاً ، والمستقبل هو أقلها ، مع أن هذا يخالف الانطباع السائد وهو أن الماضي هو المهيمن على السرد القصصي .

وفي الباب الثالث ينطلق محمد عزام لما يعرف بالقراءة الخارجية للخطاب الروائي . وفي هذا المقام يذكرنا بالدراسة السوسيو- تاريخية للأدب . بدءاً بمدام دو ستايل مؤلفة كتاب الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية ، مروراً بآراء جورج لوكاش وميخائيل باختين وتسليطه الضوء على المبدأ الحواري الذي تتميز به روايات دستويفسكي . وانتهاءً بيير زيما الذي يؤكد على حقيقة هي أنّ البنى اللغوية والسردية في الخطاب الروائي توشك أن تكون نسخة منقحة للبنى الاجتماعية السائدة في الفترة التي شهدت ظهور تلك الروايات ، وهذا ما يؤكده سعيد بقطين في كلامه حول سوسيولوجية الرواية .

والمؤلف - بلا ريب - يقف إلى جانب هذا الرأي ، فالرواية ، أيا كانت التقنيات المتبعة في بنائها ، وخطابها السردي ، لا تعدو أن تكون ضرباً من الإيديولوجية ،

ووجهة نظر الكاتب أو فئته ، أو طبقته الاجتماعية هي التي تحمل ملامح تلك الإيديولوجية ، فرأي الكاتب ، وموقفه السياسي ، والاجتماعي ، والفكرى ، منبث في الأصوات الروائية المتعددة التي تتحاور وتتقاطع في النسيج السردي . ويصعب على القارئ أن يتبين فحوى هذا الصوت ، ومضمون الرسالة ، التي يريد المؤلف نقلها إليه ما لم ينته من قراءة الرواية . وقد جاءت دراسته لروايات نبيل سليمان : الأشرعة ، ومدارات الشرق ، وهزائم مبكرة ، ويندلح الطوفان . . والسِّجن . . لتؤكد ذلك كله وتؤيده . وفي الغرب ربما كانت الظروف السوسيو – تاريخية مختلفة عنا وعن ظروفنا مما أدى إلى ظهور أنواع من الكتابة الروائية التي توصف أحياناً برواية اللارواية ، أو رواية اللامعقول ، والعبث . وأيا ما كان الاسم الذي يطلق عليها فهي روايات يخلص فيها مؤلفوها في تعبيرهم عن البنى الاجتماعية ، وهذا ما يجعل البطل في مثل هاتيك الروايات بطلا إشكاليا يجسد معاناة المثقفين ، ويبحث عن القيم في عالم يسعي جاهداً لخنقها ، ومثل هذا النموذج نجده في بعض روايات نبيل سليمان ، ولا سيما رواية المسلّة ، ورواية جرْماتي .

وعن الرواية وعلاقتها بالتاريخ يتساءل محمد عزام قائلا هل يكتفي الروائي باتخاذ التاريخ خلفية back ground للحوادث التي يرويها أم أن الكتابة الروائية هي إعادة صياغة للتاريخ ، وهل هي – في هذه الحال – تاريخٌ حقيقي أم تاريخ زائف؟ وقد ذهب المؤلف بعيداً في مجاراة إدوين موير (1887 -1959) Muir صاحب كتاب بناء الرواية The Structure of The Novel الذي يرى في الرواية تاريخا أصدق من التاريخ نفسه ، فبلزاك نعرف من رواياته ما لا نعرفه من تاريخ فرنسا في كتب المؤرخين . . أي أن نجيب محفوظ في رأي محمد عزام يعد من وجهة النظر هذه مؤرخا حقيقيا لمصر ، مثلما يعد نبيل سليمان مؤرخا حقيقيا لسورية ، فكلاهما يدونان ما لا تدونه أقلامُ المؤرخين .

وعلى هذا النحو نجد أكثر الدراسات النقدية الروائية متأثرة بالنقد البنيوي ، أو البنيوي التكويني ،وقد لا تتجاوزالاقتباس ، والترجمة المباشرة ، من المصادر الغربية في الجانب النظري ، الذي يجري تطبيق ما فيه من معايير نقدية على الرواية العربية تطبيقا آليا في بعض الأحيان ، وجدليًا في أحيان أخرى . وقلَّ أن نجد من النقاد من ينطلق من النصوص – أولا– بغية الكشف عما فيها من أساليب سردية ، ووسائط تعبير ، وتخييل ، يختص الكاتب العربي ، ويختلفُ ، بها عن غيره من كتاب الرواية .

وما يقال – هاهنا – لا يعني الانتقاص من جهود نقادنا المتقدمين منهم ، والمحدثين ، ولا الانتقاص من جهود الذين لم نتطرق لأعمالهم ، فثمة كتبٌ لم نشر إليها ، منها : كتاب سمر روحي الفيصل بنية الرواية العربية في سورية ، وكتاب حميد لحمداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، وكتاب سعيد يقطين شعرية السرد وانفتاح الخطاب الروائي ، وكتاب آمنة يوسف تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق ، وكتاب نبيلة إبراهيم نقد الرواية في ضوء اللسانيات الحديثة ، وكتب أخرى كثيرة تضيق بها المكتبات .

١٨. السيميائيّات

أدى شيوع التفكيك ، على أنقاض البنيوية ، إلى ما يشبه الفوضى «الخلاقة» في التوجهات النقدية ، فقد التقط بعض من انقلبوا على البنيوية ما ذكره ديريدا Derrida من أنّ الكتابة ليست بنية ، وإنما هي اختلافٌ ، فتأثروا به تأثرًا كبيرًا دفع بهم دفعًا إلى الاتجاه نحو السيميائية التي هي امتداد لبعض ما يذهب إليه الفيلسوف الأمريكي شارلز ساندْرز بيرْس (1839- 1914)Peirce القائل بأنّ النصَّ أيًا كان نوْعه ما هو إلا مجرّة من العلامات التي تقوم مقام الأشياء بطريقة يحدّدُها شخصٌ معيّنٌ هو المُدرِكُ[1] . وكلُّ عملية سيميائية تنطوي على ثلاثة أطراف ، هيَ : المدرك المؤوِّل ، ثم العلامة (المؤوَّل) ، والشيء الحسّي الذي تدل عليه ، وتحلّ محلَّه ، وفقًا لقانون ، أو قاعدة ، تمكنها من الدلالة على ذلك الشيء . وقد فرّق بين العلامة ، والرمز ، مشيرًا إلى ثلاثة أشياء في هذا السياق ، وهي : الأيقونة icon وهي الشيء الذي يشير لآخر إشارة تقوم على المُماثلة ، أو المشابهة في الشكل ، واللون ، ومثال ذلك دلالة الصّوَر ، والتماثيل على الأشخاص ، والشيء الثاني الذي تكلم عليه هو الدليل index الذي يشير إلى الشيء (المَدْلول) إشارة تعتمد على السببيّة ؛ فالدخان – مثلا – يشير إلى النار ، لأنه ناتجٌ عنها ، والغيم يشير إلى المطر ، الذي هو مُسَبّبٌ عنه ، وهكذا . والرمز symbole وهو عنده يعادل العلامة sign لدى سوسير ، فالعلاقة بين الرمز ، ومَرْموزُهُ ،

(١) انظر= سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .

علاقة عشوائيّة ، اصطلاحية ، كالعلاقة بين كلمة «حِصان» والحيوان المعروف بهذا الاسم[١] .

ويحدّدُ بعض الباحثين ظهور السيميائية في الأدَبِ ، ونقده ، بالعام ١٩٦٤ على الرغم من أن لها أصولا ، وجذورًا ، في الفكر الفلسفيّ ، والنقدي القديم ، منذ أرسْطو (٣٨٤-٣٢٢ق .م)وغيره من فلاسفة الإغريق . ففي ذلك العام نشر رولان بارط (١٩١٥- ١٩٨٠) Barthes مقالة في مجلة فرنسية أدبيّة (تبليغات) تناول فيها بعض كتابات شتراوس (١٨٦٤-١٩٤٩) ، مؤكدًا أنها تمثل قطيعة بين اللسانيات البنيوية ، وما وصفه بالسيميائيات . وفي العام ١٩٦٦ أعيد نشر ما كان كتبه غريماس (١٩١٧-١٩٩٢) Greimas حول علم الدلالة البنيوي ، الذي عالج في بعضه المادة الأدبية معالجة سيميائية . ولوحظ صُعودُ هذه الحركة ، واندفاع هذا التيار ابتداءً من العام ١٩٦٨ وهو العام الذي نُشِرتْ فيه محاضرة ديريدا (١٩٣٠- ٢٠٠٤) التي حمل فيها على البنيويّة ، داعيًا لنهج آخرَ ، هو الذي عُرف باسم «التفكيك» Deconstruction[٢] . وفي الدراسة السيميائية للأدب ظهرت العناية بالتفريق بين النص المفتوح ، والنصّ المُغلق ، وذلك أسوة ببعض الأساطير التي لوحظ أنها - في الغالب - لا تنتهي بنهايةٍ محدَّدة . وقد وجد السيميائيونَ نصوصًا أدبية معيّنة ، شعريّة وأخرى سردية ، تأبى أنْ تكون ذات نهاياتٍ محدَّدةٍ ، ومن نتائج تلك الدراسات جرى الحديثُ عن ثلاثةِ أنْماطٍ من النصوص :

١ . خطاب مفتوح وحكاية مفتوحة
٢ . خطاب مغلق وحكاية مغلقة
٣ . خطاب مغلق وحكاية مفتوحة
٤ . خطاب مفتوح وحكاية مغلقة[٣] .

وقد قُصد - ها هنا - بكلمة خطاب : النصّ . أما عن أدبية الأدب فيرى

---

(١) سعد البازعي وميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص ١٠٨-١٠٩ وانظر للمزيد = بسام قطوس : سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠١ ص ٢٢ .

(٢) ميشيل آرفيه : السيميائية الأدبية ، فصل من كتاب السيميائية لعدد من المؤلفين ، ترجمة رشيد بن مالك ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ ص ٢٠٤ .

(٣) السيميائية الأدبية ص ٢٠٩ .

السيميائيون أنها تتجلى في الكلام الإيحائي ؛ فالإيحاء هو المستوى التعبيري الذي يفرق بين الأدب وغيره . وهو إيحاء سوسيو- ثقافي ، متغيّر ، على وفق تغير الزمن ، والفضاء ، الإنسانيّيْن . ولم تربأ السيميائية بنفسها عن المصطلحات الأسلوبية ، ولا عن النقد الإجرائي الأسلوبي ، فمصطلح الانزياح deviation الذي شاع شيوعًا كبيرًا في الدراسات الأسلوبية ، يتكرَّرُ حضورُهُ في التحليل السيميائي[١] . ومع أنّ التداخل بين البنيوية ، والسيميائية ، أكبرُ من أنْ يحيط به الدارس في عجالة مختصرة ، فإنَّ الفرق بين التوجُّهيْن نابعٌ من أن الأول ، وهو البنيوية ، يصبُّ جلّ اهتمامه ، وعنايته ، على البنى الكبرى التي يتألف منها النصّ ، وعلاقة كل بنية منها بالبنى الأخرى على الصعيد الوظيفي النسَقيّ . في حين أنَّ السيميائية تولى جلّ اهتمامها للجانب الدلالي ، والتأويلي ، اي أنّها تنظر للنصّ الأدبي باعتباره موضوعًا جرى تشفيرهُ لسانيًا ، وتبعًا لذلك ، فإنَّ من واجب الدارس أن يتنبه للعبة الدلائل فيه ، فهي ، إذاً ، العنصُر المهيْمنُ على القراءة السيميائة للنصوص ، فيما تعد المسائل الأخرى مسائل ثانوية . فالقصة حكاية جرى التعبير عنها بلغة طبيعيّة ، ينبغي الكشف فيها عن ترابط الدال- على مستوى الخطاب - بالمدلول ، على مستوى الحكاية المروية[٢] . ولكي نفهم النقد السيميائي على حقيقته ، لا بدّ من الوقوف إزاء مصطلحات يستعملها السيميائيون كثيرًا . وأوّلها «التدليل» وهم يعنون به جعل الكلام يدلّ على كذا وليس كذا ، على أساس أنه ضرْب ، أو أسلوبٌ ، في التأويل ، ودرجة عليا من درجات القراءة . والتنصيص ، أي جعل الكلام الملفوظ نصًا ، إذ النص في نظرهم ، مثلما هو في نظر الآخرين ، ضرب من الانتاج ، والبنية المولِّدَة للنص(الجينو- نص) والنصّ الملفوظ (الفونو- نص) وأخيرًا التناصّ . ومن ذلك كله يخلصون إلى أنّ النص هو «عملية لسانية ، تجاوزية ، تتشكل في اللغة ، وهي غير قابلة للاختزال في مقولات معروفة خاصة بكلام التبليغ»[٣] ولكلّ نصٍّ من النصوص التي يصدُقُ عليْها هذا التعريف مستوياتٌ عدّة ، أحدها هو المستوى السيميائي ، وهو الذي يتجلى في الجانب المنطقيّ منه ، أو الدلاليّ . يليه الجانب الخطابي ، والأسلوبي ، والميتا -

(١) السيميائية الأدبية ص ٢١٢ .

(٢) السيميائية الأدبية ص ٢١٥-٢١٦ .

(٣) السيميائية الأدبية ص ٢٢٥ .

نصي(المضمون) والسرْدي . ولكنه – أي السيميائي – يهتم بهذه المستويات جميعًا ، وإنْ كانَ الأولُ منها هو الذي يهيمن على التحليل النقدي ، وعلى آليات التأويل ، وفاعليّة القراءة [١] .

وعلى المستوى التطبيقي ، إذا نظرنا في بعض المحاولات النقدية العربية ، وجدنا في توجُّهها نحو تحليل الخطاب الشعري إبهامًا يعْلوهُ إبهام ، وغموضًا يداخله لبْسٌ ، ووجدناها تحيل الدراسة الأسلوبية المعروفة لدراسة سيميائية غيْر واضحة في الغالب . فهذا محمد فكري الجزار يتناول ديوانًا للشاعر شريف الشافعي (من مصر) بعنوان «وحدهُ يسْتمعُ إلى كونشرتو الكيمياء» فيعرض لمقطعٍ يقولُ الشاعرُ فيهِ ما يأتي :

هذه رأسي
عظامٌ من دخان
دهشة
قط يطارد ريشة الفوضى
مقولاتٌ ،
إناث لم . . ،
وأحذية .

يرى الناقدُ في الأبيات أبياتًا «تورّط اللغة» و«تؤسّس شعرية لها منطقُها الخاصّ» ، فهي «لغة نسقيّة بامتياز» ، و«الحشوُ ، واللانسقية ، سمتان فيها تؤسّسان لتكنيك شعري في الديوان ، هو : التفكيك»[٢] . وإجرائيًا نجدُه لا يتعدى الوقوفَ عند بعض الألفاظ ، ذاكرًا معناها مثل : الكونشرتو ، والبيانو ، والديالوج ، إلخ . . ثم يقوم بترتيب الأبيات ثانية في جدْوَلَيْن ، يذكر العربية منها في عمود ، وما يقابلها بالإنجليزية في العمود المقابل ، ولا يفوته أنْ يَذكرَ عدد المفردات الأجنبية ، مقارناً

(١) جان كلود جيرو : السيميائية ، نظرية لتحليل الخطاب ، فصل من كتاب السيميائية ، مرجع سابق ، ص ٢٣١-٢٣٢ .

(٢) محمد فكري الجزار : العنوان وسميوطيقيا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٩ ص ٩٦ .

بعدد المفردات العربيّة ، فالثنائية اللغوية عنده مظهر من مظاهر الأسلوب الذي توافق فيه محورا الانتقاء ، أو الاستبدال ، والمُجاورَة[1] . أما العنوان الذي يتصف بالثنائية اللغوية – لا الازدواجية– فذو فاعلية افتراضية في رأيه ، وهي فاعلية الذات التي تتموْضَعُ في فضاءَيْن اثنين بدلا من فضاء واحد ، وهما فضاءا العنوان اللذان يتمثلان في الثنائيّة اللغوية[2] . ونحن إذا تجاوزنا ما في الأبيات من ركاكة ، ليست موضوعنا – على أي حال – لاحظنا في كلمات الناقد السيميائي ما يدعو للاستغْراب ، فهو يرى فيها تورطاً للغة دون أنْ يقولَ لنا شيئا عن طبيعة هذا التورّط . وفيما يزعم أنّ الأبيات تؤسس شعرية لها منطقٌ خاصٌ ، لا يقول لنا ما هو هذا المنطق ، وهل هو منطق صوري ، مثلا ، أم منطق أرسطي ، أم منطق رياضي ، أم منطق أسطوري؟ وهذا كلّه يهونُ على المرء تقبله إذا قيس بتوكيده أنَّ في الأبيات لغة نسقية ممتازَة ، ثمَّ يُضيف بعد ذلك بقليل مؤكدًا أنها أبياتٌ فيها حشوٌ ، وفيها لغة «لا نسقيّة» [كذا] فكيف يسوغ أنْ تكون اللغة نسقية ، ولا نسقية ، في آن؟ وكلامُه على معاني الألفاظ الأجنبية ، وما يقابلها بالعربية ، وزعْمُه بفاعلية العنوان النابعة من فضاءَين أتاحتهما الثنائية اللغوية ؛ كلامٌ لا يثيرُ في القارئ إلا الشعورَ بالإشفاق على هذا النقد ، وعلى هذا الشاعر الذي ابْتليَ بمثل هذا التقريظ . مثل هذا الخليط يتكرَّر في سيمياء العنوان لبسّام قطّوس . وذلك شيء تجنب الوقوع فيه حميد لحمداني في تحليله السيميائي

(١) العنوان وسميوطيقيا الاتصال الأدبي ، ص ٩٨-٩٩ .

(٢) العنوان وسميوطيقيا الاتصال الأدبي ، ص ١٠٠ – ١٠١ . استعمل المؤلف كلمة الازدواجية اللغوية ، وهذا المصطلح يطلق على اللغة الواحدة التي لها نموذجان في الاستعمال ، أحدهما للحديث اليومي ، والآخر للكتابة ، أي : العامية الدارجة مقابل الفصحى . أما ما يعنيه ، فهو الثنائية ، أي أن الشخص نفسه يتكلم لغتين مختلفتين كالإنجليزية والعربية ، والثنائية شائعة في اللوكسمبورغ ، وبعض اقاليم كندا ، وسويسرا ، حيث تستعمل الفرنسية والألمانية ، أو الفرنسية والإنجليزية . انظر= أندريه مارتينيه : وظيفة الألسن ، ترجمة نادرة السراج ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ص١٦٠وراجع إبراهيم خليل : مدخل إلى علم اللغة ، دار المسيرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ص٧٥ .

لقصيدة سميح القاسم «على أكتاف أشْعاري» من ديوان «دَمي على كفّي»[١] .

فالناقدُ لحمداني يشيرُ بصراحة لا تحتملُ المُواربَة لجمعه بين التحليل العاملي ، وهو ذو طابع سيميائي ، والتحليل الموضوعاتي ،أي الذي يعنى بالموضوعات التي يتفرع في مساربها النص ، ويتشعَّب[٢] . وقد وجد في الذات ، وإبدالاتها ، عاملا ينسجم مع ما يذهب إليه غريماس (1917- 1992) Greimas من أنّ العامل هو عنصرٌ من عناصرالنص يمكن تحديده فيه مثلما يمكن تحديد القاعدة النحوية التي تتحكم ببناء الجملة[٣] . وفي هذه القصيدة تمثلُ الذاتُ ، وإبدالاتها ، في رأي لحمداني ، العامل الأولَ ، وأما إبدالاتها فتتمثل في المرأة ، ونسْر القمة ، الذي ورد ذكره في القصيدة ، والدوريّ المنفي- وهو عصفور يتكرّر ذكرُه في الشعر الفلسطيني كثيرًا- والحرف الذي يرمز به القاسم لشعره . أما العامل الموضوع ، فهْوَ الشخص الذي يخاطبُه الشاعر بكلمة «يا هذا» . فهو مرغوبٌ عنْه ، لا فيه . وله هو الأخرُ إبدالاته التي تتمثل في «أتفه الأوثان» وما عبّرَ عنه من رموز الحَرْب[٤] . وبطبيعة الحال ، ليس هذا هو العامل الموضوع حسْب ، فثمة موضوع مرغوبٌ فيه ، وهو الاستقرار في الوطن ، والتشبُّثُ بالأرض ، الذي رمز له الشاعر سميح القاسم بالجذور الضاربة عميقًا ، تضاف إلى تلك الرغبة رغبة أخرى هي مَحْو آثار النكبة . ومن يقارن هذا التحليل – على الرغم من اختصارنا له اختصارًا شديدًا – بذلك الذي وجدناه لدى محمد فكري الجزار ، يقفُ على البون الشاسع بين المثالْين التطبيقييْن .

على أنّ التحليل السيميائي للسرد هو الذي يطغى على المشهد النقدي العربي . وقد كتب في هذا كثيرون ، منهم : سعيد بنكراد ، الذي تناول رواية «الشراع والعاصفة» لحنا مينة . ومنهم عبد الملك مرتاض ، وسامي سويدان ، في قراءته لبعض النصوص السردية العربية ، وثمة نموذج تحليلي لقصّة قصيرة ، بعنوان «عائشة» لأحمد

---

(١) صدر الديوان عن دار العودة ببيروت ، ١٩٦٨ حميد لحمداني : التحليل العاملي الموضوعاتي ، علامات في النقد ، مج ٧ جـ ٢٧ مارس(آذار) ١٩٩٨ ، ص ١٥٥- ١٨٠ يشار ها هنا لخطأ يتكرر في بعض الكتب في اسم المؤلف فهم يذكرون حميد الحمداني ، والصحيح لحمداني .

(٢) التحليل العاملي الموضوعاتي ، ص ١٥٧ .

(٣) التحليل العاملي الموضوعاتي ، ١٥٦ .

(٤) التحليل العاملي الموضوعاتي ، ص ١٦٥-١٦٧ .

رضا حوحو(١٩١١- ١٩٥٦) جرى تسليط الضوء عليها بوساطة التحليل السيميائي الذي كتبه عن القصة رشيد بن مالك من الجزائر[١] .

لا بد من التنويه ، أولا ، لقدَم هذه القصة ، وذلك يفسر ما فيها من ضعف ، وركاكة في التعبير ، ومباشرة . أما تحليل الناقد لها فيمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام ، تحدث في الأول منها عن المَنهَج ، معبرًا عن شيوع الخلط في المفاهيم ، لدى من يتّبعونَ النقد السيميائيّ ، سواء من حيث المصطلح ، واستخدامه ، أو من حيث اضطراب الترجمة ، أو من حيث عدم الاقتناع بجدوى هذا التوجّه[٢] ويشير في القسم الثاني إلى الاعتبارات النظريّة التي يستخدمها في الدراسة . من ذلك على سبيل المثال (الفاعل) وهو الذي يسمّيه بعْضُهُم (العامل) أو (الذات) والموضوع . مع التفريق بين الفاعل الملاحِظ (الراوي) والفاعل المنفذ . ويعني به – ها هنا – بطلة القصة (عائشة) والفاعلَ الجمْعي الذي يعني به المجتمع . وتناول أيضًا مفهومَ التحويل ، وهو انتقال الفاعل من الثبوت – مثلا – إلى التغيّر ، والتحول . فانتقال عائشة من القبول بوضعها الشائن في المجتمع إلى الهروب مع الشاب القادم من أوروبا ، ضربٌ من التحول الذي يؤدي إلى فعل جديد ، وهكذا[٣] . ثم يقوم بتقطيع القصة إلى مقطوعات سردية ، فيتناولها واحدة تلو الأخرى .

وملخص الحكاية أنّ عائشة التي تعيش في إحدى القرى في أسْرة محُافظة جدًا ، لا تستطيع أن ترفض واقعًا اجتماعيًا كهذا لا يد لها فيه ، ولا في تغْييرِه . ثم إن الشاب الذي قدم من أوروبا ، وأصبح موضوعًا لأحاديث الفتيات في القرية ، أغواها حديثه المعسول عن حرية المرأة فانساقت معه ، وأنست إليه ، وكان مخادعًا ، إذ تركها ، بعيد أن نالَ منها وَطَرَهُ ، في المدينة المترامية لتواجه مصيرَها البائس مع الذئاب البشرية ، وسرعان ما استسلمت للرذيلة ، وحققت في ذلك شهرَةً . على أنها لم يطلْ بها هذا الانزلاق ، وتمكنت من الخروج على هذا ، واستطاعت أن تجد زوجًا لتصبح نموذجًا متمردًا يشار إليه بالبنان . وفي التحليل الذي يتخذ عددًا من المراحل

---

(١) رشيد بن مالك : تحليل سيميائي لقصة عائشة لأحمد رضا حوحو ، علامات في النقد ، مج ١٠ ، جـ٣٨ ، رمضان ١٤٢١هـ ماي – أيار ٢٠٠٠ص٣٧١ .

(٢) تحليل سيميائي لقصة عائشة ، المرجع السابق ، ص ٣٧٢- ٣٧٣ .

(٣) تحليل سيميائي لقصة عائشةن ص ٣٧٥- ٣٧٦ .

يقفنا رشيد بن مالك إزاء مفاصل الحكاية ، أولها ظهور الشاب القادم من أوروبا ، بمظهره الأنيق ، وكلامه العذب ، فهو يمثل فعلا إقناعيًا يؤدي إلى تحول عائشة من حالة الثبوت التي هيمنت عليها طوال الماضي إلى نوع من التماس التغيّر . أيْ أنها انتقلت من وضع يقبل بالعبودية ، باعتباره قدرًا لا مفرَّ منه ، ولا مَحيص ، إلى وضع تسعى فيه للتحرّر[١] والانفلات . وقد سرها ذلك سرورًا كبيرًا ، فاستجابتْ لإغواء الشاب الذي تركها مثلما ذكر لتواجه مصيرها في مدينة كبرى لا تعرف فيها أحدًا[٢] . وتتطلب هذه الانتكاسة ، التي تتعرَّضُ لها ، فعلا آخر في اتجاه آخر ، وهكذا اندفعت في طريق الرذيلة بعد أن لم تجد غير هذا الطريق[٣] .

من المناسب أن نذكّر – ها هنا – بأنّ التحليل السيميائي لا يختلف عن أي تحليل نقدي تقليدي إلا بإضافة مصطلحات مثل : ثبوت/ تحوُّل ، وفعل / فاعل ، وخضوع/ لا خضوع ، وعبودية / لا عبودية ، واستغلال/ لا استغلال ؛ مجْموعة من الثنائيات التي تذكرنا بثنائيات البنيويّين ، لا سيما شتراوس . أما الرسوم التي تضاف إلى التحليل ، والمُربّعات السيميائية ، التي تذكّرُنا بمربع غريماس Greimas فلو أسقطت من الدراسة التحليلية ، واكتُفيَ بما ذكرهُ الناقد ، لما أحسّ القارئ بأنّ شيئًا كبيرًا فاته الاطلاع عليه ، أو أنّ فهمه للتحليل اختلّ ، واضْطرب[٤] مما يدعونا للإشارة– ها هنا – لحذلقة لا تقدّم ، ولا تؤخر ، على مستوى البصيرة النقدية . وفي اعتقادنا أنّ خاتمة التحليل[٥] تؤكد ما نذهب إليه ، فالناقدُ يلخّصُ الدراسة ، بقوله : «إن موقف المجتمع التقليدي اهتزَّ بسبب ما توصلت إليه عائشة من خرْق سافر لقيمه الراسخة ، وتقاليده الجامدَة ، وأنَّ الراوي سخّر هذه الحكاية بشقيْها : المتعلق منهما بالماضي ، والمتعلق بالحاضر ، مُؤكدًا أن تمرّد (عائشة) على ذلك الواقع ، وتلك التقاليد ، هو الطريق الوحيدُ ، والسبيل الفريدُ ، الذي يؤدي إلى التحرّر ، والتغْيير ،

(١) تحليل سيميائي لقصة عائشة ، ص ٣٨٦ .

(٢) تحليل سيميائي لقصة عائشة ، ص ٣٨٨ .

(٣) تحليل سيميائي لقصة عائشة ، ص ٣٨٩ .

(٤) تحليل سيميائي لقصة عائشة ، ص ٣٩٤– ٣٩٥ .

(٥) تحليل سيميائي لقصة عائشة ، ص ٣٩٧ .

والحفاظ على كرامة المرأة من حيثُ هيَ إنسانٌ»[1] . وتبعًا لذلك لا نرى فيما بذله الناقد من جهْد تحليلي ، وعناء تصنيفيّ ، ضرورة لا بد منها ، ولا مندوحة عنها ، للتوصل إلى هذه النتائج . شأنه في ذلك شأن من يعني نفسه فيقوم بإحصاء ما في مقامات الحريري من طباق ، وما في مقامات الهمداني ، ليقنعنا بما كنّا نراهُ رأي العين من توافر الطباق في مقامات الحريري أكثر من توافره بمقامات البديع .

١٩. التلقي والتأويل

وظهرت على هامش التفكيك ، ومتن التقويض ، توجّهات نقدية أخرى : كالنقد النسوي ، والنقد التأويلي ، والنقد القائم على استجابة القارئ reader respounse وهي نظرة للأدب ليست جديدة كل الجدة ، مثلما يظنُّ بعض الناس ؛ فاستجابة المتلقي ، منذ أرسطو (٣٨٤- ٣٢٢ق .م) وحديث التطهير catharsis[2] ولونجاينوس (من أعلام القرن الأول الميلادي) وحديث التأثير[3] لا تفتأ تمثل محورًا من محاور النظر النقدي للنصوص . وقد تراكم هذا ، وتضاعف ، عند نقاد آخرين ، منهم : درايدن (1631- 1700) Dryden ، والكسندر بوب (١٦٨٨- ١٧٤٤) وجونسون (١٧٠٩- ١٧٨٤) والناقد الحديث ريتشاردز (1893- 1979) Richards الذي تطرَّق في «مبادئ النقد الأدبي» لدور الأدب في تنظيم الدوافع النفسية الغريزية لدى القارئ[4] . وأخيرًا ظهر تيارٌ جديدٌ يدافعُ عنْ موقف القارئ ، وتأثيره في الحكم على النصّ الأدبي ، خلافًا لما يذهبُ إليه كلٌّ من ومزات Wimsatt وبردسلي Beardsly

(١) تحليل سيميائي لقصة عائشة ، ص ٣٩٨ .

(٢) لاسال أبر كرومبي : قواعد النقد الأدبي ، ترجمة محمد عوض محمد ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٠٧ .

(٣) لونجاينوس هو مؤلف كتاب الأسلوب الرفيع On the Sublime الذي أكد فيه أن الشرط الأساسي للشعر الجيد هو شعور قارئه بشيء من النشوة التي تهزه هزا بسبب العاطفة القوية المؤثرة .انظر= إبراهيم خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، مرجع سابق ، ص١٩ وللاستزادة انظر= محيي الدين صبحي : نظرية الشعر بين لونجاينوس والجرجاني ، مجلة آفاق عربية ، بغداد ، ع ١١ ، سنة ١٩٧٩ ، ص ٦٦ .

(٤) جين تومكنز : دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية ، ترجمة عبد الحميد شيحة ، علامات في النقد ، مج٩ ، جـ ٣٦ ، صفر ١٤٢١ ، ديسمبر ٢٠٠٠ص ٢٢٠- ٢٢٥ .

في مقالتهما الشهيرة «وهم المغالطة القصدية» intentional fallacy التي تضمّنها كتابهما ١٩٤٦ «الأيقونات اللفظية» Verbal Icons ومن نقاد هذا التيار هانز روبرت ياوس(١٩٢١- ١٩٩٧) Jaussمُصنّفُ كتاب «جماليات التلقي» Reception Aesthetics الذي ترجمه للعربية رشيد بن حدّو ، ٢٠٠٨ .

وهذا النقد يشترط ، لقراءَةً النص ، قراءةً مُنْجزَة ، مراعاةَ موْقف القارئ ، فبعد أن استبعد البنيون المؤلف ، والتفكيكيون البنية ، والمَعْنى ، لم يعد ثمة من يستحق الاهتمام - بجدارة - أكثرَ من المُتلقّي . والنصّ ، من وجهة نظر المتلقي - في هذه الحال- نصٌّ مفتوحٌ على احتمالات عدة ، قد لا يكون ما عناه المؤلف أحدها ، وقد يكون . ولا يشترط أيضا أنْ تقرأ النصوص في ضوء الظروف الزمنية ، والمكانية ، المصاحبة لإبداعها ، وكتابتها ؛ فنشاط القارئ نشاط إبداعيٌّ موازٍ لنشاط المؤلف . والقراءُ لا يتساوون ، في نظرهم للنص ، وتلقيهم له ، وتقبلهم لدلالاته ، وفهمه ، فثمة قارئ عادي ، وآخر مهتم ، وثالث ناقدٌ ، ولكلٌّ منهم درجة من الحساسية تجاهَ ما يقرأ . والقارئ الناقد هو الذي يستطيع أنْ ينجز من النص المقروء نصًا جديدًا ، هو موضوعُ دراسته ، وتحليلهِ الأدبيّ[١] . وفي هذا تتجاوب مدرسة كونستانس الألمانية ، التي عنيت بهذا التوجه ، مع التفكيكية ، التي تؤكد أن النص الأدبي الذي يبدعه المؤلف نصٌّ غير مكتمل ، وأن القارئ هو الذي يعيد انتاجه ، مضيفا إليه ما سماه ديريدا Derrida بالتكملة supplement[٢] . وتأسيسًا على ذلك ابتدع منظرو هذا التوجه النقدي مصطلحا جديدا هو «أفق الانتظار» أو التوقع Horizon of Attention فالنصُّ وسيط بين أفق القارئ وأفق الكاتب ، أو الشاعر ، فهما يتداخلان عن طريق القراءة . ومن هذا التداخل تنشأ توقعات معينة عن النص ، سواء عن طريق الخبرة السابقة بقراءاتٍ عنه ، أو لوجود نصوص أخرى شبيهة به ، أو لانتسابه لجنس أدبيٍّ معينّ . ولكن هذا الأفق لا يتطلب - عند القراءة - أنْ تتطابق المعاني التي يتوصل إليها

---

(١) رشيد بن حدو : القوام الإبستمولوجي لجماليات التلقي ، علامات في النقد ، جدة ، النادي الأدبي ، مج٩ ، جـ ٣٦ ،صفر١٤٢١هـ ، ديسمبر - كانون الثاني ، ٢٠٠٠ ص ٣٨٨ وانظر= غسان السيد : النص الأدبي بين المؤلف والقارئ ، المجلة الثقافية ، عمان ، ع٤٣ ، سنة ١٩٩٨ ص٦٦- ٦٧ .

(٢) جون ستروك : البنيوية وما بعدها ، ترجمة محمد عصفور ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٦ص٢٢٢ .

القارئ مع تلك التي ضمّنها المؤلف فيه ، وهذا ما يسمى لديهم كسْرَ حاجز التوقع . وتبعًا لذلك يفرقون بين المعنى والدلالة ، فالمعنى هو الذي أودعه الكاتب في نسيج النص اللفظي ، بينما الدلالة شيءٌ آخر يستخلصه المتلقي من هذا النسيج ، وممّا هو مخبوءٌ ، ومضمرٌ ، وكامن ، ما بين السطور ، أو خلف المعنى ، عن طريق التأويل مرّةً تلوَ الأخرى ، أيْ : عن طريق الغوْص فيما تحت القشرة .

وقد أضافَ ولفجانج آيزر (1926- 2007) Wolfgang Iser إلى ذلك اعتبارات أخرى ، منها : أنَّ النص الأدبيّ يبقى خالدًا ما بقي جمهوره ، ولكل نص قارئ ضمْني يقبع بين ثناياه ، وعلى الناقد أن يبحث في نقده عن نموذج القراءة الخاصّ بهذا النصّ ، أو ذاك ، لتتحقق الاستجابات المنتظرة ممن يقرؤونه ، ويتلقونه ، وهذا يتطابق مع ما يذهب إليه أمبرتو إيكو Eco في «القارئ في النص» (١٩٣٢-) الذي يؤكد فيه أنّ النصّ الذي كتبه المبدع لا يقول كلّ شيء ، وأن على الناقد أنْ يُقدِّمَ ما يستطيع به القارئ أن يفتح المغاليقَ ، ويستبطن المكوناته ، ويكتنه خفاياه الكامنة بين سطوره . وهذا يعني أنّ لدينا نمطيْن من القراء ، على الأقل ، أولهما هو القارئ العادي ، وثانيهما هو القارئ الكامن في النصّ ، وهو الذي يوصف عند آيزر بالضّمْني ، وعند إيكو بالمثالي ، وبسبب ذلك انتهت نظريّة التلقي لاستبعاد المؤلف من مسارات النقد التحليلي التاويلي[(١)] .

تحصيل الحاصل أن نظرية التلقي توجّهُ عنايتها للقارئ ، الذي هو : إمّا نموذجي ، كالذي تحدث عنه ريفاتير ، أو مثالي كالذي تحدث عنه أمبرتو إيكو Eco ، أو ضمني Implied كالذي وَصَفه آيزر ، أو القارئ المعْنيّ بالخطاب- كالممدوح الذي يتوجه له

---

(١) للمزيد انظر= الطيب بو عزة : جماليات التلقي ، العرب القطرية ، رقم العدد ٧٧٦٩ ، تاريخ ١٩ أيلول(سبتمبر) ٢٠٠٩ وانظر= لمياء باعشن : نظريات قراءة النص ٢ ، الجزيرة الثقافية ، الرياض ، ع ٢٢٩ ، تاريخ ٦ محرم ١٤٢٩هـ وانظر للمزيد : روبرت هولب : نظرية التلقي ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي ، جدة ، ط١ ، ١٩٩٤ ترجم الكتاب أيضا رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار ، اللاذقية ، سورية ، ط١ ،١٩٩٢وانظر= إبراهيم خليل : تأويل النص من منظور ألسني ، مجلة أفكار ، وزارة الثقافة ، عمان ، ع ٢٧٥ ، كانون الأول ، ٢٠١١ ،ص ١٠ . وللمزيد = بوجمعة بوبعيو : آليات التأويل وتعدد القراءة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٩ وانظر= مليكة دحامنة : هرمنيوطيقا النص الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٨ .

الشاعر المادح بالقصيدة- وعلى القارئ الجيد من هؤلاء أن يقوم بما يأتي :

١ . القيام بنشاط تعاوني مع المؤلف المبدع لجعل النص يقول فعلا ما كان يعتزم قوله فيه ، أو يُفْترضُ أنْ يقولهُ .

٢ . ملء الفراغات التي تتخلل النص ، والفجَوات ، والكشفَ عنِ المسكوت عنه .

٣ . ربْط ما في النص بغيره ممَّا يتسقُ معَه على سبيل التناصّ ، أو التجْنيس .

وهذا القارئ هو الذي يشغل الحيّز الأكبر ، ويحتل المنزلة العالية ، والمرتبة السنيّة ، في نظرية آيزر للتلقي ، وكذلك روبرت هولب . فهو قارئ ذو جهاز معرفيّ ، مفاهيمي ، تمتزج فيه الخبْرة المُسبقة ، والاطلاعُ على نصوص تشبه النصَّ موْضعَ الدراسة النقدية ، والوقوف على الفروق بين اللغة الأدبية للنص ، واللغة غير الأدبية ، وما بينهما من توافق ، أو تعارُض[١] . ومن الأمثلة التي يقف عليها المتابع لهذا التوجه من النقد الدراسة الجيدة التي كتبها محمّد مفتاح من المَغْرب ، معتمدًا على جمالياتِ التلقّي ، وآليات التأويل ، حوْل قصيدة ابن طفيل (٤٩٤-٥٨١هـ) وأولها :

أقيموا صدورَ الخيْل نحْوَ المَغارب
لغزو الأعادي ، واقتناءِ الرغائبِ[٢]

التي خصّص لها الفصل الأول من الباب الثالث من كتابه «التلقي والتأويل : مقارَبَة نسَقيّة» ١٩٩٤ . ففي هذه الدراسة عمَد الناقد ، بوصفه قارئًا يستطيع النفاذ إلى غور النص ، لتحليل القصيدة ، تحليلا وصفيًا ، يسلط الضوء فيه على جماليات التلقي ، فتحدث عن التوازي وعنَ أنواعه ، دافعًا بهذا المفهوم دفعة يلقي بها الأضواء على الجوانب المعتمة من القصيدة[٣] . وقد مزج في هذا التحليل مزجًا لافتا بين جمالية التلقي ، والتشاكل السيميائي ، والدراسات الشكلية الوصْفية ، والدراسة النحوية التي تتجاوز التشاكل الغريماسي- نسبة لغريماس (1917-1992) Greimas-

(١) للاستزادة انظر= نظرية التلقي ، رابطة أدباء الشام ، مجلة إلكترونية أسبوعية ، لندن ، ٢٠١٢/١/٢٣ www.Odabasham.com

(٢) محمد مفتاح : التلقي والتأويل ، مقاربة نسقية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، وبيروت ، ط٢ ، ٢٠٠١ ص ١٧١ وانظر ما كتبه علي بخوش عن الكتاب في : تأثير جمالية التلقي في النقد العربي الحديث ، فصل من كتاب استقبال العرب للنظريات النقدية ، مرجع سابق ص ٣٠٦- ٣٠٧ .

(٣) التلقي والتأويل ، ص ١٥٧ .

إلى ما يُعرف بتحليل الخطاب Discoures analysis ، ونحو النص text grammar ، فعرض للتنضيد ، وعلاقات الانسجام ، والاتساق ، والتماسك النصي[١] موظفًا ما سمّاه المفاهيم الأنجلو- سكسونية ، التي تُعْنى عناية شديدة بما يقدّمه ظاهرُ النص ، بوصفه السلم الذي يفضي إلى الطوابق السفلى منه ، أي إلى غوْره[٢] ، وتجاوز التماسك السطحي إلى التماسك العميق عن طريق التحليل المعجمي لألفاظ بعض الأبيات ، كاشفاً عما بينها من جذور مشتركة توحدها في حقل دلاليّ متجانس ، مذيبة ما بينها من فوارق[٣] .

وتقوم الدراسة النقدية- مثلما يؤكد محمد مفتاح - على ركيزتين ، أولاهما هي الصورة ، والثانية هي العمق . والصورة هي التشكيل اللفظي اللساني ، في حين أن العمق يتصل بجلّ ما يربط هذه القصيدة بنصوص أخرى ، مثل : قصة «حي بن يقظان» للمؤلف ، الشاعر ، والقصائد الجهاديّة الأخرى لشعراء آخرين ، وما قيل عن هذا الشعر في المؤلفات البلاغية ، والكلاميّة ، والأصولية ، وما يتعلق بالوضع التاريخيّ الاجتماعي (السياق) لجزيرة الأندلس ، ونظيرتها جزيرة العرب في المشرق[٤] . وبالعُمْق يلتقي محمد مفتاح مع ما يذهب إليه ياوس ، وآيزر ، من ضرورة أن يدلف الناقد القارئ لفضاء النصّ معبأ بخبرة عنه ، وعن غيره من نصوص يجمعها به شبه ، أو رابط دلاليّ ، أو نوْعي ، وهذا هو ما يوصف بعبارة أفق القارئ . وبذلك يوثق محمد مفتاح قراءته الداخلية للقصيدة ، مؤكدًا صدق تأويله للأبيات كون هذا التأويل منسجمًا تمامًا مع السياق الاجتماعي ، والتاريخي ، والمكاني ، أي : أفق المؤلف . فهو تأويل لا يقوم على ليّ عنق النصّ ، ولا يتجاوز سياقه ليفرض عليه سياقاً من نوع آخر[٥] . وقد توصل من هذه الطريق لما يتلخص في أنّ القصيدة تمثل رؤيَة ابن طفيْل السياسية ، والفكرية ، فضلا عن رؤيته للجنس الأدبيّ الذي تنتسبُ له تلك الرؤية ، وهو قصائد الجهاد ، علاوة على رؤيته للنتاج الثقافي المغاربي ، ودوْره

---

(١) التلقي والتأويل ، ص ١٥٨ .

(٢) التلقي والتأويل ، ص ١٦١ .

(٣) التلقي والتأويل ، ص ١٦٢-١٦٥ .

(٤) التلقي والتأويل ، ص ١٦٧ .

(٥) التلقي والتأويل ، ص ١٦٨ .

الوظيفي في تعميق التجربة الإسلامية النموذجيّة ، بشطريها : المشرقي ، والأندلسي[1] . والشيء الذي يعترض عليه المتابع هو اختيار الناقد لهذه القصيدة بالذات ، فابن طفيل ليس شاعرًا على وَجْهِ التدقيق ، وفي القصيدة الكثيرُ من التكرار ، والتقليد في الألفاظ ، والمعاني ، فالجهد المشكور الذي قام به الناقدُ لسبْر أغوار هذا النصّ – في ظنّنا – يذهبُ عبثا ،وهباءً منثورًا ، لأننا لا نستطيع توظيفه ، والإفادة منه ، في قراءتنا لنصوص أخرى لشعراء كبار كالمتنبي مثلا ، أو أبي فراس الحمْداني ، أو ابن زيدون .

وهذا ما تلافاهُ حميد لحمداني(من المغرب) الذي ينطلقُ هو الآخر من نظرية التلقي ، التي تفتح– في اعتقاده– أفقا جديدًا في مجال التأويل في الدراسات النقدية المعاصرة ، بحيث تتجاوز غاية الناقد التقليدي ، وهي الشرح المعرفي للنص ، إلى الإشارة لإمكاناته الدلالية المنفتحة على أكثر من تأويل ، ولجدليته التي تجعل منه نصًا قابلا لأكثرَ من قراءة [2] . وفي ضوء ذلك تناول قصيدة «رسالة إلى سيدة طيبة» للشاعر صلاح عبد الصبور(١٩٣١– ١٩٨١)[3] متوقفًا عند مقاطع منها ، وهي التي تتعلق بالوردة . فقد أولى مسألة السياق كبير اهتمامه ، لأن السياق ، في اعتقاده ، هو الذي يحدد المعنى الدلالي للوردة ، ويعيّنُه ، مشيرًا إليه من بين معان آخرى ، واحتمالات عدة ، فقد اخترق دليل الوردة – ها هنا– طبقاتٍ من النسيج اللفظي ، ليؤدي – تبعًا لذلك – معنىً آخرَ ، وهو الإنسان ، و«الذات» . فثمة تداخل واضحٌ ما بين الذات ، والوردة ، والطائر ، والشاعر . وهذا ما يومئ إليه السياق ، مبْرزًا الذات بوصفها عاملا ، وبديليها المُمْكنيْن وهما : الوَرْدة ، والطائر [4] . ومن هذا نرى اختراق التحليل السيميائي (الغريماسي) لهذهِ الدراسة . فدليلُ الوردة – إذا– تمثيلٌ للذات ، في مواجهة موضوع يُحْتملُ أنْ يكون شرسًا في تعامله مع الذات ؛ كالشمس بالنسبة

---

(١) التلقي والتأويل ، ص ١٧٠ .

(٢) حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣ ص ٨٠– ٨١ وانظر= علي بخوش : تأثير جمالية التلقي في النقد العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص ٣٠٨– ٣١٠ .

(٣) صلاح عبد الصبور : أحلام الفارس القديم ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٤ ، ص ٥٢ .

(٤) القراءة وتوليد الدلالة ، ص ص ٨٢– ٨٣ .

للوردة ، وكالريح بالنسبة للطائر ، وككفيّ المعشوقة بالنسبة للشاعر العاشِق .

ويستنتج لحمداني من ذلك أنّ السياق يساعدُ على توسعة دلالة الوردة ، منطلقا من الحيز الضيق الذي يضْربُهُ حولها المعنى المعجمي ، لفضاء آخر ، هو معاناة الإنسان ، بأقصى ما تعنيه تلك المعاناة من اتساع[١] . على أن نظرية التلقي ، وما يتصل بها من إشكاليات التأويل ، ما فتئت تحتلّ مركز الصدارة في اهتمامات من ينقدون النثر الحديث ، والشعر الحديث . فلسامح الرواشدة كتابٌ يضم دراسات في الشعر سماه «إشكالية التلقي والتأويل» ٢٠٠٢ ومن يقرأ الكتاب يحمَد للمؤلف اختصارَهُ اللافت للجانب النظري . فقد سئم القراء كثرة ما في الكتب النقدية من تنظير ، وضآلة ما فيها من تطبيق ، والأولى أنْ يهتم الناقد الحقيقي بالتطبيق أكثر من اهتمامه بالنظر ، كون الجانب التطبيقي هو الذي يجري توظيفه في الحياة الثقافيّة ، والأدبية ، ويسهم في ترسيخ المفاهيم على أسُس صحيحية ، وسليمة ، تخلو من الغموض . فالرواشدة ، الذي اكتفى بتعريف مبسط بنظرية التأويل ، ونظرية التلقي ، يعدّ القارئ منتجًا للنص ، لا مستهلكا سلبيا حسب[٢] . ولكن هذا المنتج لا ينتجُ النص بطريقة عشوائية تتصف بالتعسّف ، وإنما ثمة شروط ، وقيود ، هي التي تسمح له بممارسة هذا النشاط الإبداعي ، وأحد هذه الشروط الإلمامُ بما يسميه النظام السيميائي للنصّ[٣] . فمعرفة النظام السيميائي الخاص بالنصّ يُسهم كثيرًا في عملية التأويل ، وهذه المعرفة تقتضي ، وتتطلب ، الوقوفَ على الأعراف اللغوية للنص الذي يجري تحليله ، وتأويله ، ونقدُهُ[٤] .غير أن السؤال الذي لم يفطن الناقد له – ها هنا– هو : متى نتعرّفُ على النظام السيميائي للنصّ ، قبل أن نقرأه أم بعْد القراءة؟ يتضح من أسلوب المؤلف أنّه يشترط المعرفة بالنظام السيمائي للنص قبل الإقدام على قراءته ابتغاءَ نقده ، وتأويلِه ، وهذا – في رأيْنا – كمن يضع العربة أمام الحصان .

فالمثال الذي أورده من قصيدة السياب (١٩٢٣–١٩٦٤) «أنشودة المطر» وتحليله الذي يقتصر على الشرح الدلالي لما هو مشفر لسانيًا من أحاسيس الشاعر ،

---

(١) القراءة وتوليد الدلالة ، ص ٨٣ .

(٢) سامح الرواشدة : إشكالية التلقي والتأويل ، منشورات الدائرة الثقافية ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢ ص ١٧ .

(٣) إشكالية التلقي والتأويل ، ص ٢٣ .

(٤) إشكالية التلقي والتأويل ، ص ٢٤ .

وانفعالاته ، وتجاربه ، ومشاعرهِ ، لا أثر فيه للتأويل الذي عناه كلٌّ من ياوس ، وآيزر ، وأمبرتو إيكو . وقد نبه الناقد الرواشدة على ما نبّه عليه أمبرتو إيكو من وجود مناطق معتمة في النصوص[١] إذا جاز التعبير ، وأنَّ هذه المناطق تعيق القراءة المنجزة ، والتأويل الصحيح . وعلى الرغم من أنّ الناقد ينطلق في دراسته لبعض دواوين الشاعر الفلسطيني محمود درويش (١٩٤١– ٢٠٠٨) من التذكير بنظرية ياوس (١٩٢١– ١٩٩٧) Juss ، وآيزر (1926- 2007) Isser في التلقّي ، وعلاقتها بالتفكيكية من جهة ، وبالتأويل عند ريفاتير (١٩٢٤–٢٠٠٤) وأمبيرتو إيكو Eco من جهة أخرى ، إلا أنّه يؤسس قراءته على فرضيّة تقليديّة جدًا ، وهي القول بأنَّ الشعر الذي لا يعبّر عن محتواه تعبيرًا تقريريًا مباشرًا عاريًا من الظلال ، شعْرٌ مُعمّىً ، وغامضٌ ، وبسبب هذه التعْمية ، وذلك الغموض ، يصْعُبُ على المتلقي تأويل النصوص[٢] . وإلى جانب إشاراته المتكرّرة لدور القارئ في مَلء الفراغات ، والفجَوَات ، التي تتخلل النصوصَ ، مع مراعاة البعد الإيقاعي ، والفضاء البصَري الطباعيّ ، وذلك مما يندرج في إطار الوَعْي السيميائيّ ، مع هذا كلّهِ نجده يعزو ما في شعْر درويش منْ (تعمية) لقضايا تدخل في باب الغموض ، وهي : الرمز ، والانزياح ، والفراغات ، والإيقاع ، وإحالاتِ الضمائرِ[٣] . وهذا قولُ غريبٌ يدفع بالقارئ للتساؤل : كيف ينظر الناقدُ الرواشدة للتأويل بوصفه إنتاجًا جديدًا للنصوص ، وفي الوقت نفسه يؤكد صعوبة تأويل الرموز ، وافتقار المؤول للمرجعيات التي يطمئنّ إليها؟ ثم يضيف ، قائلا : «من يقرأ شعر محمود درويش يجد فيه كثيرًا من الرموز ، التي يصعب عليه أنْ يحيلها إلى مرجعيات دلالية موثوقة ، أومقاربة ، تُطمْئنُ المؤول للمقاصد التي يحملها النص بعيدًا عن أي لبْس»[٤] وهذا قول يثير العَجَبَ ، لأن معظم شيوخ نظرية التلقي لا يشترطون مطابقة المؤوَّل للمقاصد التي أرادها المؤلف ؛ ولهذا فإنّ الحديث عن مرجعيات دلالية ، وعن الاطمئنان لمقاصد يحملها النصُّ ، يغدو أمرًا لا ضرورة له ، بل هو انزياحٌ عن التأويل يُفصح عن اضطرابٍ في التطبيق .

---

(١) إشكالية التلقي والتأويل ، ص ٢٦ .

(٢) إشكالية التلقي والتأويل ، ص ١٤٤ .

(٣) إشكالية التلقي والتأويل ، ص ١٤٥ .

(٤) إشكالية التلقي والتأويل ، ص ١٤٦–١٤٧ .

ومما يلفت النظر أنّ الناقد حائرٌ بين توجهات نقدية شتى ، فهو أسلوبيّ عندما يتحدث عن الانزياح ، والإيقاع ، وسيميائيٌّ عندما يتحدث عن الفضاء البَصَري ، وتأويليٌّ عندما يتحدث عن الفجوات في النص ، والغوْص في البحث عن دلالات الرموز ، وتفكيكيٌّ عندما يتحدث عن التناصّ ، وعن علاقة القصيدة بأسْطورة أوديب[١] . وللناقد الرواشدة تعبيراتٌ لا تتفق مع نظرية التلقي ، والقراءة المُنجزة ، فهو يصف الانزياحَ بالغموض ، وهو وصْفٌ يفترض أنّ الانزياح يجب أنْ يكون مباشرًا ، أو واضحًا وضوحًا لا يتطلبُ التأويل ، في هذه الحال لمَ هو؟ ولماذا يطلق عليه هذا الاسْمُ؟ ألا نجد في مثل هذا التوصيف ما حذّرَ منْه يوسُف الخال ذات مرة ، وهو أنْ ينظرَ الناقدُ للقصيدة نظرتهُ للنثر؟

٢٠. النقد الثقافي

ثمة أكثر من تعبير يُطلق على ما هو متداولٌ في هذا السياق ، فقد استعمل تعبير التاريخانيّة الجديدة new historicism مثلما استعمل تعبير التحليل الثقافي cultural analysis وتعبير الدراسات الثقافية cultural studies وأخيرا النقد الثقافي cultural criticism[٢] الذي بدأ ظهوره على استحياء نحو العام ١٩٢٩ علي أيدي بعض الفرنسيّين ممن أصدروا مجلة أدبية نقدية باسم حوليّات Annales فقد اشتملتْ عنايتها الأدبية ، واهتمامتها النقدية : الاقتصاد ، والمجتمع ، والحضارة[٣] . ومن بين النافذين من كتابها المؤثرين : مارك بلوك (١٨٨٦- ١٩٤٤) ، ولوسيان فيفر (١٩٠٢- ١٩٨٥) . وتركت هذه المجلة أثرا كبيرًا في جيل المفكرين اللاحق ، من أمثال : ميشيل فوكو (1926- 1984) Foucault الذي أثر بدوره في عدد من المفكرين منهم : روجر كارتييه ، وجاك رافل ، وفرانسوا فورييه ، وروبرت دارنتون . ويمثل فوكو (Foucault (1926-1984 ما يعرف بالتاريخانية الجديدة تمثيلا جيدا[٤] وهو من أكثر المفكرين

---

(١) إشكالية التلقي والتأويل ، ص ١٥٠- ١٥١ .

(٢) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ٢٠٠٠ ص ٤٥ .

(٣) سمير خليل : النقد الثقافي من النص إلى الممارسة الخطابية ، com. wijhat تاريخ ٢٠١١/٩/٢٣ .

(٤) للمزيد انظر ميشيل فوكو : نظام الخطاب ، ترجمة محمد سبيلا ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ ص٥٣ .

الفرنسيين تأثيرا في الفكر النقدي الأمريكي ، بمنهجيته القائمة على النظر في الثقافة من حيث علاقتها بالسلطة ، والمجموعات الهامشية ، والأقليات العرقية ، والإثنية . يتجلى ذلك في مصنفاته ، ومنها «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» ومعالجاته لموضوعات ثقافية أخرى : كالإجرام ، والعقوبات ، والممارسات الاجتماعية في السجون ، والمثلية الجنسية . وهو واضعُ التعبير الشائع في الدراسات الثقافية «أركيولوجيا المعرفة» . ومن رائدي النقد الثقافي في إنجلترا رايموند وليامز Williams (1921- 1988) الذي صنف كتابين مهمين يعدان من مراجع هذا النقد ، وهما : الثورة الممتدة ، والثقافة والمجتمع ،[١] وهذا الأخير يقوم على أطروحة مؤداها أن الثقافة ليست شيئا ثابتا جرى إنجازهُ ، وانتهى ، بل هي – على الأرجح – شيء حيٌّ ، ودائم التغيير . أما عن علاقة الثقافة بالأيديولوجيات ، فتتشكل – في رأيه – من طرائق متبقية ، أو مهيمنة ، أو منبثقة ، في رؤية العالم ، وذلك ما يبدو لنا خاضعا لمفاهيم طبقة ، أو أفراد ، يملكون السلطة في صورة مجموعة ، أو مجموعات معينة[٢] وهذا ما أوضحه في كتابه The Politics of Modernism طرائق الحداثة١٩٨٩ .

وثمة جناح من النقاد يمكن وصفه بالماركسي انضم إلى هؤلاء الحوليّين ، منهم : غرامشي (١٨٩١– ١٩٣٧) ، وألتوسير Althusser (1918- 1990) ، وباختين (١٨٩٥– ١٩٧٥) Mikhail Bakhtin[٣] . وهذا الأخير تحرَّر من المفاهيم الماركسية الجامدة تحررًا بلغَ حدًا يمكن القول عنده إنه لم يكن ماركسيًا على الإطلاق . فهو صاحب فكرة تعدد الأصوات في الخطابات ، والبوليفونية polyphonic في الرواية ، وذلك شيء أوضحه بالتفصيل في دراسته لكل من رابليه ، ودستويفسكي[٤] . أما أثرُه في النقد الثقافي ، فقد برز في تركيزه الشديد على الصراع بين مستويين من الثقافة ، أحدهما

---

(١) رايموند وليامز : طرائق الحداثة ، ترجمة فاروق عبد القادر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٩ ص٧ .

(٢) طرائق الحداثة ص٧٥–٩٣ .

(٣) محمد نجيب التلاوي : وجهة النظر في روايات تعدد الأصوات العربية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠ص٥١ ، وانظر= ميخائيل باختين : شعرية دستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ص ٢٦ .

(٤) باختين : السابق ص ٢٦٥ .

هو الثقافة العليا ، والأخر هو الثقافة الدنيا ، وذلك لا يتجلى في التناقض ما بين النصوص الكلاسيكية ، والشعبيّة حسب ، بل يتجلى كذلك في التناقضات التي تشيع في الأصوات المتعدّدة في الخطاب المعيّن نفسه . يضاف إلى من ذكروا الألماني والتر بنيامين (1892- 1940) Benjamin ، الذي سار في اتجاه مختلف عن جورج لوكاش (1885- 1971) Lukacs المعجب بروايات القرن التاسع عشر ، داعيا لثقافة جديدة ، وتحليل يهتم بالدادائية Dadism أو الفوضوية ، والبرامج الإذاعية ، والعروض السينمائية ، عبر مجال ثقافي أكثر اتساعًا ، وأقل نخبويّة . وانتقد غرامشي (١٨٩١- ١٩٣٧) الإيطالي مفهوم الأدب بمعناه الشائع ، مشددًا على ضرورة وضع تعريف للثقافة يتسع لثقافة البروليتاريا ، والفئات الشعبية المنسحقة ، والمهمّشة .

وبرز النقد الثقافي في أمريكيا على أيدي عدد من الأكاديميين في جامعة كاليفورنيا - بيركلي ، في مقدمتهم ستيفن غرينبلات Greenblatte نحو العام ١٩٧٠ ، فهو أول من استخدم تعبير الشعرية الثقافية Cultural Poetics غير أنّ مصطلح «التحليل الثقافي» زاحم هذا التعبير حتى غلب عليه ، لما في هذا الاصطلاح الجديد من دلالة على الجوانب الإجرائية لدى هذا الاتجاه . ويعد التحليل الثقافي المرادف لمضمون التاريخانية الجديدة - في نظر هؤلاء - مزيجًا من روافد نقدية معروفة : كالماركسية والتفكيكية والأنثروبولوجيا والنسوية Feminist Criticism وفي ذلك يقول غرينبلات «في النهاية لا بد للنقد الثقافي من أن يذهب لما هو أبعد شأوا من النص ، كاشفًا عن الروابط التي تصله بالممارسات الثقافية الأخرى»[١] علاوةً على من سبق أسْهَم إدوارد سعيد (١٩٣٥-٢٠٠٣) بدوره في النقد الثقافي الأمريكي ، لا من خلال كتابه «الاستشراق» الذي كشفَ فيه عن نسق مضمر ، مخبوء ، تحت قشرة الخطاب المُعْلن ، وهو هيمنة المركزية الغربية على ثقافة المُستشرقين ، وخطابهم المعرفي ، مقابل تهميشهم للآخر ، ولكنه ، أيضًا ، أسْهم ، في هذا المقام ، بكتاب أكثر حِدّة ، وجراءة من الأول ، وهو كتابه «الثقافة وَالإمبريالية»[٢] .

والنقد الثقافي ، على وفق ما سبَق ، يسعى للتعامل مع النصوص بإعادة وضعها

---

(١) دليل الناقد الأدبي ، السابق ، ص ٤٥ .

(٢) ترجمه إلى العربية كمال أبو ديب ، وصدر عن دار الآداب ، في بيروت

في السياق السياسي ، والاجتماعي ، والتاريخي ، كون هذه النصوص علامات ثقافية قبل أن تكون علامات أدبية ، أو أي شيء آخر . ولكي تحقق هذه العلامة وظيفتها الدلالية لا بد من أن تحلل ، ويسبر غورها في ضوء النقد الذي يراعي السياق ، ولا يستبعده . وأوّلُ مَنْ صاغ مصطلح النقد ثقافي cultural criticism هو فنسنت ليتش Leitch داعيًا إلى الكشف عن العيوب النسقية المضمرة ، وغير المضمرة ، في الثقافة ، والسلوك الاجتماعيّيْن ، عن طريق التحليل الذي يقوم على فك الارتباط التقليدي بين المؤثر الجمالي في النص واستجابة القارئ . فكثيرًا ما كانت الأبعاد الجمالية في الأدب تؤدي بوساطة النقد لتأكيد قيم سلوكية قبيحة . والنقد الثقافي إذًا يدرُس الممارسات الخطابية التي نتلقاها على هيئة أبنية مرتبطة بالمعرفة السائدة ، والثقافة التي تمثل وجهة نظر السلطة ، ليهتم هذا التحليل – الثقافي– بالدلالات الكامنة وراء هاتيك الأشكال الجماليّة الظاهرَة على السَّطح . وتبعًا لذلك يرفض النقد الثقافي ما هو سائد ، ويأبى النظر للنص الأدبي بوصفه جزيرة معزولة وسط المحيط الثقافي الهائج ، بل بوصفه حلقة في سلسلة لا متناهية من الخطابات ، التي تمثلُ ركيزة لنسَق معيّن ، وهذا النسق هو الذي يستهدف النقد الثقافي الكشف عنه ، والكشفَ ، تبعًا لذلك ، عن حيل الثقافة السائدة في تمرير نسقها ، وفرْضه على الناس .

وهذا يعنى أن لدى النقد الثقافي مفهومًا جديدًا مغايرًا للنص ، مختلفًا عن المفهوم التقليدي ، فهو ليس من إبداع المؤلف ، وحده ، وإنما يشاركه ذلك الكيان الرمزي الذي يمثل النسق الثقافي المخبوء تحت العلامات التي يجري تداوُلها ، سواءٌ في لغة الكلام ، أو في لغة الكتابة ، بما فيها لغة الأدب ، أي أنّ النصّ مزيجٌ من الأثر– بتعبير بارت – والمُمارسة الخطابيّة ، والثقافية الأخرى للمجتمع ، بما فيها من خطاب شعْبيّ ، وآخر مهمّش ، لم يثر انتباه النقاد فيما مضى . وإذا كانت البنيوية ، والسيميائية ، وغيرهما من مدارس نقدية شكلية تأبى الالتفات إلى التاريخ ، فإن النقد الثقافي يرى في التاريخ نصًا ، أو خطابًا ، وجنسا أدبيًا يساعدُ بقوَّةٍ على تقويم النصّ ، وتفسيرِه .

على أن النقد الثقافي لم يجد ما وجده النقد السيميائي ، والنقد البنيوي ، والنقد الأسلوبي ، من إقبال لدى النقاد العرَب ، فثمة عدد محدود من النقاد بادر إلى ممارسة هذا التوجّه ، واعتماد هذا اللون من ألوان النقد الأدبي . وفي مقدمة هؤلاء عبد الله الغذامي (من السعودية) الذي تبنى هذا النقد موضحًا نظرية التحليل الثقافي ،

مشيرًا لروادها في النقد الأمريكي ، والأوروبي ، في كتاب سماه «النقد الثقافي»[١] . ومن هذا النفَر المحدود جدًا محسن جاسم الموسوي (من العراق) الذي انطلق من المقدّمة النظريّة في كتابه «النظرية والنقد الثقافي» ٢٠٠٥ لدراسة بعض الأعمال الأدبية المشهورة : ككتاب «المعذبون في الأرض» لطه حسين(١٨٨٩-١٩٧٣) ، وبعض أعمال توفيق الحكيم (١٨٩٨- ١٩٨٧) ، وغيره من الروائيّين ، متجاهلا كتاب الغذامي[٢] . ومن هذا النّفر القليل أيضًا نقاد آثروا تقديم النظرية ، وشرحها ، وبيان اتجاهاتها حسب ، من غير تطبيق ، ولا تعليق ، كعبد القادر الرباعي ، في كتابه «تحولات النقد الثقافي» ٢٠٠٧ الذي يتناول في الفصل الأول منه «ثقافة النقد ، ونقد الثقافة» ، متجنبًا ما وقع فيه الغذامي من تحيّز لهذا التوجه النقدي الوليد ، الفتيّ ، مؤكدًا أنَّ القول بموت النقد الأدبي ، وأنَّ النقد الثقافي بديلٌ له ، وحيدٌ ، وشرعي ، قوْلٌ يفتقرٌ للحكمة ، وتعوزهُ الروية ، فضلا عن أنّه مبالغة تجمع بين الإفراط والتفريط ، كون الأدب مختلفًا عن غيره من أشكال الخطاب الثقافي بقبوله الدائم لتعدُّد القراءات ، واختلاف مستويات المعنى[٣] . وعلى مستوى التطبيق ، أخذ على الغذامي مبالغته في عزْو النسق الثقافي السلبي للشّعْر ، وكأنَّ حياة العرب ، في قديمهم وحديثهم ، قائمة على الشعر ، وحده ، دونما خطابٍ ثقافيٍّ آخر ، فجلّ ما في الثقافة العربية من عيوب نسقية عزاها لجماليات الشعْر ، ولنقده . هذا مع تجاهله اللافت لما في الشعر العربي القديم من : ترسيخ لقيم الشجاعة ، والسخاء ، والأخلاق ، والإيثار ، والحبّ ، والوفاء ، والصدق ، دون أن يلاحظ تغييبه للنثر ، فقد برّأهُ – في هذه الحال – من أن تكون له يدٌ في تلك العيوب النسقية ، ولمَ لا يكون النثر بانيًا لمناقب نسقية إنْ كانَ مغايرًا للشعر ، فيعتدل بذلك الميزان ، وتكافئُ المثالب الناتجة عن شعْرَنة الخطاب المناقبَ الناتجَة عن نثرنته ، لا سيما وأنّ النثر ، بطبيعته ، أكثر توافرًا من النظْم .

أما تركيزهُ على شعر المديح ، دون غيره من شعْر ، فكلمة حقٍّ أريد بها باطلٌ

---

(١) عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، وبيروت ، ط٢ ، ٢٠٠١ .

(٢) محمد صالح الشنطي : استقبال النقد العربي للنقد الثقافي ، عبدالله الغذامي نموذجا ، فصل في كتاب أعمال المؤتمر النقدي لجامعة البترا الرابع ، مرجع سابق ، جـ ٢ص ٤٥ .

(٣) استقبال النقد العربي للنقد الثقافي ، ص ٤٦ .

زهوقٌ ، لأنّ المديح الذي رفضه الغذامي من وَجْه ، قد يقبله من وجوه ، فهو – بلا أدنى ريب– يوافق على أنّ مديح المتنبي (٣٠٣-٣٥٤هـ) لسيف الدولة الحمداني (٣٠٣- ٣٥٦ هـ) في حرْبه الضروس مع الروم البيزنطيين أدى لوجود نسق ثقافي موجَب هو ثقافة الصمود ، وثقافة التصدي للعدوان . صحيح أنه من وجه آخر ساعد على تمجيد الأشخاص ، كسيف الدولة ، أو كافور الإخشيدي ، أو ابن العميد ، أو أبي العشائر ، أو بدْر بن عمار ، إلا أنّه– في الوقت نفسه– صقل الشعور بالنخوة ، وشحذ الشموخ في وقت انتشرتْ فيه الفوضى ، وعمّ الضعف . ويعد تحميل الغذامي للنقاد مسئولية ذلك النسق الذي أدى لاختراع الفحل تارة ، وتارة لاختراع الطغاة – إذا سلمنا جدلا بصحّة هذا التصوّر – يعدُّ مبالغة تتجاوز حدود المعقول ، والمقبول . وأمّا ما يزعمه الغذامي عن صراع الأنساق ، وتأنيث القصيدة ، ونزار قباني ، وأدونيس ، فكثيرٌ منه لا يثير في المتلقّي سوى السخرية ، والإشفاق ، السخرية من هذا التطبيق ، والإشفاق على الجهد الذي بُذل ، وبدّد تأثيره ، فتوظيف مثل هذا النقد في الحياة الأدبية ، والثقافية ، شيء غير ممكن ، لا سيما أن الناقد الغذامي يستبدل طاغية بآخر ، ولو خير القارئ بين طاغية جميل وآخر قبيح ، فمن المؤكد أنه سيختار الجميل ، لا القبيح[١] .

هذا ، وقد عُني بعض النقاد بالتحليل الثقافي ، منهم على سبيل المثال عز الدين المناصرة [٢] مصنف «النقد الثقافي المقارن» (٢٠٠٥) ومعجب الزهراني[٣] «النقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجدد؟» ٢٠٠١ وسهيل حبيب[٤] «معالم في

---

(١) للمزيد انظر= إبراهيم خليل : قراءة في مشروع الغذامي النقدي ، الفيصل الأدبية ، مرجع سابق ص ٣٩- ٥٦ .

(٢) عزالدين المناصرة : النقد الثقافي المقارن ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ .

(٣) معجب الزهراني : النقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجدد؟ علامات في النقد ، مج ١٠ ، جـ ٣٩ ، آذار ٢٠٠١ الموافق لـ ذي الحجة ١٤٢١هـ ص٣٦٢ .

(٤) سهيل حبيب : معالم في خطاب النقد الثقافي ، عالم الفكر ، الكويت ، مج٣٦ ، ع ٣ يوليو- سبتمبر ٢٠٠٧ ص٢٠٩ .

خطاب النقد الثقافي» ٢٠٠٩ وصنف إدريس الخضراوي[١] كتابا بعنوان «الأدب موضوعا للدراسات الثقافية» (٢٠٠٨)واتكأ بعضهم على النقد الثقافي ، وأعادوا النظر في الأدب العربي القديم ؛ الجاهلي ، وغير الجاهلي[٢] . وكتب الكثير من البحوث ، والمقالات ، ورسائل الماجستير ، والدكتوراه ، التي تتناول أدبًا عربيًا قديمًا ، أوْ معاصرًا ، في ضوء النقد الثقافي . وفيما بدا عند الغذامي تركيزًا فاضحًا على العيوب النسقية في الثقافة العربية القديمة ، والمعاصرة ، اتجه آخرون لتسليط الضوء على الأدب ، أو الثقافة الشعبية ، من خلال النبش في النصوص الأدبية الكلاسيكية ، كالشعر الجاهلي ، والمقامات ، والقصص ، والأخبار ، والنوادر ، والأمثال ، وحظي السرد الشفوي العربي بالمزيد من العناية والبحث ، وتطرّق باحثون إلى مسائل النساء وأخبارهن ، والغلمان ، والمجانين ، والأذكياء ، وإلى الجواري والمغنين ، والقيان . على أن النقد الثقافي يهتم اهتمامًا لافتًا بالذات ، وبالهوية ، وبالآخر ، من زاوية علاقته بالأنا ، وبالهوية ، ويهتم كذلك بالمرأة ، وبموقع الكتابة النسوية من الأنساق الثقافيّة المضمرة . وفي هذا المقام يلتقي النقد الثقافي ، بالنقد التفكيكي ، لكون هذا الأخير يرى في النص مُسوَّدَةً لا أكثر ، ولا أقل ، وبمقدور القارئ المهتمّ أنْ ينبش في هذه المسودة باحثًا عن المعنى المُرْجأ أصْلا ، وقد قيل إنّ هذه الفكرة تمثل إذنًا يسمحُ لمن يريد بإعادة النظر في موقع المرأة من الخطاب الأدبي ، والثقافي ، سواءٌ أكانت كاتبة ، أم مكتوبًا عنها ، وشاع نتيجة ذلك نقد جديد يسمّى بالنقد النسوي feminist criticism .

(١) إدريس الخضراوي : الأدب موضوعا للدراسات الثقافية ، دار الجذور للنشر والتوزيع ، الرباط (المغرب) ط١ ، ٢٠٠٨ .

(٢) يوسف عليمات :جماليات التحليل الثقافي ؛ اعتذاريات النابغة الذبياني نموذجًا ، عالم الفكر ، مج ٣٥ ، ع١ ، يوليو- سبتمبر ٢٠٠٦ص ٦٥-٩٩ وله ايضًا جماليات التحليل الثقافي ؛ الشعر الجاهلي نموذجًا . واللافت للنظر أنّ العليمات يُسمّي دراساته «جماليات» على الرغم من أن النقد الثقافي نشأ أصْلا نقيضًا للجماليات ، مما يُوجبُ التساؤل ، ويبعث على الحيرة .

٢١. النقد النسوي

والشيء اللافت للنظر كثرة المصنفات التي تعنى بالأدب النسوي ، وتقرأ النصوص في ضوء ما يعرف بالنسوية تارة ، والأدب النسائي تارة ، والنقد النسوي تارة أخرى ، وكلها مصطلحات متداولة في هذا السياق[١] . وربما كان أقدم مؤلف على هذا الصعيد الكتاب الذي صدر في مصر عن الرواية النسائية بين عام ١٨٨٨ و١٩٨٥ لسوسن ناجي١٩٨٩[٢] وتوالت بعده الكتب . فقد نشرت نازك الأعرجي كتابًا بعنوان «صوت الأنثى» تضمن دراسات نقدية لبعض أدب المرأة ، وسجالا فكريا حول كتاب التجزيئية في الفكر العربي لنازك الملائكة[٣] . وكتب صبري حافظ فصلا مطولا في كتابه «أفق الخطاب النقدي» عن الأدب النسوي[٤] . وأسهم الغذامي[٥] في هذا بغير كتاب ، من ذلك كتابه «ثقافة الوهم ؛ مقاربات حول المرأة والجسد واللغة» (٢٠٠٠) واسهم إبراهيم خليل[٦] بكتابين هما : «في الرواية النسوية العربية» (٢٠٠٧) و«في السرد والسرد النسوي» ٢٠٠٨ . وصنف حسين المناصرة كتبًا عدة منها : النسوية في الثقافة والإبداع (٢٠٠٨)[٧] وكتاب «المرأة وعلاقتها بالآخر في

---

(١) انظر= نادية خاوة : النقد النسوي وإشكالية المصطلح ، فصل من كتاب استقبال العرب للنظريات النقدية الغربية ، مرجع سابق ، ج١ ، ص٣٥٠- ٣٦٧ .

(٢) سوسن ناجي : المرأة في المرآة ، دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر من ١٨٨٠- ١٩٨٥ ، العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٩ .

(٣) نازك الأعرجي : صوت الأنثى ، دار الأهالي للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٧ .

(٤) صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط١ ، بلا تاريخ .

(٥) عبدالله الغذامي : ثقافة الوهم ، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

(٦) صدر الأول عن دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع في عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ وزالثاني عن وزارة الثقافة في عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ .

(٧) حسين المناصرة : النسوية في الثقافة والإبداع ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، ط١ ، ٢٠٠٨ أما المرأة وعلاقتها بالآخر فصدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت ، ٢٠٠١ وصدر كتابه وهج السرد عن عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ٢٠١٠ .

الرواية الفلسطينية» ٢٠٠١ وكتاب «وهج السرد» ٢٠١٠ . أما بثينة شعبان[١] فقد أصدرت كتابا بعنوان «مائة عام من الرواية النسائية» (١٩٩٩) وأصدرت إيمان القاضي كتابًا مشابهًا بعنوان «الرواية النسوية في بلاد الشام من ١٩٥٠-١٩٨٥» .[٢] وشمس الدين موسى نشر «تأملات في إبداعات الكاتبة العربية»[٣] وريتا عوض نشرت «المرأة والإبداع الأدبي» ، وهيام الضويحي «الرواية النسائية في سورية» من ١٩٤٦-١٩٨٥ ومحمد نور الدين افاية الذي كتب عن «الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة»[٤] . وعبد الرحمن أبو عوف الذي نشر هو الآخر «قراءات في الكتابة الأنثوية»[٥] . تضافُ إلى هذه المصنفات كتب اخرى ككتاب نعيمة هادي «النقد النسوي» (٢٠٠٩) وكتاب عبد النور إدريس «النقد الأدبي النسائي»[٦] و«تمرُّد الأنثى» لنزيه أبو نضال ٢٠٠٤ ونهال مهيدات «الآخر في الرواية النسويّة العربية» (٢٠٠٧) ونشرتْ مساهمات عدة ، ومقالات ، وبحوث لا تحصى في الدوريات ، أو قدمت في المؤتمرات ، والندوات العلمية ، ومراكز دراسات المرأة ، والأسرة ، وأسهمت في بعضها شيرين أبو النجا ، وسعاد المانع ، وكورنيلا خالد ، وسهير التل ، ورزان محمود إبراهيم ، ومعجب العدواني ، وبو شوشة جمعة ، وعبدالله إبراهيم ، وأسماء معيكل ، ورفقة دودين . وللنقد النسوي شغفٌ بمحتوى الرواية التي يتناولها ناقدًا لها ، محللا ، مقومًا ، أكثر من عنايته ، واهتمامه ، بالتكوين الفني ، والنسَق السردي .

لذا جرى تداول بعض الأعمال الروائية لغرض البحث ، منها مذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة - من فلسطين - ووصف البلبل و ليل ونهار لسلوى بكر- من

---

(١) بثينة شعبان : مائة عام من الرواية النسائية ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .

(٢) إيمان القاضي : الرواية النسوية في بلاد الشام من ١٩٥٠-١٩٨٥ ، دار الأهالي ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٢ .

(٣) شمس الدين موسى : تأملات في إبداعات الكاتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧ .

(٤) محمد نور أفاية : الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٨ .

(٥) عبد الرحمن أبو عوف : قراءة في الكتابة الأنثوية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠١ .

(٦) عبد النور إدريس : النقد الأدبي النسائي ، سلسلة دفاتر الاختلاف ، مكناس (المغرب) ط١ ، ٢٠١١ .

مصر – وامرأة للفصول الخمسة ، ومرافيء الوهم لليلى الأطرش – من الأردن – ورواية زجاج الوقت لهدية حسين ، ورواية غايب لبتول الخضيري – وكلاهما من العراق – ورواية حرير صاخب لرجاء نعمة – لبنان – ورواية صهيل النهر لبثينة خضر مكي – من السودان – ورواية امرأة ليس إلا لباهية الطرابلسي – من المغرب – ورواية صمت الفراشات لليلى العثمان – من الكويت – رواية جورة حوا لمنهل السراج – من الجمهورية العربية السورية – ورواية عيون قذرة لقماشة العليان من السعودية ، وغيرها الكثير مما لا يُستطاع حصره ، ولا يتسع المقامُ لاستقصائه ، وذكره .

ومن النظر في الروايات المذكورة ، وما يطغى عليها من أفكار (themes) أساسية يتضح أنّ النقد النسوي يقوم على تداول مجموعة محدودة من القضايا التي تشفّ عن موقف الكاتبة العربية تماماً من التحيز للأنثى ، أو إلقاء الضوء على التحيز للذكورة ، وإذا لم يكن ذلك كذلك فهو التحيز ضدّ الذكورة . وهذه الأفكار في اعتقادنا تحدد طبيعة رؤية الكاتبة النسوية للعالم . أولاها تلك التي تشير إلى التحيز ضد الأنثى أو ما يعرف بحسد الذكورة ، وهو تعبير يعني النقاد به الرغبة في ألا تكون الأنثى أنثى . ففي رواية سحر خليفة مذكرات امرأة غير واقعية[1] نجد عفاف – بطلة الرواية – تتذكر أحد المواقف من طفولتها المبكّرة ، وما رسخ في نفسها منذ ذلك الحين من كرْهٍ لطبيعتها الجنسوية من حيث أنها أنثى . فقد اكتشفتْ أنّ الجميع لا يعترفون بوجودها ، ولا يقيمون لها أدنى وزن ، في حضور الطفل الذكر . الذي ولد حديثاً . فهي تتذكر استقبالهم له بالزغاريد ، وتوزيع الحلوى . . وطقوس الختان «امتلأت الدار بالأغاريد والشموع . . وملبّس الأفراح . . ووزعت النقود على الأطفال ،والفقراء ، وشيوخ الموالد ،والزبّالين . . والمُسحّرين . . وصبية الفران . . . وتدفّق الناس برؤوسٍ محنية ، وأيدٍ ممدودة ، وهم يصيحون : ولد . . ولد . .» مثل هذا الموقف يتريّث عنده الناقد النسوي مستخلصًا منه نتيجة مهمة ، وهي أنّ هذه الطفلة التي تتجرّعُ هذا الشعور بالخذلان ، والتهميش ، وانعدام الاهتمام من الأسرة ، كلما أنجبت الأمّ مولوداً ذكراً ، تنشأ نشأة لا تخلو من الجنوح نحو العزلة ، والانطواء تارة ، والتحدي ، والانفلات من طوْق النظام الأبوي ، تارة أخرى ، وهذا يعود بنا إلى المربّع السابق : النقد النفسي : فقد حصدت عفاف نتاج هذه المشاعر في حياتها الزوجية

(١) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .

فشلا مع محمود ، وانتهتْ حياتها الزوجية ، مثلما هو متوقّع ، بالطلاق ، والبدء من جديد . والموقف ذاته يتكرّر في رواية امرأة ليس إلا لباهية الطرابلسي[١] .

فبطلة الرواية (ليلى) ترجع بنا القهقرى إلى زمن الطفولة عندما كانت في المشفى مع زوجَة أبيها (ماما مرية) عند ولادتها لأخيها الوحيد رشيد ، كانت قد سمعت الأب (سي مصطفى) يقول لها : «عند ولادة ليلى كنت أنتظر صبيّا ولذا ُصدمْتُ قليلاً .» أما لماذا ُصُدم يومذاك فلأنّ الصبيّ ، في رأيه ، يحمل اسم العائلة ، ولم تجر الريح بما اشتهته السفن . وتمنّت ليلى تلك اللحظة ، وهي لا تتجاوز الرابعة من العمر ، لو أنها كانت ذكراً . وازداد شعورها بالغيْرة في اليوم السابع ، عندما أقيم الاحتفال بمرور أسبوع على ولادة رشيد . وتتذكّر ، في شيء غير قليل من التفصيل ، الاحتفال بالختان ، والأفراح التي أقيمت ، والأكباش التي ذبحت ، والوَلائم التي قدمت . وتتذكر ما ألبسوه من الثياب ، وكيف حملوه على رؤوسهم ، وطافوا به وهم يتغنّون . . ومثل هذه الذكرى يقتنصها النقد النسوي ، مؤكدًا أن آثارها تنسحبُ على مستقبل الطفلة ، وهي تتساءل عندما تبلغ المراهقة ، ما الذي جعل أباها يشدّد الرقابة عليها ، ويحظر عليها الخروج ، واستقبال الأصدقاء للبيت ، فيما كان تعامله مع أخيها رشيد مختلفاً ، فهو يتغاضى – مثلا – عن سهره المتكرّر في الخارج ، وعن اصطحاب أصدقائه من الجنسين إلى المنزل . وقد تغلغل الإحساس بالقهر في نفسها نتيجة ذلك فنشأت متمرّدة ، ساخطة ، على كل شيء ، مستعدة للقيام بأي شيء يرى المجتمع فيه انحرافاً ، أو تهوراً .

وحسد الذكورة هذا ، يتكرر باعتباره ضربًا من الاضطراب النفسي ، الذي قولبته الأعراف الاجتماعية ، والتقاليد ، والقيم الروحية ، في صورة أقلّ ما يُقال فيها أنها صورة من صور التحيز ضد الأنثى . ففي رواية جورة حوا لمنهل السراج[٢] يتكرّر الموقف نفسه . فعندما تتذكر (أمينة) إحدى شخصيات الرواية – لحظة ولادتها ابنتها كوثر – وكانتْ لا تنجب إلا التوائم – تتذكّر ما فعلته القابلة ، فقد جذبت أول الأمر شقيقها عيسى ، ضاحكة ، مشجّعة ، مبشّرة ، ثم جذبت الطفلة بعد ذلك ، وألقت بها في خجلٍ تحت السرير ، بعد أن لفتها بخرقة مهملة ، وهي تقول : سوداءُ ،

---

(١) باهية الطرابلسي : امرأة ليس إلا ، ترجمة الزهرة رميج ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .

(٢) منهل السراج : جورة حوا ، دار المدى ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٤ .

وساكتة؟ ثم جذبت الشرْشف عن السرير لإخفائها عن النظر . ثم عادت إلى الصبيّ تغازله ضاحكة . و لم يتنبه الحضورُ للطفلة إلا عندما زعقت تحت السرير من ضغط الخرقة التي لفّت بها ، وتلطمها القابلة قائلة : «لنْ تعيش» ومع ذلك عاشت كوثر ، وليتها لم تعش . لأن جدّتها لأبيها لم يقنعها عدَدُ أولادِه الذكور ، وهم سبعة فقط ، وظلت تتمنّى لو أنها كانت ذكراً . وعندما عُهد إليها برعايتها نظرًا لانشغال الأمّ بالذكور ، كانتْ تقسو عليها ، وتتمنى لها الموْت . وعندما كبُرَتْ ، وبدأت علامات الأنوثة بالظهور عليها ، باتت تزورّ عنها ، وتقول «شو شفتوا من خِلْفةِ النسْوان غير القهر ؟» .

تمثل هذه الإشارات المتكررّة موقفًا صاغه النظام الاجتماعي الذي بُني على أساس تفضيل الذكر على الأنثى ، ولكنْ ، فيما كانت سحر خليفة وباهية الطرابلسي تلقيان بالمسئولية على عاتق الأب مرة ، وعلى عاتق النظام الأبوي]البطركي [مرة أخرى ، نجد الرواية الثالثة «جورة حوّا» تلقي بالمسئولية على المرأة نفسها ، فهي لا تقلُّ عن الآخر (الرجل) تحيزاً ضد الأنثى . وإلا ، ما الذي يعنيه موقف القابلة ، أو موقف الجدة ، أو الأمّ ، بُعيْد ذلك ، من كوثر ، التي شاء لها القدر أن تخضع شخصيتها لصياغة غير محايدة ، صياغة لا ناقة لها فيها ، ولا جمل؟ ولم تقتصر هذه الصياغة على الجانب النفسي ، الذي لا يخلو من اضطراب ، يكادُ يكون مرَضِيّا ، في بعض الأحيان ، وإنما تجاوز ذلك إلى الجسد الذي تقيده سلاسل تضفي عليها النّظُم الاجتماعية ألواناً من القداسة . فقد اختارت منهل السراج نمطاً من النساء لا يميل للحجاب ، ونمطاً آخر لا يفتأ يدعو للتحجّب . فالمعلمة ، والشيخة ، وأخوات ميّ ، ورزان ، وأمّ ميّ ، كلهنّ يحاولن ضبط الأمور على وفق الموقف الثاني ، في حين أنّ ميّ – مثلاً – لا تطيق ذلك ، ولا الحديث عنه ، وكذلك (ريمة) التي تهتم بالموضة ،والصرعة الجديدة ، أكثر من اهتمامها بأيّ شيء آخر . ومن المفارقات الساخرة أن رجاء نعمة (لبنان) في روايتها حريرٌ صاخب[1] تشير إلى ما كان من شأن المرأة في مصر ، وغير مصر ، قبل مئة عام عندما خرجت متبعة هدى شعراوي ، و قاسم أمين في المرأة الجديدة ، تتظاهر مطالبة بالتحرر ، وحق المرأة في التعليم ،

(١) رجاء نعمة : حرير صاخب ، دار الساقي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ ولمزيد من النظر راجع : مجلة عمان ، ع ١٣٣ تموز ٢٠٠٦ ص ٣٠ .

والعمل ، شأنها في ذلك شأن الرجل ، سواء بسواء ، نجدها – في الرواية – تتظاهر مطالبة بالعودة إلى الحِجاب ، وعدم التحرر ، وعدم الاختلاط ، فكأنها ، بعد مئة عام من الحرية ، اكتشفت أنها ليست أكثر خبرةً من نساء العصور الوسطى . وتتجاوز (دالية) بطلة الرواية هذا الموقف بعد أنْ لم يرُقْ لها هذا التوجه ، منْبَرية للكتابة في الصحف ، مدافعة عن الحقّ في الإجهاض ، تارة ، وتارة تنخرط في نشاط جمعي طوعي لحماية الأطفال غير الشرْعيّين ، مشدّدة النكير على جرائم الشرف . مؤكدة أنه لا يوجد طفل غير شرعي ، فكل الأطفال شرعيون ، علاوة على ذلك تنشيءُ عيادة خاصة لإعادة العذريّة لمن فقدنها بوساطة الجراحة ، وترميم غشاء البكارة . فهي – أيْ دالية – لا ترى في البكارة إلا قيدًا يحدّ من حرّية الفتاة ، ويمثل الاحتفاظ به اعتداءً صارخًا من المجتمع على حق الجسد الأنثوي في الحياة ، والانطلاق . هذا الموقف يمثل لدى النقد النسوي جراءة ، ونمطا ثوريًا ، ينبغي تقريظه ، والاعتداد به ، فالمرأة إذاً لديها مطالبُ ، ينبغي أنْ لا تمس .

ويتقاطعُ هذا الموقف ، من باب التماسّ ، مع موقف ليلى في رواية امراة ليس إلا . فهي عندما يفاجئها صديقها عمر بسؤال «لماذا أخفيتِ عنّي أنك عذراء» تردّ عليه بقوة : «وهل البكارة شيء مهمٌ يجبُ أنْ نعلقهُ على جبَاهنا ؟ وهلْ هي ذات أهمية كبيرة؟»

ويصاحبُ التركيز على تحرير الجسد من قيوده مسألة قريبة من ذلك وهي التعنّس . لأن التعنّس مثلما يُرى في الكتابة الروائية ، ناتجٌ عن جهل الآخر بمزايا الجسد الذي يوضع – في العادة – موضع الضمير المستتر ، المغيّب . ولذا فإن إحدى الشخصيات النسائية في زجاج الوقت لهدية حسين تنتحر غرقًا ، فيما يُعزى انتحارها لعزوفِ الرجال عن التقدّم إليها لا إلى طبعها الخشن . وفي غايب بتول الخضيري[1] تلجأ العوانسُ كغيرهنّ إلى الأحجبة ، والنذور ، والتعاويذ ، وغيرها من الأشياء التي لا قيمة لها في الواقع ، ولا فائدة ، سوى أنها تعود على المشعوذة – قارئة الفناجين – ببعض النقود .

أما منهل السراج فتلقي في جورة حوا الضوء على كوثر التي لطالما انتظرت

---

(١) بتول الخضيري : غايب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٤ وللمزيد انظر= عمان ، ع ١٣٠ نيسان ، إبريل ٢٠٠٦ ص ٤ – ١٠ .

«العرسان» بلا فائدة كنفيسة في رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ . تجاوزت الثلاثين وكلما جاءها خاطبٌ أدنى منزلة من السابق تمنت أن يكون من حظها ، ومع ذلك فهو لا يعود لرؤيتها مرّة ثانية . وذلك يرسّخ لديها الشعور بأنها لم تعد تملك الجاذبية . ولا يقلّ ارتباطاً بهذا ما تتطرق إليه الرواية النسوية ،وهو الخصوبة ، والإنجاب ، باعتباره إشكالية تهدد المرأة والحياة الزوجية . ففي أكثر الروايات التي تدرس نسويا يجري التركيز على أنّ وظيفة المرأة لا تتعدَّى تعبئة بيت الزوج بالأولاد ، إناثا وذكورًا . ففي رواية سلوى بكر ليل ونهار[1] اختلفت البطلة – الساردة – مع زميلها في الدراسة سمير عبد الهادي ، الذي كانت تلقبه في الجامعة باسم الشاب الواعد ، اختلافاً كبيراً بعد أن كادت علاقتهما تبلغ حد الخطوبة ، والاتفاق على الزواج ، لأنها اكتشفتْ أنّ الواعد يريد أن يملأ البيت بالأطفال إرضاءً لأمّه ، لكون شقيقه الأكبر لا ينجبُ ، والبيت دون أطفال متسعٌ ، وموحش .

وفي غايب لبتول الخضيري تمثل مسألة العقم سيفاً مسلطاً على عنق أم غايب ، في بيئة لا ترى للمرأة من وظيفة سوى التفريخ . أما في رواية بثينة خضر مكي (صهيل النهر) فيتكرَّر على لسان بطلة الرواية (رجاء) التوكيد على أن وظيفة المرأة هي تفريخ البنات والصبيان . أما إذا لم تؤد هذه الوظيفة ، شأن رجاء ، فأمامها خياران حسب ، هما : اختصاصيّ التفريخ ، فإن لم يفلح في إعادة تشغيل الآلة على هذا النحو ، أو ذاك ، فالخيار الثاني هو الضرّة ، مثلما كان الحال في الرواية ، أو على الأقلّ الطلاق .وتجنباً لهذا المصير تلجأ رجاءُ – مثل غيرها في رواية غايب – لزيارة القبور ، والأضْرحة ، والجرْي اللاهث وراء المشعوذين ، والشوافين ومعدّي الأحْجبة ، ولكن ، بطبيعة الحال ، دونما فائدة . فعاصم يتزَوّج من أخرى ، ويصطحبها إلى السعودية حيث يعمل ، تاركاً زوجته الأولى (رجاء) في سدْرة تجتر الذكريات ، مكرّرةً ، من حين لآخر ، ما كانت تقوله في البدء : لا أستطيع أن أتصور نفسي زوجة ثانية[2] .

أما الطلاق ، فهو الصورة الأخرى المتكرّرة للعنف الذكوري تجاه المرأة . فإلى جانب العنف البدني الذي يقع عليها تارة من الأب ، وتارة من الأخ الشقيق ، بحجة الحفاظ

---

(١) سلوى بكر : ليل ونهار ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط٢ ، ٢٠٠٤ .

(٢) بثينة خضر مكي : صهيل النهر ، دار سدرة للنشر والتوزيع ، السودان ، ط١ ، ٢٠٠٠ وانظر= عمان ، ع١٣٤ آب – أغسطس ٢٠٠٦ .

على الشرف الرفيع ، والعِرْض المصون ، مثلما نجد في رواية زجاج الوقت لهدية حسين[1] ، حيث البطلة حسيبة يعتدي عليها أخوها بالضرب المبرّح ، ويقذف بها في مستودع للكراكيب ، ليتلوى الجسد الأنثوي ألما على برودة البلاط ، فيما يتجه إلى يونس ليعتدي عليه هو الآخر ، ويشي به للعشيرة ، مطالبًا بحقه الشرفي الذي تكفله له تقاليد العصور الوسطى . وفي جورة حوا يؤدي هذا الدور شقيق ميّ المتديّن ، فينزل بها من العقاب البدني ما لا يوصف ، بعد أن كشفت لعبد الرزاق عن توقها للخلاص من زواجه التعسفي . وهذا الزواج التعسّفي باعتباره ضرْبًا من العقاب البدني ، والنفسي ، يتكرر في غير رواية . فبطلة زجاج الوقت يزوجها أخوها من رجل لا تعرفه في يوم واحد ، حتى لا يُتاح لعلاقتها الموهومة بيونس أنْ تستمر . ومن ضروب العنف الذكوري ما تشير إليه مراراً رجاء نعمة في رواية حرير صاخب . فثمة نموذجٌ ساديّ يتلذذ بضرب المرأة مكافأة على ما تقدمه له من الحبّ . وتنتهي علاقتهما بقتله بسكين المطبخ . ثم نجد نموذجًا آخر لهذا العنف ، ففي رواية امرأة ليس إلا تتعرض ليلى لموقف يفقدها الثقة بالرجل التقدمي ، وهو عمر ، فقد وجّه إليها صفعة مدوّية أطارت الشرَرَ من عينيها بسبب موقف تافه فتقول له بقوة : إنك تثير اشمئزازي ، ومن يضرب المرأة أول مرة يضربها ثانيةً ، وثالثة . . وهذه الصفعة تجعلها تعيد النظر في موقفها منه . وتتذكّر ما كانتْ قد أخبرتها به صديقتها شيماء من أنها رأت أحد الشبان ، الذين يُعْرفون بشعاراتهم التقدمية ، يضربُ زوجته ليلا أمام المنزل ، وهو سكران . ثم تتذكر أن هذا الشاب كانَ في أحد الاجتماعات الحزبيّة يتبجّح بالدفاع عن حق المرأة ، متهكمًا على أولئك الذين يسلكون معها سلوكه الشائن هذا .

وفي صمت الفراشات[2] لليلى العثمان ،نجد صورًا مبالغًا بها للعنف الذكوري . فالزوج الذي يتخطى العتبات الأخيرة من شيخوخته ، غير الصالحة بالطبع ، أعياهُ عناد زوجته الشابة ، التي ضمّها لحريمه في زواج تعسّفي شبيه بالصفقة التجارية الرابحة ، يستعينُ بأحد عبيده ، فيقيدها طالباً منه أن ينهالَ عليْها بالسوْط إلى أن يغشى عليها من الألم . وهذا المشهد يتكرر في الرواية مراراً قبل أن تتمكن من الفرار ، والإفلات من السجن الفخم الذي لا يخلو من البذخ والترف .

---

(١) هدية حسين : زجاج الوقت ، دار نارة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ .

(٢) ليلى العثمان : صمت الفراشات ، دار الآداب بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ .

ومما لاريب فيه أنّ الطلاق يمثل ضربًا آخر من العنف الذكوري في رأي بعض النقد النسوي ، وهو شيءٌ يتكرّر في غير رواية ، ففي مرافىء الوهم[1] لليلى الأطرش تنتهي علاقة شادن بمحمود أبو طير إلى الطلاق بعد أن اكتشفت خيانته . وهي نهاية تشبه ما يعرف بالموت الرحيم ، أو برصاصة الرحمة . لكن طلاق جواد لسُلاف ليس كذلك .فهو لا يطلق مرة واحدة ، وإنما مراراً ، كأنّ الطلاق سلاحٌ جاهزٌ يشهرُه في وجهها متى شاء ، ومتى أراد . والحبكة تدور حول هذه الإشكالية ، ففي كل مرة ، يتمّ فيها الطلاق ، يعود لاسترضاء الزوجة . لكنه في المرة الأخيرة يخفق في ذلك . وهنا يغدو الطلاق مأساة حقيقة للأسرة ، والأبناء ، وجواد نفسه ، الذي انتهى في الرواية نهاية تعسة . وتجنبا لشبح الطلاق ترتضي نادية الفقيه في امرأة للفصول الخمسة الصمت ، واللامبالاة ، إزاء انصراف الزوج عنها ، والانشغال بمغامراته العاطفية ، وتجارته ، وصفقاته العقارية ، مكتفيًا بدور الدمية لمن كان يعِدُها بالحب والسعادة والثروة . وفي رواية منهل السراج نجد الطلاق ورقة رابحة في يد الزوج ، فما أسرع ما يلجأ إليه ، فعبد الرزاق الذي زوّج من ميّ في أقلّ من يوم : خطب فيه ، وكتب الكتاب ، وزفّ زفافًا شبه سرّي ، طلقها أيضًا في يوم واحد ، فالزواج الذي جرى بأسلوب تعسفي انتهى أيضًا بالأسلوب التعسفي ذاته . ولم يكن حظ (ريمة) التي تشبه شخصيةً ، ودَوْرًا ، نادية الفقيه ، في امرأة للفصول الخمسة ، أقلّ من حظ (ميّ) ، فقد فوجئت بزواج (حيان) الذي يشبه إحسان الناطور في امرأة للفصول الخمسة ، من بسمة سكرتيرته الجديدة . وبعد أنْ كان يجود على ريمة بالماس والعطور ، وأحدث الأزياء ، يجود عليها الآن بقسيمة الطلاق . فعدا عن كون الطلاق يمثل تهديداً مرعبًا للمرأة في الروايات التي عرضت له ، ولمخاطره على الأسرة ، يمثل توكيداً راسخاً – في نظر الروائية – لهيمنة النظام الأبوي على المجتمع ، وعلى العلاقات الإنسانية . فحتى الخيانة الزوجية ، في نظر هذا النظام ، حقّ من حقوق الآخر «الذكر» . فسيف العدناني – في مرافىء الوهم – لا يتردد في الكلام على مغامراته العاطفية ، وخياناته ، على الرغم من ادعائه حب زوجته (نور) إلى درجة تصل بزعمه حد العبادة . وكفاح أبو غليون لا يتورّع عن ارتكاب الخيانة باعتبارها شرفًا يعتز به ، ونخوة . وجواد لا يخفي عن وسائل الاتصال المختلفة مغامراته هو الآخر . وفي رواية

(١) ليلى الأطرش : مرافيء الوهم ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .

سلوى بكر يبدو مدير التحرير – حسن عبد الفتاح – في ثياب الدّون جوان ، حتى في إطار العمل داخل الجريدة ، فتتحاشى زميلاته أنظاره كما لو كنّ يتجنّبن ضربًا من الوباء . ومن المفارقات المضحكة أنّ أحد الأشخاص الذين سبقت الإشارة إليهم في هذا الفصل ممن يتلذذون بضرب المرأة ، حين تعرض عليه دالية – عشيقته – الزواج منها يرفض العرضَ بحجّة أنه لا يستطيع أنْ يخون خطيبته .

ولا بدّ من لفت النظر إلى ما في الرواية النسوية من تحيز ضد الذكورة . فالصورة المتكررة للزوج أو الأخ أو الأب أو العشيق الذي يتخلى بالطبع عمن يحب ، أو مدير الإدارة ، أو الزميل الموظف ، قل أن نجد له صورة إيجابية ، وهذا شيء يبحث عنه النقد النسوي ويبرزه . يتجلى هذا – مثلا – في رواية سلوى بكر العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء . وفي رواية ليل نهار نجد هذا النموذج متجسدًا في شخصية حسن عبد الفتاح تارة ، وفي شخصية سمير عبد الهادي تارة أخرى ، خلافًا لشخصية زاهر كريم الذي يتمتع بجاذبية تشجع الساردة على الاهتمام به لدرجة الرغبة في أنْ يصبحا متحابّين . وفي زجاج الوقت نجد هذا النموذج متمثلا في الأخ عبد القادر ، والشاب الذي خدع حزام ، وأفهما أنه يتيه بها حبًا ، ولم يكنْ أكثر من مخادع . وفي رواية الطرابلسي ، نجده يتشخص في عمر أولا ، وفارس الأحلام الذي غدر بليلى مرتين تاليًا ، وكمال ، وجواد في «مرافيء الوهم» . . غير أنّ قلة من الروايات هي التي تهتم بالجانب الآخر من الصورة . ففي وصف البلبل لسلوى بكر نجد البطلة تذكرنا من خلال (يوسف) الذي ضحّت من أجله بجل شيء بحكاية امرأة العزيز حين شغف يوسف فؤادها حبًا من النظرة الأولى . وهذا الموقف يتكرر في رواية «حرير صاخب» عندما استدعيت دالية لإسعاف أسير جريح أيام الحرب اللبنانية فغرقت في حبه من النظرة الأولى . وشرعتْ تتردد للزنزانة التي أنشأها خاطفوه تحت المستوصف . ثم أعدت خطة محكمة لفرارهما معا إلى باريس . وتكرر هذا الموقف أيضاً في رواية جورة حوا عندما التقت مي في أثناء أداء مناسك العمرة للمرة الأولى بربيع فشغفت به ، والتقته مرارًا ، دون أن تهتم بمخاطر كثيرة أبرزها التهديد الذي يمثله المطوّعون ، وهيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر . وفي «امرأة ليس إلا» تجد ليلى في الآخر (آلان) نموذجا للرجل الذي يصغي للآخر ، فتأنس إليه أكثر مما تأنس لعمر ، لكون هذا الأخير لا يستطيع التخلص من أناه في سبيل الأخرى .

لا يحتاج القارئ لما هو أكثر من هذه الأمثلة ليستخلص الحقيقة التي لا مندوحة

لنا عن الاعتراف بها ، وهي أن النقد النسوي لا جديد فيه ، فهو إلى النقد الثقافي أقرب ، وحري أن يُعزى إليه وينسب . فالنقد الثقافي يولي المرأة وأدبياتها كثيرًا من الاهتمام الذي خلت منه المدارس النقدية التقليديّة . إلى جانب أن النقد النسوي لا مناص له من استخدام مفردات النقد النفسي ، والاجتماعي ، والأخلاقي ، والتاريخي . فالكلام على المرأة المنطوية ، المستوحدة ، المتعنّسة ، التي تعاني من حسد الذكورة ، أو عقدة الخصاء ، أو عقدة أوريست ، وإلكترا ، معايير يتوافر تداولها في النقد الفرويدي ، هذا على الرغم من أن النقد النسوي ينتقد فرويد ، ومقولاته عن الجنس ، إلا أنه لا يفتأ يستخدم المصطلحات التي يستخدمها النقد النفسي . أما الإشارات للتمييز بين الرجل والمرأة في الحقوق ، فتضعنا وجها لوجه أمام إشكالية التحرر الاقتصادي ، والطبقي للفرد ، وتأثير هذا التحرر على موقعه في الأسرة ، والطبقة ، والمجتمع .

والنقد النسوي ، بالتفاته المتكرر للمحتوى ، وإقصاء العناية بالنظر الشكلي ، في السرد ، أو في الشعر ، يجد نفسه في دائرة الاهتمام الاجتماعي ، والإيديولوجي ، وربما التاريخي ، إذا أعوزه الحديث عن العادات ، والتقاليد ، في بيئات اجتماعية محددة في إطار زمني معين . تبعا لذلك لا مفر من الاعتراف بأن النقد النسوي مزيج من نقديات عدة ، إلا أنّه يختلف عن تلك النقديات بارتكازه على أمرين ، هما : أدب المرأة ، أو الأدب الذي يكتب عن المرأة ، أي صورة المرأة في الأدب ، شعرًا ونثرًا ، والأمر الثاني استبعاد التحيز ضد المرأة في الثقافة والأدب ، وتوظيف ذلك النشاط النقدي في خدمة الحركات النسائية ، وقد أسْلمنا ذلك إلى ضرب جديد من التحيز ضد الذكورة ، فالنقد النسوي ، بهذا يستبدل شرًا بشرٍّ آخر . ولا يُعرف ما إذا كان في هذا الاستبدال الخير الذي ترجوهُ المرأة ، أم الشر الذي يتجنبه الرجل ويتلافاه .

ويؤخذ على النقد النسوي مبالغته في التركيز على ما يتصل بالأنثى ، حتى ولو لم يكنْ له موقع مؤثر في النص الأدبي ، فما إنْ يقع الناقد النسوي على مثل ذلك حتى يضخّم الصغير ، ويكثّر القليل ، جاعلا من الشيء الذي لا مزيّة فيه ، ولا مَعْنى ، شيئا كبيرًا . ففي رواية «عيون قذرة»[1] لقماشة العليان لا نجد أثرًا للنسوية

---

(١) قماشة العليان ، عيون قذرة ، دار الكفاح للنشر ، الرياض ، ط١ ، ٢٠٠٧ وللاستزادة انظر= إبراهيم خليل : الصوت المنفرد ، دار أمواج للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١١ ص ٢٢١- ٢٢٩ .

ملحوظًا ، ولكن الناقد يجد فيها- كأي رواية أخرى - إشارات طبيعيّةً لمشاعر الأمومة ، فيقيم من هذه الإشارات صرحًا مُنيفًا للنسوية ، هذا مع أن الرواية كتبتْ - في رأينا- للتعبير عن التمسك بالهوية ، سواءٌ من الرجل ، أو المرأة . فكلٌّ من سارة ، وفيصل ، يرفضان في نهاية الرواية الذوبان في المجتمع البريطاني ، ويفضلان العودة إلى الرياض على الرغم من «المغريات» التي كادتْ تفرض عليهما هويَّة أخْرى . وهذا شيء يسوغُ أن يتناول من كاتب رجل ، ومن كاتبة أنثى ، لا فرْق . ومع هذا يؤكد حسين المناصرة في «وهج السرد»[١] أن الأمومة في الرواية تعمّق الخطاب النسوي ، وتبرزُهُ ، غير مبالٍ بالخطاب الأبرز ، والأوضح ، عن الهويّة ، وعلاقتها بالآخر ،بيد أنّ المناصرة مختلفٌ عن غيره ، فهو لا يتجاهل الاضطراب الفنّي في الرواية ، مشيرًا إلى انفراط عقد الحبكة ، نتيجة المفاجآت التي تتراكم فيها ، ولا سيّما في الفصول الأخيرة [٢] .

٢٢. تحليلُ الخطاب

أدت الانطباعات التي ثبّتها اللسانيون ، ورسَّخوها ، في روْع المعنيّين باللغات ، ووظائفها الإنشائية والإبداعية ، والبلاغية ، لمزيد من التوجّهات التي انماز بها النقد الحديث من غيره . ويُعرف أحدُ هذه التوجُّهات باسم «تحليل الخطاب» تارة ، وعلم النصّ تارة ، ونحْو النصّ تارة أخرى . ويرى متصدّرو هذا اللون من ألوان نقد النصوص أنّ له أصولا قديمةً ، وبوادر موغلةً في الماضي . فقد كان كونتليان Quintillian (٢٣-٩٧م) ، وهو من بلاغيي القرن الأول الميلادي ، قد تحدَّث عن مسائل تتعلق بالنصّ كالوضوح ، والسلاسة ، ورشاقة الألفاظ .[٣] ونسبتْ ملاحظات شبيهة بهذه الملاحظات إلى لونجاينوس Longinus الذي عاش في الحقبَة ذاتها ، تاركًا لنا كتابًا بعنوان «الأسلوب الرفيع» The Sublime أو «السّامي» . على أنّ حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) - مؤلف «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» - كان - هو الآخر - قد تطرق في تحليله لقصيدة من قصائد أبي الطيب المتنبي (٣٥٤هـ) لما هو خليقٌ أنْ يعدّ بادرة أولى

---

(١)حسين المناصرة : وهج السرد مقاربات في الرواية النسوية السعودية ، مرجع سابق ص ٦٨ .

(٢) وهج السرد ، ص ٧٢ .

(3) Beaugrand & Dresller , An Introduction to Text Linguistics, Londonm 6st ed, (1972) p.16.

من بوادر علم النص ، ولا سيّما ما ذكره عن الانسجام الداخلي في القضايا التي تمثل البنى الكبرى في القصيدة ، مما يوحي – بهذا المعنى – بفكرة التماسك النصّي الذي يتجلى في كلامه على «تسويم رؤوس الفصول»[١] . وكان زيلغ هاريس Harris (ولد عام ١٩٠٩) – أحد النحاة الأمريكيين– قد صنف كتابًا بعنوان تحليل الخطاب Discourse Analysis (1952) ومنه أخذ الاسم الذي يُطلقُ على نَمَطٍ من التحليل يتغيا تحديد الخواص اللسانية المميِّزة للنص من اللانص . وتنسبُ المحاولاتُ الأولى ، في هذا السياق ، لهارفنغ Harweng (1968) الذي يرى مزيَّة النصوص عن اللا نصوص تكمنُ فيما تتَّسمُ به من ترابطٍ ينْجم عن قواعد «تنصيص» منها الإحالة بالضمائر ، وبغيرها من الأدوات النحويّة ، والإعادة ، والتكرير ، والترادُف ، والعَطف – النسق– وتفريع المُجمل ، وتفصيله ، وترتيب العناصر ، بحيث تأتي النتيجة بعيد الأسباب . وقد نُظر إلى هذا التناول بوصفه فتحًا جديدًا في علم اللغة النصيّ ، بَنى على أساسهِ كثيرون ، منهم : إيزنبرغ Isenperg (1968) وبعض الأسلوبيّين ، من أمثال : وودسون Widdowson (ولد عام ١٩٣٥) الذي حلل مقطعًا قصيرًا من قصيدة للشاعر والاس ستيفن Stevens (1879-1955) مؤكدًا أن التنظيم الداخلي للنصّ الشعري يعتمد قواعد مُغايرَة لتلك التي يعتمدها الناثر . وتبعًا لذلك ، فإنّ التشتت الذي يتجلى في الخطاب الشعري ، لا بد أن يُدركَ مغزاهُ عن طريق التأويل اللساني ، الذي يُعيد كلّ شيء في النصّ الشعري إلى موقعه المناسب ، الذي يفترضُ أن يتبوأه قبل أنْ تتدخّلَ قواعدُ النظم فتحيلُ الاتّساقّ إلى تشتت .[٢] وقد أثار ترتيب العناصر اللسانية التي يتألف منها النصُّ الكثيرَ من الأسئلة التي تصدَّى للإجابة عنْها

---

(١) أنظر= منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق الحبيب بلخوجة ، الدار الشرقية للنشر ، تونس ، ط١ ، ١٩٦٨ ،ص٢٩٨ وانظر إبراهيم خليل : الأسلوبية ونظرية النص ، ص ٦١ .

(2) Fabb, Nigel, & Others; The Linguistics of Writing, Munchester University Press, 1st ed, (1987) p246.

والمذكور هو هنري ودوسون ولد عام ١٩٣٥ وآخر كتاب صدر له بعنوان Text, context, pretext, critical Issues in Discourse analysis, (2004). وللمزيد انظر= إبراهيم خليل : من نحو الجملة إلى نحو النص ، بحث في بحوث الندوة الدولية عن مجادلة السائد في اللغة والأدب والفكر ، إشراف توفيق بن عامر ، تونس ، ٢٠٠٢ ، جـ١ ص ٥٤–٥٥ .

كثيرون ، منهم رقيّة حسن في كتيِّبٍ لها صدر عام ١٩٦٨ بعنوان «قواعد التماسك النحوي في اللغة الإنجليزية المكتوبة والمنطوقة»[١] وأعقبتهُ بكتابٍ آخرَ مُشْترك مع هاليدي Halliday بعنوان التماسك في الإنجليزية (1976) Cohesion in English . وفي هولندا واصل فان ديك Van Dijk هذا النوع من البحوث ، فنشر سنة ١٩٧٢ كتابًا بعنوان «جوانبُ منْ نحْو النصّ» Some Aspects of Text Grammar يتطرَّقُ فيه لوجوهٍ شتى من الربط النصي : كالإضافة ، والحذف ، والإبدال ، وإحلال عنصر لغَويٍّ مكانَ عنصر آخر . وسرعان ما توَسّعَ ديك في هذا ، فأصْدر كتابًا بعنوان «النصُّ والسياق» (١٩٧٧) Text and Context أوْضحَ فيه مقاصد التحليل النصيّ ، مشيرًا لنمطيْن من البنى ، هما : الأبنية الصغرى ، وهي التي تندرجُ في النمط الثاني ، وهو البنيَة الكُبْرى . وقد استعان ببعض معطيات النحْو التقليدي – نحو الجملة– في تحليل بعض النصوص ، من ذلك ما يُعرف بالنسق المتزامن ، وعلائق الفصل ، والوَصْل ، والملخَّص الذي يحتوي التذكير بما يتقدّم لربْط السابق باللاحق ، وهذا يؤكدُ وجود صنفين من الروابط ، صنف ينسَبُ إلى الدلالات ، وهو العلائق المنطقية بين القضايا التي تؤلفُ أجزاءَ النص ، وصنف ينتسب إلى التركيب النحويّ . وتوسَّعَ في هذا توسُّعا كبيرًا عندما أصْدر كتابه «علم النص ؛ مدخل متعدّدُ الاختصاصات» . الذي يتطرّق فيه لمسائلَ أكثرَ تعقيدًا ، مثل : انتاج النصوص ، والاستيعاب السيكولوجي ، ووظيفة الذكاء الطبيعي ، والذكاء الصناعي ، وتحليل السّرد القصصي ، وقضايا أخرى تعدُّ في الذروة العاليةِ من الاهتمامات اللسانية بالنصوص .

وقد تُرْجمَ كتابان من كتبِ فان ديك ، مثلما ترْجم كتاب بيوغراند ودرسلر للعربية غيْرَ مَرَّة . وصنفتْ كتبٌ بالعربيّة حول تحليل الخطاب . ونشرت بحوثٌ ، ودراسات نقدية تطبيقية . وفي هذا السياق ، لا بد من التنويه لكتاب سعيد حسن البحيري «علم النص» ١٩٩٧ وكان منذر العياشي قد نشر ١٩٨٧ بحثًا بعنوان «الخطابُ الأدبيُّ وَلسانيّاتُ النصّ» أردفه كتابًا بعنوان «العلاماتية وعلم النص»

---

(1) Ruqaua Hassan, Grammatical Cohesion in Spoken and Written English, London, ist ed m 1968.

وللمزيد انظر محيي الدين محسب : اللسانيات والخطاب الأدبي ، علامات في النقد ، مج١٤ ، جـ٥٥ ،محرم ١٤٢٦هـ ، مارس(آذار) ٢٠٠٥ ص١١٣ .

٢٠٠٤ ، وهو سِفْرٌ جامع لبحوثٍ مترجمَةٍ عن الفرنسية . وسلط الشيخ بو قربة الضوء على صلة النص الأدبي بلسانيات النص ١٩٩٩ . وألقت خيْرة حمرة العينين الأضواءَ على الموضوع نفسه ، ببحث موجَز تحتَ مُسَمّى «لسانيات النص» ٢٠٠٠ . ولتوفيق قريرة (من تونس) بحثٌ بعنوان «التعامل بين الخطاب وعلم النص» ٢٠٠٣ ولجميل حسين بحث بعنوان «علم النصّ وأسسه المعرفية» وتناول عباس سوسوة في مقالة مطوّلة «تطبيقاتٌ عربيّة على نحْو النصّ» (٢٠٠٥) مثلما تناول سعد مصلوح قصيدة للمرقش الأكبر في دراسة نشرتْ بعنوان «نحو أجْروميّة للنصّ الشعْري» ١٩٩١ . وفي العام نفسه صدر كتاب «لسانيات النص ؛ مدخلٌ لانسجام الخطاب» لمحمد الخطابي (من المغرب) ثم تلاهُ كتابٌ بعنوان «بلاغة الخطاب وعلم النص» لصلاح فضل ١٩٩٢ وكتاب «نسيجُ النصّ» للأزهر زناد ١٩٩٣ (من تونس) . واتجه بعض الباحثين لالتماس جذور هذا النظر اللساني النقديّ في التراث العربيّ ، لا سيما ما يتجلى من تنظير نحْويّ لبناء النصوص في حديث عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) عن قواعد النّظم[١] . وفي الكتب المذكورة ضروبٌ من الاقتباس ، وصنوفٌ من التطبيق ، أما الترجمة ، والاقتباس ، فتعزى للتثاقف ، لا إلى الدراسة النقدية . وتبعًا لذلك ، نحاولُ النظر في الجانب التطبيقيّ عند الخطابي ، وزنّاد ، لعلنا بذلك نكتشفُ لديهما جديدًا يسهم في إضاءة الواقع الذي شهدته ، وتشهدُهُ ، الدراساتُ النقدية العربية .

يعدل الخطّابي في الباب الثاني من كتابه «لسانياتُ النصّ» عن المرجعية الغربية ، ومرتكزاتها ، في دراسة النص إلى المرجعية العربية ، ملتمسًا البحث في عوامل التماسك النصّي لدى البلاغيين أولا ، ثم النقاد ، وأخيراً لدى المفسّرين ، والمشتغلين بعلوم القرآن . وقد استخلص من وقفته تلك إزاء عددٍ غير قليل من المصادر أنّ في المرجعية العربية مستوياتٍ وصفية ثلاثة لانسجام الخطاب : النحوي ، وفيه يتتبع الدارس العطف ، والإحالة ، والإشارة . والمُعْجمي : وفيه يتتبع التكرير ، وبناء السورة على كلمة مثلا ، أو على حرف ، والقصيدة على رويّ إلخ . . والدلالي : وهو شيء يمكن توضيحه بالنظر لموضوع الخطاب ، وتنظيمه ، وترتيب عناصره . ومن حيث الترتيب يُلاحظ – في القرآن الكريم خاصة– الانتقال من العموم إلى الخصوص ، ومن

(١) إبراهيم خليل : قواعد التماسك النحوي عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء علم قواعد النص ، دراسات ، مج٣٤ ، ع ٣ ، ص٦٢١-٦٣٤ .

الإجمال إلى التفصيل ، ومن البيان إلى التفسير[١] . والخطابي في هذا يختلف عن غيره ممّن ألّفوا ، وصنفوا ، في بلاغة النص ، وعلمه ، التآليف والمُصنَّفات ، فقد ألمّ بنماذج من البحث ، ولم يقتصر على واحد . بدأ برقية حسن ، وهاليدي ، ومرّ بنموذج فان ديك الهولندي ، وبمنظور تحليل الخطاب لدى كل من براون Brown ويول Youle ، وأخيرًا وقف بنا عند النموذج المنطلق من فكرة الذكاء الاصطناعي عند سميث Smithe ، وشانْك Shanke وأضاف إلى ذلك باباً في التطبيق تناول فيه قصيدة أدونيس «فارس الكلمات الغريبة» [٢] وعلى الرغم ممّا في هذا التطبيق من مبالغة خرجت بالبحث عن الغاية ، فإنّ ما ينبغي أن ننبّه إليهِ ، ونوضِّحه ، ها هنا ، هو أنّ الخطابي أخضَعَ النص لأربعة مستويات من التحليل الوصفي ، وهي : النحوي ، والمعجمي ، والدلالي ، والتداولي[٣] . وقد أضاف إليها أرْبَعَة أخرى ، استمدها من المرجعية العربية ، وهي المستويات المذكورة في السابق : النحوي ، والمعجمي ، والدلالي ، والتداولي ، غير أنّ هذه المستويات تتضمَّنُ أدواتٍ للربط والتحليل تضاف إلى ما في المستويات الأربعة السابقة من أدوات : كالمطابقة ، وردّ العجز على الصدر ، والاشتراك ، ومن حاصل ائتلاف هذين النموذجين ، يستخدم الخطابي نموذجاً واحداً يتألف من خمسة مستويات ، هي :

١ . النحوي : ويتضمن الإحالة والإشارة والعطف وأدوات المقارنة والحذف والاستبدال .

٢ . المعجمي : ويتضمن التكرير ، والتناسب ، ورد الصدر على العجز ، والتضام والمطابقة .

٣ . الدلالي : ومنه الاشتراك ، وعلاقات الإجمال والتفصيل ، والعموم والخصوص ، فضلا عن موضوع الخطاب ، والتغريض ، أو التبئير .

---

(١) محمد الخطابي : لسانيات النص ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط١ ، ١٩٩١ ص ٢٠٥ .

(٢) انظر السابق ، ص ٢٠٧ - ٣٨٤ .

(٣) السابق ص ٢١٠-٢١١ .

٤ . المستوى التداولي : ويدخل فيه موضوع السياق ، وخواصه ، فضلاً عن المعرفة الخلفية بالإطار .
٥ . البلاغي : ويضمّ التعالق الاستعاري[١] .

وقد استغرق التطبيق غير قليل من الكتاب (ص٢١٣ – ٣٨٥) لجأ فيه المؤلف إلى النموذج الذي وضعه كل من رقية حسن ، وهاليدي «وقد تبناه تلافياً للتطويل[٢]» ، واستخلص من الجداول التي رصد فيها أدوات الربط النحوي[٣] أنَّ الرَبْط بالواو كثيرٌ جداً في القصيدة . والربط بضمير الإحالة أكثر من الربط بالواو ، وأنّ الضمير الذي يحيل إلى الغائب أكثر من ذلك الذي يحيل إلى المتكلم ، أو المُخاطب . أما الربط بالاسم الموصول ، أو بأسماء الإشارة ، فنادرٌ ، وقليل[٤] . بيْد أن المؤلف يوضح أنّ دراسة الروابط النحوية ، وحدها ، لا تكفي لإثبات اتساق النص ، وانسجامه ، وتماسُكه ، فربّ أبيات في القصيدة ، أو جمل ، ربط بينها الشاعر بالضمير ، أو الواو ، ظَلت – مع ذلك – كأنها متشظية ، ولا تؤدي إلى الإحساس بالوحدة . لذا لا بد من إجراء آخر يستطيع الباحث اللجوءَ إليه لتأكيد هذا الاتساق ، وهو تتبّع الروابط في المستوى الثاني ، وهو المعجمي[٥] .

ومن عوامل الاتساق المعجمي في الشعر ما يُعرف بالتوازي ، وهو تكرير بنية معينة تملأ بعناصر جديدة ، مما يؤدي إلى إعادة استعمال صيغ أفقية تتضمن تعبيرات مختلفة ، لكنها – في الغالب – تدلُّ على معنىً متكرر . فاستمرارية تلك البنية في عدد من الأبيات ، أو المقاطع ، يقلُّ أو يكثرُ ، يؤدي إلى تشابك أجزاء القصيدة بعْضها ببعض ، ويتضح ذلك بسرد قائمة بالأبنية المتوازية فيها ، والتوازي – فضلاً عن ذلك– يُمنحُ النصّ فرْصَة للتنامي[٦] . ويتتبّع الخطابي ، إلى جانب التوازي ، كلاّ من

(١) السابق ص٢١١ .
(٢) السابق ص ٢١٣ .
(٣) السابق ص ٢١٤ – ٢٢٤ .
(٤) السابق ص ٢٢٥ .
(٥) السابق ص ٢٢٧ .
(٦) السابق ص ٢٢٩ – ٢٣٠ .

الألفاظ ، والمعاني ، والدلالات المستمدة من الموضوع الذي تدور حوله القصيدة . فكلماتٌ من مثل انزلق ، تنزلق ، مدية ، جرف ، هاوية ، دوار ، هلاك ، تتراكم بدلالاتها المعجمية لتؤكد الشعور بالسقوط ، والتمزق ، مما يوحي بأن الكلمات المبعثرة يوحّدُها الإطار الدلالي(المعجمي)[١] وذلك يؤكّد الترابط بين الكلمات والجمل دونما حاجة إلى الروابط النحوية[٢] . ومن المستوى النحوي يشير إلى العلاقة بين المقاطع ، فإذا كان أحد المقاطع يبدأ بالنفي والثاني بالإثبات ، دلّ ذلك على اتساق ؛ لأن الشاعر يكون قد خرج من النفي إلى غيره[٣] . ويبدو لنا المؤلف حائراً بين تتبّع الروابط النحوية ، والمعْجمية ، إلا أنه حسم هذا التردُّدَ عندما راح يستكشف ما في قصيدة أدونيس من تكرير ، وتضام cohesion فذكر العناصر المتكرّرة دون أن تفوته ملاحظة أنّ إحصاء هذه العناصر لا يعدو كونه مظهرًا خادعًا ؛ لأن العنصر المعْجميَّ في لغة الشعر ، غالبًا ، ما لا يُقصد لذاته[٤] . فتكرير كلمة الأرض – مثلاً – ليس بالضرورة عاملا من عوامل التماسُك ، لأنّ الشاعر يضع هذه اللفظة في كل مرّة يذكرها فيها وضْعًا جديداً ، في تركيب جديد ، تومئُ فيه إلى معنىً مغاير للمعاني الأُخَر[٥] .

وبانتقال الخطابي إلى نوع آخر من مستويات البحث ، وهو الدلالي ، يعزو مفهوم الاشتراك ، أو الجمْع الوهمي ، إلى قواعد إنتاج النصّ في البلاغة العربية لدى كلّ من عبد القاهر[٦] الجرجاني (٤٧١هـ) والسكّاكي (٦٢٦هـ) . وقد تتبّع ما في قصيدة «فارس الكلمات الغريبة» من محاولات بذلها الشاعر لتوقيع الائتلاف فيما هو مختلفٌ متناقض . كالجمع بين الماء والنار ، أو الضرْب والصبر ، أو البعث والفناء ، وفي جلّ الأمثلة يستخدم الشاعر الواو ، وتعاطف الجمل في التركيب ، كقوله مثلا :

---

(١) السابق ، ص ٢٣٢ .

(٢) السابق ص ٢٣٣ .

(٣) السابق ص ٢٣٥ – ٢٣٦ .

(٤) السابق ص ٢٤٩ .

(٥) السابق ص ٢٥٠ – ٢٥١ .

(٦) انظر ما كتبناه بهذا الخصوص في : قواعد التماسك النحوي عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء علم النص ، الفصل الثاني من الباب الثالث من «في اللسانيات ونحو النص» دار المسيرة ، عمان وبيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ ص ٢١٣ – ٢٤١ .

يرشح فاجعة ويفيض سخرية ، أو الحلم له قصرٌ وحديقة نار . . إلخ . . . ولا يُشترط في اللجوء إلى الاشتراك ، أو الجامع الخيالي ، أن يكون في الألفاظ المفردة ، وإنما يلجأ الشاعر أيضًا إلى الاشتراك في الجملتين ، وذلك واضحٌ بيّنٌ في الأمثلة المذكورة التي كرر الخطابي القول فيها[١] . ومن المسائل التي تكلم عنها البلاغيون ، وتنبه إليها محمد الخطابي في «لسانيات النص» علاقتا الإجمال والتفصيل ، وقد أورد نماذج من ذلك وجدها في قصيدة أدونيس[٢] مؤكداً أن مثل هذا التفصيل بعد الإجمال يلقي الضوء على الطريقة التي يضمَنُ النص بها انسجامه ، وتماسكه ، واتساقه[٣] . ومن زاوية النظر الدلالي ، يتناول الخطابي علاقة العُموم بالخصوص ، وهي مما عزا القول فيه للبلاغيين المتقدمين ، فمنتج النص قد يبدأ بذكر شيءٍ عامّ ثم يعقب ذلك بتخصيص شيء يفصّل فيه القول ، ولكن بطريقة تختلف عن التفصيل بعد الإجمال ، كذكرك اسم قبيلة في أول الكلام ، ثم الوقوف عند بطن منها ، أو فخِذ ، مُجْريًا الكلام عليه ، ثم الانتقال منه إلى آخر ، وهكذا . . فالشاعر يذكر في عنوانٍ أحد المقاطع اسما عامًا هو مهيار ، ثم يعدد بعده ما يختص به هذا العلمُ ، جاعلاً منه شخصًا مختلفاً عن غيره ، وهذا التخصيص ، في رأي الخطابي ، يمنح النصَّ طبيعة ديناميّة [٤] ، وهذه الديناميّة تساعد القارئ ، بلا ريب ، على إدراك ما فيه من النموّ ، وما يهيمن عليه من تماسك نصّي .

إلى جانب ما سبق ، يؤدي الموضوع دوراً مهمًا في إسباغ صفة الانسجام ، والاتساق ، على الملفوظ النصي ، فهو مركزُ جذب يجعل الجمل ، والأبنية الصغرى ، جميعاً ، تقترن به ، وتحوم حوله . وهذا شيءٌ يكادُ يُجمع عليه جلّ من تحدث في قواعد النص ، ونحْوِه ، بدءاً من رقيّة حسن ، وفان ديك Dijk ، مروراً ببراون Brown ويول Yule . وهو ، أيْ : الموضوع «الشيء المنظِّم لقدْر كبير من الخطاب»[٥] وبما أنّ

(١) الخطابي : لسانيات النص ، ص ٢٥٩ - ٢٦١ .

(٢) انظر ص ٢٦٧ من السابق .

(٣) السابق ص ٢٦٩ .

(٤) السابق ص٢٧٠ .

(٥) السابق ص ٢٧٧ .

القصيدة- فارس الكلمات الغريبة- سيرةٌ ذاتية لبطل ، أو نبيّ ، أو إنسان ، يشتهي أن يغيّر العالم ، فيصطدم بصعوبات كبيرة ، فقد أشاعت هذه الفكرة theme (أو الثيمة) جوّاً واحدًا فيها باعتبارها البنيةً العليا التي تظلل ما فيه من الأبنية الصغرى[١] . وينتهي الخطابي من مسألة الموضوع ، والبنية الكلية (العليا) في النصوص ، لينتقل بالقارئ إلى ما يُسمى التغريض (التبئير) وهو أن يكون ثمة شيء مركزي في النصّ يشد الأجزاء المتوالية نحوه ، وقد رأى المؤلف في العنوان «فارس الكلمات الغريبة» إيذانا باتجاه مقاطع القصيدة كلها إلى التّمَحوُر حوله ، فجلّ ما في النص من إشارات سياقية تحيل إلى الذات الموجودة داخل القصيدة [٢] . و ينتهي أخيرًا إلى ما يعرف بالمستوى التداولي ، وهو يعني أمرين في وقت واحد : حظ هذه القصيدة من المعرفة القبْليّة المسبقة لدى القارئ المطالب بتأويل النص أو الخطاب ، والثاني : موقع هذه القصيدة من السياق ، وخصائص هذا السياق ، بدءاً من الشاعر الذي يحتل موقع المتكلم ، مرورًا بالقارئ الذي يحتل موقع المخاطب ، والرسالة التي تحتل موقعها القصيدة ، والزمان ، والمكان ، فضلاً عن مقاصد الخطاب[٣] . ولا ندري ، في الواقع ، ما الذي يدفع بالخطابي لإيراد شواهد قديمة من الشعر العربي للمتنبي ، وغيره ، وما ورد من أخبار تتعلق بهاتيك الأشعار ، ومقابلتها بالشعر الحديث ، الذي لا تُذكر فيه المناسبة التي قيلت فيها القصيدة ، ولا في منْ قيلتْ ، ولا الأسباب والحوافز التي دفعت بالشاعر الناظم لكتابة النص ، إلا نادرًا . فهل يريد الخطابي أن يقول لنا : إنّ سياق القصيدة القديمة يقع خارج الملفوظ الكلامي ، خلافًا للقصيدة الحديثة التي لا تحيل إلى السياق الخارجي ، وإنما تتأطّر علاقتها بسياقها من خلال النسيج اللغوي الذي يتضمن إيحاءاتٍ ، وصوراً ، تجعل القارئ المتلقي قادراً على التماس العلاقة بين النصّ والسياق؟

يجيبُ الخطابي عن هذا التساؤل ، مؤكداً أنّ إعادة تركيب السياق ، في الشعر القديم ، يعتمد على معلومات خارجية ، يوفرها لنا الراوي أو الشارح ، خلافاً للقصيدة

---

(١) السابق ص ٢٧٨ -٢٩٣ .

(٢) السابق ص ٢٩٥ .

(٣) لسابق ص ٢٩٧ .

الحديثة التي تواجه القارئ فوراً ، وبلا مقدمات[١] . لذلك يلجأ الخطابي إلى الكشف عن السياق الذي تدور حوله القصيدة ، مستعيناً بطرائق التداولي جيفري ليتش Leech الذي يؤكد (١٩٨٣) استحالة فهم أي قصيدة ما لم نقم بتحديد المؤشرات التي تحيل إلى العالم الذي تصوره[٢] وتسهيلا لذلك يقترح أنْ نطرح الأسئلة الآتية : منْ المتكلم في القصيدة؟ ومن المخاطب؟ وما الموضوع؟ وما الوسيلة (القناة) التي انتقلت القصيدة بها إلينا ؟ ومن أجل الإجابة عن مثل هذه التساؤلات يعود بنا الخطابي إلى القصيدة مُجدَّداً ، كاشفاً عن تلك اللمحات الخاصة بهذه العناصر ، وما يسفر عنه تراكمها من إحالة إلى السياق[٣] . وأيًا ما كان الأمر ، فإنّ الخطابي لا ينفي أثر المعرفة المسبقة بالشاعر وشعره ، وبالموضوعات التي غلبتْ على اهتمامه ، في تحديد هذا السياق . فالقارئ ، عندما يواجه النص ، لا يواجهه مجردًا من أي سلاح ، ولكنّ لديه سلاحا فعالاً هو معرفته العامة بالشاعر ، وبشعره ، وبالنوع الأدبي . وهذا الزاد المعرفي يُيَسّر عليه استبعاد معلومات واستحضار أخرى . وفي ذلك يلتقي الخطابيّ ، ورانداال (1985) Randall في اعتقادهما الجازم بأنّ السياق في النص الأدبي يشبه جهازاً للمعلومات «الخارج – نصية» المتراكمة في النص ، لا باعتبارها ملحقًا ، بل باعتبار ما يقتضيه السياق ، والنوع الأدبي[٤] .

وبعد أن يستخرج الخطابي خصائص السياق من النص اعتماداً على المعرفة المسبقة بالنصوص المشابهة ، للشاعر ، ينتقل إلى المستوى الأخير الذي استمده من المرجعية العربية ، وهو المستوى البلاغي ، وفي هذا المقام نراه يركز بإلحاح على ما يعرف بالتعالق الاستعاري . ولعله قصد بهذا التعبير (التعالق) ما ذهب إليه مَيخائيل ريفاتير (2004 -1924) (1979) Rifattarre من تتابع الاستعارات ، وتداخلها بواسطة التركيب : ففي هذا النوع من التراكيب تبدو الاستعارة الثانية مشتقة من الأولى[٥] . بيد أنّ الخطابي لا يفرّق تفريقًا اصطلاحيًا بين الاستعارة ، والتشبيه ، فما يذكره من

---

(١) السابق ص ٣٠٠ .

(٢) السابق ص ٣٠٥ا .

(٣) لسابق ص٣٠٧ .

(٤) السابق ص ٣٠٩ .

(٥) السابق ، ص ٣٣١ .

الأمثلة ينسحبُ على كلّ منهما ، ولهذا كان مثاله على التعالق أدخل في باب التشبيه . وعلى هذا الأساس يتناول جلّ ما في «فارس الكلمات الغريبة» من تشبيهات ، واستعارات ، مقابلا كل استعارة بالأخرى ، مستخلصاً وضوح كثير من تلك الاستعارات ، على الرّغم من إغراقها في التعقيد ، وهي – على وُضوحها – لا تنفصِمُ عنْ السياق الذي ينبئُ عمّا هو خارقٌ ، وأسْطوريّ .

على أن الخطابي في «لسانيات النص» يتجاوز مرجعاً أساسيًا في هذا الموضوع ، وهو كتاب «مدخل إلى علم لغة النص» لمؤلفيه : دو بيوغراند ، ودرسلر ، الذي صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٨١ وسلفت الإشارة إليه في هذا الكتاب . واكتفى من أعمال فان ديك بكتاب «النص والسياق» ، ومن أعمال رقية حسن بكتابها المشترك مع هاليدي ، متجاوزاً كتابها «قواعد التماسك النحوي في الإنجليزية المنطوقة والمكتوبة» (١٩٦٨) وخلط في الكتاب بين النصِّ والخطاب ، خلطا لا يمكن القارئ من التفريق بينهما ، فحيثما استعمل النصّ ظهر الخطاب ، أو العكس ، مع أنّ الفرق بين الاثنين يحتاج إلى توضيح يكبح جماح الدارس عن استخدام أحدهما في موضع الآخر . أما مزيته التي ينماز بها على غيره ، ويتفوق بها على من سبقوه ، فهي عنايته بالتطبيق ، والالتفات إلى المرجعية العربية عوضا عن الاكتفاء بالغربية ، مما يجعل مشروعه ، من هذه الناحية ، مثالا جيدًا لانتقال النظريات ، والإفادة من فروع اللسانيات ، فهو لم يكتف بالاقتباس ، أو الترجمة ، مثلما يفعل بعض الدارسين ، وشداة الناقدين ، وإنما يحاول أنْ يضفي الصبغة الثقافية العربيّة على منظوره النقدي ، ومرتكزه البلاغيّ واللساني . بيد أن اختياره قصيدة أدونيس «فارس الكلمات الغريبة» فيه شيءٌ من التعسف ، إذ إنّ القصيدة – في أحسن الأحوال – لا تفصحُ عما يساند الباحث في استنتاجاته . وقد بالغ في رصد الأدوات النحوية ، والروابط المعجمية ، والدلالية ، وعرض لكثير من الجداول ، مما أدى إلى تضخيم الجانب التطبيقي حتى نيف على ثلث الكتاب ، وهو عن قصيدة واحدة ، فكيف إذا تناول التطبيقُ عددًا من القصائد ، أو الدواوين؟

ويختلف الأزهر زناد عن الخطابي ، وعن غيره ، ممن أدلوا بدلائهم في هذا المساق ، بالعزوف اللافت عن التنظير ، والتنوع في التطبيق . فقد جمع بين نصوص نثرية ، وأخرى شعرية ، ونصوص من القرآن الكريم (سورة الفيل) ونصوص فيها القديم الغابر ، وفيها الحديث المعاصر ، وذلك يتيحُ للقارئ مساحة أكبر لاختبار المفاهيم

النظرية عند التطبيق . أما تقسيم المؤلف لكتابه ، فيفصح عن أنه استبعد الكثير مما يتطرّق إليه الآخرون ، كالبحث في انسجام النص من خلال المنظور البلاغي ، أو لسانيات الخطاب ، أو التفكيك ، أو البحث في النصّ من خلال السّياق التداولي ، ولكنَّه – في المقابل – اعتنى بمستوياتٍ من الربط لم يتطرق إليها من سبقوهُ ، وتقدموه ، كالروابط الزمنية[١] .

ففي مستهلّ كلامه على الروابط التركيبية يورد خبراً من كتاب الأغاني ، مقسّما إلى مكونين أساسيّين ، هما : «السنَّد» ؛ «اخبرني بنُ عمّار ، و قد أخبرني بهذا الخبر أبو الحسن .» و«المتن» ، الذي يتألف عنده من أربع جمل كلّ جملة منها تتألف من نواة ، ومتمّم إسنادي . وكل نواة – مع ما يلحق بها من متمّمات – تمثل وحدة في هذا الخبر . ومنعاً لتشتت هذه الأبنية يلجأ الراوي ، أو الكاتب – بكلمة أدقّ – لمجموعة من العلاقات ، بعضُها يتعلق بمحور الاندراج – الاستبدال – أو التركيب الداخلي[٢] وبعضها يتعلق بتركيب خارجي . وقد أوضح قصور النحو التقليدي عن بيان ما تتيحه العلائق النحوية من ترابط في المحور التتابعي(المجاورة) ، لأنّ النحاة صرفوا جلّ همّهم للجملة ، ولم يهتموا بالقواعد النصّية ، أي : قواعد ما فوق الجملة[٣] . وإذا كان النحاة قد تشاغلوا عن القواعد النصية بنحو الجملة ، فمن باب أولى أن ينشغلوا عن القواعد الخاصّة بالتركيب الداخليّ ، وهي التي تَجْمَعُ عدداً من الأبنية النصية الصغرى في بنية أكبَر[٤] .

ومن القواعد التركيبية في المستوى الخطي (التتابعي) التي تكلم عليها الأزهر زناد في تطبيقه : قاعدتا الاستئناف ، والتفصيل بعد الإجمال ، فهو يذكر جملة محدودة مثل : جملة «حدثني» ، ويأتي بعدد كبير من الجمل التي تفصّلُ ما أوجزه الراوي بتلك الجملة . وإلى هذا تضاف قاعدة أخرى ، وهي التبْيانُ ، والتبعيّة ، فالجملة المبيّنة لسابقتها تمثل جواباً عن سؤال مُفترض ، وهذا الربط وثيق الصلة بدور

---

(١) الأزهر زناد ، نسيج النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، الدرار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص٦٩-١١٢ .

(٢) انظر السابق ص ٣٥ .

(٣) السابق ص ٣٦ .

(٤) السابق ص ٣٧ .

اللغة في النصّ ، وقيامه على البَيان[١] . وتبعًا لهذا يَسوغ الربط في النصوص بغير الأدوات ، مثلما هي الحال في الأمثلة المذكورة ، لكنّ المؤلف يفصّل القول في الروابط القائمة على الأدوات التركيبية ، وأكثرها تداولاً في هذا الخبر : الفاءُ ، ثمّ الواو . وقد لاحظَ أنَّ لكلّ من الحرفين طريقة مختلفة في الربط ، فالواو تقوم على إشراك المعطوفين في الحكم من حيث الزمن ، في حين أنّ الفاء تقوم على الإشراك ، والتعقيب ، والإمْهال ، والمفاجأة ، وبيان السّبَب (التعليل)[٢] وفي ذلك يتّضحُ أنّ المؤلف لا يستغني عن القواعد التي تحدّث عنها النحوُ التقليدي .

وثمة نوعٌ آخر من الربْط هو الربط المنطقيّ ، ويُلاحظ هنا خلط المؤلف الأزهر بين الروابط النحوية التركيبية ، وغيرها ، فالربط المنطقي أدْخلُ في باب الربط الدلاليّ منه في باب الربط التركيبي . وقد أوضح ذلك كلّ من بيوغراند Beaugrand ، ودْرسْلر ، Dresller في كتابهما مدخل إلى علم النصّ [٣] ، إلا أنّ المؤلف – فيما يبدو– يقتفي إثر فان ديك Dijk الذي يعدّ الروابط السببية في عِداد الروابط النحوية[٤] ، فالربط القائم على استنتاج حكم ، أو نتيجة ، من مقدمة متحقّقة ، في الواقع ، أو في النص ، هو ما يعنيه المؤلف بالرابط المنطقي[٥] . فجليّ أنّ قول الراوي : «سمعت صوتاً حيّرني» قوْلٌ ارتبطت فيه الحيْرة بسماع الصّوْت ، لكنّ الرابط لا علاقة له بالروابط النحوية ، وإنما هو رابطٌ معنويٌّ . وأكثر ما يكون الربط المنطقي بين أجزاء من النصّ تبدو متباعدة ، ومفتقرة لأدوات الربط النحوي . وهذا يشبه استعمال الكاتب كلمة ، أو أكثر ، للتذكير بشيء سبق ذكره ، فهو أيضاً من قبيل الروابط الدلالية . وهذا النوع من الربط يكثر في النصوص التي تحتوي مواقف متباينة ، بعضها متبدّل والآخر ثابتٌ ، كقوله في الخبر السابق : «كنت أعيب الغناءَ ، وأطْعَنُ على أهله» . فهاتان الجملتان ترتبطان بما سبق من حيث أنهما تذكّران بموقف ابن أبي دؤاد من الغناء ،

---

(١) السابق ص ٣٩ .

(٢) السابق ص ٤٦ – ٤٧ .

(3) Beaugrand & Dresler,Ibid, p 42.

(٤) انظر معالجتنا للموضوع في المرجع السابق : في اللسانيات ونحو النص ص ١٩٧وانظر= Van Dijk, Text & Context, Longman, London , 1ed, 1977, .p53 - 54 .

(٥) الأزهر زناد ، السابق ص ٤٩ .

والسماع ، والمغنّين[١] . وقد قلّل منْ وضوح التطبيق كثرة العناوين الفرعية التي استخدمها المؤلف ، فضلاً عن الرموز التي تحتاج من القارئ إلى جهد غير قليل ليتذكرها ، ويتذكر دلالاتها ، مما يشتت الانتباه . وقد كرر تطبيق هذا النموذج (القواعد التركيبية) على نصّيْن نثريّيْن ، أولهما من الكتاب العزيز (سورة الفيل) والثاني من كتابات محمود المسْعدي «حدثني أبو هريرة . .» ونص ثالث من الشعر القديم لأبي نواس ، وهو قصيدة «المغتسلة» . وقد استخلصَ من ذلك نتيجة في غاية الأهمية ، وهي أنّ الروابط التركيبيّة وسائلُ لغويّة تنسجُ الخيوط التي يتوسَّلُ بها الفكْرُ لتنظيم عالم الخطاب لدى كلٍّ من المُبْدع – منتج النص – والمتلقي ، وفيما يحاول المنتج أن يبث في الخطاب شروط الترابط ، والاتساق ، والانسجام ، يسعى المتلقي لتفكيكه للوقوف على ما فيه من تماسُك[٢] وهذا هو ما عناه وودسون Widdowson في رأيه المذكور سابقًا عن ضرورة اللجوء إلى التأويل الذي يعيد للنص المشتت انسجامه ، وما فيه من تماسك دلاليٍّ ، ومن وَحْدَة[٣] . ومن الروابط التي عُني بها في السنوات الأخيرة لغويون ، منهم – على سبيل المثال – هانز ، وكامب Kamp & Hans وكرستيان روهرر Christian Rohrer وآخرون ما يعرف باسم الروابط الزمنية .[٤] وبعض هؤلاء تناول أزمنة الأفعال ، وتوزيعها في الجملة الواحدة ، أولا ، ثم تتبّعها في فضاء النص ، ودلالة ذلك على التساوق الزمني ، والتماسك النصي[٥] . ومما يلفت النظر أن تسلسل الأفعال يضبط موقع الحادثة إنْ كان النصُّ خبراً على محور الزمن ، مثلما يحدد المدى الذي تستغرقه ، لذا فإن تحديد الزمن في أي نص ، قصيراً كان أم طويلاً – يتطلب معرفة اللحظة التي يبدأ فيها ، سواءٌ أكانت مذكورة أم مضمرة ، بحيث تكون اللحظات التالية مزامنة لها أو تالية . واللغة – بلا ريب – فيها دوالّ على الزمن : كالظروف الزمنية ، واسم الزمان ، وبعض الحروف ، علاوةً على ما في الأفعال ذاتها من دلالات على الزمن الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، والاستمرار إلخ . . فضلا

---

(١) السابق ص ٦٧ – ٦٨ .

(٢) السابق ، ص ٧١ .

وانظر ص١٦٦ من هذا الكتاب (3) Fabb, Nigel, Ibid, pp. 446-450.

(٤) نسيج النص ، ص٧١ .

(٥) السابق ، ص ٧٢ .

عن الأفعال الناقصة ، والأفعال المساعدة التي تجعل الحاضر دالا على الاستقبال ، والحروف التي تؤدي مثل هذه الوظيفة كلمْ ، وسوْفَ ، ولنْ[1] وهذا شيء نستطيع أنّ نطمئن فيه لبعض ما جاء به النحاة التقليديون .

والزمنُ ، فيما يرى الأزهر ، إما أن يكون زمن النطق ، أو زمن إحالي (إشاري) فالأول يشبه استخدام الاسم الظاهر قياسا ببقية العناصر المضْمَرة ، والثاني يشبه استخدام الضمير ، الذي يحيل إلى الاسم الظاهر الذي ذكر في السابق . والزمن إما أن يكون (خطياً) Chronology كالذي نجده في كتابة المذكرات ، واليوميات ، انطلاقا من نقطة زمنية معينة ، وتستمر الحوادث في التتابع ، وإما أن يكون مفروضاً من خارج النص ، كالذي نجده في الخرافات ، والحكايات الشعبية ، فبمجرد أن يقول الراوي : «يحكى أنّ . .» أو (زعموا) مثلما نجد في كليلة ودمنة ، حتى يتبادر للذهن أنّ موقع الحكاية في الزمن الماضي ، دون أن يحتوي النصّ على ما يفصح عن هذا الماضي[2] ويتضحُ من عناية الباحث الأزهر بالزمن الإشاري (الإحالي) أنَّ الجملَ وأجزاء النصوص (المفاصل الزمنية) تترابط وفقاً للإحالة الزمنية . ففي قول الكاتب : «أرسل لي أخي الكتابَ يومَ الأحدِ ، وكان قد اشتراه قبل ذلك بيوم ، ووصلني الكتابُ اليومَ ، وكنت قد توقعتُ وصوله لأنني هاتفني منذ يومين ، وأعلمني بذلك» . فالحكاية – في رأيه – تضم عددا من الجمل ، كل واحدة منها تحيل إلى أخرى ، فتعبير قبل ذلك بيوم يحيل إلى يوم الأحد ، وتتعلق بها أيضًا إشارته إلى اليوم (الاثنين) وفي تعبير منذ يومين يحيل أيضًا إلى يوم الاثنين المذكور في الجملة الثانية . وعبارة فأعلمني : ترتيب زمني يحيل إلى الموعد الذي هاتف فيه الأخ أخاهُ . وهكذا نجد الزمن يتحول إلى نوعٍ من الإحالة تشبه الإحالة بالضمير[3] أو اسم الإشارة ، أو الاسم الموصل ، أو التعريف . وعليه ، فإن الربط لا يقتصر على زمن الأفعال كتتابع الماضي في نسق ، وإنما ينبع أيضًا من استخدام الظروف ، وأسماء الزمان . فكلمات مثل يوم ، ومنذ ، وقبل ، وبعد ، وهذا اليوم ، ضبطت الاتجاه الزمني

(١) السابق ، ص ٧٣ .

(٢) السابق ص ٧٥ .

(٣) السابق ص ٧٧ – ٨١ .

في الفقرة ضبطاً جيّداً[١] . وعلى هذا النحو يتتبع الروابط الزمنية في النصوص المذكورة [٢] مستخدما الكثير من الرسوم التخطيطية المشجرة ، التي تحتاج من تأمل القارئ أكثر بكثير مما تعود عليه به من فائدة . وهو بذلك يذكرنا بالجداول الجمّة التي عُني بها الخطابي في لسانيات النص . على أنه يستخلص من الكلام على الروابط الزمنية وجود تناظر محسوس ، وتساوق ملموس ، بين قواعد الربط الزمني ، والربط التركيبي ، مؤكداً أنّ عدد الروابط في النص الواحد من النوعين يكاد يكون واحداً[٣] مما يعمّق الإحساس بما فيه من الاتساق .

ويؤكد الأزهر زنّاد أن اللغة نظام إحالي ، يحيل إلى ما هو غير لغوي . وقد عُني بعض القدماء بالإحالة لكنهُم اقتصروا على الجملة . وشهدت العقود الأخيرة من القرن الماضي (العشرين) اهتماما أكبر بما في الكلام من إحالات إلى المقام ، أو ما يعرف بالتداولية Pragmatics وهذا ما يتصدى لبيانه في القسم الثالث من نموذجه المخصص لدراسة الروابط الإحالية في النصوص[٤] .

وفي مقدمة العناصر الإحالية ما يستخدم من كلمات تحيل إلى السياق مثل الآن ،وهذه ، وهذا ، وهنا ، وهناك . . وأنا . . وأنت . . فهي كلماتٌ تلتقي في موضوع التعيين ، وتوجيه الانتباه إلى الموضوع المشار إليه ، ضابطة بذلك علاقة الملفوظ الكلامي ، بالسياق[٥] . تضاف إلى أسماء الإشارة : الضمائر بوَصْفِها دوالّ على الأشخاص الذين يتعلق بهم الكلام ، حضوراً وفي الغياب . والحضور ، إما متكلم أو مخاطب . وهذه الضمائر تحدد مشاركة الشخوص في التواصل أو غيابها عنه[٦] ، وتستوي أسماء الإشارة والضمائر في أنّ لكل منهما وظائف داخل النصوص ، فهي تربط اللاحقَ بالسابق ، أو العكس . أو تمهّد لشيء سيذكرُ لا حقاً ، أو تذكّر بشيء جرى ذكره مقدماً . وفي جلّ الأحوال ، تحيل في بعض المقامات إلى ما هو خارج

---

(١) السابق ص ٨٢ .

(٢) السابق ص ٨٨ – ١٠٦ .

(٣) السابق ص ١٠٧ .

(٤) السابق ص ١١٥ .

(٥) السابق ص ١١٦ .

(٦) السابق ص ١١٧ .

النص . وأيًا كانت أنواع الإحالة ، فإنها تقوم على مبدأ واحدٍ هو الاتفاق بين المُحيل أو المشير ، والمُحال ، أو المشار إليه .[1] فقولنا – مثلا – خلعتِ الفتاة عنها قميصها لصبّ ماء ، وجدنا الضمير في عنها ، وفي قميصها ، يشيران إلى الذات ، وهي الفتاة ، في قصيدة المُغْتسلة ، فأحيل اللاحق إلى السابق ، مما جعل التراكيب التي تتألف منها هذه الجملة تراكيب مترابطة ، وفقًا لما يُعرفُ بشرط التحكم في المُضْمر ، أيْ : احتياجه لمفسّر مناسب .[2] والإحالاتُ قد تكون متلاحقة في الكلام ، مثلما هي الحالُ في المثال السابقِ ، لكن المدى قد يتسع بين إحالة وأخرى في بعض النصوص . لذلك ينبّه الأزهر على أثر ذلك في ترابط الأجزاء ، يقول في ذلك مُوَضّحاً : «هذه الروابط تختلف من حيث مداها ، ومجالها ، فبعضها يقفُ في حدود الجملة الواحدة ، وبعضها يتجاوز الجملة إلى سائر الجُمَلِ في النص ، رابطًا بين عناصر متباعدة ، ومنفصلة ، من حيث التركيب ، مما يعني أن الإحالة تسود النص كاملاً ، في تواز مع العامل (الرابط) التركيبي ، والزمَنيّ[3] .

وقدً تجتمع في النص الواحد إحالتان ، إحداهما رئيسية ، والأخرى فرعية ؛ ففي حديث ابن أبي دؤاد الذي أورده المؤلف تمت الإحالة إلى الراوي طوال الخبر ، فهي إحالة رئيسة ، فرشت ظلالها على النص ، ولكنْ ثمة إحالات أخرى فرعية ، كالإحالة إلى ابن أبي دؤاد التي تعددت فيه كثيراً . ولا يخلو الخبر عادةً من إشارة ترتبط بها إحالاتٌ ، فقول المؤلف : حدثني أبو إسحق ، قال : ثمة إشارة إلى المتكلم الذي روى ، وإحالة في (قال) إلى أبي إسحق . وغنيٌّ عن القول أنّ الإحالة ، والإشارة ، كلتيهما تسيران جنباً إلى جنب في بقية الخبر ، ولكن عندما نخرج من السند إلى المتن ، ونقرأ الخبر ، نجد الإحالة للراوي تقلّ مقابل الإحالات إلى الذوات الأخرى التي يدور حولها الخبر . وتتفاعلُ العناصر الإشاريّة في الخبر مع الإحالات لتضفي الكثير من الترابط ، والانسجام ، والاتساق . وقد لا يخلو الخبَرُ من إحالاتٍ لعناصر لغوية مثلما تقدم ، كالإحالة إلى السياق ؛ فيذكر الراوي في خبر ابن أبي دؤادً جماعة منهم المُعْتصمُ ، والغلامُ ، والمغنّي . . وهذا النوع من الإحالات يتيح للقارئ

---

(١) السابق ص ١١٩ .

(٢) السابق ص١٢٢ – ١٢٣ .

(٣) السابق ص ١٢٤ .

إدراك العلاقات الداخلية في النصوص ، وفقا لتطور الموضوع . والإحالات الخارجية يمكن أن تجري عن طريق وحدة معجمية معينة ، أو مقطع من النص يحتوي على تفسير ، أو مكوّن تفسيري ، وفي الأحوال التي تتكرر فيها الإحالات إلى شيء واحد ، يحتلُّ هذا الشيء مركز الجذب في النص . وهو ، أي الأزهر ، يسميها المجموعة الإحالية الرئيسة ، تقابلها إحالات ثانوية إلى عناصر أخرى . وفي هذا ينبئ عن اقترابه من فكرة التبئير focalization التي تطرق إليها الخطابيُّ تحت مُسمّى «التغْريض»[١] .

وقد تناولَ الأزهر النصوص تناولا ثالثًا من زاوية الربط الإحالي ، فسورة الفيل – مثلا – تحتوي مجموعة إشارية رئيسة تقوم على تسْع إحالات ، كل واحدة منها تكوِّن وحدة . المخاطب ، والرب ، وأصحاب الفيل ، والكيد ، والتضليل ، والطير الأبابيل ، والحجارة ، والسجّيل ، والعَصف . . واستخدم الضمائر في الإحالات : أنت ، هو ، و هو ، هم ، و هو في أرسل ، وهم في عليهم . . وهم في ترميهم . . وهي ، وهم : في جعلهم ، إلخ . . وأما الإحالات غير اللغوية فتلك هي التي تعيدنا إلى الحكاية ، والكيْد ، والتضليل ، والطير ، والحجارة ، والسجّيل ، والعصف . . فكل كلمة من تلك الكلمات تذكّر بجزء من القصة[٢] . ولا ريب في أنَّ هذه المجموعة من الإحالات جعلتْ الآيات تتماسك في حكاية قصيرة جداً تتصل اتصالا وثيقاً بمقام معيّن هو الذي يكشفُ عن أبعاد الموضوع . ويستخلصُ من نموذجه التحليلي هذا ، أنّ النص – أيّاً كان – نظامٌ يأتلف من أنظمة مختلفة ، متداخلة ، متضافرة ، هي : التركيبي ، والزمني ، والإحالي (الإشاري) وأنَّ أيَّ دراسة لانسجام النص ، واتساقه ، وتماسكه ، لا تستطيع أن تتخطى واحداً من هذه الأنظمة الثلاثة ، فالوقوف على البنية الزمنية ، وما تستخدمه من روابط ، والبنية الإحالية ، وما تستخدمه من روابط ، هي الأخرى ، ذلك كلّه هو الذي يكشف عن آفاق الجزء الخفيّ من جبل الجليد العائم في البحر المحيط .

---

(١) لسانيات النص ، ص ٥٩ .

(٢) السابق ص ١٦٩ – ١٧١ .

٢٢. الخاتمة

هذه الجولات المطّردة في الخطاب النقدي العربي تتكشّف عن حقائق لا بدّ من ذكرها ، والتنويه إليها ، فمما لا جدال فيه ، ولا خلاف ، أنَّ النقد العربيَّ تغيّر تغيراً كبيرًا عمّا كان عليه في مستهلّ القرن الماضي . ومن يُوازن بين كتابات الشيخ المرصفي ، وكتابات ميخائيل نعيمة ، والعقاد ، وطه حسن ، والنقد الأدبي في أيامنا هذه ، يلاحظ البونَ الشاسعَ ، والفرق الواسعَ ، الذي يميّز نقدًا عن نقد ، مثلما يميز أدبًا عنْ أدب . وقد كان لظهور أنماط جيدة من التشكيل الشعريّ ، والنثريّ ، وارتقاء فنون السرْد ، لا سيّما الرواية ، والانفتاح بدرجة أكبر على تيارات النقد الغربيّ ، بدءاً بالنقد الجديد الأنجلو- أميركي ، ومرورًا بالنقد الألسُني ، وانتهاءً بما تفرّع منه ، وتشعَّب ، على مستوى الأسلوبيّات ، والبنيويّات ، وما أعقب ذلك من ثورة التفكيك ، والتأويل ، والسيميائيّات ، والتداوليّات ، التي تمخّضت عن تحليل الخطاب ، وظهور النقد الثقافي ، وما تفرَّع منه ؛ كالنقد النسوي ، وضَعَ النقدَ الأدبيّ العربيَّ في خضمّ الاتجاهات المُعاصرَة ، ومُعْتَرك الرؤى المتنافسة ، المُتناحِرَة . فتوافرت الدراسات ، والبحوثُ ، التي تهتمّ بالجانب النظري من هاتيك التيارات ، مثلما توافرت الدراسات التطبيقية على أقدار متفاوتة من النجاح ، ومقادير متفاوتة من الإخفاق في التوظيفِ ، والتطبيق .

وعلى هامش هذه الحركة الغنيّة ، جرى ، ويجري ، الالتفاتُ للتراث النقدي ، والأدبي ، فاستأنف الدارسون ، والنقاد ، النظرَ في الأدب القديم ، مزوَّدين بأنظار جديدة ، وقد شملتْ هذه الحركة : التراث البلاغيّ ، والنقديّ ، والتراث السرديّ ، والشعريّ ؛ فدُرسَ بعضُ الأدبُ القديم بنيويًا ، وأسلوبيًا ، وسيميائيًا ، وتأويليًا ، ووُضعَ تحْت أضواء نظريّة التلقي ، وجماليات الاستقبال ، بأبعادها التأويليّة ، وقراءاتها التحليلية الإنجازية . هذا ، ولا نُنكر ما في تلك القراءات ، أحيانًا ، من الزيْغ عن الطريق ، والاضطراب في النّهج ، ووقوع بعْضها في إشكالياتٍ معقدة على مستوى

التطبيق ، كالتي أشرنا إليها من غير إطناب ، ونبهنا على بعْضها من غير تطويلٍ ، ولا إسْهاب . فالناقد العربي ، قلما يثبتُ على منهج ، فهو سريع التقلب جدًا ، وقد يَجْمَعُ بين وجهتي نظر في آن ، إن لمْ يكنْ أكثر . ومثالنا على ذلك طه حُسين ، فهو تاريخيٌّ في موْقع وانطباعي تأثريٌّ في موقع ، والعقاد رمانتيكيّ في موقع ، ونفسي في آخر . وعز الدين إسماعيل إيديولوجيّ في «العَصْر الثوريّ» سيكولوجيٌّ في «التفسير النفسي» شكلانيٌّ في «الشعْر المُعاصِر» و«الأسُس الجماليّة في النقد العربي» وغيره . ويطمئن الناقد العربيُّ ، بطبيعته التوفيقيّة ، للمزْج بين المناهج ؛ فما من أسلوبيّ إلا ويخالطه شيءٌ من البنْيويّ ، وما من تفكيكيٍّ إلا ويساوره شيء من السيميائي ، والعكسُ قابلٌ للتكرار أيْضًا . والغذاميُّ في «الخطيئة والتكفير» يمزجُ بين أكثر من منهج ، وفي النقد الثقافي يرفضُ المناهجَ طرًّا ، إلا ما كان من زعمه سيادة النقد الثقافي . ولا يخلو النقد العربيّ من غموض في المفاهيم ، ومن تصادُم النظريّ معَ التطبيقيّ ، مثلما اتضح عند محمد فكري الجزار ، وتطبيقياته على سيمياء الاتصال الأدبيّ . وقد تُغَلَّبُ القاعدةُ على الذوْق ، فيثني الناقدُ منْهُم على شعْر لانْسجامه مع القاعدة حسْب ، مع أنَّه شعرٌ سقيم ، غير متخيّر ، ولا مُتنخّل ، وحَسْبُهُ من الشعْر القافية ، والوَزْنُ ، وربَّما تفلّتْ منهُما أيضًا ، وهذا شيءٌ يتكرَّرُ لدى محمّد مفتاح ، وعز الدين إسماعيل ، وعبْدالله الغذامي ، وصلاح فضْل ، وآخرين . .

أما اللجوء للجداول ، والرسُوم المُشجّرة ، ففي أكثر الأحوال ، لا تنمُّ إلا على مظهَر علميٍّ زائف ، وموضوعيّة مُدّعاة . فهي رسومٌ ، وجداولُ ، تشتت غالبًا الانتباه ، وقلما تفلح في نفي الالتباس عن الفكرة ، والاشتباه . وفي النقد الأسْطوريّ ، للشعر القديم خاصّة ، خروجٌ على ما هو سائدٌ ، بلا تدقيق ، أوْ تمْحيص ، للفرضيّات التي تذكرُ عن عبادات العرب في القديم ، وهي في حاجة ماسّة للأدلّة ، والبراهين ، التي تثبتُ صحّتها ، أوّلا ، لكي يُصار إلى الاقتناع بجدوى الاستنتاجات التي بُنيتْ عليْها ، تاليًا ، هذا مع أنّ النهج الأسطوريّ ، في دراسَة الشعْر القديم ، لا يخلو من التكرار ، والتجْزئة ، التي تبيحُ للدارس فصلَ الصّورَة عن السياق ، مما يتنافى مَعَ النقد الحديث ، فضلا عن العشوائية في التأويل ، والشطط ، الذي يبلغ في التفسير حدّ الاعتساف. ومع هذا كله ، فإنّ النقد العربيّ ، في واقعه الراهن ، وتراثه الحاضر ، يعود – بلا ريْب – على الأدب العربيّ ، قديمه وجديده ، بالجمّ الكثير من الخيْر ، والجمّ الوفير من الفائدَة ، لا سيّما في المقارناتِ ، والأَسْطوريات ، وتحليل الخطاب ، والنقد النسوي ،

والثـقـافيّ ، وبعْض الأسلوبي ، والبنْيـويّ ، ومـا تنزع له السـرديّاتُ من طرائقَ في التحليل ، وترجيع للنّظر في محكيّ التراثِ السّرديّ ، ومَرْويّهِ الحكائيّ .

ولا يعني ما سبق أنَّ هذا النقد لا يعاني من إشكالياتٍ أخرى ، كاضطراب المصطلح ، واضطراب التطبيق ، والانبهار بالآخر الغربيّ ، وتغييب الهوية ، إضافة لغموض العبارة ، وهو شيءٌ كثير جدًا لم نشأ الخوضَ فيهِ ، ولا الكلام عليه[1] .

٥٣١- يوسف بكار : نقادنا ونقدنا الحديث ، علامات في النقد ، مج٧ ، جـ ٢٩ ، جمادى الأولى ، ١٤١٩هـ ، ديسمبر- كانون الأول ، ١٩٩٨ص٣٧- ٧٣ .

المراجع

١- الكتب

١ . إبراهيم خليل : الأسلوبية ونظرية النص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .

٢ . نفســـه : في النقد والنقد الألسني ، دار الكندي ، إربد- الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٢ .

٣ . نفسه : نقاد الأدب في الأردن وفلسطين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

٤ . نفسه : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

٥ . نفسه : فصول في نقد النقد ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ .

٦ . نفسه : في الرواية النسوية العربية ، دار ورد للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ .

٧ . نفسه : بنية النص الروائي ، الدار العربية للعلوم(ناشرون) بيروت ، دار الاختلاف ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠١٠ .

٨ . نفسة : المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي- مساهمة في نقد النقد ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ .

٩ . إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٣ .

١٠ . أحمد أبو حسن : الخطاب النقدي عند طه حسين ، دار التنوير ، بيروت ، والمركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٥ .

١١ . أحمد الشايب : الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط٨ ، ١٩٨٨ .

١٢ . أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٢ .

١٣ . نفســـه : التفسير الأسطوري للشعر القديم ، فصول ، القاهرة ، مج٤ ، ع٢ ، (مارس) آذار ١٩٨٤ .

١٤ . أحمد ماضي : سلامة موسى ؛ العلمانية والدين ، دار الانتشار العربي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
١٥ . أسعد رزوق : الشعر والأسطورة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٥٩ .
١٦ . أمل دنقل : الأعمال الشعرية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥ .
١٧ . إدريس الخضراوي : الأدب موضوعا للدراسات الثقافية ، دار الجذور للنشر والتوزيع ، الرباط ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
١٨ . إيمان القاضي : الرواية النسوية في بلاد الشام ، دار الأهالي ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٢ .
١٩ . إيميل بنفنست : البنيوية في اللسانيات ، مجلة دراسات لسانية وأدبية ، فاس ، المغرب ، مج١ ، ع ٢ .
٢٠ . الباقلاني (ابو بكر) : إعجاز القرآن ، تحقيق سيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧١ .
٢١ . باهية الطرابلسي : امرأة ليس إلا ، ترجمة الزاهرة رميج ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
٢٢ . بتول الخضيري : غايب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٤ .
٢٣ . بثينة شعبان : مائة عام من الرواية النسائية ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .
٢٤ . بثينة طاهر مكي : صهيل النهر ، سدرة للنشر والتوزيع ، السودان ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
٢٥ . بدر شاكر السياب : المعبد الغريق ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٢ .
٢٦ . بدر شاكر السياب : شناشيل ابنة الجلبي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٦٧ .
٢٧ . بوجمعة بوبعيو : آليات التأويل وتعدد القراءة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٩ .
٢٨ . تودوروف ، : نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، المغربية للناشرين ، ودار الأبحاث ، بيروت ، والدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٢ .
٢٩ . تيري إيجلتون : نظرية الأدب ، ترجمة ثائر ديب ، دار المدى ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٦ .

٣٠ . جابر عصفور : قراءة التراث النقدي ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، نيقوسيا ، قبرص ، ط١ ، ١٩٩١ .
٣١ . الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هرون ، القاهرة ،(٧ أجزاء) ط١ ، ١٩٤٥ .
٣٢ . جان بياجيه : البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة و بشير أوبري ، دار عويدات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ .
٣٣ . جان كلود جيرو : السيميائية نظرية لتحليل الخطاب ، فصل من «السيميائية» ترجمة رشيد بن مالك ، دار مجدلاوي ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
٣٤ . جان كوهين : بناء لغة الشعر ، ترجمة أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٣ .
٣٥ . جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، المكتبة العصرية ، بيروت وصيدا ، ط١ ، ١٩٦٧ .
٣٦ . نفسه : النار والجوهر ، دار القدس للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٥ .
٣٧ . نفسه : الرحلة الثامنة ، المكتبة العصرية ، بيروت وصيدا ، ط١ ، ١٩٦٧ .
٣٨ . نفسه : : تحولات الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، الحلقة النقدية لمهرجان جرش ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩ .
٣٩ . جمال الغيطاني : الزيني بركات ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط٢ ، بلا تاريخ .
٤٠ . جنفياف روديس لويس : ديكارت والعقلانية ، ترجمة عبده الحلو ، دار عويدات ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢ .
٤١ . جون ستروك : البنيوية وما بعدها : ترجمة محمد عصفور ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٦ .
٤٢ . جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ترجمة محمد المعتصم وآخرين ، دار الاختلاف ، الجزائر ، ط٣ ، بلا تاريخ .
٤٣ . جين تومكنز : دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية ، ترجمة عبد الحميد شيحة ، علامات في النقد ، مج٩ ، جـ٣٦ .
٤٤ . حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق الحبيب بلخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ط١ ، ١٩٦٨ .
٤٥ . حسام الخطيب : أبحاث نقدية ومقارنة ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٣ .

٤٦ . نفســـه : مـحـمـد روحي الخـالدي رائد الأدب المقـارن ، دار الكرمل للنشـر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٥ .
٤٧ . حـسن بحـراوي : بنيـة الشكل في الرواية المغربيـة ، المركـز الثـقـافي العـربي ، الدارالبيضاء ، وبيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ .
٤٨ . حسن كاتب : المنهج الأسطوري ؛ الأصل والصورة ، المؤتمر النقدي الرابع لجامعة البترا ٢-٣ أيار(مايو) ٢٠٠٧ (جزءان) ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
٤٩ . حسن المودن : الرواية والتحليل النصي(قراءة من منظور التحليل النفسي) الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ .
٥٠ . حـسين مـروة : دراسـات نقـدية في ضـوء المنهج الواقـعي ، مكتبـة المعـارف ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨ .
٥١ . حسين المناصرة : المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ .
٥٢ . نفسـه : النسوية في الثـقـافـة والإبداع ، عـالم الكتب الحـديث ، إربد- الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
٥٣ . نفسه : وهج السرد ، عالم الكتب الحديث ، إربد- الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠ .
٥٤ . حـفناوي بعلي : مـسـارات النقد ومـدارات مـا بعد الحـداثة ، الدائرة الثـقـافيـة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
٥٥ . حميد لحمداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدارالبيضاء ، وبيروت ، ط٢ ، ١٩٩٣ .
٥٦ . حميـد لحمداني : التحليل العاملي الموضوعاتي ، علامات في النقد ، مج٧ ، جـ٢٧ (مارس) آذار ، ١٩٩٨ .
٥٧ . حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
٥٨ . خالدة سعيد : البحث عن جذور ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٠ .
٥٩ . خليل الشيخ : باريس في الأدب العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .
٦٠ . خليل الشيخ : دوائر المقارنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

٦١ . ديك ، تون فان : علم النص(مدخل متعدد الاختصاصات) ترجمة سعيد حسن البحيري ، دار القاهرة للكتاب ، مصر ، ط١ ، ١٩٩١ .
٦٢ . رايموند وليامز : طرائق الحداثة ، ترجمة فاروق عبد القادر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٩ .
٦٣ . رجاء أبو علي : الأسطورة في شعر أدونيس ، دار التكوين للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٩ .
٦٤ . رجاء عيد : البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٣ .
٦٥ . رجاء نعمة : حرير صاخب ، دار الساقي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ .
٦٦ . رشاد رشدي : ما هو الأدب ، مكتبة الأنجلو- المصرية ، القاهرة ، بلا تاريخ
٦٧ . نفسه : في الفن والحب والحياة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤ .
٦٨ . نفسه : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة ، بلا تاريخ .
٦٩ . رشيد بن حدو : القوام الإبستمولوجي لجماليات التلقي ، علامات في النقد ، النادي الأدبي ، جدة ، مج٩ ، جـ ٣٦ .
٧٠ . رشيد بن مالك : تحليل سيميائي لقصة عائشة ، علامات في النقد ، النادي الأدبي ، جدة ، مج١٠ ، جـ ٣٨ .
٧١ . ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨١ .
٧٢ . روبرت كامبل اليسسوعي : أعلام الأدب العربي المعاصر ؛ سير وسير ذاتية ، الشركة المتحدة للتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ .
٧٣ . روبرت هولب : نظرية التلقي ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط١ ، ١٩٩٤ .
٧٤ . روبنز : موجز تاريخ علم اللغة ، ترجمة أحمد عوض ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٧ .
٧٥ . زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٦ وهو تاريخ المقدمة .

٧٦ . سامح الرواشدة : إشكالية التلقي والتأويل ، الدائرة الثقافية ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
٧٧ . سامي أبو زيد : تلقي النقاد العرب للمنهج النفسي(ابن الرومي نموذجا) مؤتمر جامعة البترا ، عمان ، (جزءان) ط١ ، ٢٠٠٨ .
٧٨ . ساندي أبو سيف : قضايا النقد والحداثة – تجربة مجلة شعر اللبنانية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
٧٩ . سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .
٨٠ . سعد البازعي وميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٠ .
٨١ . سعد البازعي : استقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث) المركز الثقافي العربي ، الدارالبيضاء وبيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤ .
٨٢ . سعد مصلوح : الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية) دار الفكر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤ .
٨٣ . سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
٨٤ . سعيد حسن البحيري : علم النص ، مكتبة لبنان (ناشرون) بيروت ، والشركة المصرية العالمية– لونجمان ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧ .
٨٥ . سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدارالبيضاء وبيروت ، ط١ ، ١٩٨٩ .
٨٦ . ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق جوزيف هل ، مطبعة بريل ، ليدن ، ط١ ، ١٩١٤ .
٨٧ . سليمان الشطي : أوليات النقد الأدبي ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، الكويت ، مج٢ ، ع٧ ، صيف ١٩٨٢ .
٨٨ . سمير خليل : النقد الثقافي من النص إلى الممارسة الخطابية ، wijhatt.com
٨٩ . سمير المرزوقي وأحمد شاكر : المدخل إلى نظرية القصة ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، والدار التونسية للنشر ، تونس ، ط١ ، ١٩٨٦ .
٩٠ . سهيل الحبيب : معالم في خطاب النقد الثقافي ، عالم الفكر ، الكويت ، مج٣٦ ، ع٣ ، يوليو– سبتمبر ٢٠٠٧ .

٩١ . سوسن ناجي : المرأة في المرآة (دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر من ١٨٨٠-١٩٨٥) العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٩ .
٩٢ . سيجموند فرويد : ثلاث رسائل في نظرية الجنس ، ترجمة عثمان نجاتي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٦ .
٩٣ . نفسه : التحليل النفسي والفن ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩ .
٩٤ . شبلنر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ترجمة محمود جاد الرب ، الدار الفنية ، الرياض ، ط١ ، ١٩٨٧ .
٩٥ . شتراوس ، كلود- ليفي : الأسطورة والمعنى ، ترجمة شاكر عبد الحميد ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ .
٩٦ . شفيق النوباني : الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤ .
٩٧ . شكري عزيز الماضي : من إشكاليات النقد العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .
٩٨ . شكري عياد (مترجم) : اتجاهات البحث الأسلوبي ، دار العلوم للطباعة ، الرياض ، ط١ ، ١٩٨٥ .
٩٩ . شكري عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٣ .
١٠٠ . شكري عياد : دائرة الإبداع ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، بلا تاريخ .
١٠١ . شمس الدين موسى : تأملات في إبداعات الكاتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧ .
١٠٢ . شوقي ضيف : مع العقاد ، دار المعارف ، مصر ، ط١ ، بلا تاريخ .
١٠٣ . صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط١ ، بلا تاريخ .
١٠٤ . صلاح عبد الصبور : أحلام الفارس القديم ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٤ .
١٠٥ . صلاح فضل : علم الأسلوب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٥ .

١٠٦ . صلاح فضل : النظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥ .
١٠٧ . صلاح فضل : منهج الواقعية في النقد الأدبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .
١٠٨ . نفسه : انتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، بلا تاريخ .
١٠٩ . نفسه : بلاغة الخطاب وعلم النص ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٢ .
١١٠ . طه حسين : حافظ وشوقي ، مطبعة الخانجي ، مصر ، ومكتبة المثنى ، بغداد ، ط١ ، ١٩٦٠ .
١١١ . طالب السلطاني : محمد النويهي ناقدا ، دار الأرقم ، الحلة- العراق ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
١١٢ . عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني : الديوان في الأدب والنقد ، مطبعة الشعب ، مصر ، ط١ ، بلا تاريخ .
١١٣ . عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٣٧ دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٢ .
١١٤ . عباس محمود العقاد : ابن الرومي حياته من شعره ، دارالهلال ، القاهرة ، كتاب الهلال رقم ٢١٤ ، بلا تاريخ .
١١٥ . نفسه : الحسن بن هانئ دراسة في التحليل النفساني ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٨ الطبعة الأولى ١٩٥٣ .
١١٦ . عبدالله إبراهيم وآخرون : في معرفة الآخر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٠ .
١١٧ . عبدالله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .
١١٨ . عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، النادي الأدبي ، جدة ، ط١ ، ١٩٨٥
١١٩ . نفسه : ثقافة الوهم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

١٢٠ . نفســـه : النقد الثقافي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط٢ ، ٢٠٠١ .
١٢١ . عبد الله بن المعتز : كتاب البديع ، تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢ .
١٢٢ . عبد الجبار المطلبي : مواقف في الأدب والنقد ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، دار الرشيد ، ط١ ، ١٩٨٠ .
١٢٣ . عبد الدايم الشوا : في الأدب المقارن ، دار الحداثة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ .
١٢٤ . عبد الرحمن أبو عوف : قراءة في الكتابة الأنثوية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠١ .
١٢٥ . عبد الرحمن شكري : دراسات في الشعر العربي (جمعها محمد رجب بيومي) الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤ .
١٢٦ . عبد الرحمن منيف وآخرون : القلق وتمجيد الحياة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ .
١٢٧ . عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط١ ، ١٩٧٧ .
١٢٨ . عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٨ .
١٢٩ . عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ط١ ، ٢٠٠١ .
١٣٠ . عبد الفتاح إبراهيم : مدخل في الصوتيات ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط١ ، بلا تاريخ .
١٣١ . عبد الفتاح أحمد : المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ، دار المناهل الطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ .
١٣٢ . عبد القادر الرباعي : تحولات النقد الثقافي ، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
١٣٣ . عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، دار المعرفة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ .

١٣٤ . عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ؛ بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٨ .
١٣٥ . عبد النور إدريس : النقد الأدبي النسائي ، سلسلة دفاتر الاختلاف ، مكناس(المغرب) ط١ ، ٢٠١١ .
١٣٦ . عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٨ .
١٣٧ . نفسه : التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٣ .
١٣٨ . نفسه : روح العصر ، دارالرائد العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٢ .
١٣٩ . نفسه : الأسس الجمالية في النقد العربي ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٤ .
١٤٠ . نفسه : الشعر في إطارالعصر الثوري ، دارالقلم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٤ .
١٤١ . نفسه : الشعر العربي المعاصر ظواهره الفنية والمعنوية ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٩٤ .
١٤٢ . عز الدين المناصرة : النقد الثقافي المقارن ، وزارةالثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
١٤٣ . عصام شرتح : ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
١٤٤ . عطا جبر : نظرية الشعر عند حازم القرطاجني- دراسة مقارنة ، مطبعة النهضة ، الناصرة ، ط١ ، ١٩٩٣ .
١٤٥ . عفيف عبد الرحمن : الشعر الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا ، دار الفكر ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٧ .
١٤٦ . علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .
١٤٧ . علي جواد الطاهر : مقدمة في النقد الأدبي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣ .
١٤٨ . علي الشرع : الأورفية في الشعر العربي المعاصر ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٩ .
١٤٩ . عمر أوكان : اللغة والخطاب ، أفريقيا الشرق ، الدارالبيضاء ، ط١ ، ٢٠٠١ .
١٥٠ . عمر كوش : الاتجاهات النقدية الحديثة ، دار كنعان ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

١٥١ . عمر مقداد الجمني : طه حسين مؤرخا ، دار الحكمة ، قرطاج (جزءان) تونس ، ط١ ، ١٩٩٣ .
١٥٢ . عنترة بن شداد : ديوان عنترة ، تحقيق : عبد المنعم شلبي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ .
١٥٣ . غالي شكري : محمد مندور الناقد والمنهج ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ .
١٥٤ . غراهام هو : مقالة في النقد ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الآداب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٢ .
١٥٥ . غراهام هو : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٥ .
١٥٦ . غسان السيد : النص الأدبي بين المؤلف والقارئ ، المجلة الثقافية ، عمان ، ع ٤٣ ، ١٩٩٨ .
١٥٧ . فاروق العمراني : تطور النظرية النقدية عند محمد مندور ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس- ليبيا ، ط١ ، ١٩٨٨ .
١٥٨ . فانسان جوف : الأدب عند رولان بارت ، ترجمة عبد الرحمن بو علي ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط١ ، ٢٠٠٤ .
١٥٩ . فرجينيا وولف : القارئ العادي ، ترجمة عقيلة رمضان ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧١ .
١٦٠ . فرحان حربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
١٦١ . فكتور إيرليخ : الشكلية الروسية ، ترجمة محمد الولي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، وبيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
١٦٢ . قدامة بن جعفر : نقد النثر المنسوب لقدامة بن جعفر : تحقيق عبد الحميد العبادي ، تقديم طه حسين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ .
١٦٣ . ابن قتيبة الدينوري : الشعر والشعراء ، تحقيق دي خويا ، مطبعة بريل ، ليدن ، ١٩٠٢ .
١٦٤ . قماشة العليان : عيون قذرة ، دار الكفاح ، الرياض ، ط١ ، ٢٠٠٧ .

١٦٥ . كامل العسلي : تراث فلسطين في كتابات عبدالله مخلص ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ومؤسسة صامد ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٦ .
١٦٦ . كرومبي ، لاسل أبر كرومبي : قواعد النقد الأدبي ، ترجمة محمد عوض محمد ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
١٦٧ . الكسندر ديما : مبادئ علم الأدب المقارن ، ترجمة عباس خلف ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ .
١٦٨ . كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ .
١٦٩ . لمياء باعشن : نظريات القراءة ، مجلة الجزيرة الثقافية ، الرياض ، ع٢٢٩ ، ٦محرم ١٤٢٩هـ .
١٧٠ . لويس عوض : دراسات أدبية ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٩ .
١٧١ . ليلى الأطرش : مرافئ الوهم ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
١٧٢ . ليلى العثمان : صمت الفراشات ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
١٧٣ . مارون عبود : فارس آغا ، دار الثقافة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٤ .
١٧٤ . ماهر فريد : أثر تي . إس . إليوت في الأدب العربي الحديث ، فصول ، القاهرة ، مج١ ، ع (٤) يوليو – تموز ١٩٨١ .
١٧٥ . مجدي وهبة وأحمد كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤ .
١٧٦ . مجدي وهبة : الأب المقارن ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ومكتبة لبنان ، بيروت ؛ والقاهرة ، ط١ ، ١٩٩١ .
١٧٧ . محمد الأخضر الصبيحي : مدخل إلى علم النص ، دار الاختلاف ، الجزائر ؛ الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
١٧٨ . محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ؛ بنياته ،إبداعاته ، وإبدالاتها ، طوبقال للنشر ، الدار البيضاء(المغرب) ط١ ، ١٩٩٠ .
١٧٩ . محمد سليمان العبد : من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، الكويت ، مج ٩ع٣٦ خريف ١٩٨٩ .
١٨٠ . محمد شاهين : إليوت وأثره على صلاح عبد الصبور والسياب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .

١٨١ . محمد شاهين : الأدب والأسطورة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ .
١٨٢ . محمد صالح الشنطي : استقبال العرب للنقد الثقافي- عبدالله الغذامي نموذجا ، أوراق مؤتمر جامعة البترا ، ج٢ ، ٢٠٠٨ .
١٨٣ . محمد عبد المطلب ، مفهوم الأسلوب في التراث ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج٧ ، ع٣/٤ ، ١٩٨٧ .
١٨٤ . نفسه : البلاغة والأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية (ناشرون) القاهرة ومكتبة لبنان ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ .
١٨٥ . محمد عبد المنعم خفاجي : قصة الأدب في مصر ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٢ .
١٨٦ . محمد عزام : في فضاء النص الروائي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، ط١ ، ١٩٨٦ .
١٨٧ . محمد عزام : التحليل الألسني للأدب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٤ .
١٨٨ . محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١ .
١٨٩ . محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، وبيروت ، ط١ ، ١٩٨٥ .
١٩٠ . محمد مفتاح : التلقي والتأويل ؛ مقاربات نسقية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط٢ ، ٢٠٠١ .
١٩١ . محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، بلا تاريخ .
١٩٢ . محمد مندور : في الأدب والنقد ، د .ن ، مصر ، ط١ ، ١٩٤٩ .
١٩٣ . نفسه : في الأدب والنقد ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٧ .
١٩٤ . نفسه : النقد المنهجي عند العرب في القرن الرابع ، دار النهضة بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٢ ط١ صدرت في القاهرة سنة ١٩٤٣ .
١٩٥ . محمد نجيب التلاوي : وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

١٩٦ . محمد نور أفاية : الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٨ .
١٩٧ . محمد النويهي : نفسية أبي نواس ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٣ .
١٩٨ . محمد يوسف نجم : نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية ، – دراسة ودليل ، دار صادر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٥ .
١٩٩ . محمود درويش : أحد عشر كوكبا ، دار الجديد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .
٢٠٠ . محمود السمرة : النقد والإبداع في الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .
٢٠١ . محمود السمرة : سارق النار (طه حسين) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤ .
٢٠٢ . نفســـه : العقاد– دراسة أدبية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤ .
٢٠٣ . محيي الدين صبحي : نظرية الشعر بين لونجاينوس وعبد القاهر الجرجاني ، مجلة آفاق عربية ، بغداد ، ع ١١ ، سنة ١٩٧٩ .
٢٠٤ . مصطفى بيومي : التناص النظرية والممارسة ، النادي الأدبي ، الرياض ، ط١ ، ٢٠١٠ .
٢٠٥ . مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي ، دار النفائس ، بيروت ، بلا تاريخ .
٢٠٦ . مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، بلا تاريخ .
٢٠٧ . مصطفى ناصف : نظرية التأويل ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ١٤٢٠هـ .
٢٠٨ . المفضل الضبي : المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هرون ، مصورة عن دار المعارف بمصر ، ط٦ ، ١٩٦٤ .
٢٠٩ . معجب الزهراني : النقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجدد ، علامات في النقد ، مج١٠ ، جـ٣٩ ، آذار (مارس)٢٠٠١ .
٢١٠ . مليكة دحامنة : هرمنيوطيقا النص الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٨ .

٢١١ . منذر العياشي : مقالات في الأسلوبية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٠ .
٢١٢ . منهل السراج : جورة حوا ، دار المدى ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٤ .
٢١٣ . موسى ربابعة : قراءة النص الشعري الجاهلي ، دار الكندي- إربد (الأردن) ط١ ، ٢٠٠٢ .
٢١٤ . موسى ربابعة : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، دار جرير ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ .
٢١٥ . ميخائيل باختين : شعرية دستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ .
٢١٦ . ميخائيل نعيمة : الغربال ، دار صادر ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٦٠ .
٢١٧ . ميشيل فوكو : نظام الخطاب ، ترجمة محمد سبيلا ، دار التنوير للطباعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ .
٢١٨ . ميشيل آرفيه : السيميائية الأدبية ، فصل من «السيميائية» ترجمة رشيد بن مالك ، دار مجدلاوي ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
٢١٩ . هاشم ياغي : حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين ، معهد البحوث والدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٣ .
٢٢٠ . هدية حسين : زجاج الوقت ، نارة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
٢٢١ . هند حسين طه : النظرية النقدية عند العرب ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨١ .
٢٢٢ . هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية ، ترجمة محمد العمري ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٩ .
٢٢٣ . نادية خاوة : النقد النسوي وإشكالية المصطلح ، من أوراق المؤتمر النقدي لجامعة البترا(جزءان) عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
٢٢٤ . نازك الأعرجي : صوت الأنثى ، الأهالي للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٧ .
٢٢٥ . ناصر الدين الأسد : محمد روحي الخالدي رائد البحث التاريخي ، معهد البحوث والدراسات العالية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٠ .

٢٢٦ . نبيل راغب : رشاد رشدي ناقدا ، سلسلة نقاد الأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
٢٢٧ . نجيب محفوظ : السراب ، دار القلم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧١ . الطبعة الأولى صدرت عن مكتبة مصر ١٩٤٨ .
٢٢٨ . نذير العظمة : بدر شاكر السياب وإيديث سيتويل (دراسة مقارنة) دار المعرفة ، الكويت ، ط١ ، بلا تاريخ .
٢٢٩ . نصر حامد أبو زيد : مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني- قراءة في ضوء الأسلوبية ، فصول ، القاهرة ، مج٥ ،ع١ ، ١٩٨٤ .
٢٣٠ . نفسه : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ؛ الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٢ .
٢٣١ . نصرة عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ط١ ، ١٩٧٦ .
٢٣٢ . وليم فان أوكونور : النقد الأدبي ، ترجمة أحمد صلاح إبراهيم ، دار صادر ودار بيروت ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٠ .
٢٣٣ . ابن وهب ، أبو الحسن إسحق بن إبراهيم : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق حفني محمد شرف ، مكتبة الشباب ، مصر ، ط١ ، ١٩٦٩ .
٢٣٤ . يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ . الطبعة الأولى دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٩٠ .
٢٣٥ . يوسف بكار : أوراق نقدية جديدة عن طه حسين ، دار المناهل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١ .
٢٣٦ . يوسف حامد جابر : البنيوية في النقد العربي المعاصر ، دار الرياض ، الرياض ، ط١ ، ٢٠٠٤ .
٢٣٧ . يوسف الخال : الحداثة في الشعر ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨ .

٢- المراجع الأجنبية:

1. Beaugrand & Dresller, An Introduction to Text Linguistics, 6th ed, London, 1991.
2. Dijk, Van; Text and Context, Longman, London, 1st ed , 1977.
3. Fabb, Nigel, & Others, The Linguistics of Writing, Munchester University Press, 1963.
4. Freud, S, Greativ Writers and Day- dreaming ,in 20th Century Criticism, ed by David Lodge, London, 2ad ed,1984.
5. Robert, Michael, The Faber Book of Modern Verse, London, 1st ed, 1965
6. Ruqaua Hassan, Grammatical Cohesion in Spoken and Written English, London, 1st ed , 1968.
7. Wellek, Rene , The Main Trends of 20th Century Criticism, New Haven, London, Yale University Press, 1963.

٣- المؤتمرات العلمية

١ . توفيق بن عامر (معد ومدقق) : مجادلة السائد في الأدب واللغة والفكر ، ندوة دولية ٢٣- ٢٤ نوفمبر ١٩٩٦ (سلسلة ٧) الجزء الأول (في التراث اللغوي والنقدي) كلية العلوم الإنسانية الاجتماعية ، تونس ، ٢٠٠٢ .

٢ . أحمد الخطيب وآخرون (محرر ومدقق) استقبال العرب للنظريات النقدية الغربية ، أوراق مؤتمر قسم اللغة العربية النقدي الرابع ، جامعة البترا ، من ٢- ٣ مايو (أيار) ٢٠٠٧ ، عمان ، جزءان ، ٢٠٠٨ .

٤- الدوريات

١ . ابتسام الصفار : تأثير الاتجاهات النقدية ، علامات في النقد ، مج١٤ ،جـ ٥٥ ، محرم ١٤٢٦هـ ، مارس(آذار) ٢٠٠٥ .

٢ . إبراهيم خليل : عز الدين إسماعيل ؛ الشعر والإيديولوجيا والخطاب النقدي ، أفكار ، وزارة الثقافة ، عمان ، ع٢٢٣ ، أيار (مايو) ٢٠٠٧ .

٣ . إبراهيم خليل : قراءة في مشروع الغذامي النقدي ، الفيصل الأدبية ، مج١ ، ع١ ، محرم ١٤٢٦هـ كانون ٢ ، ٢٠٠٥ .
٤ . إبراهيم خليل : تأويل النص من منظور ألسني ، مجلة أفكار ، وزارة الثقافة ، عمان ، ع ٢٧٥ كانون الأول ، ٢٠١١ .
٥ . إبراهيم خليل : النقد والتثاقف ؛ تساؤلات حول المصطلح واستقبال الآخر ، مجلة أفكار ، وزارة الثقافة ، عمان ، ع٢٥٧ ، حزيران- يونيو ٢٠١٠ .
٦ . إبراهيم خليل : إحسان عباس والنقد النصّي ، مجلة دراسات ، عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، عمان ، مج٢٢ ع٣حزيران ١٩٩٥ .
٧ . أحمد كمال زكي : التفسير الأسطوري للشعر القديم ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج٤ ، ع٢ ، مارس (آذار) ١٩٨٤ .
٨ . إيميل بنفنست : البنيوية في اللسانيات ، دراسات لسانية وأدبية ، فاس(المغرب) مج١ ، ع٢ .
٩ . جهاد فاضل : رشاد رشدي ناقدًا ، جريدة الرياض ، ع ٢٥ ديسمبر ، كانون الثاني ، ٢٠٠٣ .
١٠ . جين تومكنز : القوام الإبستمولوجي لجماليات التلقي ، علامات في النقد ، مج٩ ، جـ ٣٦ ، صفر١٤٢١هـ ، ماي - أيار ، ٢٠٠٠ .
١١ . حميد لحمداني : التحليل العاملي الموضوعاتي ، علامات في النقد ، مج ٧ ، جـ ٢٧ ،ذو القعدة ، ١٤١٨هـ ، آذار (مارس) ١٩٩٨ .
١٢ . خيرة حمرة العينين : لسانيات النص ، علامات في النقد ، مج١٠ ، جـ ٣٨ رمضان ١٤٢١هـ ديسمبر - كانون الأول ٢٠٠٠ .
١٣ . رشيد بن مالك : تحليل سيميائي لقصة عائشة ، علامات في النقد ، مج١٠ ، جـ ٣٩ ، آذار (مارس) ٢٠٠١ .
١٤ . سليمان الشطي : أوليات النقد الأدبي عند العرب ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، الكويت ، مج٢ ، ع٧ ، صيف ١٩٨٢ .
١٥ . سهيل الحبيب : معالم في خطاب النقد الثقافي ، عالم الفكر ، الكويت ، مج٣٦ ، ع ٣ ، يوليو - سبتمبر ٢٠٠٧ .
١٦ . شتراوس ، كلود- ليفي : بنية الأساطير ، ترجمة حسن القبيسي ، مجلة الفكر العربي ، بيروت ، مج١٥ ، ع٧٧ ، صيف ١٩٩٤ .

١٧ . الشيخ بو قربة : النقد الأدبي ولسانيات النص ، علامات في النقد ، مج٨ ، جـ ٣١ ، فبراير (شباط) ١٩٩٩ .
١٨ . صلاح فضل : علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، مج٥ ، ع١ .
١٩ . عباس علي سوسوة : تطبيقات عربية على نحو النص ، علامات في النقد ، مج١٤ ، جـ ٥٥ ، محرم ١٤٢٦هـ ، مارس(آذار) ٢٠٠٥ .
٢٠ . عبد الجبار داود البصري : الخطاب النقدي عند جبرا ، المجلة الثقافية ، عمان ، ع٣٦ تشرين الأول ١٩٩٥ .
٢١ . عبد السلام المسدي : الأسلوبية والنقد الأدبي ، مجلة الآداب الأجنبية ، بغداد ، س٢ ، ع١ .
٢٢ . عبد القادر بوزيدة : يوري لويتمان وسيمياء الثقافة ، عالم الفكر ، الكويت ، مج٣٦ ، ع٣ ، ٢٠٠٧ .
٢٣ . عبد الواحد لؤلؤة : جبرا ناقدًا ، مجلة الأقلام ، بغداد ، س ٢٠ ، ع ١١ ، تشرين الثاني ، ١٩٨٥ .
٢٤ . غسان السيد : النص الأدبي بين المؤلف والقارئ ، المجلة الثقافية ، عمان ، ع ٤٣ ، س ١٩٩٨ .
٢٥ . فهمي مقبل : نصرت عبد الرحمن ؛ سيرة عالم وأديب ، أفكار الأردنية ، وزارة الثقافة ، عمان ، ع٢٧٧ ، شباط (فبراير) ٢٠١٢ .
٢٦ . ماجد السامرائي : الشاعر العربي الحديث ناقدًا ، الحلقة النقدية لمهرجان المربد ، تحرير عائد خصباك ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ .
٢٧ . ماهر شفيق فريد : أثر تي . أس . إليوت في الأدب العربي الحديث ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج١ ،ع٤ ، يونيو ١٩٨١ .
٢٨ . محمد سليمان العبد : من صور الإعجاز الموسيقي في القرآن الكريم ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، الكويت ، مج٩ ، ع٣٦ ، خريف ١٩٨٩ .
٢٩ . محمد عبد المطلب : مفهوم الأسلوب في التراث ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج٧ ، ع٣-٤ ، ١٩٨٧ .
٣٠ . محيي الدين صبحي : نظرية الشعر بين لونجاينوس وعبد القاهر الجرجاني ، مجلة آفاق عربية ، بغداد ، ع١١ ، ١٩٧٩ .

٣١ . محيي الدين محسب : اللسانيات والخطاب الأدبي ، علامات في النقد ، مج١٤ ، جـ٥٥ ، محرم ١٤٢٦هـ مارس (آذار) ٢٠٠٥ .
٣٢ . معجب الزهراني : النقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجدد ، علامات في النقد ، مج١٠ ، جـ ٣٩ ، آذار (مارس) ٢٠٠١ .
٣٣ . لمياء باعشن : نظريات قراءة النص ، الجزيرة الثقافية ، ع٢٢٩ تاريخ ٦ محرم ١٤٢٦هـ .
٣٤ . يوسف بكار : نقادنا ونقدنا الحديث ، علامات في النقد ، مج٧ ، جـ ٢٩ ، جمادى الأولى ، ١٤١٩هـ ، سبتمبر (أيلول) ١٩٩٨ .
٣٥ . يوسف عليمات : جماليّات التحليل الثقافي ، عالم الفكر ، الكويت ، مج٣٥ ، ع١ ، يوليو وسبتمبر ٢٠٠٦ .

كتب المؤلف

١ . من يذكر البحر (قصص) رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٢ .
٢ . تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة : شعر ، آسيا للنشر والتوزيع ، عمان ، (١٩٨٤) .
٣ . في لغة الأدب وأدب اللغة ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٨ .
٤ . مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٧ .
٥ . في اللسانيات ونحو النص ، دار المسيرة ، عمان ، ط٢ ، ٢٠٠٧ ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
٦ . عروض الشعر العربي ، دار المسيرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ ط٢ (٢٠٠٩) .
٧ . أوراق في اللغة والنقد الأدبي ، دار الينابيع ، عمان ، ١٩٩٣ .
٨ . مدخل إلى علم اللغة ، دار المسيرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ .
٩ . أوراق لسانية ونقدية معاصرة (قيد النشر) .
١٠ . الأسلوبية ونظرية النص(بحوث ومقالات) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٧ .
١١ . في النقد والنقد الألسني ، دار الكندي ، إربد- الأردن ، ٢٠٠٢ .
١٢ . النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ط٢ (٢٠٠٧) ، ط٣ ، ٢٠١٠ .
١٣ . نقاد الأدب في الأردن وفلسطين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
١٤ . فصولٌ في نقد النقد ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠٥ .
١٥ . المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي ، مجدلاوي ، عمان ، ٢٠١٠ .
١٦ . الصوت المنفرد ، أمواج للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١١ .
١٧ . بنية النص الروائي ، عمادة البحث ، الجامعة الأردنية ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ط٢ الدار العربية للعلوم – ناشرون ، بيروت ، ودار الاختلاف ، الجزائر ، ٢٠١٠ .
١٨ . من الاحتمال إلى الضرورة- دراسات في السرد القصصي والروائي ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٨ .
١٩ . في السرد والسرد النسوي ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠٨ .
٢٠ . في الرواية النسوية العربية ، ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، عمان ٢٠٠٧ .
٢١ . تيسير سبول من الشعر إلى الرواية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٥ .
٢٢ . أقنعة الراوي – دراسات في الخطاب الروائي العربي ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠٢ .
٢٣ . الرواية في الأردن في ربع قرن ، دار الكرمل ، عمان ، بدعم من وزارة الثقافة ، ١٩٩٤ .
٢٤ . القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى ، دار الكرمل بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان ، ١٩٩٤ .
٢٥ . في القصة والرواية الفلسطينية ، دار ابن رشد للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤ .
٢٦ . تأملات في السرد العربي ، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ .

٢٧ . شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ .
٢٨ . الشعر المعاصر في الأردن ، جمعية عمال المطابع التعاونية ، عمان ، ١٩٧٥ .
٢٩ . تجديد الشعر العربي ، دار الكرمل للنشر ، عمان ١٩٨٧ .
٣٠ . أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث ، الينابيع ، عمان ١٩٩٣ .
٣١ . النص الأدبي تحليله وبناؤه ، دار الكرمل ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٥ .
٣٢ . أمين شنار الشاعر والأفق ، دار الدستور واتحاد الأدباء العرب ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ .
٣٣ . محمد القيسي الشاعر والنص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .
٣٤ . تحولات النص ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٩ .
٣٥ . الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) الدائرة الثقافية ، أمانة عمان ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
٣٦ . مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث ، درا المسيرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ ط٢ ،٢٠٠٧ ، ط٣ ، ٢٠١٠ .
٣٧ . من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
٣٨ . شعراء تحت المجهر ، دار ورْد للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
٣٩ . من الشعر الحديث والمعاصر ، دار ورْد الأردنية للنشر والتوزيع ، عمان ،ط١ ، ٢٠٠٩ .
٤٠ . محمود درويش قيثارة فلسطين ، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١١ .
٤١ . في الأدب والنقد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٠ .
٤٢ . الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٠ .
٤٣ . فصول في الأدب الأردني ونقده ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩١ .
٤٤ . مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، دار الجوهرة للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٣ .
٤٥ . من أدب البلدان في القدس وعمان ، الدائرة الثقافية ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ .
٤٦ . جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ .
٤٧ . في دائرة الضوء ، الدائرة الثقافية ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
٤٨ . ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠ ط٢ دار مجدلاوي ، عمان ، (٢٠١٠) .
٤٩ . غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني (تحقيق) ، دار الكرمل ، بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان ، عمان ، ط١ ، (١٩٩٣) .
٥٠ . مهارات الاتصال- مشترك ، عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، عمان ، (جزءان) ط١ ، ١٩٩٩ .
٥١ . فن الكتابة والتعبير ، دار المسيرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧(مشترك) مع د . امتنان الصمادي .

للمؤلف

١. الشعر المعاصر في الأردن، ط١، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، ١٩٧٥
٢. في الأدب والنقد، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين، ١٩٨٠
٣. من يذكر البحر،(قصص) ط١، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ١٩٨٢
٤. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شعر) ط١، عمان: مطبعة شوقي معبدي، ١٩٨٤
٥. في القصة والرواية الفلسطينية، ط١، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ١٩٨٤
٦. مقالات ضد البنيوية، ترجمة- ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٨٦
٧. تجديد الشعر العربي، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٨٧
٨. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٠
٩. فصول في الأدب الأردني ونقده، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩١
١٠. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط١، دار الينابيع للنشر، عمان، ١٩٩٣
١١. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط١، عمان: دار الينابيع، ١٩٩٣
١٢. غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني(تحقيق) ط١، عمان: دار الكرمل بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان، ١٩٩٣
١٣. الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨- ١٩٩٣، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٤
١٤. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط١،عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٤
١٥. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٥
١٦. النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٥
١٧. الأسلوبية ونظرية النص، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧
١٨. أمين شنار الشاعر والأفق، ط١، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ١٩٩٧
١٩. محمد القيسي الشاعر والنص، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨
٢٠. مهارات الاتصال(مشترك) ط١، عمان: مطبعة الجامعة الأردنية، ١٩٩٩
٢١. تحولات النص، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٩
٢٢. الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط١، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، ٢٠٠٠
٢٣. ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠
٢٤. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١
٢٥. أقنعة الراوي، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٢
٢٦. في النقد والنقد الألسني، ط١، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، ٢٠٠٢

٢٧. مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط١، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣
٢٨. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٣
٢٩. في اللسانيات ونحو النص، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٣
٣٠. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣
٣١. فصول في نقد النقد، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥
٣٢. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥
٣٣. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط١، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦
٣٤. شعراء تحت المجهر، ط١، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦
٣٥. في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط١، عمان، الدائرة الثقافية، ٢٠٠٧
٣٦. فن الكتابة والتعبير(مشترك)، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٧
٣٧. في الرواية النسوية العربية، ط١، ورد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٧
٣٨. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط١، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧
٣٩. عروض الشعر العربي، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٧
٤٠. بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ، ط١، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٨ ط٢ الدار العربية للعلوم (ناشرون) ٢٠١٠
٤١. من الاحتمال إلى الضرورة، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨
٤٢. في السرد والسرد النسوي، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٨
٤٣. من الشعر الحديث والمعاصر(أعلام وشخصيات)، ط١، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩
٤٤. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠١٠
٤٥. مدخل إلى علم اللغة، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠١٠
٤٦. في نظرية الأدب وعلم النص، ط١، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) ودار الإئتلاف، الجزائر٢٠١٠
٤٧. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠١٠
٤٨. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط١، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، ٢٠١٠
٤٩. تأملات في السرد العربي، ط١، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٠
٥٠. محمود درويش قيثارة فلسطين، ط١، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١١ ط٢، ٢٠٢٣
٥١. الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط١، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١١
٥٢. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠١٢
٥٣. الرواية، التاريخ، السيرة، ط١، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١٢
٥٤. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط١، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ٢٠١٣ ط٢، عمان: دار الخليج، ٢٠٢٤

٥٥. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠١٣
٥٦. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط١، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١٣ ، ط٢، عمان: دار الخليج، ٢٠٢٢
٥٧. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط١، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية- جامعة الملك سعود، ٢٠١٣
٥٨. الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط١، عمان: دار جهينة للنشر والتوزيع، ٢٠١٤
٥٩. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: ٢٠١٤
٦٠. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٤
٦١. أساسيات الرواية، ط١، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٥
٦٢. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٥
٦٣. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، دار الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط١، ٢٠١٦
٦٤. مراوغة السرد وتحوُّلات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط١، عمان، ٢٠١٦
٦٥. جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش من ١٩٨٨- ٢٠١٤، الآن- ناشرون وموزعون، عمان، ط١، ٢٠١٧
٦٦. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧
٦٧. جمال أبو حمدان ١٩٧٠- ٢٠١٥، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧
٦٨. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨
٦٩. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨
٧٠. الناقد وعالمه (دراسات مختارة) - إحسان عباس، جبرا إبراهيم جبرا، يوسف اليوسف.ط١، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،عمان ٢٠١٨
٧١. القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه، ط١، هبة للنشر، عمان، ٢٠١٨
٧٢. محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن، أمواج للطباعة والنشر، ٢٠١٨.
٧٣. علي جعفر العلاق، شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط١، عمان، هبة للنشر، ٢٠١٨
٧٤. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط١، هبة للنشر، عمان، ٢٠١٩
٧٥. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي، ط١، عمان: دار أمواج للنشر، ٢٠١٩
٧٦. بين الرواية والسيرة، ط١، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، ٢٠٢٠
٧٧. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى، دار أسامة ودار النبلاء للنشر، عمان، ٢٠٢١
٧٨. شاعران من فلسطين: البرغوثي وعز الدين، ط١، عمان: دار الخليج ٢٠٢١
٧٩. السرد ومظاهره في القصة العربية القصيرة، ط١، عمان: دار الخليج ٢٠٢١
٨٠. ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، ط١، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢١
٨١. مفاهيم نقدية، ط١، عمان: دار الخليج، ٢٠٢٢

٨٢. مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، ط١، عمان: دار الخليج، ٢٠٢٢
٨٣. لغويات، ج١ و ج٢ ، ط١، عمان: دار الخليج، ٢٠٢١ – ٢٠٢٢
٨٤. الرواية الكويتية بين جيلين، ط١، عمان: دار الخليج، ٢٠٢٢
٨٥. صفوة المجتبي من الأدب المغربي، ط١، عمان: دار الخليج، ٢٠٢٢
٨٦. في اللغة والتراث، ط١، عمان، دار الخليج، ٢٠٢٣
٨٧. الإعلام عمَّن عرفتُ من الأعلام، ط١: عمان، دار الخليج ٢٠٢٣
٨٨. مع النقد والنقاد، ط١،عمان: دار الخليج، ٢٠٢٣
٨٩. الغاوون: عن شجون الشعر وسحر الموسيقى، ط١، عمان: دار الخليج ٢٠٢٣
٩٠. بهاء طاهر وآخرون، ط١، عمان: دار الخليج، ٢٠٢٣
٩١. أوراق من الذاكرة، سيرة، ط١، عمان، دار الخليج،٢٠٢٤ ، ط٢، عمانن دار الخليج ، ٢٠٢٤
٩٢. قراءات في كتب السيرة، ط١، عمان: دارا لخليج للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٤
٩٣. السياق وأثره في الدرس اللغوي- قراءة في التراث اللساني، ط١، عمان: دار الخليج، ٢٠٢٤
٩٤. لغويات جـ ٣، ط١، عمان: دار الخليج، ٢٠٢٤