الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور - خنشلة-

معهد: الآداب واللغات
قسم: الأدب العربـي

مدرسة الدكتوراه في النقد والدراسات الأدبية واللغوية
تخصص: النقد والمناهـج
قطب التكوين: جامعة خنشلة

نقد النقد الأدبي
مفاهيم وتطبيقات

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في النقد والمناهج

إعداد الطالبـة
عليمة حمزاوي

الأستاذ المشرف
الدكتور عمرو عيلان

لجنـة المنـاقشـة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
د/ يوسف الأطرش	أستاذ التعليم العالي	خنشلة	رئيسا
د/ عمرو عيلان	أستاذ محاضر-أ-	خنشلة	مشرفا ومقررا
د/ رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	قسنطينة	عضوا مناقشا
د/ الشريف حبيلة	أستاذ محاضر-أ-	تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية
2012-2011

شكر و عرفان

إلى تلك الشموع التي تحرق نفسها لتضيء الطريق لغيرها

إلى الذين يبنون النفوس و ينشئون العقول و يخلقون الأمم

إلى الذين يكدحون في صمت، و يعملون على حساب أعصابهم لخلق جيل جديد...

إلى الذين يكتشفون المواهب و يشذبون النوازع و يعدون المواطن الصالح

إلى الذين يصنعون للأمة الزعماء و الوزراء و الأمراء و الأدباء و لم يصنعوا لأنفسهم غير الجهد و العناء

مقـــدمـــــــة:

شهد الخطاب النقــدي العربي العديد من التحولات، نتيجة تأثره بعدة اتجاهات نقــدية أوروبية معاصرة، كالبنيوية الشكلية، السيميوطيقا ، التفكيكية، ونظريات التأويل والتلقي، وما وفرت للناقــد من أدوات منهجية ومفاهيم، وأمدته بمستلزمات التحليل، فأقبل النقــاد عليها بقوة يستلهمون الكثير من صيغها ومفاهيمها النظرية بهدف امتلاك ناصيتها فبرزت العديد من الكتابات النقديــة، الأمر الذي أدى إلى كثرتها.

ثم إن هذه المناهج النقديــة الحداثية –في حد ذاتها– عرفت تغيرا كبيرا في مسارها النقــدي، تمثلت في ردود أفعــال روادها في موطنهــا الأصلي، فبرزت انتقــادات بمقولات البعض منها بهدف تطورها، هذا يعني أن الخطاب النقــدي سواء العربي أو الغربي كان كثير التشعب والتنوع؛ لأن معظم انشغالات واهتمامات النقــاد كانت تنصب على **النقــد (La Critique)** ضمن مستويين التنظير أو على صعيد الممارسة النقدية، فتجلت حقيقة النقــد المعاصر في ذلك التناغم المنسجم الذي يتراوح بين النظرية والتطبيق.

بما أن النقــد الأدبي خطاب إجرائي، يستفيد من جملة المعطيات والمعارف والخصائص الجمالية والخصائص الفكرية، فهو يرفض أن يظل معزولا عن المعارف الأخرى؛ لــذا فهو منفتح على التطورات العلمية، يستلهم من مصطلحاتها ومفاهيمها، الأمر الذي جعله لا يقبل بالمنهج الواحد، كما أن اشتغاله بحرية جعله موضع حوار وجدل لحقول مرجعية مرتبطة به كحقل الأدب، حقل العلم، حقل الثقافة، حقل النقد نفسه، حقل المعرفة أي العلوم الإنسانية فحقق بهذا الانفتاح الولوج إلى عوالم مجهولة ساعدت على تجدد آفاقه، وعلى الرغم من أن مصيره مرتهن بوجودها–الحقول–، إلا أنه ظل محافظا على خصوصيته كخطاب معرفي نقــدي له مبادئه وإجراءاته.

أمام هذه المنجزات المعرفية، كان لزاما أن يتبلور تصور نقدي جديد، ينظر إلى هذه المسالة بتمعن، ويقلل من حدة هذا الوضع، فبرز **نقــد النقــد (Critique de la critique)** بوصفه مسار ابستيمولوجي، ما دام موضوعه المعرفي هو النقد الأدبي، ينظر في إشكالاته وقضاياه.

بيد أن الأمر ازداد تعقيدا؛ بسبب مفهومه الذي يصعب تحديده بدقة، ولأن نقـد الكلام وتمييز بعضه عن بعض، أي كلام النص، وكلام الناقد (المحلل)، أمر في غاية الصعوبة وهذا ما أقر به **أبو بكر الباقلاني**، وأيضا **أبو حيان التوحيدي**، فكيف إذا تعلق الأمر بالكلام الثالث الذي يمثله ناقـد النقـد، وبالتالي عمله يكون على عمل منجز، وهنا يجد الدارس أو الناقـد نفسه مضطرا لأن يتعامل مع رصيد من المصطلحات والمفاهيم المشحونة فلسفيا ونفسيا، واجتماعيا وغيرها.

لم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل تعدى إلى أن أرضيته لم تكـن واضحة المعالم، مما جعل الكثير من النقـاد يعتبرون البحث فيه مجازفـة، ومهمـة صعبـة، تقتضي المزيد من الصبر والتأمـل والتحليـل، كما تقتضي من الدارس قبل الخوض فيها أن يقوم بسبر أغوار موضوعات النص الأدبي والنص النقـدي ، وأن يفهمها فهما دقيقـا لا لبس فيه، وأن يلتمس حدود ذلك الخيط الرفيـع بين موضوعاتهما المتشعبة والمتشابكة، وإلا لكان كحاطب بليل.

يثير مصطلح نقـد النقـد الكثير من الأسئلة، فهو كأي فكر جديد يطرح أسئلته الخاصة بداية من ماهيته، خلفياته، إجراءاته، وغاياته، وغيرها.

تأسيسا على ما سبق نطرح إشكالية البحث كالآتي:

-مـا مدى فعالية هذا التصور الجديد في قراءة النصوص النقديـة؟.

-هـل يمكن أن يؤسس-لنفسه- نظرية شاملة ترتقي به إلى مستوى يجعله يضاهي الحقول المعرفية الأخرى؟ أو إن تداخله الكثير مع الدراسات الأدبيـة والنقديـة يفقده خصوصيته واستقلاله؟.

-هـل يمكن أن نجعله بديـلا إلى حد ما أو منهجا نقديـا له آلياته وإجراءاته؟.

-مـا الإضافات التي يقدمهـا نقـد النقـد للنقـد الأدبـي؟.

كل هذه التساؤلات وغيرها هي منـاط البحث، التي تتطلب وعيـا أوسـع، والمزيـد من البحث لتحقيق -ولو قليلا- فائدة لنا وللقارئ.

هذا ما كان دافعا في اختياري لهذا الموضوع؛ كون معظم الدراسات تركز على النقد إما بمقارنة النصوص الإبداعية بالمناهج النقديـة الحداثية، أو إنها مرآة ناقلة لقضايا النقـد ونزاعاته، فغدت دراساتهم تقليدية لا تأتي بالجديد، وتنأى عن مفهوم كبير هو نقـد النقـد

احتراسا منه –**الباحث**– على الخوض في تجربة شاقة مليئة بالعقبات، على الرغم من أن كل البحوث لا تخلو من الصعوبات والنقائص والعراقيل.

ما قوى هذا الاختيار أكثر، هو طموحي العلمي في معالجة لمثل هذا الموضوع –**نقـــد النقـــد**– ومحاولة الوقوف على قضاياه وإشكالاته، مع مراعاة فيه الدقـــة والموضوعية.

للإحاطة بموضوع الدراسة بكيفية تستجيب لمعايير البحث العلمي، كان لابد من اختيار المنهج الذي يتلاءم وطبيعة الموضوع، القادر على استيعابه وتمثله وتحقيق غايته، ما دام أن منهج أي بحث هو من جنس موضوعه، فآثرت أن تكون الدراسة بمنهجين: الأول هو المنهج الوصفي التاريخي من خلال تتبع الخلفيات التي ساهمت في بلورة هذا التصور الجديد، وثم الاستعانة بالمنهج الذي يعتمد آلية التحقيق أثناء رصد المؤلفات التي تناولت نقـــد النقـــد تنظيرا وتطبيقا وقراءتها، ومحاولة النفاذ في جوهرها بهدف اكتشاف منهجيـــة ناقـــد النقـــد في قراءته لنماذجه.

بعد أن اتضح منهج البحث بهذا الشكل، كان تقسيم موضوعه إلى ثلاثة فصول تتقدمهم مقدمة، ومقفى بخاتمة؛ حيث جاء **القسم الأول** الموسوم بـــ "**حدود ومكونات نقـــد النقـــد الأدبـــي**"، مقسم إلى ثلاثة مباحث:

خصص **المبحث الأول:** الذي يحمل عنوان "**مفهوم نقـــد النقـــد**" للتعرف على ماهية النقد ونقـــد النقـــد، و**المبحث الثاني:** لمرجعياته (الفلسفية، الجمالية، النفسية، السوسيولوجية اللغوية)، أما **المبحث الثالث:** فكان لإبراز مكوناته (المفهوم، المنهج، المصطلح، النظرية).

ثم جاء **الفصل الثاني** المعنون بـــ: **تنظيـــر نقـــد النقـــد الأدبـــي** ومقسما إلى مبحثين: خصص **المبحث الأول:** للتنظير من خلال استجلاء بعض المؤلفات التي نظرت له، وبما أن الموضوع مستحدث ما تزال الأبحاث قائمة حوله، على هذا الأساس لم تكن هناك دراسات معمقة وشافية باستثناء كتاب"**نقـــد النقـــد وتنظير النقـــد العربي**" لـــ **محمد الدغمومي** وبعض الإشارات من كتاب "**النقـــد العربي الحديث ومدارس النقـــد الغربية**" لـــ **محمد الناصر العجيمي** وكتاب "**سحر الموضوع عند النقـــد الموضوعاتي في الرواية والشعر**" لـــ **حميد لحمداني.**

المبحث الثاني الذي يحمل عنوان: **نقـــد النقـــد وعلاقاته بالدراسات الأدبيـــة والنقديـــة** من خلال علاقاتـــه بـــ: النقـــد، التنظير النقـــدي، النظرية الأدبيـــة ونظريات القـــراءة، ومعظم تحليلاتـــه تبقى مجرد اجتهادات فحسب.

في حين جاء **الفصل الثالث** الموسوم بـــ: **تطبيقات نقـــد النقـــد الأدبـــي** مقسم إلى ثلاثة مباحث هي:

-**المبحث الأول:** خصصت الدراسة فيه للنموذج الغربي، فوقع الاختيار على كتاب **تودروف "نقـــد النقـــد"**.

-**المبحث الثاني:** اختيار نموذج عربي تمثل في كتاب للناقد **محمد عزّام "تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية: دراسة في نقـــد النقـــد"**، على أن هناك الكثير من الممارسات النقدية العربية، ستكون وقفتنا عندها مستقبلا.

-**المبحث الثالث:** كان للنموذج الجزائري من خلال كتاب الناقـــد **عمرو عيلان "النقـــد العربي الجديد: مقاربة في نقـــد النقـــد"**.

لأخلص في النهاية إلى خاتمة رسمت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها مع طرح لبعض الأسئلة التي فرضت نفسها، فتركت مفتوحة عسى ولعل تلقى إجابة ...؟

أما فيما يخص المصادر والمراجع التي تم الاستعانة بها في هذا البحث، فقد تنوعت بين الكتب النقديـــة الحديثـــة ذات النزوع المتخصص، والقليل منها تراثية، والأقل منها أجنبية على أن الكتاب الوحيد الذي كان له إسهاما كبيرا في فهم ومناقشة هذا الموضوع هو كتاب **محمد الدغمومي**، إلى جانب الكتب النقديـــة (المصدر) التي تناولت بالعرض والتحليل ككتاب **حميد لحمداني**، وكتاب **العجيمي**.

إن معانـــاة هذا البحث الحقيقية لا تكمن في النقص الشديد للمراجع، بل عدم الحصول عليها هو الذي أسهم في تأخير العمل، وإلى جانب بعض الأفكار الفلسفية المعقدة التي كنت أواجهها في كل مرة، مع هذا الحقل المعرفي الواسع والمتداخل، ولكن الإصرار والتحدي ومغالبة الذات كانت تدفع إلى تجاوز مثل هذه العقبات وتخطيها.

ولا يفوتني -قبل إنهاء المقدمة- أن أشكر أولا الله سبحانه وتعالى، فهو المعين الذي وفقني لإنجاز هذا البحث، الذي لا أدعي فيه شرف الإنجاز الحاسم، بل أن يكون الجهد المقدم جادا، ثم إلى أصدق عبارات شكر وامتنان للمشرف الدكتور **عمرو عيلان** رئيس المشروع

النقدي، الذي بث فيّ العزيمة أكثر للقبول بهذا الموضوع، مع طول صبره عليّ، وتقديمه لبعض الملاحظات التي أنارت دربي، فله كل التقدير والاحترام.

وأقدم شكري للقائمين أيضا على مدرسة الدكتوراه في النقد والدراسات الأدبية واللغوية الدكتور **رشيد رايس**، والدكتور **العلمي لراوي**، والشكر للجنة المناقشة-مسبقا- على الاهتمام الذي ستوليه لهذا العمل والعناء الذي ستتكبده جراء التصحيح والتقييم.

كما لا أنسى شكر المؤسسة الجامعية، وكافة أساتذة معهد الآداب واللغات، ومدير معهدها الدكتور **يوسف الأطرش** -حفظه الله- بجامعة **عباس لغرور -خنشلة-**

تمهيـــد:

من أيـــن نبـــدأ؟ وما هي البوابة التي نلج منها في البداية ونعتقد أنها توصلنا إلى سر الإشكالية التي نحن بصدد البحث فيها؟

من أيـــن نبـــدأ؟ هذا السؤال طرحه رولان بارت **(Roland Barthes)** منذ أربعة عقود، وصدر به العدد الأول من مجلة بويطيقا **(poétique)** سنة **1970**، وهو ليس بالسؤال الهين الذي يمكن تجاوزه بسهولة[1]؛ لأنه يعكس حيرة كل باحث أو دارس يحاول اكتشاف عالم آخر من عوالم النص ورصد حقائقه، لاسيما إذا كانت هذه الأخيرة تتجسد في نص النص **(texte du texte)**؛ أي حقيقة أخرى سوغت لوجود خطاب نقـــدي نوعـــي ومنهجي دائـــر على خطاب نقـــدي آخر، هـــذا الخطاب يحمـــل مصطلح "**نقـــد النقـــد**" **(critique de la critique)**، يمكن عده حقلا معرفيا جديدا على هذا الأساس سنترك الإجابة عن هذه الإشكالية في الفصل التطبيقي، وسنحاول في هذا الفصل النظري التعرف على هذا الحقل المعرفي الجديد، من خلال تبيان: ماهيته، مرجعياته، ومكوناته.

1- مفهـــوم نـــقـــد النـــقـــد:

قبل الشروع في الحديث عن ماهية نقـــد النقـــد، وجب علينا البدء بالخطوة الأولى المتمثلة في محاولة تقديم مفهوما واضحا للنقـــد[*] **(critique)**.

1-1- ما النـــقـــد؟

يبـــدو هذا الســـؤال بسيطا وساذجا في طرحـــه، إلا أننا نعجـــز عن الإجابـــة عنه في مجلدات ضخام؛ لأن هذه المعضلة مطروحة منذ القدم، منذ أن كان الإبداع كان الرأي

---

(1)-ينظر حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربة في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص: 108

*-سنسلط الضوء على بعض المفاهيم فقط، لأن المقام لا يتسع لذكرها جميعا، كما أن الحديث عن "ماهية النقد" يمكن أن يشكل بحثا مستقلا.

حوله وخصوصا الإبـــداع الشعري[1]، باعتباره نصا لغويا، فكان من الطبيعي أن يقارب مقاربة لغوية، فهناك لغتان أو ما يصطلح عليك **بلغة اللغة***، لغة طبيعية وأخرى واصفة إذن فكلا من نص الكاتب ونص المحلل يوظفان أداة مشتركة تتمثل في اللغة وما تحمله من قواعد نحوية وتركيبية، هذا التداخل بينهما أدى إلى ظهور إشكالية تنبه إليها **أبو حيان التوحيدي** في قوله: " إن الكلام على الكلام صعب (...) لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن وفضاء هذا متسع والمجال فيه مختلف، فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ويتلبس بعضه ببعض"[2]؛ ويقصد بالكلام على الكلام هو لغة اللغة أو **اللغة الواصفة****
حيث ميـــزّ بين الكلام الأول الذي يمثل موضوعه العالـــم، والكلام الثاني الذي يـــدور على نفسه ومن هنا كانت الصعوبة في علاقة اللغة النقدية بلغة المؤلف وعلاقة اللغة الموضوع بالعالم، ثم إن احتكاك هاتين اللغتين هو الذي يحدد النقـــد.

---

(1)-ينظر عبد المالك مرتاض: في نظرية النقـــد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها)، دار هومه، الجزائر، د ط، 2010، ص: 49.

*-مصطلح "لغة اللغة" من اقتراح الناقد عبد المالك مرتاض، وهو مقابل للترجمة **(Méta langage)**.

(2)-أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، ج2، د ط، د ت ص: 131.

-مصطلح "اللغة الواصفة**": استفاد منه **جاكبسون** في مخططه الأولي للتواصل في عرف اللغة الواصفة بقوله: "هو حديث اللغة عن نفسها" واستثمرها النقد الحديث في سياقه اللغوي والبنيوي للتميز بين لغة النص ولغة المحلل، وهي تشبه علاقة الدال بالمدلول على حد اصطلاح **ديسوسير**، (ينظر حسين خمري: نظرية النص، (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 281).

وبحث **غريماس** في أصوله وأرجعه إلى النظر الفلسفي والمنطقي على وجه التحديد مدرسة **فيينا** على رأسهم **كارناب** في كتابة "**المعنى والضرورة**" سنة 1943، ثم **هلمسيلف** في كتابه "**مقدمات**" سنة 1943، على أن هذا المصطلح صيغ لأول مرة في **بولونيا** من قبل المنطقي **ألفرد تارسكي**، ينظر

(Josette Rey Debove, le metalangage, coll l ordre des mots, le robert, Paris, 1978, P3.

تكررت هذه الفكرة عند النقاد الغربيين في العصر الحديث وعلى رأسهم **بارت** حين قال: "يتحدث الروائي أو الشاعر عن أشياء وظواهر، سواء كانت خيالية أو حقيقية (..) إن العالم موجود والكاتب يتكلم، هذا هو الأدب، أما هدف النقد مختلف جدا، فهو لا يتعامل مع العالم، بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها آخرون، إنه خطاب على خطاب **la critique est discours sur un discours**، إنه لغة ثانية، أو لغة ما ورائية، كما يقول علماء المنطق"[(1)]؛ هذا يعني أن النقد مدار اشتغاله اللغة الأولى المتمثلة في الإبداع الأدبي فتعامله ليس مع العالم الذي يعالجه الكاتب، بل مع اللغة وما تحملها من صياغات التي يستعملها الكاتب، فإذا كانت "لغة الأدب بعامة هي لغة النصوص، فإن لغة النقد ستكون لغة اللغة"[(2)].

إذا كان معنى النقـــد كما جاء في **لسان العرب:** "هو تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها"[(3)]، أو كما نلاحظه في كل المعاجم العربية تقريبا هو تمييز الجيد من الرديء والحكم عليه، فإن معناه في العصر الحديث أخذ منحى آخر؛ حيث انصرف عن التقييم وإصدار الأحكام على النصوص المدروسة والتخلص من رواسب الانطباعية إلى تفسير النصوص وشرحها وتحليلها، باعتبار أن النقد الأدبي هو عمل تحليلي يفك مغاليق العمل الفني فينطلق من ذات النص ليتسنى له قيام عملية نقد النص باستدعاء مباشر لمعنى النص النقدي، والعلاقة بينهما تكمن في بلورة الفكرة مع اختلاف في الطرائق الموظفة؛ "لأن نص الكاتب يركز على اللغـــة نفســـها من تشكيل ونظـــم وفصل ووصل لإجلاء صورة

(1)-رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1994، ص: 155.

(2)-بول ديمان: العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر)، تر: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، دط 2000، ص: 3،9.

(3)-ابن منظور (أبو الفضل جمال الديـــن محمد مكرم): لسان العرب، مج 14، دار صادر، بيروت، فصل حرف (م ن)، ط1، ص: 334.

تعبيرية ناتجة عن تراكمات نصانية وتجارب أدبية سابقة، في حين أن نص الناقد يحاول وصف الميكانيزمات اللغوية والآليات الدلالية التي وظفها نص الكاتب"[1].

بناء على هذا حدد **فيليب هامون** (**Philippe Hamon**) وظيفة النقد أو لغة اللغة وجعلها ترتكز على وصف الدلالة؛ لأن الخطاب النقدي يرتكز على الوظيفة المرجعية (**fonction référentielle**)، على حد اصطلاح **جاكبسون**، وبالتالي اللغة هنا ذات طبيعة إخبارية واصفة، في حين يطغى على الخطاب الإبداعي الأدبي الوظيفة الشعرية (**fonction poétique**)، التي من خلالها تتحقق أدبية النص على حد تعبير **جاكبسون**.

يعد النقد نشاطا إبداعيا مثله مثل الأدب على أساس أن النقـــد الأدبي يستمد وجوده من وجود الآخر (الأدب)؛ حيث إنه يأخذ من أسسه وقواعده ويسلط علية مقاييسه، كما يحقق بواسطته تصوراته، ولعل هذا ما دفع بعض النقاد العرب إلى تعريف النقد بالأدب واعتباره فنا ومن بينهم:

يعرف الناقد **محمد مندور** النقـــد بقوله:"هو فن دراسة الأساليب وتميزها وذلك على أن نفهم لفظه الأسلوب بمعناها الواسع، فليس المقصود بذلك طرق الأداء اللغوي فحسب، بل المقصود منحى الكاتب العام وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء، بحيث إذا قلنا إن لكل كاتب أسلوبه يكون معنى الأسلوب كل هذه العناصر التي ذكرناها"[2]؛ بمعنى أن النقد عنده هو دراسة الأساليب وتمييزها، حيث يستطيع الناقد من خلالها الكشف عن جوانب فكرية وفنية قد تكون كامنة في العمل الأدبي لا يستطيع أن يصل إلى عمقها إلا بامتلاكه ثقافـــة واسعة تساعده على تحليل العمل الأدبي والوصول إلى ما أطلق عليه محمد مندور مصطلح "**أسلوب الكاتب**".

---

(1)-حسين خمري: نظرية النص، ص: 285.

(2)-محمد مندور: في الأدب والنقد، دار النهضة، القاهرة، دط، 1973، ص:10. ذكره عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر (قضاياه واتجاهاته)، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2000، 2001، ص: 30.

هذا، ونجد **زكي العشماوي** الذي ركز هو الآخر على الأسلوب، حيث يقول: "إن النقد في كلمات قليلة هو القدرة على تذوق الأساليب المختلفة والحكم عليها"[1].

أما **محمود أمين العالم** فيقول عن النقـــد: "هو اكتشاف وتحديد لشروط وقوانين الظواهر التعبيرية المختلفة، وتفسيرها وتقييمها، وليس مجرد نقض ودحض وإدانة، وهو كشف وتحديد وتفسير وتقييـــم يهـــدف إلى إضاءة وتعميق الوعي والتذوق وتجاوز القصور تجاوزا إبداعيـــا"[2]، يبدو أن هذا التعريف يجمع بين الرأي القديـــم والرأي الحديث في تعريفه للنقـــد وتحديد وظائفه ومهامه.

في حين نجد الناقد الجزائري **محمد مصايف** في كتابه "**دراسات في النقد والأدب**"،الذي خصص منه قسما كاملا للنقـــد ومناهجه، ينطلق في مساره النقدي من فكرة مفادها أن "النقد هو تمييز لأثر من الآثار،هذا التمييز الذي يقوم على الكشف عن العيوب التي وقع فيها الأديب والمحاسن التي استطاع أن يضمنها لنفسه ومحاولة تبصيره إلى كل هذه المحاسن والعيوب إضافة إلى تنبيه الأديب لما يحيط به من أحداث وكذا توجيهه وجهة ايجابية تخدم الصالح العام"[3]، يبدو أن الناقد تبنى فكرة قديمة مفادها التمييز بين الجيد والرديء.

كما نجده في موضع آخر يقول: "إن النقد هو تفسير وتقويم وتوجيه، فالناقد عند قيامه بهذه العملية حسب هذه المراحل وعلى أحسن وجه ممكن، يكون قد أدى رسالته تأدية كاملة ويكون قد خدم الأدب والأدباء والنهضة العامة معا"[4]؛ فالنقد عنده هو تفسير وتقويم وتوجيه العملية الإبداعية، ويعد التفسير مرحلة أولى لتقييم العمل الأدبي، وتمييزه

---

(1)-المرجع السابق، ص: 31.

(2)-نفســـه، ص ن.

(3)-محمد مصايف: دراسات في النقـــد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1988، ص: 19.

(4)-المرجع نفســـه، ص: 20.

عن غيره، كما يوضح ذلك محمد مندور بقوله: "إنه تفسير الظواهر والاتجاهات والخصائص التي يتميز بها أدب لغة عن أدب لغة أخرى، وأدب أديب عن أدب أديب آخر في اللغة الواحدة"[1]، ثم تقويـــم العمل الأدبي باعتباره موقفا وفنا في آن واحد، فيقارن الناقد بين موقفه من الحياة وموقف الأديب منها، وبعدها تأتي المرحلة الثالثة، مرحلة التوجيه، وهو توجيه الأديب إلى ما هو أفضل وأنفع، على أن هناك من جعل هذه المرحلة تمثل الوظيفة الثالثة للنقد، إلا أن هناك من النقاد من يرفضها بحكم أنها تنفي حرية المبدع وتعرقلها، وهذا ما ذهب إليه الناقد **شكري محمد عياد** في قوله: "لا يمكن أن يصبح الناقد موجها أو معلما يقول للمبدعين اتجهوا هذا الاتجاه وعليكم أن تكتبوا فيه (...) هذا شيء لم يخطر في بالي على الإطلاق، لأني لا أتصور أن هذا من وظيفة النقـــد"[2].

هناك من يرى بأن النقـــد إبـــداع ثان، ومن ثـــم يغدو الناقد مبدعا كباقي الأدباء على حد قول **محمد مصايف**، كما أن المبدع هو أول ناقـــد لعمله، ما دامت العملية النقـــدية مرتبطة بالإبـــداع منـــذ ولادتـــه، وفي هذا يقول **عبد المالك مرتاض**: "النقـــد في مدلوله العالي إبداع فني ثان، وأي نقد لا يرقى إلى هذه المكانة فهو مجرد لغو ومحض باطل وفضول"[3]؛ يوضح هذا القـــول وظيفة المحلل المتمثلة في حل اللفظ عن اللفظ وتفكيك عناصر النسيج الأسلوبي بهدف إبداع نص أدبي جديد، على أساس أن المحلل هنا هو مبدع ثان، إلا أن الناقد **عبد المالك مرتاض** يفضل استخدام مصطلح "**الابتداع**"[4] مقابل "**المحلل**".

---

(1)-عمار زعموش: مفهوم النقد الأدبي في نظر النقاد الجزائريين، مجلة عالم الفكر، العدد 2، مج 30، أكتوبر-ديسمبر، 2001، ص: 105.

(2)-المرجع نفســـه، ص: 108.

(3)-عبد المالك مرتاض: النـــص الأدبـــي من أيـــن؟ و إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1983 ص:50،.

(4)-ينظر عمار زعموش: مفهوم النقـــد الأدبي، ص: 115.

يقدم **إبراهيم رماني** تعريفا للنقد في قوله: "'هو اللغة الشارحة*، أو ما بعد اللغة هو كلام على كلام وخطاب حول خطاب، يتقصى أعماق النص، يجلي ظلماته، يحدد مؤشراته، يعاني تجربته (...) وكما أورد تعريفات أخرى فهو حوار، وإبداع شامل وتأطير للنص والعالم، ومساءلة للنص"[1]؛ يتبنى الناقد في تعريفه الأول للنقد فكرة **بارت** التي تظهرها في قوله: "**خطاب على خطاب**"، مع بعض الإضافات، كأن يحاول الناقد اكتشاف خبايا النص الأدبي من خلال الغوص في أعماقه والبحث في ثناياه، بغية تنوير الكاتب والقارئ معا، وأن يعيش تجربته فيغدو هو الكاتب نفسه، بل والنص معا، وهو بذلك يدخل في حوار معه، يسأله، يناقشه، ومنه يبدع نصا نقديا جديدا.

تقترح الناقدة اللبنانية **يمنى العيد** تعريفا للنقد في كتابها "**في معرفة النص**"، غير أنها تربطه بالممارسة، حيث تقول عن هذه الأخيرة: "هي نشاط لا تتكرر بل ينتج نشاطا يتحدد بموضوعه ويتمايز في حقله الخاص"[2]، فغاية الممارسة تكمن في إنتاج المعنى ومنها تكتسب صفة التمايز عن غيرها.

يرى الناقد الجزائري **عمار زعموش** أن النقـــد الذي يحتكـــم إلى الفلسفة، ويبنى على أسس منهجية واضحة المعالم، والتي يتوسل بها الناقد في تحليله للنص الأدبي، بغية إبراز السمات الخاصة به، يكون نقده منظما وواضحا كما يتبدى لنا في قوله: "النقد الأدبي هو ذلك النقد المنظم الذي يستند إلى دعامة فلسفية ومنهج مبني على أسس واضحة المعالم ويسير وفق خطوات منتظمة للوصول إلى تحقيق أهدافه المحددة من خلال تعامله مع النص الأدبي وتحليله تحليلا موضوعيا يبرز خطواته الأساسية ودعائمه الفكرية"[3].

---

*-**اللغة الشارحة** (Métalangage): انتقل هذا المصطلح من المنطق الوضعي إلى علم اللغة على يد ياكبسون وارتبط عنده بالوظيفة التي تجنح إليها اللغة عندما يركز الحدث الكلامي على الشفرة فتصف اللغة نفسها، (ينظر إديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت ، ط1، 1993، ص: 395).

(1)-سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر(قضاياه واتجاهاته)، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص:19

(2)-يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983، ص: 16.

(3)-عمار زعموش: مفهوم النقد الأدبي، ص: 121.

تختلف الآراء حول مفهوم النقـــد عند النقاد الغرب؛ حيث يجعل **جان إييف تاديه (J.Y.Tadie)** النقد مساويا للأعمال التي يدرسها فغدا الناقد بارعا مثله مثل الكاتب، كما أن لا وجـــود لهذا الأخير، وإنما هناك نصوص تنتمي إلى النقـــد أكثر من انتمائها إلى الكاتب، الأمر الذي أدى إلى "**موت المؤلف**" على حد اصطلاح بارت فحسب، ما دام "النص مجموعة من النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلا" [1]، بل إلى انتفاء الناقد في الوقت نفسه، فلم تعد هناك هوية خاصة للمؤلف، كما أن ليس هناك هوية خاصة تدعى "الناقد"، بل الهوية الخاصة تشمل الكتابة في مواجهة الكتابة التي هي جوهر العملية النقدية[2].

يعرف النقـــد في موضع آخر بقوله: "إنه جنس أدبي، وقليلا ما نقرأ النقد، ولكن من يقرأ الشعر؟ إن محبة الأدب تستوجب أيضا تقدير فرحة الاكتشاف، فالحقيقة تم اكتشافها أخيرا وتوضيحها، كما يستوجب استحسان ذلك الجانب المجهول والرجيم أحيانا والذي يظهره النقد فقط، إنه أدب من الدرجة الثانية (...) فالنقد هو هذا النور الذي يضيء أعمال الماضي، ولكنه لم يخلقها"[3].

ينظر **تاديه** إلى النقد على أنه جنس أدبي، بل هو أدب ثان، يعالج النص بهدف تبيان عيوبه ومحاولة تصحيحها، وهو بذلك يضيء على الأعمال الماضية التي ظلت منسية لردح من الزمن، كما أنه في تعامله مع هذا الخلق التركيبي المعقد يلقي بنوره عليه ليضيء كل هذه الأعمال.

---

(1)-فاضل ثامر: اللغة الثانية(في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1994، ص:76.

(2)-ينظر جان إييف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ج1، ط1 1998، ص: 1-7.

(3)-المرجع نفســـه، ص:111.

يقدم **رولان بارت** مفهوما للنقد على أنه "قراءة عميقة أو هو أيضا قراءة جانبية، وهو يكشف في العمل معقولا معينا وإنه في هذا ليفكك تأويلا وسيشارك فيه، ومع ذلك فإن ما يهتك النقد ستره لا يمكن أن يكون هو المعنى(...) يكون فقط سلسلة من الرموز والعلاقات المتجانسة"[1]؛ بمعنى أن العمل الأدبي يحمل في طياته معان عميقة، وجب على الناقد إبرازها من خلال قراءاته النقدية، فهو بذلك يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر مع مراعاة طبيعة اللغة الرمزية، وأن تكون في حدود المنطق والمعقول، لأن النقد ليس هو المعنى، بل هو تلميح وتعبير تحليلي على حد تعبير **بارت**.

كما أن مهمة النقد عنده–**بارت**– "ليست كشف الحقائق، ولكن دراسة الصلاحيات فقط لأن اللغـــة في حد ذاتها ليست صادقة أو كاذبة بل هي صالحة أو غير صالحة وتكون صالحة إذا استطاعت أن تكون نظاما متلاحما من العلامات"[2]؛ ما نلمسه من قوله هو محاولة ربطه الخطاب النقدي بالتصور السيميولوجي وهو أمر طبيعي لأنه صاحب سيميائية الدلالة.

يفرق **بارت** بين النقد والعلم، موضحا أن النقد إنما يعالج المعاني أما العلم فهو ينتجها، ويرى أن النقد يحتل مكانا وسطا بين العلم والقراءة على أساس أنه يعطي الكلام المجرد لغة، وكما يعطي اللغة الأسطورية كلاما التي صيغ منها الأثر الأدبي والتي يتناولها العلم[3]؛ وبالتالي لا وجود للحقيقة في النقد عند بارت، بل وجودها يكمن في العلم.

ثم إن النقـــد الأدبي يحاول أن يستفيد من جميع العلوم والمعارف، ليغدو خطابا علميا يحتكم إلى قواعد منهجية وأسس علمية أثناء مقاربته للنصوص الإبداعية، وهذا ما نلمسه في قول **يمنى العيـــد:** "أن يصير النقـــد علما يستفيد من البحث من النشاط الفكري

---

(1)–رولان بارت: نقـــد وحقيقـــة، ص: 109.

(2)–المرجع نفســـه، ص: 111.

(3)–ينظر نفســـه، ص: 101.

ومن انجازاته في كل الميادين التي تعينه في عمله على النص"[1]؛ حيث نجده يوظف مصطلحات خاصة بالمجالات العلمية: كعلم الفيزياء، الكيمياء، الرياضيات، البيولوجيا وغيرها، وأخرى خاصة بالعلوم الإنسانية، كالفلسفة، المنطق، التاريخ، الأنثربولوجيا وغيرها.

كما أن التطور الكبير الذي شهدته العلوم في مختلف مجالاتها، مس النقد الأدبي أيضا لأنه حاول الانفتاح عليها، لتحقق له قدر الإمكان من العلمية نظريا وإجرائيا، فهو ليس علم، ولكنه يطمح لأن يكون كذلك وهذا ما يوضحه **عبد السلام المسدي** حين يقول:"إن النقد معرفة ويطمح أن يكون علما، ولكنه علم بغيره، وليس علم بنفسه، والسبب أن موضوعه الذي هو القول الأدبي ليس معطى جاهزا من معطيات الطبيعة وليس واقعة عارضة من واقعات الوجود، وإنما هو بنفسه شاهد على فعل إبداعي يؤلفه الإنسان، ولكن للنقـــد خصيصة تميـــزه عن سائر المعارف، ذلك أن النقـــد يتمتع بصلاحية الاختراق شأنه شأن العلم اللغوي، فكلاهما قادر على أن يلج إلى كل العلوم الأخرى، من خلال التأمل في بنيـــة خطاباتها"[2].

ينظر **بيير ماشري (P.Machery)** إلى النقـــد على أنه "نشاط تأملي يسعى لإجلاء القواعد والقوانين المضمرة في الآثار الأدبية"[3]؛ بمعنى أن النقـــد الأدبي يستمد أسسه وقواعده من الأثر الأدبي ليتسنى له دراسته، في حين يرى **غراهام هو (G.How)** أن الغاية القصوى التي خلق لها النقد هي أنه يمكننا من أن نفهم كل شيء فهما صحيحا في محله ونميز الجيد عن الرديء[4]، وهي الفكرة نفسها التي طرحت في القديم حول المعنى الذي يحمله النقـــد.

---

(1)-يمنى العيد: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الأدب، بيروت، ط4، 1999، ص: 20.

(2)-عبد السلام المسدي: الأدب و خطاب النقد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2004، ص: 295،296.

(3)-سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، ص:19

(4)-غراهام هو: مقالة في النقـــد، تر: محي الدين صبحي، دمشق، دط، 1973، ص: 10.

ما يمكن ملاحظته من كل ما تقدم، أنه من الصعب إيجاد مفهوم واضح للنقـــد ويكون دقيقا وشاملا قائما بذاته، على هذا الأساس مهما حاولنا الإتيان بكل المفاهيم فهي تبقى مجرد وجهات نظر ورؤى تختلف من ناقد إلى آخر، لأن طبيعة النقـــد هي التي فرضت ذلك "لخضوعها لحتمية التطور والتفاعل مع نتائج العلوم الإنسانية في بيئاتها المختلفة والتي يستفيد منها الناقد في تبرير مقاييسه وإعطائها صفة الموضوعية، فالخطاب النقدي لا يستمد إستراتيجيته من موضوعه، بل من الخطابات الإنسانية المتعددة التي تتداخل مع المكونات السياسية والثقافية للمجتمع لتشكل حدود الممارسة النقدية"[1].

رغم ذلك يبقى النقـــد كما يقول الناقد **عمار عموش:**"هو حوار بين الذات القارئة والموضوع (النص المقروء)، وهو حوار مستمر ينم عن وجود اختلاف بين القارئ والنص في التصورات والرؤى والمنطلقات الفكرية والفنية، ويعبر عن تحمل القارئ لمسؤوليته من أجل كشف الجوانب المشتركة بينهما والتي توفر عنصر التواصل والجوانب الجديدة المخالفة للمألوف والتي تمثل عنصر التفرد والإبداع"[2]، ومن ثم فليس هناك نقـــد نهائي على حد تعبير **غراهام** ، لأن النقـــد من الأمور التي لا يمكن انجازها مرة وإلى الأبد، فهو يقف دائما على أبواب العملية التاريخية وعلى أبواب التطور الاجتماعي[3]، ما دام الأدب في تطور مستمر، فالنقد بالضرورة يساير ذلك التطور، فهناك إضافات مستمرة وتفسيرات جديدة للعملية الأدبية.

---

(1)-عمار زعموش: مفهوم النقـــد الأدبي، ص: 99،100.

(2)-المرجع نفســـه: ص: 118.

(3)-غراهام هو: مقالة في النقـــد، ص: 10.

1-2- ما نـــقـــد النـــقـــد ؟:

إن اجتمـــاع كلمتين همـــا في الأصل كلمـــة واحـــدة، جعـــل مفهـــوم نقـــد النقـــد (**critique de la critique**) أكثر غموضا وتعقيدا، باعتبار أن النقد في حد ذاته يحوطه الغموض وعدم الإيضاح، فازداد الأمر لبسا، كون هذا الأخير "بقي متأرجحا بين أزمنة نقدية عدة: قديمة يستدعيها المفهوم العام لكلمة النقـــد، وحديثة يقيدها الاستعمال المعاصر المعزز بالدرس الابستيمولوجي"[1].

كما أن هذا المصطلح مثله مثل بقيـــة المصطلحات: **معنى المعنى** الذي اصطنعه **عبد القاهر الجرجاني** لأول مرة في العربية، و**زمان الزمان** على حد اصطلاح علماء الكلام المسلمين وخصوصا علمـــاء الأشعرية وغيرها[2]، على أن مصطلح نقـــد النقـــد في اللغة العربية يقصد به أن: "النقد الثاني يسعى إلى نقـــد النقـــد الأول الذي يكتب عنه بنية الغمز والتهجين، وبدافع التنقيص، وهو أمر غير وارد في أصل المفهوم الغربي[3] حيث إن السابقة (**Méta**) ذات الأصل الإغريقي تحيل في المعاجم الفرنسية إلى معاني متعددة منها: الماوراء، التجاوز، الاحتواء، الفوقية (...).

إذا كان النقـــد لغة ثانية، أي كتابة فوق كتابة كما يرى **بارت**، فإن نقـــد النقـــد يمكن وصفه كتابة فوق كتابة فوق كتابة، أي كتابة من الدرجة الثالثة[4].

---

*-يطلق على مصطلح نقـــد النقـــد تسميات أخرى مثل: النقد الشارح، ميتا نقد، القراءة النقدية الواصفة، ما بعد النقد أدبية القراءة "وهو مصطلح لأدونيس، قراءة القراءة، وكتابة الكتابة المصطلحان الأخيران من اقتراح عبد الملك مرتاض.

(1)-محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب ط1، 1999، ص: 114.

(2)-ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية النقـــد، ص: 223.

(3)-المرجع نفســـه، 227.

(4)-ينظر محمد مكاكي: الخطاب النقـــدي العربي من النقـــد إلى نقـــد النقـــد، مجلة دراسات أدبية، العدد 5، فيفري 2010، ص: 96،97.

أما الناقد **عبد المالك مرتاض** يرى أن سابقة **(Méta)** استعملت في العلوم الإنسانية ليقصد بها "إنضياف شيء أو علم إلى آخر، أثناء المهامشة والمجاورة فيلتحق شيء بشيء أو يتسرب علم في علم، أو يتخصص معنى في معنى آخر لاقتضاء العلاقة المعرفية المتطلبة لذلك، فتصبح اللغة الثانية التي تتحدث عن اللغة الأولى، مثلا بمثابة هذه اللاحقة الإغريقية التي تضاف إلى علم ما، أو تعزى إلى شيء ما[1].

يبحث خطاب نقـــد النقـــد في مبادئ النقـــد ولغته الاصطلاحية وآلياته الإجرائية وأدواته التحليلية، وهدفه من ذلك هو "تقويم المناهج المختلفة التي تحكم النقـــد المعاصر مع النظر في فلسفة تلك المناهج وتطبيقاتها"[2]،على حـــد قـــول **دوبروفسكي (Dobrovsky)** وذلك فـــي سياق السجال الـــذي أثارتـــه كتابات **بـــارت** حـــول النقـــد الجديـــد**(La Nouvelle critique)** عام **1965**، أما **مارينو أدريان(M.Adrian)** ينظر إلى نقـــد النقـــد الوعي على أنه "إعادة بناء للمراحل الأخيرة للتفكير النقدي من خلال نقد الوعي النقدي للأدب" [3].

يعرفه **السكندرسكو(S. Alexanderscu)** بقوله: "هو خطاب واصف للنقـــد، إنه يجعل من النصوص النقدية مدار اشتغاله"[4]، بمعنى أن نقـــد النقـــد يشتغل على نقـــد الإبداع ويصفه.

يرى **تودروف** أن نقد النقد* هو نوع من النقد الحواري** الذي" يجمع بين منهجين

---

(1)-عبد المالك مرتاض: نقـــد النقـــد (الماهية والاستعمال)، صحيفة الوطن السعودية، العدد 3504، ماي 2010 السنة العاشرة.

(2)-محمد مريني: نقـــد النقـــد(في المفهوم والمقاربة المنهجية)، مجلة علامات في النقد، جدة، مج16، العدد64 2008، ص: 38، 39.

(3)-المرجع نفســـه، ص: 38.

(4)-نفســـه، ص: 40.

*-يعتقد بعض النقاد أن مصطلح "نقـــد النقـــد" لم يشع إلا بعد ترجمة الناقد اللبناني سامي سويدان لكتاب البلغاري تزفيتان تودوروف سنة **1986**، على أنه يفترض أن يستعمل مصطلح **(critique de la critique)** المتداولة في

ملتحمين هما: المنهج النقدي المؤسس على الملاحظة والمقارنة والاستقراء وإدراك العلائق والمنهج المؤسس على الجدلية"[1]؛ يفهم من هذا القول أن **تودروف** يدعو ناقد النقـــد إلى ضرورة امتلاكه منهجين أساسين في ممارسة العمليـــة النقـــدية، حيث يتبدى المنهج الأول في النقـــد الأدبي المبني على الاستقراء والملاحظة والمقارنة أثناء اشتغاله على النص الإبداعي، في حين يتمثل المنهج الثاني في المحاورة النقدية للعملية الاستقرائية التي قام بها الناقد الأول.

لعل فكرة "**الحوار**" التي تحدث عنها **تودروف**، تطرق إليها أيضا **محمود أمين العالم** ولكن بصياغة أخرى، حين نظر إلى نقـــد النقـــد على أنه من أخصب المحاور النقدية لكونه "تجربة نقـــدية شاقة وبالغة الصعوبة وصعوباتها تأتي من كونها لا تعتمد على نصوص إبداعية ذات فضاءات تعبيرية مباشرة أو غير مباشرة، وإنما تقوم على حوار مفتوح مع نظريات ووجهات نظر وثيقة الصلة بالأثر الأدبي وفيها رؤى نقدية موضوعية متماسكة تستند إلى قيم ومعايير ذات مرجعيات وأخرى رؤى خارجية وبعيدة عن كل مرجعية"[2]؛ فالناقد هنا يجعل نقـــد النقـــد نوع من الحوار –كما فعل **تودروف**– فهو يحاور النص النقدي بكل ما يحمله من رؤى ووجهات نظر نقدية ذات صلة بالعمل الأدبي، تحتكم إلى مرجعيات وأخرى ليس لها مرجعية، وهنا تكمن صعوبته ومع ذلك فقد منح له صفة الخصوبة على باقي المحاور النقدية.

استعمالاتهم اللغوية الجديدة كقولهم مثلا (Méta langage)، كما يعتقد عبد المالك مرتاض أن العجمة البلغارية هي التي كانت عائقا في منع تودروف من استخدامه، (ينظر عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 222، 223).

–إن مصطلح "النقد الحواري" نقله تودروف من قراءاته الكثيرة عن ميخائيل باختين لـــ"دستويفسكي، ويعني النقد الحواري عند باختين" تفاعل الأصوات المختلفة و تقاطع الخطابات المتعددة في الخطاب الأدبي"، كما استفادت جوليا كريستيفا من حواريته **(Dialogisme) حيث بلورت هذا الأخير إلى مصطلح **(التناص)**،(ينظر: محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج من النقد العربي(الزمن، الفضاء، السرد)، الدار البيضاء، ج2، دط، 1991، ص: 181)

(1)–المرجع نفســـه، ص: 182.

(2)–محمود أمين العالم: الإبداع والدلالة، الهيئة المصرية العامة، مصر، دت، دط، ص: 96.

يقــر أيضا **محمد الدغمومي** بصعوبة نقــد النقــد، ولكن من جانب آخر، التي تظهر في تقاطعه مع الكثير من الخطابات النقدية الأخرى، كالخطاب التاريخي، الخطاب التنظيري، وفي هذا يقول: "وإذا ما حللنا بناءه ألفيناه خطابا يتقاطع فيه التأريخي والتنظيري، لأنه يميل إلى بحث موضوعات ونصوص نقــدية سابقــة، ثــم لأنه يتزود بحصيلة نظــرية وإجرائيــة تخضع تلك الموضوعات والنصوص إلى مبادئها وصولا إلى فهم جديد يعطيها صورة غير مكررة"[1].

هذا، ويعرف **جابر عصفور** هذا النقد بقوله: "إن نقــد النقــد هو نشاط معرفــي ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفا سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية (...) أو بلغة أخرى أن يكون ابستيمولوجيا نوعية خاصة بالنقــد"[2]؛ حيث يكشف هذا القول عن أهمية نقــد النقــد التي تظهر في مراجعة القول النقدي وفحصه من خلال مصطلحاته، وفرضياته، وأدواته، إلى جانب التأكيد على ضرورة امتلاكه الجانب المعرفي الابستيمولوجي الخاص بالنقــد.

رغم أن مفهوم نقــد النقــد، إلى يومنا هذا، لم يحدد بدقــة، إلا أن هناك الكثير من النقاد من حاولوا إعطاءه مفهوما واضحا يرتقي به إلى درجة الكيان المعرفي، بل ليشمل جميع كيانات العلوم الإنسانية،" ليغــدو بذلك خطاب تحقيق يستهدف تفكيــك النــص النقــدي من أجــل إعادته إلى عناصره المشكلة له وتبيين العمليــة التي أنشئ من خلالها في محاولة جادة لتحديد الذهنية التي أنتجتــه"[3].

---

(1)-محمد الدغمومي: نقــد النقــد، ص: 76.

(2)-المصدر نفســه، ص: 117، 118.

(3)-نفســـه، ص: 119.

2-مرجـــعيـــات نـــقـــد النـــقـــد:

2-1-المرجعية الفلسفية:

إذا كانت التأملات الأولى حول الأدب والفن كما جسدها **أريستو فانيس** في مسرحيته المعنونة بـــ:"**الضفادع**"، وكتابات **أفلاطون** و**أرسطو** تضمنت البذرة الجنينية الأولى لنظرية النـــقد، فإن هذه البـــدايات يمـــكن إرجاعها أيضا إلى **نـــقد النـــقد**؛ لأن أي نظرية جديدة في النقد تنطوي ضمنا أو صراحة على نـــقد لما سبقها من نظريات، فمثلا: نظرية **أرسطو** التي تتمحور حول المحاكاة في كتـــابه "**فـــن الشعر**" **(Poétics)** تتضمن ردا غير مباشر على نظرية **أفلاطون** "**المثل**" في كتابه "**الجمهورية**"، وبالتالي يمكن عد نظرية أرسطو البذرة الجنينية الأولى التي تطرقت ضمنيا إلى نـــقد النـــقد[1].

ثم إن الأدب في حد ذاته يشمل على الكثير من الجوانب الفلسفية، فهي أحد مستوياته للتعبير عن التجربة الإنسانية، وبما أن الأدب يعد موضوعا للنـــقد، فهذا الأخير لا يخلو هو الآخر من الفلسفة التي تفتح له "فرصة التأمل المنظم في أسلته ومنهجه وأهدافه، فالفلسفة ليست مضامين ومواقف، ولكنها أداة تأمل ووسيلة عمل على النـــقد نفسه خصوصا وهي تضع علم المعرفة أو نظرية المعرفة رهن إشارته"[2].

كما أن تغلغـــل الفلسفـــة في الأدب موجود منـــذ القـــدم، فأول تنظيـــر للشعر تـــم في إطارها –**الفلسفة**–، كما يتضح لنا أيضا في شعر أرسطو وأفلاطون، بل إن نظرية الأدب كانت بمفاهيم فلسفيـــة لغـــوية.

---

(1)–ينظر باقر جاسم محمد: نقـــد النقـــد أم الميتانقـــد؟ (محاولة في تأصيل المفهوم)، مجلة عالم الفكر، العدد 3، مج 37، 2009 ص: 107.

(2)–محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد ، ص: 90.

أما الوعي بالعلاقة القائمة بين النـــقد والفـــلسفة، هو وعـــي حديث، ولم يتضح إلا بعد أن تجسد وعي ابستيمولوجي ببروز الفروع الفلسفية: فلسفة اللغة، فلسفة الفن، فلسفة العلم، أيضا ظهور مذاهب فلسفيـــة مثل: الواقعية، المادية الجدليـــة، والفلسفية الوجودية حيث نشر **جان بول سارتر (J.P. Sartre)** مجموعة من المقالات النقدية تقوم على النزعة الفلسفية في كتاب يحمل عنوان **(Qu'est ce que la littérature ?)** عام **1947**، وأصل هذا الكتاب مجموعة من المقالات نشرها في مجلة "**الأزمنة الحديثة**" **(Les temps modernes)**، تناول فيها بالتأمل والتنظير مشكلات الكتابة[1] .

لا يستطيع الناقد أن ينفلت من الجانب الفلسفي في نـــقده، حتى وإن أراد تجاهله كليا فهو حاضر دائما، ومن ثم يجد الناقد نفسه مضطرا لكي يتعامل مع رصيد من المفاهيم المشحونة فلســـفيا مـــثل: مفهوم الموت، المحاكاة، الصدق، الخيال، التفسير، التأويل الحقيقة الجمال، الفن، وغيرها، ويتعدى الأمر إلى تعامله مع مفاهيم فلسفية نسقية مثل الالتزام الإيديولوجي، الحداثة وغيرها[2]، فلغة النقد تشبعت بالإرتسامات الفلسفية.

بالتالي وجد الناقد نفسه مزودا بجهاز مفهومي فلسفي، الأمر الذي أدى إلى ترجمة أعمال فلسفية لها صلة بالأدب والنقد لكبار الفلاسفة والنقاد الغربيين، وهذه الأعمال منحت النقد صفة مذهبية وعلمية، "لأن النـــقد ارتقى بنظامه الخاص إلى إدغامه بنظام فلسفي معرفي غير متعسف"[3].

لكن هذا لا يعني اعتبار الأدب والنـــقد ونـــقد النـــقد موضوعات فلسفية، كون هذه الأخيرة لا تقبل الانتماء إليها إلا بشرط الاعتراف بها وتبنى نسقا من أنساقها بوعي نـــقدي يحافظ على تميزها[4] ، وتبقى الفلسفة المفتاح الأساسي لكل معرفة إنسانية.

---

(1)-ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية النقـــد، ص: 80.

(2)-ينظر محمد الدغمومي:نقـــد النقـــد، ص:89،90.

(3)-عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والرواية والسرد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط 2000 ص: 175.

(4)-ينظر محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد، ص: 91.

2-2-المرجعية الجمالية:

يعد مفهوم الجمال مفهوما فلسفيا، بل هو عنصر من بين ثلاثة عناصر تمحورت حولها الجهود الفلسفية منذ **أفلاطون** وهي: الحق، الخير والجمال[1] ، وظل علم الجمال حتى عهد قريب فرعا من فروع الفلسفة، إلى أن حدث انشقاق فاستقل هذا العلم عن الميدان الأم واهتم به القليلون فقط في ثوبه الجديد، ومن بين هؤلاء النقاد الناقـــد الإنجليزي المعاصر "**هارولـــد أوزبورن**" من خلال كتابيه: "**نظرية الجمال**" و"**علم الجمال والنقد**"[2].

ويطلق على علم الجمال مصطلح **الإستطيقا**، الذي ظـــهر في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وأول من أطـــلقه هو **باومجارتن** في البـــحث الذي نـــشره بعنـــوان: **(Médiatisations philosophique de nunnullis ad poema pertinentibus)** ، بعـــد حصوله على درجة الدكتوراه سنة **1735**، ويتضمن معناها اللغوي دراسة المدركات الحسية، وظل هذا المعنى متمثلا عند **كانت** في الفصل الذي عقده بكتابه "**البحث**" ويناقش فيه زمكانية المدركات الحسية[3].

ويعرف **باومجرتن** علم الإستطيقا بأنه علم المعرفة الحسية، ونظرية الفنون الجميلة وعلم المعرفة البسيطة، وفن التفكير على نحو جميل، وفن التفكير الاستدلالي، وهذا التعريف نجده قـــد تحور مع الزمن، لكن تحورا طفيفا، فمثـــلا **كروتشيه** يربط الإستطيقا بالحدس المباشر أو الوجدان، و**كيرت جون ديكاس (C. J.Ducasses)**،يربطه بالمشاعر الحاصلة خلال التأمل[4].

---

(1)-ينظر المصدر السابق، ص ن.
(2)-ينظر عبد العزيز حمودة: علم الجمال والنقـــد الحديـــث، الهيئـــة المصرية العامـــة للكتـــاب، دط، 1999، ص: 106، 107.
(3)-ينظر عز الدين إسماعيل:الأسس الجمالية في النقـــد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1968، ص:15.
(4)-المـــرجع نفســـه، ص:17.

لكن الذي يهم من هذا كله أن علم الجمال منح للنـــقد الأدبي مدخلا جديدا ومفصلا لموضوعه؛ حيث بين الناقد **أوزبورن** العلاقة القائمة بين علم الجمال والنـــقد، وبالتالي هذه العلاقة تمس أيضا نـــقد النـــقد، على اعتبار أن الأول نظري، والثاني ممارسة فعلية للأول لأن "الـــنقد حتى يستطيع أن يصل إلى ما يشبه المنهج العلمي، يجب أن يحدد نفسه داخل إطار معين من الأفكار والمبادئ والمفاهيم، وهذه يوفرها له علم الجمال"[1]، مثلا: لو وجدنا في الطريق ورقتين مفردتين، وبعد قراءتهما قلنا: إن الورقة الأولى قصيدة شعرية، والثانية: قصة قصيرة، أو إن الأولى: قصيدة رائعة، والثانية: قصيدة رديئة، هنا على أي أساس حكمنا بهذا القول؟ حتما سيكون إصدار هذه الأحكام انطلاقا من وجود خصائص، وتلعب الإستطيقا هنا دورا أساسيا في إبراز تلك الخصائص، وبالتالي تمد النـــقد بالمبادئ الأساسية التي يجب أن يتناول الناقد في ضوئها الأعمال الفنـــية[2]، فهناك في الواقع نوعان من الحكم: نوع تقف فيه عند مجرد القول بالجمال والقبح، وهذا نقد قديم، ونوع آخر هو الذي نحدد فيه قيمة العمل الفني ونضعه في مستواه، وبالتالي الانتقال من مرحلة تـــذوق العمل الفني إلى مرحلة التقويم[3].

هذا يعني أن علم الجمال قدم للنـــقد الأدبي العديد من المصطلحات والمفاهيم، فغدا النقد ضمن علم الجمال، فظهر ما يسمى **بالنقد الجمالي**، و**النقد الفني**، ولذلك يبدو ظاهرا وجليا أن جانبا من المعرفة التي يعيد إنتاجها نـــقد النـــقد ترجع إلى فلسفة الجمال، حيث يهيمن على عدد من الصيغ التعريفية للـــنقد، خصوصا عندما يقـــرن النـــقد بالفـــن أو ينتسب إليه أو يجاوره[4].

(1)–عبد العزيز حمودة: علم الجمال والنقـــد الحديث، ص: 107،108.
(2)–ينظر المرجع نفســـه، ص:108.
(3)_ينظر عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقـــد العربي، ص:26.
(4)–ينظر محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد، ص:93–95.

كما يجب الوعي بالصلة القائمة بين النـــقد والجمال والفن، التي ما تزال علاقة متراوحة بين ثلاث مستويات تتمثل في:

1-علاقة ضمن صيرورة ثقافية عامة.

2-علاقة ضمن صيرورة فلسفية عامة.

3-علاقة ضمن نسقية خاصة بعلم الجمال أو فلسفة الفن[1].

هذه المستويات تفرض على نـــقد النـــقد أن يضع حدودا ابستيمولوجية ذات مظهر جمالي منهجي؛ لأن هذه المستويات تبرز شيوع فكرة الجمال والفـــن في النـــقد كما تبرز استعمال المفاهيم الجمالية تارة بتحديد نسقـــي وتارة بطريقة معممة، فمن الممكن أن يتخذ نـــقد النـــقد صفـــة تاريخية ليلاحق فكـــرة الجمال والفـــن في صيرورتها الماضية، أو أن يكون محققا في توظيفاتها الراهنة في ممارسات النقـــد، أو أن يختار فلسفة ما للجمال والأدب للتحقيق فيها بما هي نصوص، وبالتالي لا يمكن لنـــقد النـــقد أن يكون بذاته فلسفة جمالية، وإنما هو ابستيمولوجيا جمالية وفنية تنظر في علاقة النـــقد بالموضوع الجمالي ووظيفته الجمالية[2].

2-3-المرجعية النفسية:

يستمد عالـــم الأدب وجوده ومادته من النـــفس؛ لأن العملية الإبداعية في حد ذاتها عملية نفسية ذهنية، تعـــبر عن ذات تعيش تـــجربة ما، وليست مجرد لغـــة فقط، بل تحمل دلالات ومعـــاني نفسيـــة، فالمـــبدع قـــبل كل شيء هو إنسان، وما إبداعه إلا نتاج

(1)-المـــصدر السابق، ص: 93.
(2)-نفســـــــــه، ص ن.

لخياله[1]، وطبيعة هذا الإبداع كما يزعم **فرويد** وأصحابه أنه يصدر عن صاحبه في حالة من اللاوعي، هذا الأخير يستحضر ما تعرض له شخص في طفولته من ذكريات، أو ما يسمى بـــ:"**عقدة أوديب**" **(Le complexe d'Oedipe)**، وبالتالي وضع **فرويد** نظرية للحياة النفسية تقوم على اللاوعي الذي يوجه بعض التصرفات انطلاقا من عناصر مكبوتة.

إذا كان هذا حال الأدب، فإن النـــقد أيضا وظفت فيه الجوانب النفسية منذ أرسطو أو ما يعرف عنده بمصطلح "**التطهير**"، والأمر نفسه ينطبق على نقد النقد؛ حيث يقوم ناقد النـــقد "بتصحيح الأقوال النقدية والتفسيرات الأدبية في ضوء تلك الحقائق النفسية"[2].

لكن، يعد **فرويـــد** أول من رفع راية النقد النفساني كطبيب بالدرجة الأولى حينما نشر كتابه "**تفسير الأحلام**" سنة **1900**، وتنوعت دراساته بين معالجة باتوغرافية ومعالجة نقد–نفسانية، فكانت هناك مرحلتين: مرحلة ذات طابع إكلينيكي سريري، ومرحلة ثانية متعلقة بالنقد النفساني؛ حيث اتخذ **فرويد** معطيات التحليل النفسي منهجا للمعالجة النقدية للأعمال الأدبية، قام من خلالها بدراسة الشخصيات والأبطال كما يتضح لنـــا في قصة "**غراديفا**" **(Gradiva)** للقاص الدانماركي "**جنسن**" **(Jensen)** حيث نال البطل "**توربرت هانولد**" ما يستحق من التحليل النفسي كشخصية روائية بعيدة عن شخصية المبدع[3].

(1)–ينظر ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة،تر: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت،ج1 1981،ص: 259

(2)–محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد: ص: 96.

(3)–ينظر ستانلي هايمن: النقـــد الأدبي، ص: 260.

غير أن البداية المنهجية للنقد النفسي **(Psychocritique)** كانت على يد **شارل مورون**[*] **(Charles Mauron)**، حيث يـــعود إليه الفضل فـــي ابتكار هذا المصطـــلح عـــام **1948** من خلال ربطه بين النـــقد الأدبي والتحليل النفسي، فكانت بدايته مع الدراسة التي قـــام بها حول الشاعر الفرنسي **مالارميه** عام **1941**، وتوصل من خلالها إلى أن صورة الموت تحاصر كل نصوصه الشعرية، وهي ترجع إلى حادثة موت أخت مالارميه، وهو في سن العشرين وقبلها موت أبيه وأمه، فهذه الحوادث أحدثت هزة عاطفية برزت في تجربته الجمالية والشعرية، وتبلورت دراسته أكثر من خلال أطروحته حول "**اللاوعي في حياة وأعمال راسين**" عام **1957**، فبين دور وأهمية اللاشعور في تشكيل وبناء الآثار الأدبية بالإضافة إلى دراسته الموسومة بـــ: "**من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية**" عام **1962 (Des métaphores obsédantes ou mythe personnel)**، حيـــث دعـــا إلى التعامل مع الأثر الأدبي بواسطة اللغة، كونه مجالا للاستثمار النقـــدي للوصول إلى البنية النفسية[1].

يرى **مورون** أن النـــقد النفسي هو تطبيق مبادئ التـــحليل النفسي على النـــقد وفرق بين التحليل النفسي والنقـــد النفسي؛ حيث ينطلـــق **الأول** من المـــادي ليصـــل إلى الإنسان، ويقصد بالمادي هنا المعلومات التي يقدمها الشخص المريض بغرض الشفاء في حين ينطلق **الثاني** من المادي إلى المادي مرورا بالإنسان والمقصود بالمادي ليس الشخص، بل عمله الأدبي الذي ينبغي شرحه وتحليله[2]، فالنقد النفسي "لا يقوم بتشخيص مرض وإنما يعمل على ربط الصلة بين العلـــم والفـــن وسيكون مصيره الإخفاق إذا فقـــد

(*)-الجدير بالذكر أن التركيز هنا سيكون على شارل مورون فقط، على أساس أن مصطلح النقـــد النفسي ظهـــر على يده، أما النقاد الذين آتوا من بعده **كجاك لاكان، جاك بيلمان نويل**، وغيرهما، المقام لا يتسع لذكرهم جميعا.

(1)-ينظر عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي (سلسلة دراسات (2))، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، دط، 2008، ص: 171، 172، 182، 185.

(2)-ينظر المرجع نفسه، ص: 172.

الاتصال مع أحدهما، غير أن سهمه متجها دائما نحو الفـــن"[1].

بذلك حقق **مورون** للنـــقد الأدبـــي انتصارا منهجيا كبيرا، حيث حرره من تلك القيود السريرية الفرويدية، وجعله يرتقي، فاقترح منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في حد ذاته، بل ينظر إليه على أنه وسيلة منهجية يستعان بها في تحـــليل ودراسة النصوص الأدبية وعرف بالقارئ الشغوف من خلال أعماله النـــقدية الإبداعية، لذلك طوع أداة التحليل النفسي وجعلها خادمة للنقد كما عبر عنه **جيرار جنيت (G.Genette)** في كتابه المعنون : "**القراءة النفسية**" **(Psycho-lecture)** [2].

ثم إن نقـــادنا العرب كانوا يبحثون في حياة الأدبـــاء، ثم يسقطون تلك الحياة على نصوصهم كما فعل **طه حسين** في كتابيه عن **أبي العلاء المعري**، إلا أنه في منهجه النقدي النفسي يبدو وكأنه يقرن بين المنهجين النفسي والتاريخي في تناوله بعض الأعلام في نـــقده، وهذا راجع إلى كونه رائدا من رواد المنهج التاريخي، وكذلك **العقاد** في تأليفه عن **ابن الرومي وعمر بن أبي ربيعة، وجميل بثينة، والمازني** الذي استعان بهذه الملاحظات النفسية في مقالاته المتفرقة[3].

إذا أردنا الحديث عن الوعـــي الحقيقي بمنهجية التحليل النفسي، فهو لـــم يستـــو إلا في حدود الأربعينات من هذا القرن، ويعد كتاب **محمد خلف الله أحمد: "من الوجهة النـــفسية في دراسة الأدب ونـــقده"** عام **1947**، وكتاب **محمد النويهي "ثقافة الناقد الأدبي"** عام **1949**، وكتاب **حامد عبد القادر "دراسات في علم النفس الأدبي"** عام **1949**، من الأعمال البارزة في هذه المرحلة؛ حيث يعـــد الكتاب الأول :"أول محاولـــة

---

(1)-المرجع السابق، ص: 173.

(2)-ينظر عبد اللطيف حني: جماليات النقـــد النفسي عند شارل مورون، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، النقـــد النفسي، المركز الجامعي، خنشلة، أيام 3، 4، 5 ماي ،2008، ص: 523.

(3)-ينظر محمد الدغمومي: نقـــــد النقـــــد، ص: 97.

جديدة مثمرة لشرح العلاقة بين الأدب وعلم النفس على أسس موضوعية"[1]، وقد "بلور بعض المفاهيم التي توضح أهمية المقاربة النفسية بصفتها أداة عصرية لا يجب إغفالها في كل دراسة نقـــدية، متأثرا ببعض أفكار "**ورد زورث** و**كولردج**"[2]، حيث بحث في اختلاف الشعر من حيث الرقة والصلابة، السهولة والوعورة ردا ذلك إلى عوامل نفسية كاختلاف الطبائع وتركيب الخلـــق وغيرها.

أما **محمد النويهي** فيرى أن الحقائق الأدبية والنفسية دعائم أساسية ينبغي على الناقد معرفتها وأن يحسن استخدامها في تفسيره للأعمال الأدبية، وهذان الكتابان أسسا اتجاها جديدا في نقد النـــقد ويتبدى ذلك في تمحيص المعرفة النفسية وصقلها بحقائق العلم، فمنها ما يدخل تحت اسم **علم النفس**، ومنها ما كان تحت **علم الأعصاب والأمراض النفسية والشخصية**، كما تضمنا عناصر تنظير العلاقة بين الأدب والمجال النفسي وعلاقة الناقد أيضا بهذا المجال[3].

كما أن تجلي النقـــد الموضوعاتي الذي يبحث في لاوعي النص، واستقراء لوحدته الدلالية المرتبطة بعنصر دلالي أو بموقف نفسي، والنقـــد الأسطوري الذي يفسر الأدب على ضوء حقائق علم النفس الجماعي باستقراء الرموز ذات الدلالة الثقافية اللاوعية والموروثة، الأمر الذي سهل على النـقد وجود بدائل لإقامة مناهـج، فلـم يقتصر على مرجعية علم النفس فقط وإنما أخذ من النقد الأسطوري والنقد الموضوعاتي[4].

---

(1)-المـــصدر السابق، ص: 98.

(2)-عمرو عيلان: النقد العربي الجديد (مقاربة في نقـــد النقـــد)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 124.

(3)-ينظر محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد، ص:109.

(4)-ينظر المصدر نفســـه: ص ن.

أما الدراسات العربية في هذا المجال –النقد الموضوعاتي والأسطوري– فكانت قليلة وتكاد تكون منعدمة في مجال نـــقد النـــقد، ويمكن أن نعد كتاب "**النـــقد النفسي المعاصر –تطبيقات في مجال السرد–**، للناقد **حميد لحمداني**، أول كتاب صدر في المغرب عن النقد النفسي المعاصر وهو دراسة في نـــقد النـــقد، حاول الباحث من خلاله رصد بعض الملامح التطبيقية لهذا المنهج مقتصرا على مجال السرد[1].

2-4-المرجعية السوسيولوجية[*]:

تبدو العلاقة بين الأدب وهذه المرجعية علاقة طبيعية، على أساس أن الأدب ظاهرة اجتماعية، "فالأديب يذوب في المجتمع ذوبانا تاما، فلا يكون شيء مما يعمله، أو يبدعه أو ينتـــجه،أو يفـــكر فيه إلا مجرد أثر من آثـــار ذلك المجتمع، فهو انتـــماء إليه وامتداد له"[2] وبالتالي هناك ذات إنسانية متفاعلة مع الوسط الطبيعي والبيئي، تنتج قيما روحية وفكرية متجانسة مع المحيط الاجتماعي.

إذا أردنـــا رصد علاقة الأدب بالمجتمع نـــعود إلى الفكرة التي طرحها **ابن خلدون (1332-1406)**، في كتابه "**المـــقدمة**"[**] ،حين خصص لهذه الإشكالية فصلا كاملا يحمل عنوان: "**في التفاوت بين مراتب السيف والـــقلم في الدول**"؛ حيث ربط الكتابة والأدب بمراحل تطور الدولة والمجتمع، واعتبرا القلم والسيف كلاهما آلة في يد صاحبها فإذا كان رمز الســـيف يحيل إلى القـــوة العسكرية، فإن القلم يحيل إلى إعطاء المشروعية

---

(1)-ينظر عبد النبي ذاكر: قضايا التحليل النفسي للأدب في النقـــد ونقـــد النقـــد بالمغرب، ص: 144.

(*)-نشير هنا إلى أن مصطلح **السوسيولوجية** تصب فيها عدة توجهات واقعية فهناك ما يسمى: بالنقد الواقعي، النقد الإيديولوجي، النقد الاجتماعي، أو الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية. (ينظر محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد، ص: 100).

(2)-عبد الملك مرتاض: في نظرية النقـــد، ص: 112.

(**)-العنوان الكامل لكتاب "المقدمـــة" هو:"كتاب السير وديوان المبتدأ والخبر في أيـــام العرب والعجم والبربر ومن عاهدهم من ذوي السلطان الأكبر".

للدولة من خلال صياغة منظومتها التشريعية والفكرية والفلسفية[1].

هذا، ونجد المفكر الإيطالي "**جان باتيست فيـــكو**" **(Jean Batiste) (1668-1744)** في كتابه: "**مبادئ العلم الجديد**" عام **1725**، يبين دور الإنسان في خلق عالمه الاجتماعي وضرورة تحـــليل التفاعـــلات الإنسانية المجسدة فـــي الواقـــع بمصطلح علـــمي بعيدا عن المصطلحات المتعلقة بالكنيسة، فاهتم بنمط الحياة الإنسانية في مرحلة حضارية ما هذه الأخيرة هي التي تنتج شكلا من أشكال التعبير الإبداعي، مثلا: ظهور الملاحم البطولية كملحمة **هوميروس** مرتبطة بحـــياة المجتمعات البدائية القبلية؛ حيث يتخذ البطل دور الزعامة [2]، "فالمجتمع لا يقدم ببساطة مسرحيات وأشعارا وروايات، لكنه ينمي أدبا وأدباء يستخلصون أعمالهم ومهاراتهم الفنية و نظرياتهم منه"[3].

بـــعد مرور نحو قرن من ظهور كتاب **فيـــكو**، برز كتاب لـــ **مدام دي ستـــايل (Mme Du Staël) (1766-1817)**، عام **1800** بعنوان: "**الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية**" وكتاب آخر بعنوان: "**عن ألمانيا**"، حيث أضافت عنصر الهوية الشخصية للمجتمع، أو بالمعنى الأدق البيئة الثقافية للمجتمع، ومدى أهميتها في خلق جماليات خاصة بكل مجتمع داخل نفس المرحلة الحضارية[4].

أما "**هيبوليت تين**" **(Hyppolite Taine) (1828-1893)**، فقـــد استفاد من الدراسات الاجتماعية التي قدمها أستاذه "**أوغست كونت**" **(A. Conte)** وأسهمت في ظهور أطروحات "**سانت بوف**"**(S.Boeuve)** ، فأضاف **-تين-** عنصر الجنس أو العرق إلى العنصرين الأولين (العصر، البيئة) في كتابـــه: "**تاريخ الأدب الإنجليزي**"عام **1863**، فصاغ بذلك مـــا

(1)-ينظر عمرو عيلان: الأدبي والاجتماعي (قراءة في حقيقة العلاقة وصيرورتها)، النقد السوسيولوجي، وقائع الملتقى الدولي الثاني حول الخطاب النقدي الأدبي المعاصر، منشورات المركز الجامعي، خنشلة، 2007، ص: 12،13.
(2)-ينظر المرجع نـــفســـه، ص: 14.
(3)-عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 232.
(4)-ينظر عمرو عيلان:الأدبي والاجتماعي، ص: 16.

يعرف بقانون الوحدات الثلاث: العـــرق، البيئـــة، اللحظة التاريخية[1].

تعد هذه الدراسات بداية فعالة لاكتشاف العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع، أما فيما يخص النقد السوسيولوجي، أي علاقة النـــقد بالمجتمع، فتعود إلى ثلاثة روافد كانت بمثابة البـؤرة التي انبجست منـها التصورات النـظرية لـدى مؤسسها **جورج لوكاش (G.Lukacs)** والمتمثلة في[2]:

1-المادية التاريخية.

2-علماء الاجتماع الألمان، منهم: **ماكس فيبر (M.Weber)، كارل مانهايم (K.Mannheim)** ودراساتهم كانت في الإبداع والمجتمع والإيديولوجيا.

3-أعمال مـــدرسة فرانكفورت السوسيولوجية الخاصة بالنـــقد الاجتمـــاعي والتـــاريخي والجمالي، خاصة أعمال **أدورنو (W.Adorno)**، و **هور كايمر (Horkeimer)**.

وقد تبلور النـــقد الاجتماعي بصورة جلية في كتابات النقاد الجدليين، وعلى رأسهم "**فلاديمير لينين**" **(V.Lénine)**، من خلال دراساته حول روايات الكاتب الروسي "**ليون تولستوي**" **(L.Tolstoi)**، التي جمعت في كتاب بعنوان:"**عن الفن والأدب**" ، وقد كان تركيزه هو البحث عن مدى انعكاس الإيديولوجية الخاصة بالمجتمع على النصوص الأدبية، فبرز لديه مصطلحين أساسيين في النقد السوسيولوجي هما: "**المرآة**" و"**الانعكاس الفعّال**"، والهدف من هذين المصطلحين هو ضرورة أن يعكس النص الأدبي صورة الواقع من خلال تبنيه الصدق في التعبير[3].

وأما **جورج بليخانوف (G.Plekhanov)**، فقد حاول تجاوز النزعة الجدلية المطلقة من خلال الربط بين النقـــد الجمالي والنقـــد السوسيولوجي، وحدد مهمة النقـــد الأدبي

---

(1)-ينظر عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 233.
(2)-ينظر المرجع نـــفسه، ص: 234.
(3)-ينظر نفســـه، ص: 234، 235.

في الكشف عن عناصر الوعي الاجتماعي والطبقي، فركز بالدرجة الأولى على المضمون السوسيولوجي للنصوص الأدبية، والتي تتميز بطابع إيديولوجي في نظره بالمعنى أن الأدب عنده هو نص إيديولوجي يحمل رؤية واحدة تتمثل في رؤية الكاتب ومواقفه، أما الجانب الجمالي فهو مكملة ضرورية للنقد الإيديولوجي[1].

ركز الناقد **ميخائيل باختين (M. Bakhtine)** في كتابه: "**الماركسية وفلسفة اللغة**" على العلاقة المتينة بين اللغة والإيديولوجية، باعتبار أن اللغة ظاهرة اجتماعية تستوعب كل عمليات الفكر والوعي، وبالتالي تغدو ظاهرة إيديولوجية مثلى[2].

أما الناقد **لوسيان غولدمان (L.Goldman)**، فقد استفاد من أفكار أستاذه **جورج لوكاش** المتعلقة بمفاهيم: البنيـــة، الشكل والنظرة الشمولية في مجال نـــقد الرواية، فتجلت في منهجه الجديد المعنون بـــ: **البنيوية التكوينية (Structuralisme Génétique)**، التي تربط الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي، وانطوت عليها جملة من المفاهيم الإجرائية هي: **رؤية العـــالم**[*] **(La vision du monde)**، **البـــنية الـــدالة(Structure significative) الـــفهم (La compréhension)**، **التفسير (L'explication)**[3].

ويؤكد "**بيار فاليري زيما**" **(P.V. Zima)** في كتابه: "**من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي**" على ضرورة الانطلاق من النص وبنيته اللغوية الاجتماعية من منظور سوسيو-لساني؛ "لأن الأدب لا يتعامل مع قواعد نحوية محايدة، بل من مصالح اجتماعية محوّلة

---

(1)-ينظر عمرو عيلان: الأدبي والاجتماعي، ص: 23.

(2)-المـــرجع نفســـــه، ص: 27، 28.

(*)-نقدم مفهوما **لرؤية العالم**، أما المصطلحات الأخرى سنحاول شرحها لاحقا:

يرى **غولدمان** أن العمل الأدبي يجسد الرؤية للعالم من خلال تضافر بعـــدين: الأول: اجتماعي منطلق من الواقع المعيش والثاني: فردي منطلق من خيال الفنان، وتوصل في كتابه "**الإله المتواري (Le Dieu cashe)** إلى أن كلا من **راسين (J.Racine)**، **وباسكال (B.Pascal)**، قد عبرا من خلال كتاباتهما عن رؤية مأساوية تشاؤمية إلى الوجود هذه الرؤية محكومة بمنطلق وفكر روحانية الحركة الجانسينية، وانتسابها من جهة أخرى إلى طبقة اجتماعية هي طبقة "**تبالة الرداء**"**(La Noblesse de Robe)**، ومنحت لهم صفة النبل وهم في الحقيقة لا يتمتعون بها إلا في اللباس فقط،(ينظر عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 254، 255).

(3)-ينظر المرجع نفســـه، ص: 252.

إلى نصوص مرتكزة على المستوى الخطابي، ويجب البحث واختيار الوضعية السوسيو-لسانية لمجتمع ما، من أجل تحديد موضع أي نص..."[1]، أما الجانب الإيديولوجي للرواية يتم الكشف عنها في النهاية.

إن مضمون الأدب في النقد السوسيولوجي يعني أن الأدب تعبير عن وعي اجتماعي كما أنه موقف إيديولوجي مرتبط بالواقع الاجتماعي والطبقي والسياسي ويوصف النـــقد ونـــقده بأنه بحث في جوهر تلك الصلة بالواقع وعناصره ومواقف الإنسان داخل ذاك العـــمل الأدبي، وما دام أن الأدب لا يمكن بتـــره عن المجتمع على حد تعبير الناقد **إدوارد سعيد**[2] ، فإن النـــقد ونـــقد النـــقد لا يمكن بترهما عنه أيضا، فوظيفتهما تستند على وعي اجتماعي مرتبط بموقف إيديولوجي.

لذلك ظل طبيعيا أن نجد التصورات ذاتها لدى اشتغال نقد النقد عند قطاع عريض لدى أقطاب المنهج الواقعي أمثال[3]، **محمود أمين العالم، عبد العظيم أمين صلاح فضل حسين مروة، غالي شكري، محمد برادة، يمنى العيد، نبيل سليمان فيصل دراج** وغيرهم فغدا نقد النقد واقعيا؛ حيث أخذ بعض النقاد يدرسون الموضوعات النقدية بحسب متطلبات الوعي التاريخي، ويفسرون أيضا حياة النقد بقوانين المعرفة المادية التاريخية من مثل: **محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس،** فكانت إنجازاتهم أحيانا تؤرخ للنقد وحينا آخر تنظر له[4].

كما أن الدراسات الخاصة بنقد النقد والتي تتضمن هذا المرجع، ينسب بعضها إلى خطاب التحقيق من مثل: كتاب **نبيل سليمان** "**مساهمة في نقد النقد**"، وكتاب **محمد**

---

(1)-المـــرجع السابـــق، ص: 281.
(2)-ينظر يمنـــى العيـــد: فـــن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، دار الآداب، بيروت، دط 1998 ص: 42.
(3)-ينظر محمد الدغمومي: نـــقد النـــقـــد، ص: 103، 104.
(4)-ينظر المصدر نفســـه، ص: 105.

برادة بعنوان: "**محمد مندور وتنظير النقد العربي**"، والبعض الآخر يبقى حريصا على مراعاة التاريخ ككتاب **غالي شكري**: "**سوسيولوجيا النقد العربي الحديث**"[1].

2-5-المرجـــعية اللغـــوية:

يعرف الـــنص الأدبـــي في جوهره "بأنه بناء لغوي، فكري، جمالي"[2]، هذا يعني أن علاقة النقد الأدبـــي بعلم اللغة وفروعه علاقة طبيعية راسخة منذ بداية التفكير في الأدب ومحاولة إنجازه عن طريق أداة التعبير، فلا يمكننا أن نتكلم أو ننتج دون أن تتحقق هذه العلاقة، "فاللغة أصدق سجل لتاريخ الشعوب"[3]، على حد قول الناقد **عمرو عيلان.**

يرى **عبد الملك مرتاض** أن اللغة: **"**هي المادة الأولى التي يستمـــد منها الأديب طرائق نسجه حين يبدع لـــوحة، أو لـــوحات أدبـــية في عمله الإبداعـــي، لا ينبغي لها إذا رقيت وحسنت، أن تقل جمالا وتأثيرا عن لوحة الرسام العظيم (...) بل هي هذا الحبر الجاري الذي لا تنـــفد مواده، وهي هذا السيل الدافق على كل فكر رخي (...) بل هي هذه الأصوات الكريمة العجيبة التي إذا انتظمت على نحو معلوم عبر نظام لغوي معلوم آتت ألفاظا تتناثر من أجهزة النطق في أفواه الناس، فيقع التفاهم بها، كما لا يقع التفاهم بها".[4]

يعني هذا أن اللـــغة وعاء يظرف كل الأفكار ويحوي على كل القيـــم الفكرية والروحية والمادية، فهي مادة الإبداع، على هذا الأساس يحدث التمايز والتفاضل بين أديب وآخر، أو بين ناقـــد وآخر من خلال التفرد بلغة أدبية أو نقدية، حتى وإن كانت المضامين والموضوعات نفسها، وهذا ما ذهب إليه **الجاحـــظ** حين أقـــر: "بأن المعانـــي مطروحة

(1)-المصدر السابق، ص ن.
(2)-عمرو عيلان: الأدبي والاجتماعي، ص: 11.
(3)-المرجع نفســـه، ص ن.
(4)-عبد الملك مرتاض: في نظرية النقـــد، ص: 162.

في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك"[1].

والمذهب نفسه نجده عند الناقد الفرنسي "**جان كوهين**" **(J.Cohen)**، حين قال: "ليس الشاعر شاعـــرا بما يفـــكر أو يحس، ولكن بما يقول"[2] ، نستشف من خلال هذين القوليـــن أن الأدب عندهما –**الجاحظ وكوهين**– يتمثل في اللغة المنسوجة على نحو معلوم قبل الأفكار التي تطرح فيها.

يرى **رولان بارت (R.Barthes)**، أن النقـــد هو أيضا لغة أدبية لكنها مضمنة وليست لغة أدبية موضوعا، ولا يمكن أن تتحدد علاقات الكلام وبنى اللغة الأدبية الأولى إلا بواسطة اللغة الأدبية الثانية –**النقـــد**–[3].

وإذا جئنا إلى عـــلم الـــلغة، أو ما يسمى حاليا **باللسانيات (Linguistique)**، الـــذي أرسى معالمـــه العالم اللغوي الاجتماعي السويسري "**فرديناند ديسوسير**" **(F.De.Saussure) (1857–1913)**، من خـــلال محاضراته التـــي ألقـــاها في جامعة جنـــيف من سنة **1906** إلى **1911**، وجـــمعت سنة **1916** في كتاب يحمل عنـــوان: "**محاضرات فـــي اللسانيات العامـــة**" **(Cours de linguistique générale)**، نجـــد أن هـــذا العلم اهتم بالجانب اللغوي، ومن ثم غدا سندا رئيسيا في دراسة العمل الأدبي[4] وعلى هذا الأساس كانت أفكار **ديسوسير** البؤرة التي انبجست منها مناهـــج نقـــدية وعلى رأسها المنهج البنيوي.

---

(1)–أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، دط، 1992، ج3، ص: 131، 132

(2) J.Cohen : Structure du langage poétique, P, 42

نقلا عن عبد الملك مرتاض: في نظرية النقـــد، ص: 175.

(3)–ينظر المرجع نفســـه، ص: 178.

(4)–ينظر عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، ص: 167.

يركز **ديسوسير** على اللـــغة بوصفها نظـــام من العـــلامات التي تعـــبر عن الأفكار، كما نلتـــمس هذا القول في كتابـــه السابـــق الذكر: « **La langue est un système de signes exprimant des idées** » [1] .

هـــذا، وقـــد اهتـــم **الشكلانيون الروس**[*] أيضا بالجانب اللغـــوي ووظيفة اللغـــة في التمييز بين النص الأدبي وغيره من النصوص الأخرى؛ حيث اهتمت في بدايتها بالشكل على حساب المضمون، وركزت على العناصر التي تجعل من نـــص ما عملا أدبيـــا، وسعت إلى إعادة الاعتبار للغة في تحديد ماهية الأدب، على أساس أن الأدب ليس فيما يقوله، ولكن في كيفية القول، ورفضت كل المقاربات التي كانت سائدة في النـــقد من تاريخية، اجتماعية ونفسية ودعت الدارس إلى الاهتمام بشكل اللغة من خلال التراكيب والبنى الصرفية والأصوات[2].

وبعدها **مدرسة بـــراغ**[**]، وكان مؤسسها أيضا **ياكبسون** الذي اشتهر بنظرية الاتصال فانتقلت بذلك أفكار الشكلانيون الروس إلى هذه الحلقة، وقد اهتمت بالجانب الوصفي للغة الشعرية، كما بينت نوعين من اللغة هما: اللغة المعيارية،واللغة الإستشرافية

---

(1)- **Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale, Edition-Talantikit, Bejaia, 2000، 22.**

(*)–الشكلانيون الروس: مندمجة من مركزين: الأول يتمثل في "حلقة موسكو اللغوية" ويترأسها رومان ياكبسون **(R.Jakobson)**، والمركز الثاني يتمثل في "جمعية دراسة اللغة الشعرية" المختصرة في كلمة "أبو جاز"**(Opoyaz)** أقامها جمع من نقاد الأدب وعلماء اللغة في بترسبورغ **(Petersburg)** لينغراد سنة 1916، وأبرز أعلامها: ياكبسون تينيانوف**(Tynianov)**، بوريس إيخنباوم **(Eikhenbaum)**، شلوفسكي **(chkloviski)** وأوسيب بريك **(Ossip Brik)** (ينظر عمار زعموش: النقـــد الأدبي المعاصر في الجزائر، ص: 169، 170).

(2)–ينظر المرجع نفســـه، ص ن.

(**)–حلقة براغ (1926–1948): هي حلقة دراسية كونتها في تشيكوسلوفاكيا طائفة من علماء اللغة من بلدان مختلفة: روسيا، هولندا، ألمانيا، انجلترا، فرنسا، وكان لها أثر كبير في ظهور حلقات لغوية جديدة في أماكن أخرى مثل: حلقة كوبنهاجن سنة 1931 (يامسليف وبرندال وغيرهما)، وحلقة نيويورك سنة 1934 (سابير، ليونار بلومفيلد وتشومسكي صاحب النظرية التوليدية التحويلية. (ينظر المرجع نفسه، ص: 171).

وحاولت التخلص من النظرة الشكلية المطلقة للعمل الأدبي، من خلال ربطه بسياقاته المختلفة الاجتماعية والتاريخية والنفسية وغيرها[1].

ثم إن تطور اللسانيات وما جاورها مع علوم فرعية **كالبنيوية، الأسلوبية، السيميائية** وغيرها أكسبت النـــقد مقومات التجدد والحداثـــة على حد تعبير **عبد السلام المسدي** ومن ثم غدا علم اللغة وفروعه مدخلا يتيح للدارس مراجعة النـــقد وتاريخه والتحقيق فيه والتنظير له، كما دعا إلى ذلك **محمد الدغمومي**، من خلال[2]:

-مراجعة التراث اللغوي في علاقته بالأدب والنقد.

-محاولة المصالحة بين النظريات القديمة والنظريات الحديثة.

-التفريق والتقريب بين النظريات الأدبية اللسانية المعاصرة.

-تنظير النقد والأدب في ضوء العلاقة اللغوية.

بدأت هذه المحاولات منذ الثلاثينات والأربعينات، لاسيما مع نقاد وباحثين من مثل: **مصطفى صادق الرافعي**(محاولا رد الاعتبار للتراث)، **أمين الخولي** (دراساته كانت في حدود المقارنة)، ومحاولات أخرى أرادت الاستفادة والمواكبة التوفيقية **كأحمد الشايب**[3].

كما كانت هناك انجازات نقدية متعلقة أيضا بنـــقد النقـــد، إلا أنها بقيت محكومة بالانتقاء والنقص والمحاولة والتوفيقية، سواء من حيث المرجع، أو من حيث الإستراتيجية التي تلحق نـــقد النقـــد تارة بخطاب التحقيق، وتارة بخطاب التنظير، وأحيانا بخطاب التاريخ أو التعليم وحتى داخل كل خطاب نجد هناك تلون بحسب فروع المرجع اللغوي فمثلا: نجد في متن التنظير خطابات ذا منحى أسلوبي ككتابات **عبد السلام المسدي** "**الأسلوبيـــة والأسلوب**" **(1977)**، "**النقد والأسلوبية**"**(1989)**، وكتب أخرى بمنحى سيميائي

---

(1)- ينظر المرجع السابـــق، ص ن.

(2)-ينظر محمد الدغمومي: نـــقد النقـــد، ص: 107.

(3)-ينظر المصدر نفســـــه، ص ن.

ككتابات **محمد مفتاح:**"**سيميائية الشعر القديم**" **(1981)**، "**دينامية النص**" **(1987)** "**تحليل الخطاب الشعري**" **(1988)**، وكذلك **عبد الله الغذامي** في كتابه:"**الخطيئة والتكفير**" **(1985)** وفي خطاب التحقيق نجد منحى بنيويا أو أسلوبيا أو دلاليا، ككتاب **توفيق الزبيدي:** "**أثر اللسانيات في النقد العربي**"**(1984)**، أما في خطاب التعليم فهناك من يريد تقريب هذا المنهج إلى ذاك،كما فعل **موريس أبو ناصر** في كتابه:"**الألسنية والنقـــد الأدبي**"[1].

لكـــن ما يهمنا من هذا كـــله، هو أن نـــقد النـــقد يعتمد على المرجع اللغـــوي من خلال النظر إلى الأدب ليس بوصفه مادة لغوية فحسب، ولكن بوصفه أيضا لغة نوعية ونظاما لغويا، كما أقربه **ديسوسير** و**الشكلانيون الروس** ومن تبعهم، وكون النـــقد أيضا لغة واصفة للغة النص الأدبي، فهذا يقتضي من نـــقد النـــقد أن يحمل في طياته جذورا لغوية.

(1)-ينظر المصدر السابـــق: ص ن.

3/-مـــكـــونات نقـــــد النقـــــد:

3- 1- المكون المفهومي (Concept):

يعرف **المفهوم** بأنه: "التصور الذهني الذي يقوم بالربط بين الوحدات التي تمكننا من عملية التفكير،أي صنع الأفكار،و مكان وجوده ليس في الأشياء أو العـــالم الموضوعي، بل مكان تواجده في العقل، فهو مستوى تجريدي، ومادته فكرية ذهنية محددة الأبعاد".[1]

من هذا المنطلق يمكن القول: إن المفهوم هو مستوى نظري في تعامله مع المقاربات النظرية؛ بمعنى أن النقد الأدبي لا يتعامل مع النصوص الأدبية بعبارات وكلام غير مفهوم وغير محدد، بل من خلال مصطلحات و مكونات مفهومية محددة، على هذا الأساس كان تمركزه في عالم العقل، ومن صفاته نجد:

-هيمنته على خطاب ما، أو أن يكون مجرد مفهوم مساند للمفهوم المركزي وشارح له لأن المفهوم الواحد لا يحدد نمطا من التفكير، بل الذي يحدده هو جملة من المفاهيم [2] مثلا: هـــذه المـــفاهيم المتـــمثلة في: الأدوار الغرضية (**Rôles Thématiques**)،المسار الصوري **(Parcoure figuratif)**، المـــربع السيميـــائي **(Carré sémiotique)**، تتضافر فيـــما بينـــها وتتفاعل لتحقق لنا ما يصطلح عليه:"**بالبنية العميقة**"،فيجب أن يكون هناك تضافر حتى يتحقق المفهوم.

فمفهوم الزمن **(Temps)** بوصفه قيمة يتحدد مجال توظيفه في الدراسة النقدية باستناده لمفاهيم أخرى، على هذا الأساس نقول الجهاز المفاهيم، فالزمان ينهي العدم وينفي الوجود ويقصد به: التوقيت الطبيعي مثل: الصباح، المساء، كما يقصد به: زمن التخييل، أو زمن المتخيل كما نلمس ذلك في الراوية.

فالمفهوم بنية نظرية مثلما هو الشأن مع الزمكان الذي كان أول من طرحه **ألبرت أنشتاين** بنسبة مفهومية، ولا يقصد به الزمان والمكان، في النظرية النسبية، بل هي زمان

---

(1)-محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد، ص:8.

(2)-ينظر المصدر نفســـه، ص:21.

المكان ومكان الزمان، أما **ميخائيل باختين** يرى أنه لا يمكن دراسة الزمان بمفرده، إنما هناك تضافر بين المفاهيم التي تندرج في سياق معين، والزمكان هو دراسة آنية لبعدين مختلفين في الوقت نفسه.

ومفهوم "**الحوارية**"(*) **(Dialogisme)** عنده تقوم على التفاعل(**)**(Interaction)** الآني إما أن يكون الحوار خالصا بين شخصين، أو أن يوظف خطابا داخل خطاب ويركز في ذلك على ثنائية الصوت؛ فبالنسبة إليه لا توجد ملفوظات حيادية فكل شيء في هذا الكون يقوم على مبدأ التعارض أو التخالف على حد اصطلاح **ديسوسير**، لذلك نجد **باختين** يقول: "كل شيء في الحياة حواري"[1]، و يرى أن ما يخلق حوارية الراوية هو تعدد الأساليب واللغات المتصلة بمختلف الهيئات المجتمعية، وأن لكل شخصية أسلوبها الخاص بها ونبرتها المميزة، ولغتها الاجتماعية التي تظل محافظة عليها أثناء الخطاب الروائي[2]، فهذا التضافر والتفاعل بين هذه المفاهيم والخصائص هي التي تحقق مفهوم الحوارية عنده –**باختين**–.

إن بناء المفهوم لا يمكن أن يكون منفصلا عن تصور نظري؛ لأن تصور **باختين** مثلا لم ينطلق من فراغ، بل من مفهوم الأدب وطبيعة العمل الأدبي، والتركيز فيه لا يمكن أن ينصب فقط على الشكل، وإنما على المفاهيم الاجتماعية، فهو "يؤكد على ضرورة تواجد الكلمة ضمن حقلها الاجتماعي، فهي تعكس التواصل داخل المجتمع على أساس أن كل تعبير لغوي موجه نحو الآخر،بل وحتى صرخة الطفل موجهة نحو أمه"[3]؛ باعتبار أن اللغة مؤسسة اجتماعية لا يمكن لكلماتها أن تكون حكرا على فرد دون آخر، وبالتالي يتم

(*)–تجدر الإشارة إلى أن **باختين** انطلق في التنظير لمفهوم "**الحوارية**" من خلال دراسته لنصوص **دوستو يفسكي (Dostoïevski)**.

(**)–استمد **باختين** مصطلح "**التفاعل**" من الفلسفة الماركسية، واستخدمه في الأنساق التالية:(تفاعل السياقات،تفاعل سيميائي، تفاعل سوسيو لفظي، والمصطلح الأخير حولته **جوليا كريستيفا** إلى "**التناصية**" **(Intertextualité)**،(ينظر نهلة فيصل الأحمد:التفاعل النصي (التناصية،النظرية والمنهج)، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، دط، 1423،ص: 106).

(1)–المرجع نفســـه، ص 114.

(2)–ينظر عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص:278.

(3)–نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي، ص:107،108.

اختراقها باستمرار لتصبح بعد ذلك ملوثة بالأصوات والسياقات المختلفة التي ترد فيها وتعبر عنها فتسقط بذلك براءتها، فالمفهوم يجب أن يدل على قيمة أو تصور، فاشتغال المفاهيم مرتبط بتصور معين.

-يعتمد المفهوم على مراجع ليضبط حدود المعرفة،ومنه الوصول إلى تحديد المصطلحات فالمفهوم هو القيمة النظرية التي تضبط حدود الخطاب الأدبي أو الفلسفي أو المعرفي باعتماده على المراجع؛لأن "مسألة المـــفهوم مسألة معـــقدة وشائكة بلا شك، وكل تفكير فيها يحتاج إلى مرجعية تحدد حقل هذا الفكر،وكلما تحدد الحقل و نوعه،ظهر أن للمفهوم تجليات إبستيمولوجية معينة تكسبه وضعا له حدوده في الفلسفة أو المنطق أوفي أصول أخرى كالتي تراها الإبستيمولوجية التكوينية والنفسية"[1]، فمثلا: يستخدم الخطاب التاريخي مفاهيم تختلف عن الخطاب النفسي،أو الديني أو السياسي، فالمفهوم هو الذي يضبط نوع المعرفة، نحن حين نوظف المفهـــوم التاريخي و ندرج معه القيـــم البنيوية، يجب أن يكون لدينا الحذر المنهجي في التعامل مع هذه المفاهيم، ومنه الوصول إلى المصطلح؛كأن نستعمل مصطلحين: الدياكروني (**Dyachronie**)، والسانكروني (**Synchronie**)، نذهب مباشرة إلى اللسانيات، لأن هذين المصطلحان محددان في هذا المجال،رغم توظيفهما في جميع المجالات.

فالمفهوم في حد ذاته يحتاج إلى ضبط لحدود المعرفة في المجال الأدبي وكذلك المجال النقدي، لأن المعرفة واسعة ومتعددة غير محددة.

-يعكـــس المفهوم بالضرورة نظام التفكيـــر أو المذهب الفلسفي، أو الظـــاهرة، ويؤدي إلى إقامة ربط واضح بين المفاهيم والمنظومات في الاتجاهات الفكرية، كالواقعية الرمزية، النفسية الرومانسية وغيرها،أو بعض المفاهيم: الأدب،النقـــد،النظرية[2]، مثلا:

---

(1)-محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد، ص:20.

(2)-ينظر المصدر نفسه، ص:21.

علاقة الإبداع بالنفس، ثم تأتي مجهودات أخرى تحاول ربط الجانب النفسي بالنقـــد كما فعل **شارل مورون**، وبعده **جاك لاكان**، كما أن هناك مجهودات لتطور النظرية فمثلا نظرية "**داروين**" انطلقت من تصور معين، كنظرية النشوء والارتقاء التي لم تطبق فقط في مجال علم الأحياء، بل تم الاستفادة منها في جميع المجالات؛ لأنها تحمل مفـــهوما مركزيا قابلا للتطبيق؛ حيث نجدها في علم الاجتماع، باعتبار أن المجتمع يتحول ويعيش حركية مستمرة، وفي المنهج التاريخي عن طريق تطور الأجناس، أو ما عرف "**بنظرية التطور**"عند الناقد الفرنسي **فرديـنان برونتيار (F.Brunetière)**،الذي تأثر بنظرية "**داروين**" فالأجناس الأدبية لم تبق على شكل واحد، وإنمـــا كل مرحلة تنتج جنسا أدبيا يتلاءم مع الذوق والقيـــم الجمالية للمجتمع، فالشكل الأول **للمأساة** كانت عبارة عن قصيدة يقوم بترديدها شخص معين، ثم ونظرا لخصوصية المجتمع –المدينة الدولة– تحولت إلى رقصات احتفالية، وبعدها إلى مسرحية نثرية تؤدى بكل تمثيلي على خشبة المسرح[1]، وبالتالي القيمة الأساسية عند **برونتيار** هي "**التطور**"، وهو مفهوم تاريخي.

أما مفهوم البطل في الملحمة فهو يختلف عن مفهوم البطل في الرواية؛ حيث إن بطل الملحمة لا يحس بالعزلة و الانفصال،لأنه في اتصال دائم مع منظومته المجتمعية، فهو المدافع عن قيمها، أما بطل الرواية هو بطل إشكالي يصارع قيم المجتمع، وهو في صراع دائم بين داخلية الذات و خارجيتها[2]، فالمفاهيم هنا تعكس نظام معين من التفكير.

–يتم التعبير عن المفهوم بجملة من التحديدات الاصطلاحية، فهو تصور محدد من جوانب الأدب أو مجموعة من الظواهر، والمفهوم لا يرتبط بمصطلح واحد، بل يمكن أن تكون

(1)–ينظر بسام قطوس: مدخل إلى مناهج النقـــد المعاصر، دار الوفـــاء لدنيا الطباعة والنشر،مصر،ط1،2006، ص: 43، 44.

(2)–ينظر عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 244.

له جملة من المصطلحات، خاصة إذا تعلق الأمر بالترجمة، أو نقل المفاهيم وترجمتها إذا كانت المصطلحات غير قادرة على استيعاب البناء النظري لذلك المفهوم،لـــذا تتعدد المصطلحات وهنا إشارة إلى مستويين: المستوى الأول: هو الأصيل بالمفهوم، أما الثاني يتعلق بالترجمة[1]، ويكون التركيز-بطبيعة الحال-على المستوى الأول، مثلا: المفهوم البنيوي له مصطلحاته التي توصلنا إلـــى فهـــم البـــنية **(Structure)**، كالمستوى النحوي الدلالي،التركيبي،هذه المصطلحات متصلة بالمفهوم،لأن قابلية إدراك المفهوم تكون عن طريق جملة من المصطلحات.

-المفهوم ليس بالضرورة إجراء علمي، بل رؤية قيمية أو تصور يرتبط بمستوى النظرية، فهو -كما سبق وقلنا- بنية ذهنية، فلكل نظرية مفاهيم ولكل جهاز المفاهيم اصطلاحات؛ بمعنى أن النظرية توجه المفهوم وهو بدوره يحدد المصطلح، وهذا الأخير يضبط المستوى المفهومي، وبالتالي يكون هناك نسق تواصلي معرفي مع المفهوم، لأن النقد الأدبي وهو يضبط مصطلحاته مع المفهوم يحدد نوع المعرفة التي يستعملها في الدراسة النقدية[2].

-يشكل المفهوم بعدا أساسيا مرتبطا بالمصطلح، والعلاقة بينهما علاقة تبادلية بعيدة عن الصرامة،لأن مجال التفاعل و التعامل بينهما هو المجال اللغوي، رغم أن المصطلح له عدة مدلولات ومادته اللغة، والمفهوم ذو بعد واحد ومادته العقل، ولكن يبقى استعمال المفاهيم في نقـــد النقـــد يتحدد بطبيعة المصطلحات التي تنقل المعرفة وتضبطها وتحددها فالنقـــد يبنى على المفاهيم والمصطلحات، لأن أي كتابة نقديـــة خالية من المصطلحات تدخل ضمن الدراسة الأدبية الحرة على حد تعبير الناقد **عمرو عيلان.**

---

(1)-ينظر عمرو عيلان: محاضرات في نقـــد النقـــد، مدرسة الدكتوراه في النقد والدراسات الأدبية واللغوية، المركز الجامعي، خنشلة، 2008، ص: 7.

(2)-ينظر المرجع نفســـه، ص ن.

3-2-المكون المـــنهجي [*](Méthode) :

أ-لـــــغة:

جاء في "**لسان العرب** ": "أن المنهج والمنهاج هو الطريق الواضح، والنّهج (بتسكين الهاء) هو الطريق المستقيم، ومنهج الطريق، وضّحه، والمنهاج كالمنهج، انهج الطريق وضّح واستبان وصار نهجا واضحا بيّنا،المنهاج الطريق الواضح، واستنهج الطريق: صار نهجا والطريق ناهجة أي واضحة بينة، ونهجت الطريق: أبنته وأوضحته"[(1)].

كما وردت هذه اللفظة في "**المعجم الوسيط**" ليعنى بها:" الخطة المرسومة، ودلالة جديدة استحدث منها منهاج الدراسة ومنهاج التعليم ونحوهما"[(2)].

وقد استهل **حازم القرطاجني** مصطلح (المنهاج) في بعض أقسام كتابه: "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**"، ويريد به الباب، وقسم كتابه إلى أربعة أبواب، أو أقسام سمى كل قسم (منهجا)، وقسم المنهج إلى فصول سماها (مذهبا أو معلما)[(3)].

كلمة(**منهج**)هي ترجمة للكلمة الفرنسية(**Méthode**)، ذات الأصل اليوناني(**Methodos**)، وفي الإنجليزية (**Method**)، وفي اللاتينية (**Methodus**)، وهو"طريقة الفحص أو البحث عن المعرفة، والمنهج بوجه عام وسيلة محددة توصل إلى غاية معينة أما المنهج العلمي، خطة منظمة لعدة عمليات ذهنية أو حسية، بغيـــة الوصول إلى كشف

(*)-يميز **عبد الله العروي** بين ثلاثة مفاهيم أساسية هي: المنهج، المنهجية، الإبستيمولوجية.

-**المنهج (Méthode) :** هي علم قائم بذاته، يأخذ الطريق المتبعة، في دراسات الآداب والتاريخ والاقتصاد وعلم النفس لينظر في أسسها العامة، لذا المنهجية هي دراسة استقرائية تصنيفية مبينة على المقارنة.

-**المنهجية(Méthodologie):**هي علم قائم بذاته،يأخذ الطرائق المتبعة في دراسات الآداب والتاريخ والاقتصاد وعلم النفس لينظر في أسسها العامة،لذا المنهجية هي دراسة استقرائية تصنيفية مبنية على المقارنة.

-**الإبستيمولوجية (Epistémologie):** أو النظرية المعرفية، هي التي تحاول الفصل في مسألة قيمة المناهج بالنظر إلى هدفها العام؛ أي تحاول أن تكشف عن الواقع الذي نصل إليه بواسطة كل منهج، (ينظر فاضل ثامر: اللغة الثانية ص: 221).

(1)-ابن منظور: لسان العرب، مادة (نهج)، ج2، ص: 96.

(2)-إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ص: 966.

(3)-ينظر الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 ، ص:23.

حقيقة أو البرهنة عليها"[1].

ووردت في القرآن الكريم في قوله عز و جل :"**لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا**" سورة المائدة، الآية: 48، واستخدمت لفظة (منهاج) بدل (المنهج)؛ لأن الله تـــعالى أراد بهذا اللفظ ما يشمله من سلوكيات ومبادئ وقيم، أي طريقة العيش في الحياة بكل ما تحمله من مستويات: (سياسية، اجتماعية، اقتصادية، دينية، أخلاقية).

ب/-اصـــطلاحا:

وضع الفيلسوف الفرنسي **رينيه ديكارت (R.Descartes)** كتابا خاصا بالمنهج أطلق عليه "**خطاب المنهج**" لإحكام قيادة العقل وللبحث عن الحقيقة في العلوم بعيدا عن عالم المثل والذهنيات والمعارف المتعالية، وذلك بإقامة منهج جديد يخرج الفكر الإنساني القديم من بوتقة الانغلاق،"فبحث عن منهج واحد من المستطاع استخدامه في كل البحوث، مهما اختلفت موضوعاتها لأجل الوصول إلى الحقيقة (...) نظر في العلوم فوجد أن أكثرها تأكدا ويقينا هي براهين الرياضيات"[2]؛ بمعنى أن ديكارت وجد ضالته في المنهج الرياضي باعتباره يمتلك دقة ويقينية ووضوحا في البراهين بعيدا عن الشك، ويرى أنه صالحا لجميع الميادين التي تطمح الوصول إلى النتائج الصحيحة.

يبين منهـــج **ديكارت:**" القواعد العملية التي يجب إتباعها لإحكام قيادة العقل في إقامة العلـــم (...) مـــن حيـــث إنه يضع المبادئ البسيطـــة الواضحة المتمايزة وينـــدرج منها إلى النتائج"[3]؛ بمعنى أن الأحكام التي يصدرها العقل وتتصف بالدقة والوضوح والمصداقية لا تتحقق إلا بإتباع خطوات المنهج الرياضي الذي ينطلق من المبدأ البسيط الواضح، وصولا إلى نتائج واضحة و يقينية.

---

(1)-مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (انجليزي، فرنسي، عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1974 ص: 318.
(2)-رينيه ديكارت: خطاب عن المنهج، تر: محمود محمد الخضيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1985، ص: 31،32 .
(3)-المرجع نفسـه، ص :145.

وضع **ديكارت** أربعة قواعد منهجية ترتبط ارتباطا وثيقا ببعضها البعض،حيث إن كل قاعدة تستلزم الأخرى وتتضح هذه القواعد فيما يلي:

1-قاعدة اليقين: يقصد بها قوله:"لا أقبل شيء ما على أنه حـــق، ما لـــم أعرف يقينا أنـــه كذلك بمعنى أن أتجنب بعناية التهور، والسبق إلى الحكم قبل النظر، وألا أدخل في أحكامي إلا ما يتمثل أمام عقلي في جلاء وتميز، بحيث لا يكون لدي أي مجال لوضعه موضع الشك"[1]؛ هذا يعني ضرورة التأكد من صحة الشيء قبل إصدار أي حكم.

2-قاعدة التحليل: أي "أن تقسم المعضلة التي تدرس إلى أجزاء بسيطة على قدر ما تدعو الحاجة إلى حلها على خير الوجوه"[2]؛ هذا يعني أن على الباحث اللجوء إلى عملية التفكيك للظاهرة المدروسة بغية إزالة الغموض عنها، وبالتالي ينير جميع جوانبها فتنتفي الشكوك عنها.

3-قاعدة التأليف أو التركيب: وهي " أن أسير أفكـــاري بنظـــام، بادئـــا بأبسط الأمـــور وأسهلها معرفة كي أتدرج قليلا حتى أصل إلى معرفة أكثرها تركيبا، بل وأن أفرض ترتيبا بين الأمور التي لا يسبق بعضها الآخر بالطبع"[3]؛ بمعنى الاعتماد على مبدأ النظام في ترتيب الأفكار حيث تكون الانطلاقة من الأسهل إلى الأكثر تعقيدا دون خلط بين الأمور.

4-قاعدة الاستقراء التام أو الإحصاء: يعرفه بقوله:" أن أعمل في كـــل الأحوال من الإحصاءات والمراجعات الشاملة ما يجعلني على ثقة من أني لم أغفل شيئا"[4]؛ بمعنى أن هذه القاعـــدة هي عملية فحـــص ومراجعة شامـــلة لما تم جمعه وتأليفه مع مراعاة التحقق من صحته وعدم إغفال أي عنصر من عناصره.

---

(1)-المرجع السابق، ص :133.
(2)-نـفســـــه، ص: 143.
(3)-نفســـــه، ص: 144.
(4)-نفســـــه، ص: 145.

وفي محاولة من **ديكارت** تحديد ماهية المنهج يقول:"هو قواعد مؤكدة وضابطة إذا راعاها الإنسان مراعاة دقيقة، كان في مأمن من أن يحسب صوابا ما هو خطأ (...) إنه توجيه العقل بالكيفية التي تسمح له بأن يصدر أحكاما صارمة وصادقة على كل الموضوعات التي تمثل له"[1].

وجد المنهج الديكارتي صدى بارزا في إضافات **كانت** المنهجية، إلا أن هناك من يرى أن نزعة **ديكارت** باءت بالفشـــل؛ لأنه أراد إخضاع العالم الإنساني كله لنموذج علم واحد وهو "**العـــلم الرياضي**"، وعلى رأسهم **باشلار** الذي يعـــد من منتقدي النزعة الديكارتية الرامية إلى إيجاد منهج شامل وموحد، فكانت دعوته ضرورة وجود عقلانيات متعددة بتعدد العلوم لا عقلانية واحدة[2].

يفرق **صلاح فضل** بين نوعين من المناهج؛ حيث يقول:"للمنهج النقدي مفهومان أحدهما عام و الآخر خاص، فأما العام:يرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها هذه الطبيعة النقدية التي أسسها ديكارت على أساس أنها لا تقبل مسلمات قبل عرضها على العقل ومبدأه في ذلك الشك للوصول إلى اليقين،أما الخاص: فهو الذي يتعلق بأشكالها وهو بهذا المفهوم يتحرك طبقا لمنظومة خاصة به تتألف من مستويات مختلفة"[3]؛ بمعنى أن المفهوم الخاص للمنهج يرتبط بالدراسة الأدبية وبالطرق التي تعالج بها هذه القضايا وتحلل على أساسها أشكال الإبداع، أي كيفية قراءة النصوص الأدبية.

إذا كان **المنهج** "أسلوبا في التفكير، وخطوات علمية منظمة تهـــدف إلى حل مشكلة أو معالجة أمر من الأمور (...)، وهو برنامج عمل في البحث العلـــمي وفي نقل النظري إلى التطبيق، وفي التخطيط للمستقبل وفـــق نظرة بصيرة"[4]، فإن محاولة الإمساك بطرق

(1)-المرجع السابق، ص: 139، 140.
(2)-ينظر فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص: 219.
(3)-صلاح فضل: مناهج النقـــد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2004، ص: 98.
(4)-حسن حنفي: المنهج الفلسفي ضمن قضايا العلوم الإنسانية (إشكالية المنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة،دط، د ت ص: 7

المنهج والإلمام بخطواته أمر في غاية الصعوبة، خاصة إذا تعلق الأمر بالمنهج النقدي ومحاولة تطبيق تلك المناهج النقدية الوافدة إلينا من الغرب على النصوص العربية ذات المرجعية المختلفة؛ لأن الناقد العربي يتوسل النصوص الأدبية بجملة من الإجراءات النقدية التي استوحاها من المناهج الغربية، كون هذه الأخيرة حظيت بأهمية قصوى في الدراسات النقدية المعاصرة،"لا باعتبارها مفتاح التحكم في كل بحث ونجوع كل دراسة بل لكونها الأداة المساعدة على استنطاق القضايا، وفهم حقيقة الأشياء، ثم إن قدرتنا على الإبداع، تكمن في قدرتنا على إعادة توليد الأفكار التي تلقيناها عبر التاريخ وبدون المناهج الصالحة تبقى المعطيات خرساء نستنطقها فلا تجيب"[1].

إن أهمية المنهج تكمن في مدى توظيفه توظيفا صحيحا، ولا يتأتى ذلك إلا بمعرفة نشأته وخصوصيته، فهو ثمرة مرحلة تاريخية ذات خصوصيات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية، "إذا لكل منهج زمن ثقافي يعطيه موقعه ودوره"[2]، وعلى الناقد توخي الحذر في التعامل معه، بحيث لا يترك نفسه عرضة للوقوع في حباله، لأن من "أبرز مظاهر سلبيات التعامل الحداثي المتهافت مع المناهج النقدية الغربية نظرته الاختزالية لها واعتبارها مجرد خطوات إجرائية مفصولة كليا عن أي خلفية ابستيمولوجية مؤطرة لها"[3]

فلا يمكن فصل المنهج النقدي عن بيئته ومحاولة إلصاقه ببيئة أخرى، فضرورة البحث في ماهية هذه المناهج وجذورها الضاربة في عمق المعارف، وعلى الناقد العربي أن يستيقظ ويزيل غبار جهله بالنقد المنهجي، ولا يجعل مقاربته مجرد نظرة سطحية لا ترقى إلى أي مستوى، بل يجعل من النص فضاء لعرض أفكاره واستنطاق قضاياه دون لـــوي

(1)–عبد العالي بوطيب: إشكالية المنهج في الخطاب النقـــدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر،الكويت، مج23، العدد 1–2، 1994، ص :455.

(2)–محمد الدغمومي:نقـــد النقـــد، ص :154.

(3)–عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج الروائي العربي، سلسلة عالم الفكر،الكويت، مج 27، العدد 1، 1998 ص: 13.

عنق النص على حد تعبير **عبد الله الغذامي** بمنهج هو في الأصل غريب عن بيئته، لأن الخطاب النقدي العربي عرف انفتاحا كبيرا منذ السبعينات إلى الآن على التيارات والمذاهب الفكرية المختلفة، فكان هناك ابتلاع دون هضم للمناهج الغربية، ودون وعي أو حرص على استخدامها، صحيح أن الانفتاح أمر مشروع ومطلوب لاكتشاف الذات عبر الآخر، لكن محاولة التماهي إلى درجة نسيان الأصل أمر مرفوض، لأننا إذا أردنا مسايرة الركب الحضاري وجب علينا الحرص على "أن لا تقتلع رياح الانفتـــاح جذورنا من تربتـــنا، فتفقـــدنا خصوصيتنا، وتحولنا لنسخة مشوهـــة للآخر (...) لا بد من أن نقوم بعملية مسح شامل للمناهج المعاصرة، أي مناهج الأغيار، من أجل أن نكتشف سؤالنا ومنهجنا الخاص (...) أنا لا يمكنني أن أفحص تراثي إذا أغلقت بابي ونوافذي، وظللت داخل تراثي، شريطة طبعا ألا يتحول الانفتاح لا نبطاح"[1]، أو على حد قول **جورج طرابيشي** :" يجب أن توظف المناهج جميعا في خدمة الأثر الأدبـــي وفهمه وتقييمه، ولا يجوز البتة تمديد الأثر الأدبي على سرير بروكست أي منهج جاهز سالف"[2].

كما أن لا وجود لمنهج دائـــم أو صالح لكل الدراسات، فما يكون مناسبا لموضوع ما يغدو غير مناسب لغيره، لأن المنهج هو وعي ورؤية وهدف، الأمر الذي يجعل الباحث أو الناقـــد في سعي دائب لإيجاد وسيلة أو طريقة تكون أكثر نجاعة في فهـــم النصوص وتحليلها، وبالتالي التعامـــل معها بكل دقـــة وموضوعية،"فلا ينظر إلى المنهـــج باعتباره مجـــرد أسلـــوب أو وسيلة تضبطها خطـــة وقـــواعد تنير السير في طريـــق البـــحث عن الحقيقة وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة، ولـــكن باعتباره منظومة متكاملة تبدأ بالوعي والرؤيا المشكلتين لروح المنهج وكنهه اللامرئي، وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا وذلك الوعي من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة

(1)-عبد العالي بوطيب: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص: 456.
(2)-محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد، ص: 153.

للإثبات أو النفي"[1]؛ فالوعي باستخدام المنهج أمر ضروري، مثلا: نجد بعض النقاد الذين تبنوا المنهـــج البنيوي من أمثال: الناقد **كمال أبو ديب** حين يشرح البنيوية يشرحها بصفتها منهجا، وحديثه عن المنهج البنيوي هو شرح للبنيوية نفسها؛ حيث يقول:"هي طريقـــة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود"[2].

إن غياب الوعي المنهجي لدى الناقد يوقعه فيما يصطلح عليه بـــ (التوفيقية) أي محاولة التوفيق بين منهجين أو أكثر، وحجته في ذلك أنه يتبنى منهجا تكامليا أو تركيبيا، وربما هذا يدل على عجز الناقـــد في محاولة السيطرة على موضوعه، لأنه يزعم أنه يمنح النقـــد الصفة المنهجية الملائمة له،بيد أن تطبيقاته تبقى تتناسب ورغبة الناقد لا أكثر ولا أقل، كما يتبدى لنا قول الناقد **عودة الله منيع** في كتابه "**تجارب في النقـــد الأدبـــي التطبيقي**":" لقد أفدت من هذه المناهج في ضوء تصوري هذا لها، وأفدت من النقـــد الفنـــي وبهذا لم أعالج النصوص بلا منهج،وإنما عالجتها في ضوء منهج تكاملي يرجع تفسيره للأشياء وتصوره لها إلى أصول الفكـــر الإسلامي"[3]، بل تعدى الأمر إلى تداخل كلمة (منهج) وتشابكها مع مجموعة من المصطلحات المجاورة لها، كما نبه إلى ذلك الناقد **علي جواد الطاهر** وحذر من هذا التداخل، ويرجعه إلى سوء الترجمة، ومن بين هذه المصطلحات نجد: المقاربة،الاتجاه، التيار،المدرسة،والمذهب وغيرها، فعلى الناقـــد التعامل بوضوح ودقة مع مفهوم المنهج النقدي، ويحرره من هذا التداخل[4]، "فالمنهج أداة للكشف والتحقيق والإستغوار، وهو في اتكاءه على العلم أو الفلسفة أو الإيديولوجيا يظـــل

(1)-عباس الجراري: خطاب المنهج، منشورات النادي الجراري، ط2، 1995، ص: 40، 41، ذكره المصدر السابق ص :142.
(2)-كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم، بيروت، دط، 1979، ص: 7، 8.
(3)-محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد، ص :149.
(4)-ينظر فاضل ثامر:اللغة الثانية، ص :220.

محافظا على جوهره الأصلي ولا يتحول إلى واحد من هذه الأشياء، لأن ذلك يؤدي بالضرورة إلى طمس حدود المنهج وتطبيقه بطريقة آلية أو مبتذلة"[1].

يعد المنهج طريق النقـــد إلى العلم؛ لأنه يمتلك إستراتيجية للبحث عن الحقيقة، وتتمثل هذه الإستراتيجية في الإجراء المنطقي الذي يضبط الدراسات النقـــدية، ويستند إلى شروط العلم المتمثلة في:(الفرضيات، القوانين والاستقراء)[2].

-**الفرضيات:** يرتكز المنهج على الفرضيات التي تمثل بحثا استقصائيا تدخل في المنطق والفلسفة، وينطلق من حقيقة تبنى من خلال فرضيات وتعدد في المقاربة، وعليه ينطلق النقد من الشك والفرضيات وإعطاء تصورات متعددة للظاهرة للوصول إلى الحقيقة، إذن البحث المنهجي هو بحث في الفرضية.

-**القوانين:** يستند المنهج إلى قوانين منهجية لا يمكن الخروج عنها، فهي بمثابة الضوابط الخارجية،"فلا منهج إلا بوجود قوانين تمكن من التعامل مع الموضوعات بحسب خصوصيتها"[3].

-**الاستقراء:** أي"إن المنهج قوامه الاستقراء، ويتمثل في عدة خطوات تبدأ بملاحظة الظواهر وإجراء التجارب، ثم وضع الفروض التي تحدد نوع الحقائق التي ينبغي أن يبحث عنها، وتنتهي بمحاولة التحقق عن صدق الفروض أو بطلانها توصلا إلى وضع قوانين عامة تربط بين الظواهر وتوحد العلاقات بينها"[4]، وهذا التعريف يشمل بعض المقومات الخاصة بالمنهج العلمي، أما المنهج المتعلق بالنص الأدبي، فهـــو بحث في جوهره ومكوناته وحقائقه أي استقراء نص أدبـــي والبحث في مقوماتـــه، ويتصف هذا البحث بالحقيقة والموضوعية، هذا يعني أن مرتكزات الناقد تكون علمية، لأنه ينطلق

---

(1)-المرجع السابق، ص: 238.
(2)-ينظر عمرو عيلان: محاضرات في نقـــد النقـــد، ص: 7، 8.
(3)-محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد، ص: 141.
(4)-فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص: 219، 220.

من الحقيقة وصولا إلى الحقيقة المصقولة بطريقة موضوعية بعيدا عن الانطباعات الذاتية.

ويرى **محمد الدغمومي** أن عناصر المنهج كما تضبطها الدراسات الإبستيمولوجية يمكن أن تظهر في ثلاث مستويات هي[1]:

الأول: المرتكزات: وتتمثل في الحتمية(التي تقر بالنظام والاطراد وتسمح بممارسة الاستقراء) الحقيقة، الموضوعية.

الثاني: الأبنية المنهجية: أي ما يعطي للمنهج تحققا معرفيا وتتضح في: الوقائع (مادة المنهج التي ينطلق منها و يتفاعل معها)، المفاهيم (التي تحدد مسار المنهج وتضبط شروطه وتحدد مستويات تفاعله)، الفرضيات، القوانين، والنظريات.

الثالث: الوظائف: وهو ما يحققه المنهج في علاقته بموضوعه ويتمثل في: الوصف التفسير، التنبؤ، والتحكم.

يرتبط المنهج النقـــدي بالأدب مـــن خلال وصفـــه وتفسيـــره والتنبؤ له،كما أنه يتحكم في موضوعه بحيث لا نحس بعثرات؛ لأن عدم التحكم في المنهـــج يؤدي إلى اضطراب في الإجراء، وبالتالي عدم الإحساس بالانسيابية والسلاسة، فالتحكم المنهجي هو الذي يضبط الطريقـــة في الدراسة، كما أن قيمة المنهـــج تبرز في قدرة الناقـــد على التحكم في نظامه وآلياته. فالمنهج هو الذي يفرض الإجراء، ومنها الوصول إلى الأهداف المنهجية والنقدية مثلا: للوصول إلى البنية الدالة**(Structure significative)** في البنيوية التكوينية **(Structure génétique) للوسيان غولدمان(L.Goldman)**، التي تقوم على الارتباط بين البنية الاجتماعية للنص وبين الطبقـــة الاجتماعية التي تماثلها في الواقع أي ربـــط بنيـــة النص ببنيـــة المجتمع[2]، هنـــاك مرحلتـــان همـــا: **مرحلـــة الفهـــم**

(1)-ينظر محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد، ص: 25.

(La compréhension) و**مرحلة التفسير(L'explication)** ، هاتان المرحلتان(*) ترتبطان بالمستوى الإجرائي، فغاية الدراسة هي الوصول إلى البنية الدالة عن طريق الإجراء وبالتالي الإجراء المنهجي هو تطبيق لمنهج يتحدد بمفاهيم، وهو ليس مقاربة عامة، لأنه لا يمكن أن تكون كل المقاربات متشابهة فالإجراء مختلف و ليس موحد،مثلا: نحن حين ندرس نصا ما دراسة نفسية ،فإن إجراء هذا المنهج يختلف عن إجراء المنهج التاريخي بمعنى أنه كلما تغير المنهج، أدى بالضرورة إلى تغير الإجراء.

إذا كان ناقـــد الإبداع يختار منهجا معينا في دراسته النصوص الأدبية، فإن ناقـــد النقـــد وهو يعالج الأعمال النقدية يحتكم في دراسته إلى المنهج الذي يتلاءم وطبيعة الموضوع، ما دام أن موضوعه هو النـــقد الأدبي الذي يقوم على أسس معرفية، تعطيه ماهيته وتوجه نظرته ومراده من الإبداع، وهو الشيء الذي يحصر مهمة ناقـــد النقـــد في مساحة محددة هي مدى توفيق ناقـــد النقـــد في الالتزام بالمبادئ الأولية(**) على حد تعبير الناقدة **جوهانا ناتالي (Johanna Natali)**، التي ينطلق منها في دراسة النصوص النقدية.

---

(1)-ينظر عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 263.

(*)-**مرحلة الفهم:** يتم قراءة النص الأدبي في بنيته ومكوناته الداخلية دون الاستعانة بالوسائط الخارجية، فالفهم مسألة تتعلق بالتماسك الباطني للنص، وهو يفترض أن نتناول النص حرفيا، كل النص ولا شيء سوى النص.

- **مرحلة التفسير:** هدفه السعي لإدماج البنية الدلالية للنص باعتبارها عنصرا تكوينيا ووظيفيا، ضمن بنية أشمل وأوسع هي البنية المجتمعية أو الطبقية.(ينظر المرجع نفســـه، ص:266،267).

(**)-و ضعت الناقدة **جوهانا** في معرض تحليلها للأعمال النقدية التي كتبت حول **قطط بودلير**، مدخلا يحمل عنوان "**مسائل في المنهج**"، حددت فيه بعض المبادئ الأولية، ينبغي أن يتوفر عليها كل دارس للنصوص النقدية، وسنعرضها بالشرح والتحليل لاحقا(الفصل التنظيري).

3-3-المكون الاصطلاحي (Terme):

أ/-لـــغة:

تناولت الكثير من المعاجم والقواميس لفظة "**المصطلح**" بالشرح والتحليل، حيث نجد في **لسان العرب** في مادة "**صلح**":

"الصلاح: ضد الفساد، صلح، يصلح، صلاحا وصلوحا، والإصلاح: نقيض الإفساد"[1].

جاء في المعجم **الوسيط** :"لفظة **الاصطلاح** مصدرا لـــ"**اصطلح**"؛ بمعنى اتفاق طائفة على شيء مخصوص، واصطلح القوم: زال ما بينهم من خلاف، واصطلحوا على الأمر تعارفوا عليه واتفقوا. صلح، صلاحا، وصلوحا: زال عنه الفساد، أصلح الشيء: أزال عنه فساده"[2].

وردت كلمات كثيرة من هذه المادة في القرآن الكريم، وفي الحديث الشريف من مثل كلمة "**اصطلح**" الواردة في العبارات التالية من الأحاديث النبوية: "اصطلحا على أن لنوح ثلثها"، "اصطلح أهل هذه البحيرة"، "اصطلحوا على وضع الحرب"، "اصطلحنا نحن وأهل مكة"، ودلالة هذا الفعل مرادفا للفعل "**اتفق**"[3].

يعرفه **علي بن محمد الجرجاني** بقوله:" الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية شيء باسم بعد نقله عن موضوعه الأول لمناسبة بينهما أو مشابهتهما في وصف أو غيرها"[4]، وهذا يعني أن وجود المصطلح يقتضي اتفاق المتخصصين المعنيين على دلالته الدقيقة.

---

(1)-ابن منظور:لسان العرب، دار صادر للطباعة و النشر،بيروت، ط1، دت، مج4، ص:516.

(2)-إبراهيم مصطفى وآخرون:المعجم الوسيط، دار الدعوة للتأليف والنشر والتوزيع، تركيا، مصر، دط، 1989، ج1 ص :520.

(3)-ينظر محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط 1993، ص:7،8.

(4)-المرجع نفســـه، ص: 10.

وقد كان لعلمائنا القدمـــاء جهود طيبة في مجال فهـــم المصطلح، فبرزت مؤلفات منها ما يحمل لفظة "**مصطلح**" مثل: كتاب "**مختصرات اصطلاحات الصوفية**" لـــ **ابن عربي** والبعض الآخر عبروا عنها بـــ:"كلمات، ألفاظ"، حيث سمى **الرازي أحمد بن حمدان** كتابه بـــ"**الزينة في الكلمات الإسلامية**"، وسمى **علي بن يوسف الآمدي** كتابه بـــ: "**المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين**"[1].

أما اللغات الأوروبية تضع لهذا المفهوم كلمات تكاد تكون متقاربة في النطق والإملاء وهذه الكلمات هي: **(Term)** فـــي الإنجليزية، الهولندية، الدانماركية، النرويجية، السويدية **(Terminus)** أو **(Term)**، في الألمانية و**(Terme)** في الفرنسية، و**(Términe)** في الإيطالية و**(Termino)** في الإسبانية، و**(Termo)** في البرتغالية، و**(Termin)** في الروسية والبلغارية والرومانية والسلوفينية، والتشيكية، والبولندية، و**(Termi)** في الفنلندية[2].

والمعنى الأساسي لهذه الكلمات يتلخص في التحديد من حيث: الزمن أو المكان أو الشرط أو الدلالة المتخصصة، وهي دلالات ترجع إلى الأصلين اليوناني واللاتيني، حيث نجد في اللغة اليونانية، كلمتان:**(Terma)**و**(Termon)**، تدل في مجال الألعاب الرياضية على الهدف الـــذي تعـــدو إليه الخيل، ونجد في اللغـــة اللاتينية الكلمتـــان: **(Termen) (Terminus)**،وكلمة **(Termo)** الدخيلة من اليونانية، هذه الكلمات تدل على الحجر الذي يميز حدود المنطقة، كما تدل أيضا على النهاية أو الطرف البعيد أو الهدف[3].

---

(1)-ينظر المرجع السابـــق ، ص: 8.
(2)-نـــفســـــه، ص: 9.
(3)-نـــفســـــه، ص: 10.

ب/-اصطلاحا:

يتفق المتخصصون الأوروبيون في "**علم المصطلح**"(*) على أن أفضل تعريف أوروبي **للمصطلح** يتضح في التعريف التالي: "الكلمة أو العبارة الاصطلاحية مفهوم مفرد أو عبارة مركبة استقر معناها أو استخدامها وحدد في وضوح، هو تعبير خاص ضيق في دلالته المتخصصة، وواضح إلى أقصى درجة ممكنة، وله ما يقابله في اللغات الأخرى ويرد دائما في سياق النظام الخاص بمصطلحات فرع محدد فيتحقق بذلك وضوحه الضروري"[1].

يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن المصطلح لا يقتصر على الكلمة المفردة، بل يتعداها إلى أن يكون عبارة مركبة ذو دلالة واضحة، لأنه استخدم في مكان محدود وواضح أي سياقه الخاص الذي حقق له الوضوح.

(*)-علم المصطلح أو المصطلحية (Terminologie): علم قديم جديد، هدفه البحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبر عنها، إنه الدراسة الميدانية لتسمية المفاهيم التي تنتمي إلى ميادين مختصة من النشاط البشري باعتبار وظيفتها الاجتماعية، ويشمل علم المصطلح من جهة على وضع نظرية ومنهجية لدراسة مجموعة المصطلحات وتطورها، ويشمل من جهة أخرى على جميع المعلومات المصطلحية ومعاملتها، (ينظر فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص:171).

ويعرفه "**قاموس اللسانيات**":

Terminologie : « toute discipline, et à plus fort raison toute science, a besoin d'un ensemble de terme, définis rigoureusement, par lesquels elle désigne les nations qui lui sont utiles, cet ensemble de terme constitue sa terminologie officielle, repose en partie sur celle des grammairiens latins, chaque école linguistique se constitue une terminologie particulière, plus ou moins complète, il n'y a pas de science sont terminologie. » (Jean Dubois. Dictionnaire de linguistique et des sciences langage, Larousse, paris 1999 pour la présente édition, p : 481).

علم المصطلح: ظاهرة تلازم العلوم وتصاحبها، فكل علم أو تخصص يحتاج إلى جملة من المصطلحات المحددة دلاليا والتي تحمل معنى مفاهيمه، وتحديد هذه المصطلحات وجمعها هو ما يشكل علمية المصطلح، على اعتبار أن اللسانيات علم من العلوم، فكل مدرسة لسانية تحوي مجموعة من المصطلحات المحددة والدقيقة، تميزها عن سائر المدارس اللسانية الأخرى، ولا علم دون مصطلحات.

(1)-محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص: 11، 12.

يعرف المصطلح أيضا بأنه:"اسم قابل للتعريف في نظام متجانس، يكون تسمية حصرية (تسمية لشيء)، ويكون منظما (أي في نسق متكامل)، ويطابق دون غموض فكرة أو مفهوما"[1]؛ بمعنى أن وضوح المصطلح مرتبط بوضوح المفهوم الذي يدل عليه وفق نظام متكامل و متجانس.

تعتبر المصطلحات صورة حية لتطور العلوم، بمعنى أن لكل علم مصطلحات خاصة به كما يذهب في ذلك الناقد **عبد السلام المسدي** إلى القول:"مفاتيح العلوم مصطلحاتها ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية، وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه، وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال"[2].

يوضح لنا هذا القول مدى أهمية المصطلحات في الحياة الإنسانية؛ وتكمن أهميتها في نقل العلوم والمعرفة باعتبارها مفاتيح لها، وبالتالي فهي تخدم جوانب كثيرة من هذه الحياة فحاجتنا إلى المصطلح لا تنتهي أبدا، ما دام أن المعرفة في تطور مستمر، فتميز العلوم يكمن في مصطلحاتها، على أساس أنها المرآة الكاشفة لأبنيتها المجردة.

يقول **عبد السلام المسدي** في موضع آخر: "إن السجل الاصطلاحي في كل فرع من العلوم هو الكشف المفهومي الذي يقيم للمعرفة النوعية سياجها المنطقي، بحيث يغدو الجهاز المصطلحي لكل ضرب من العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها اختل نظامها وفسد باختلالها تركيبه، فتهافت بفعل ذلك أنسجته"[3].

---

(1)–المرجع السابــق، ص: 12.

(2)-عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، دط، 1984، ص: 11.

(3)–عبد السلام المسدي: المصطلح النقــدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، دط، دت، ص: 11.

تتضح أهمية **المصطلح** في النـــقد فيما يلي:

-يعطي المصطلح للنقد بعدا واصفا من خلال تسمية مادة الأدب اللغوية بالغة نفسها.

-يساهم في تقريب النقد من الحقول المعرفية، انطلاق من استخدام مصطلحاتها، مثلا حين نستعمل مصطلح "**اللاشعور**" هذا الأخير يحيلنا مباشرة إلى حقل علم النفس، أو مصطلح "**التفاعل**" يحيل مباشرة إلى حقـــل الكيـــمياء، هذه المصطلحات يخرجها الاستعمال النقدي من حيزها الضيق، فتغدو مفاهيم نقدية.

-يؤكد المصطلح على البعد الماورائي للمفهوم حين يسمي المفاهيم بمفاهيم أخرى على أساس التجريد (المجاز،الاستعارة وغيرها)[1].

يمثل ظهور المصطلح في أية حضارة، مرحلة متقدمة من النضج والتأمل والوعي فهو يمثل مظهر من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافية للأمة هذا من جانب، ومن جانب آخر يمثل قاسما مشتركا بين الثقافات الإنسانية المختلفة [2]، والقول بتعدد المصطلحات راجع إلى التنوع الثقافي؛ بمعنى أن هناك بنيات ثقافية متعددة تحاول كل دولة من خلالها إثبات هويتها وخصوصيتها، هذا يعني لا وجود لما يطلق عليه بـــ "**أزمة المصطلح**"، وإنما هناك "**أزمة الهيمنة**" على حد اصطلاح الناقد **عمرو عيلان** وإشكالية تعدد المصطلح؛ لأن الواقع هو الذي يفرض هذه الإشكالية، فكل دولة لا تستطيع أن تستعمل مصطلحا واحـــدا والدليـــل على ذلك: نجد مصطلح **الشعرية (Poetics)**، يستعمل في النقد العربي بمصطلحات عديدة[3]:

(1)-ينظر محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد، ص: 19،20.

(2)-ينظر فاضل ثامـــر: اللغة الثانية، ص: 170.

(3)-ينظر حسن ناظم:مفاهيـــم الشعريـــة (مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيـــم) المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، 1994، ص: 18.

-الناقد **عبد السلام المسدي** يستعمل مصطلح (الإنشائية).
-الناقد **جابر عصفور** يستعمل مصطلح (علم الأدب).
-الناقد **عبد الله الغذامي** يستعمل مصطلح (الشاعرية).
-الناقد **سامي سويدان** يستعمل مصطلح (الشعرية).

وبالتالي فالتعددية الثقافية العربية هي التي تفرض تعددية المصطلح مثلا: نجد في اللسانيات مصطلحين هما:**(Langue/Parole)** تترجم بطرق مختلفة فكلمة **(Langue)** تترجم بـــ(لسان) من قبل: **عبد السلام المسدي،عبد الصبور شاهين،** وتترجم بـــ (لغة) عند **يوئيل يوسف عزيز، صالح القرمادي،** و"**معجم مصطلحات علم اللغة الحديث**" و(نظام لغوي) عند **مجيد الماشطة.**

بينما تترجم كلمة **(Parole)** بـــ(الكلام) من قبل **عبد السلام المسدي** و **يوئيل يوسف عزيز،** و**سعيد علوش،** و**عبد الصبور شاهين،** و**معجم مصطلحات علم اللغة الحديث،** بينما تترجم بـــ(لفظ) عند **صالح القرمادي،** و (حدث كلامي) عند **مجيد الماشطة**[1].

ومع كل هذا يتطلب من الناقد العربي التعامل مع المصطلحات بكل حذر وحيطة لتجنب أي لبس أو تداخل أو غموض في وجود شبكة معقدة من المصطلحات النقدية الحديثة التي أطلقها الانفجار النقدي الهائل في هذا القرن، لأن تعددية المصطلح كثيرا ما تصطدم القارئ وتولد في نفسه الحيرة والقلق في اختيار المصطلح الذي يتناسب وطبيعة موضوعه.

(1)-ينظر فاضل ثامر: اللغة الثانيـــة، ص: 176، 177.

3-4-المكون الـــنظري (Théorie):

-دلالة كلمة "نـــظريـــة":

يعود أصل الكلمة **(نظرية)** إلى الموروث الإغريقي، وتعني في أصولها: النظر، الرؤية البصر، الحقيقة، والمعرفة المجردة من الغايات النفعية، بل إن مفردة الحقيقة **(Thea)** تكاد تتأصل في المفردة مثلما يتأصل فيها أيضا مفهوم الآلهة **(Theo).**

وهذه المفردة لها علاقة وطيدة برياضية الجري والسباق، فهذه الكلمة مشتقة من مصدر أن تجري **(Theo)**، والنظارة المشاهدون **(Theoria)** كانوا حكاما رسميين يشرفون على المتسابقين[1].

والناظر **(Thearos)**، كما يقول **هابرماس** هو "المندوب الموفد من قبل المدن الإغريقية إلى الاحتفالات العامة ومن خلال النظر(**Theoria**)، أي المشاهدة، فإنه يهب نفسه ليصبح ملكا للأحداث المقدسة"[2].

كما وظفت هذه الكلمة في العلاقات الدولية بوصفها موظفا حكوميا، حيث صاغ **أفلاطون** القانون الثالث في كتابه "**القوانين**"، وكان يقصد به هذا المنصب الحكومي، حيث يقول:"على الشاعر ألا ينظم شيئا منافيا لقوانين وأحكام قضاة المدينة (...) وألا يطلع أي مواطن عادي على شيء نظمه من قبل أن يضعه بين أيدي القضاة المعنيين بهذه الأمور وبين أيدي حماة القانون، وقبل أن يجيزوه"[3].

ثم انتقلت هذه الكلمة إلى اللغة اللاتينية، وتعمقت دلالتها أكثر، فغدت تحمل معاني الفصل والتقطيع والتخصيص، كما يذهب **هايدغر** إلى القول: "أن تعزل شيئا ما في قطاع منفصل وتحصره داخله، إذ إن جذر التأمل **(Templum)** يعني في الأصل مسارا انحفر

---

(1)-ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، دت، ص: 183،184.

(2)-المرجع نفســـه، ص: 183.

(3)-نفســـــه، ص: 184.

في السموات وعلى الأرض (ومسار الشمس هو علامته في منطقة السموات)"[1].

هذا يعني أن كلمة (نظرية) وجدت منذ القدم مع **أفلاطون** و**أرسطو**، وكانت ذات صلة بقضايا الإنسان، ويميز **أرسطو** بين المعرفة النظرية والمعرفية التقنية التطبيقية العملية حيث يرى أن المعرفة النظرية المبنية على التأمل العقـــلي تجعل من مالكها سيدا يصدر الأوامر ولا يستقبلها، في حين أن المعرفة الثانية تجعل من صاحبها خادما بالضرورة،لأنه يعمل بجسده وعضله[2].

تعرف النظرية عند أغلب الإبستيمولوجيين بأنها "جسم من المفاهيم ينطلق من فرضيات لإيجاد قوانين أو قواعد لتفسير ظاهرة أو لإيجاد حل لمشكلة نوعية في حقـــل العلـــم والفكـــر والفلسفة"[3] ؛ بمعنى أن أهمية النظرية تكمن في تفسيرها لظاهرة ما، انطلاقـــا من فرضيات، بغية إيجاد حلول للمشكلة التي هي بصدد معالجتها، سواء أكانت مشكلة علمية أم فكرية أم فلسفية.

تمثل النظرية إطارا عاما، وتشكل تصورا شاملا، فهي لا تجيب عن سؤال واحد أو تستجيب لمجال واحد، بل تتسم بالشمولية والتعميم، كالنظرية المثالية والنظرية الوضعية وغيرها، ووجودها يكون حواريا أو جدليا مع نظريات أخرى، غايتها إما أن تتجاوز تلك النظريات أو تحتوي نظريات أخرى، وهي في علاقتها بهذه الأخيرة يمكن أن تتميز بجملة من المظاهر تتبدى فيما يلي[4]:

1-المظهر السجالي (Polémique) :

هو مظهر صراعي يكون بين نظريتين متجاورتين، أو بعيدتين، وكل نظرية تطرح نفسها كبديل، وتحاول أن تثبت صلاحيتها على حساب الأخرى، وهذا الصراع إما أن يصرح به أو أن يكون ضمنيا.

---

(1)-المرجع السابـــق، ص ن.
(2)-ينظر نفســـــه، ص: 184، 185.
(3)-محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد ، ص: 40.
(4)-ينظر المصدر نفسه، ص: 46.

2-المظهر الحواري :(Dialogique)

يكشف نقاط الاختلاف والاتفاق بين النظريات، مثلا: نظرية الشكل، ونظرية المعنى نقاط التفاعل بينهما يكمن في النص.

3-المظهر الإقصائي:

يبدأ من اللحظة التي يتزود فيها المنظر بفرضياته الخاصة، فالجانب الإيديولوجي فيها يسعى لإلغاء النظريات الأخرى.

4-المظهر الجدالي أو الاختلاف (Différance):

هذا المظهر يفرض على النظريات أن تتمايز فيما بينها، فالاختلاف شكل من أشكال الرقابة التي تفرض على المنظر مراعاة ما هو موجود، إما بالمقارنة أو بالمغايرة أو بالدخول إلى المنطقة الحوارية والسجال.

5-مظهر التـــغيـــر:

لا يمكن أن تكون النظرية ثابتة، حتى وإن ظهرت متمسكة بعناصرها، فهي محكومة بآلية التطور والتغير، كنظرية المحاكاة التي بدأت مع **أفلاطون** واكتست صيغة معدلة مع **أرسطو** ثم اتخذت صيغة مغايرة مع النقاد العرب، أمثال: **حازم القرطاجني.**

هذا يعني أن النظرية لا توجد في عزلة أبدا، وهي تحرص على أن تظل ذات فعالية دائمة في مجال العلم والمعرفة، وتتميز بطابعها الموضوعي والمعرفي، لأن مرجعيتها علمية، تريد أن تتوافق ومفهوم العلم نفسه،ورغم ذلك فهي تطرح في جانب من جوانبها فكرة إيديولوجية، وهي حاضرة في كل أشكال المعرفة البشرية، وتشكل ثنائية بين الوعي والإبداع[2].

(1)-ينظر المصدر السابـــق، ص: 46.
(2)-نفســـــه، ص: 44.

يقصد بالنظرية –حسب الكلاسيكيين– المعرفة المجردة غير النفعية؛ لأن مجالها محصورا في الحقل التأملي الخالص البعيد عن المنافع، وهي تحد من الحقل المعرفي لأنها تنطوي على مجموعة من التعميمات التأويلية التفسيرية في تفسير وشرح نصوص معينة، وبالتالي فهي تحتكم إلى المنهجية[1].

ترتبط النظرية بمجالين أساسيين هما: مجال الأدب ومجال النقد، وعلى هذا الأساس فإن النظرية في النـــقد الأدبي هي "بناء مفهومي مغلق، وقيمة مجردة في صيغة قانون ونظام منته"[2]، وهذا البناء المفهومي يتفاعل بصورة إيجابية مع جملة من المستويات تتمثل في[3]:

1–مستوى العلاقات الموضوعية: وتتضح في علاقة النـــقد بالأدب، علاقة النـــقد بالأدب والمعرفة العلمية، علاقة النـــقد بالأدب والثقافة أو الحياة العلمية.

2–مستوى العلاقات النظرية: تتمثل في نظريات النـــقد بالنـــقد، نظريات النـــقد بنظرية الأدب، نظريات النقد بنظريات المعرفة الأخرى (الفلسفة، العلم).

4–مستوى العلاقات التداولية: كعلاقة الذات (الناقد) بالموضوع، وعلاقة الناقد بالقارئ وعلاقة الناقد بالقارئ والمعرفة المنتجة.

يعبر عن مصطلح "**النظرية**" عند نقادنا العرب بملفوظات عديدة من بينها: الأفكار مجموعة نظرات، الرؤيا وغيرها؛ حيث نجد: **مصطفى ناصف** في كتابه: "**نظرية المعنى**" يقول: "ومن حق القارئ أن يعرف أني كتبته (الكتاب) بعد أن ألفت "الصورة الفنية" و"مشكلة المعنى في النقد الحديث"، وفي كل هذه الكتب الثلاث حاولت أن أقدم مجموعة مترابطة من الأفكار"[4]، كما نجد **هند حسين طه** في كتابها: "**النظرية النقدية عند العرب**"

(1)–ينظر ميجان الرويلي، ومحمد البازعي: دليل الناقـــد الأدبي، ص: 185.
(2)–عمرو عيلان: محاضرات في نقـــد النقـــد، ص: 14.
(3)–ينظر محمد الدغمومي، نقـــد النقـــد ، ص: 45.
(4)–المصدر نفســـه، ص: 123.

تقول:"الذي أردناه على وجه الدقة من هذا المصطلح "النظرية" هو مجموعة نظرات العرب في إنتاجهم الأدبي"[1].

أما **عبد الله إبراهيم** في كتابه: "**المتخيل السردي**"، فقد آثر استخدام مصطلح الرؤية بدل النظرية؛ حيث يرى أن العملية النقدية بوصفها فعالية تهدف إلى اكتناه عالم الخطاب الإبداعي في مستوياته الأسلوبية والتركيبية والدلالية، تقوم على ركيزتين أساسيتين هما: **الرؤية** التي ينطلق منها الناقد، و**المنهج** الذي يتبعه للوصول إلى ما يهدف إليه[2]، والرؤية كما يرى هي: "خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسيج والبنية والدلالة والوظيفة، أما المنهج فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد مستخلصة من آفاق تلك الرؤية للاقتراب إلى الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية"[3].

هذا يعني أن النظرية تتكشف عن مجموعة رؤى يمكن أن تربط بنسيج مشترك، كما أن الرؤية تتمخض عن شبكة مناهج مختلفة تأخذ اختلافها وتمايزها من منتهجيها وحملة لوائها.

إذا تفحصنا مفهوم "**النظرية**" في "خطاب التنظير"، نجده بمصطلحات مختلفة مثل التفسير، المبادئ، النظام وغيرها، حيث نجد **عبد المنعم تليمة** في كتابه:"**بين النظرية والمنهج في النقد الأدبي**"، يقول: "تتوجه النظرية إلى تفسير النشاط الأدبي (...) والمناهج هي وسائل علماء الجمال والنقاد النظريين للوصول إلى نتائج منظمة في التفسير وهي طرائق النقاد العمليين في تعاملهم مع النصوص"[4].

---

(1)–المصدر السابــق، ص ن.
(2)–ينظر فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص: 230.
(3)–عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (المقاربات النقدية في التناص والرؤى والدلالة)، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1990، ص: 5.
(4)–محمد الدغمومي: نقـــد النقــد، ص: 130.

إن الناقد من خلال هذا القول يحاول الربط بين مصطلحين أساسيين هما: "النظرية " و"المنهج"، وأن كل واحد منهما يكمل الآخر، باعتبار أن النظرية هدفها هو تفسير الأعمال عن طريق المنهج الذي يزودها بالأدوات والوسائل المستخدمة في عمليات التفسير وصولا إلى نتائـــج منظـــمة، أما **حسام الخطيب** في كتابه: "**مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في النقد والأدب**"، يرى "أن النظرية هي مجموعة من المبادئ العامة المتناسقة والتفسيرات المترابطة والمناهج النوعية التي تنبثق عن درجة معتبرة من الفحص الشامل والدقيق لظاهرة معينة"[1].

يوضح هذا التعريف المبادئ الأساسية للنظرية من تناسق وتفسير ومناهج، التي تحتكم إلى نظام الفحص الدقيق والوعي بكيفية التعامل مع ظاهرة معينة، وفق رؤية خاصة وشاملة.

تقوم النظرية على أسس تسميها بعض خطابات نـــقد النـــقد بـــ "**المكونات النظرية**" هذه المكونات تتمثل في[2]:

1-المكون الفلسفي: وتتضح في الإجابة التي تقدمها النظرية حول سؤالين جوهريين يتعلقان بالأدب ووضعيته.

2-تقوم النظرية على مجموعة من المفاهيم والمصطلحات التي تعمل على جعل آلية التحليل والربط بين الظواهر المجسدة في النص الأدبي، وفي عملية تلقي النص، وبين التصورات الفلسفية والسياق النظري العام للنظرية ممكنا.

3-المكون الثالث يجمع بين النظري والتطبيقي، فهو نقد تطبيقي واسع يستفيد من الجانب النظري المتعلق بماهية الأدب وفائدته، وفي المقابل يستفيد من المفاهيم والمصطلحات التي

---

(1)-المصدر السابق، ص: 129.
(2)-ينظر نفســـــه، ص: 130.

أنجزتها النظرية.

يعرف **الدغمومي** النظرية بقوله: "هي بناء ككل بناء مشروطة بالنسقية، ولا يمكن أن تسمى النظرية نظرية إلا إذا تمكنت من النسقية، ولو في حدود نسبية تجعلها ممكنة التسمية وقابلة للتميز ومنتجة لمعرفة لا تكرر معرفة سابقة"[1].

يحاول الناقد في هذا التعريف، أن يبين أن النظرية ما دام أنها بناء فهي بالأساس تقوم على نظام معين، من خلال تفاعل جملة من العناصر، هذا النظام يمنح لها الاستمرار والتميز، وعدم تكرار معرفة جديدة، لأن تكرار المعرفة أو محاولة تعديلها هو من هدف التنظير.

إن محاولة الإتيان بالنظرية ليس بالأمر السهل، على حد قول **عبد الله الغذامي:** "إن صناعة النظرية عندي عمل يشبه عمل الشعر عند ابن رشيق الذي يقول: إن الشعر كالبحر أهـــون ما يكون على الجاهل أهـــول على العالـــم وأتعب أصحابه قلبا من عرفه حق معرفته، وكذلك هو العمل في النظرية وفي كل فكر جاد، ولا يستهتر بذلك أن يستقله إلا الجاهل كما يستهتر بالآخر، أما العالم الذي اكتوى بنار المعرفة، فإنه يعرف كيف يكون التعب (...)"[2]؛ لأن هناك تصور فلسفي، وضوابط ثم إجراءات حتى تقوم النظرية كون هذه الأخيرة تبقى الإطار الشامل للتصورات الكلية والمفاهيم النـــقدية والمعرفية الفلسفيـــة في اتصال مع مختلف الآليات التي تحكمها.

(1)–المصدر السابق، ص: 122.

(2)–نفســـــه، ص: 134.

تمهيــد:

عرف النقــد الأدبي تحولا كبيرا في منعطفاته، ولاسيما النقــد العربي الجديد الذي يعاني من قطيعة معرفية مع النص الإبداعي، ويبدو أن هذه القطيعة كما يرى **شكري عزيز ماضي** سببها منطلقات النقــد ذاته حيث نجده يقول: "إن حركة النقد العربي الجديد لم تعترف بإنجازات النقد العربي الحديث ولم تتحاور معه ولم تتفاعل مع التراث النقدي القديم" [1].

ثم إن المتتبع لمسار الحركة النقدية، سيلاحظ اهتمام النقاد اهتماما كبيرا بالنقد الأدبي بكل أنواعه: النقد الشعري، النقد السردي، النقد التنظيري، النقد التطبيقي، فتراكمت دراساتهم وتشعبت على الرغم من تنوعها واختلافها، بسبب معالجتها لموضوع واحد **(النقــد)**، ولعل ظهور نقــد النقــد على أساس أنه المعجزة على حد قول **غالي شكري:** "اتسعت الفجوة بين الناقد والقارئ اتساعا لا يسده الوصفيون ولا البنيويون وإنما يحتاج لمعجزة" [2]، بإمكانه إنتاج صورة مغايرة لدراساتهم، والتقليل من حدة هذا التراكم، وبالتالي إخراج النقد العربي من هذا الوضع، بالإضافة إلى مقولة **عبد السلام المسدي** التي تشير إلى السياق نفسه، حين يقول "لئن كان شيء من كل هذا مبثوثا بين طيات النقد في الماضي، فإن حصوله بضرب من الوعي الواضح، بل وبشيء من الوعي الحاد أحيانا في المنهج الحديث هو الذي حول القضية إلى سمة بارزة ضمن سمات الوضع المعرفي الراهن، ولأول مرة يتبلور ضمن متصورات النظرية النقدية، وبين جداول قاموسها الإصلاحي مفهوم نقــد النقــد"[3].

بما أن نقــد النقــد مثله مثل النقــد، فهو بحاجة –هو الآخر– إلى التأسيس من خلال صوغ نظــرية خاصة به ومتكامــلة على أساس ما يحمله من تصورات نظرية وإجرائية أثناء مراجعته للنص النقــدي ومحاولة تصحيحه، بالإضافة إلى تداخــله الشديــد مع الكثير من الدراسات الأدبية والنقــدية، هذا الأمر هو الذي دفع بالنقاد إلى توجيه نظرتهم والاهتمام

(1)–شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقــد العربي الجديد، المؤسسة العربية، بيروت، دط، 1997، ص: 195.
(2)–نجوى الرياحي القسنطيني: في الوعي بمصطلح نقــد النقــد، ص: 51.
(3)–عبد السلام المسدي: في آليات النقــد الأدبي، دار الجنوب، تونس، دط، 1994، ص: 76.

به–نقــد النقــد– تنظيرا وتطبيقا.

وقد تعذر علينا العثور على الكتب التي تناولت الجانب التنظيري له، أو بتعبير آخر النقاد الذين نظروا له على الرغم من جهدنا ومحاولتنا الحثيثة لرصدها، فلم نجد سوى كتاب **الدغمومي،** –وسترتكز قراءتنا(*) عليه– باعتباره الكتاب الوحيد والشامل في طرحه لهذا الموضوع، ومناقشته بكل دقة وموضوعية، مع أن هناك بعض الكتب النقدية التي نظرت له لكن مع إشارات سريعة فقط، ومنها كتاب **محمد الناصرالعجيمي،** وكتاب **حميد لحمداني** على أن ما وجدناه في ثنايا بعض الكتب هو عبارة عن وجهات نظر وآراء عامة حوله، دون أن تفي بالغرض الذي نحن بصدد معرفته–نقــد النقــد– ثم علاقة هذا الأخير بالدراسات الأدبيــة والنقديــة.

1/–تنظيـــر نقـــد النقـــــد:

1–1–محمد الدغمومي ونقـــد النقـــد:

يتكون كتاب "**نقــد النقــد وتنظيــر النقــد العربي**" للناقــد المغربي **محمد الدغمومي** من **(354)** صفحة، من منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمغرب، وهو في أصله أطروحة لنيل دكتوراه دولة؛ إذ يحتوي على ثلاثة أقسام مسبوقة بتمهيد ومقدمة، إلى جانب احتوائه خاتمة وقائمة بأهم مصادر ومراجع الدراسة، حيث يتناول الناقد في القسم الأول: متن نقــد النقــد والتنظير النقدي ومرجعياتهما، في حين خص القسم الثاني: لمعالجة بعض المفاهيم المرجعية التي تحضر قي متن نقــد النقــد والتنظير.

أما القسم الثالث: فحاول الناقد ضبط القضايا المختلفة ذات الصلة بمفاهيم النقد وحضورها في الخطابين.

يفتتح الناقــد مقدمة كتابه بعبارة صريحة يقول فيها: "لن أنكر منذ البدء، أن هذا العمل مستفز؛ فهو يبحث في الاختلاف و يسلم به، ويحاول أن يتلمس نظاما له ويرسم حدوده وضوابطه الممكنة في مجال النقد الأدبي عموما، وفي حقل نقد النقد والتنظير النقدي

(*)–تنويــه:لا ندعي بأن قراءتنا ستكون نقدية تحتكم إلى الصرامة العلمية والمنهجية سواء تعلق الأمر بهذا الفصل أو بالفصل اللاحق، بقدر ما هي مجرد ملاحظات قابلة للأخذ والرد.

خصوصا"[1].

يبــدو الناقــد على وعــي تام بحجم الصعوبات التي سيفرزها هذا البحث في موضوع لا يعرف الاستقرار، على هذا الأساس نجــده وهو في معالجته لهذه القضايا يطرح الكثير من الأسئلة النقــدية المتصلة بالنقــد والدراسة الأدبية ونظرية الأدب وتاريخ النقــد، وهدفه من ذلك الاقتراب من نقــد النقد والتنظير النقــدي ومحاولة تفكيك خطاباتهما؛ حيث ينطلق من اعتبار النقد منظومة معرفية منهجية ذات صلة بالعلوم الإنسانية والفلسفات المعاصرة الأمر الذي جعله بعيدا عن الاكتفاء بمرجعية واحدة كونه نشاطا تتجاذبه الكثير من الحقول المعرفية التي يستمد منها مصطلحاته وأدواته، باعتباره مبحثا إشكاليا لا يرضى بحدود صارمة.

يرى الناقــد أن الحديث عن النقد والتساؤل عن وضعه وقضاياه ومحاولة إنتاج معرفة جديدة ذات صلة به، هو ما استدعى ضرورة قيام مبحث نقدي جديد عرف بنقد النقد، كونه رؤية ابستيمولوجية لفهم طبيعة المعرفة التي ينتجها النقد، غير أن مفهومه "يظل في جوهره مشروعا يصعب تحديده بدقة"[2]، لأنه يتداخل مع التنظير[*].

كما يحدد مستويات خطاب نقد النقد –الفصل الأول– في ثلاثة خطابات بالإضافة إلى متن تنظير النقد الذي يعده خطابا رابعا، وتتبدى هذه الخطابات فيما يلي:

1-خطاب التعليم:

يوضح **الدغمومي** اشتغال هذا الخطاب بحرية أكبر، كونه يعتمد على استراتيجيات عديدة تبدو واضحة في أهدافها؛ حيث يهدف إلى خدمة الطلاب قبل خدمة النقد، ومع ذلك فهو "خطاب تتقاطع فيه مقاصد واهتمامات مهنية خاصة وثقافية عامة ويريد أن يعطي لنفسه صفة الخطاب المعرفي"[3]، بمعنى أن موضوعه حامل لفائدة ينبغي تعليمها وإيصالها إلى الآخر.

---

(1)-محمد الدغمومي: نقــد النقــد، ص:9.
(2)-المصدر نفســه، ص:113.
(*)-سنفصل الحديث عن هذا التداخل لاحقا.
(3)-محمد الدغمومي: نقــد النقــد، ص: 62.

أما موضوع النقــد في هذا الخطاب يصير مجرد معرفة سابقة، لأنه "لا يتعامل مع النقد بصفته موضوع اكتشاف أو تحقيــق أو بنــاء، وإنما هو موضوع جاهــز من قبل ولا يمثل مشكلة ما إلا مشكلة القارئ الموصوف بهذا النقص في المعرفة[1].

كما أن الغرض منه –خطاب التعليم– هو فهم ما هو موجود وتقديمه بصورة واضحة للقارئ، وبالتالي هذه "الممارسة النقــدية لا تستدعي حاجــة إلى البحث والتأمل والتعمــق في التفاصيل، ولكنها تكتفي فقط بتقديم المادة الجاهزة"[2]، كما أنه لا يرقى إلى مستوى المقاربة العلمية، أو إلى خطاب التنظير أو التحقيق، لأن ما يتضمنه من تعريفات وتصورات وأفكار ورؤى هي سابقة للتنظير أو لاحقة بتنظير سابق، وتوظيفه لمصطلحي "**النظرية**" و"**المنهج**" لا ينطلق من وعي حقيقي، وإنما هو توظيف عام.

إذن خطاب التعليم تحكمه إستراتيجية واضحة تعتمد على التلخيص، التمثيل، التصنيف، والتبويب بهدف إفادة المتعلم.

2–خطاب التأريخ:

يرى **الدغمومي** أن هذا الخطاب تجتمع فيه العديد من الخطابات المتعاملة مع النقد، بهدف تنظيمها حسب الترتيب الزمني المنطقي، فهو يعتمد التحقيب الزمني وتفسير المادة النقدية بالأحداث السياسية والاجتماعية، وبحكم عمل مؤرخ النقد في تقديمه معرفة عميقة عن النقد ترتبط أفكاره ومفاهيمه ومنطلقاته بشكل أو بآخر بنقد النقد والتنظير النقدي، إلا أن خاصيته تكمن في التعامل مع موضوعه وفق التحقيب.

هذا، ويتضمن خطاب التاريخ أهداف عامة و خرى خاصة؛ حيث تتضح الأهداف الأولى في الدراسات التي أرخت للنقد العربي بهدف تقديم نتائج ومعرفة، فهي تقف عند حدود العلم فهناك من يرى في عمله على أنه "**دراسة**"، كما فعل **بدوي طبانة** في كتابه "**دراسات في النقد الأدبي العربي**"، **(1964)**، أو "**تأريخ**"، كتاب "**تاريخ النقد الأدبي عند العرب**"، **(1971) لاحسان عباس**، أو تبيان حقيقة النقــد ونشأته، ككتاب "**نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر**"

---

(1)–المصدر السابــق، ص: 63.

(2)– نفســـــه، ص ن.

(1970)، لعز الدين الأمين.

أما الأهداف الخاصة يختلف فيها الدارسون والمؤرخون، والتي تتدرج ضمن أهداف نقدية نظرية أو منهجية، وأهداف تعليمية، وأهداف ثقافية عامة، فهو يطمح إلى "أن يكون بديلا عن الممارسة النقدية في الحاضر أو تتميمها أو تعديلها أو تكييفها لتتوافق مع النقد السائد"[1].

يتصفح **الدغمومي** بعض الكتب النقدية التي تنتمي إلى هذا الخطاب، فلاحظ أنها تستعمل الكثير من المصطلحات التي لا تخرج عن المنهج التاريخي ومنها: المنهج الجمالي، أو المنهج التحليلي التكاملي، أو المنهج السوسيولوجي، هذه المناهج مهما تعددت إجراءاتها لا يمكن لها التخلص من هيمنة التاريخ.

يبين أن المنهج السائد هو "**المنهج التاريخي**" الذي يضع النقد في سياق الأحداث والوقائع السياسية والاجتماعية، وتقديم المعلومات البيوغرافية الخاصة بحياة الأدباء والنقاد كما نلمس داخل التأريخ نفسه أشكالا من التحقيقات: (حسب العصور، بحسب القرون المراحل، حياة النقاد، حسب القضايا والنظريات والمناهج)، ويشير إلى أن هناك شكل آخر من التحقيب يدعى "**التحقيب المركب**" الذي يشمل العديد من التحقيبات السابقة، ونموذج ذلك: كتاب **إحسان عباس** "**تاريخ النقد الأدبي عند العرب**"؛ حيث جعل المادة النقدية تحقب بأكثر من معيار تاريخي مما أدى إلى وجود صعوبة كبيرة في تحديد زمن النقد الذي يؤرخ له ضمن صيرورة التاريخ العام، فكان ذلك إما بالرجوع إلى التحديدات السياسية والاجتماعية، أو إلى تاريخ الشخصيات، فمادة النقد لا تؤرخ بحسب صيرورتها الخاصة وإنما بحسب صيرورة التاريخ، و على هذا الأساس يغدو مفهوم النقد متراوحا بين الضيق و الاتساع، بدلا من وجود مفاهيم محددة للنقد، فإن تأريخ النقد يظل فيه مفهوم النقد "شاهدا على وجود توتر في مفهومه و في علاقته سياقه التاريخي كما يجسد نوازع غير مستقرة في المعرفة والذهنية العامة"[2]، ويرجع **الدغمومي** سبب هــذا التوتــر إلى التثاقف بين الأدبين العربي والغربي

(1)–المصدر السابق، ص: 70.

(2)–نفســـــه، ص: 75.

حيث منح الأدب الفرنسي المؤرخ العربي نموذجا لتأريخ الأدب الذي برز في القرن التاسع عشر، ووظفت فيه النظريات كنظرية التطور، النشوء والارتقاء، ونظرية المؤثرات الطبيعية (البيئة، الزمن، الجنس) فتسلل كل هذا إلى تاريخ الأدب العربي وبعده تاريخ النقـــد بصورة غير واعية، فنجد المؤرخ يعتمد على عملية الاستدلال، والاقتباس من مصادر أجنبية بغرض تقوية مستوى المعرفة.

3-خطاب التحقيق:

يؤكد **الدغمومي** أن خطاب التحقيق يتداخل مع التاريخ عندما يكون اهتمامه منصبا دراسة أعمال نقدية سابقة في فترة محددة زمانا ومكانا، كما أنه يتداخل مع خطاب التنظير عندما يريد تجديد النظرة إلى النقد أو اكتشاف مبادئ تخدمه متزودا بذلك بمفاهيم أو نظريات وما دام خطاب التحقيق يدرس النقد السابق بهدف إعادة قراءاته واستخلاص قضايا جديدة فهو أقرب إلى نقد النقد، بالإضافة إلى طابعه الإبستيمولوجي الذي يفرض عليه اختيار النقد و دراسته انطلاقا من مرجع ما، ويستدل **الدغمومي** في هذا الصدد ببعض الكتب النقدية ككتاب "**في الشعر الجاهلي**" **(1927) لطه حسين**، و كتاب "**النقد المنهجي عند العرب**"**(1948) لمحمد مندور**، وكتاب "**ثقافة الناقد الأدبي**" **(1949) لمحمد النويهي**، وكانت دراساتهم منطلقة من مرجعيات متعددة: نفسية، تاريخية، سوسيولوجية.

يهدف هذا الخطاب إلى فعل **التحقيق** وصولا إلى فهم مغاير للفهم السابق للنصوص النقـــدية، وبما أنه يقوم على مبدأ التساؤل بهدف إعطاء صورة جديدة غير مألوفة تختلف عن الصورة الأولى للموضوع المدروس، فإن آلياته لا تخرج عن هذه المصطلحات: التحليل، الفحص، المقارنة، التنظيم، إعادة التركيب، وبالتالي يمكن أن يطلق عليه مصطلح "خطاب اكتشاف أو استقراء"، أو ما يسميه **الدغمومي بـــ** "**خطاب القراءة**"[1] .

تتضمن هذه التساؤلات بدورها بعدا سجاليا، ويقصد به هنا السجال المؤسس الذي يترجم الوعي الإبستيمولوجي، وله قدرة على إنتاج معرفة بديلة تخدم المنهج والنقد معا، كما يتحكم في منطق الخطاب من خلال تنظيم آلياته بالانتقال من الحالة الأولى إلى حالة ثانية

(1)-المصدر السابق ص: 76.

مكتشفة، ويمكن توضيح هذا بمثال:

حالة (1): فوضى **انتقال (تغير)** حالة (2): تنظيم.

حالة (1):ماقبل نظرية **انتقال (تغير)** حالة (2):نظرية جاهزة.

وهذه الحالة هي مجرد افتراض تستدعي بالضرورة إثباتها أو نفيها، بمعنى إذا كانت الحالة الأولى تبدو كاملة، يفترض أنها ناقصة في الحالة الثانية أو العكس، و هنا يتحقق معنى السجالية في هذا الخطاب.

يرى **الدغمومي** أن خطاب التحقيق تختلف موضوعاته بحسب أهدافه، فإما أن يحقــق في المفاهيم؛ أي إنه يبحث عن حركتها في المعرفة الأدبية والنقدية العربية، كما يبرز أشكال حوارها و انتظامها داخل النقد سواء في مرحلة معنية أو عدة مراحل، وهذه المفاهيم تتعلق خاصة بمفهوم "**الشعر**"، "**الصورة الشعرية**"، "**الصورة الفنية**"، وإما أن يحقق في النظرية بوصفها موجودة وتحتاج إلى بحث أو تنقيب، "**كنظرية النظم**"، "**عمود الشعر**"، وإما أن ينظر إلى المنهج لاستقصاء الإجراءات والأدوات التي تستعمل في معالجة الأدب، و إما أن يبحث في نظام موجود في النقد بصورة غير معلنة، ويمثل درجة راقية من التحقيق، لأنه يبحث عن نسق بنسق من المفاهيم، و قد أطلق عليه الناقد مصطلح "**صنف القراءة**"[1].

بعد أن رصد الناقد متن نقد النقد والتنظير النقدي من خلال مساءلته لهما لهذه الخطابات نجده ينتقل إلى تبيان مرجعياتهما[*]، لأن كل خطاب يحتاج إلى كيان يخصصه في المعرفة.

نأتي الآن إلى **القسم الثاني** من الكتاب وينقسم إلى ثلاثة فصول؛ حيث يناقش فيه **الدغمومي** بعض المفاهيم المرجعية التي تحضر في خطابي نقــد النقــد والتنظير التي تتمثل في: مفهوم نقد النقد، مفهوم النظرية، ومفهوم المنهج، وقد لاحظنا أن تركيزه كان منصب

(1)-المصدر السابق: 80.

(*)-سبق وأن أشرنا إلى مرجعيات نقــد النقــد وتم مناقشتها في الفصل الأول، وقد أفادنا هذا الكتاب إفادة كبرى.

أكثر على المفهوم الأول، لأن تحديده ليس بالأمر الهين، فهو مرتبط بالنقد الذي لم يتحدد مفهومه بدقة، ومع ذلك يبقى هدف نقد النقد هو البحث في النقد والنظر في قضاياه وأسئلته.

كما يذهب **الدغمومي** إلى أن حضور مفهوم نقــد النقــد ومستويات تداوله في النقــد العربي الحديث يتبدى في مرحلتين:

-**مرحلة الإرهاص:** حيث أخذ هذا المفهوم في التبلور منذ أواخر القرن التاسع عشر ويتضح فيما كتبه **يعقوب صروف**، و**شكيب أرسلان**، ولكن بمصطلح "**الانتقاد**"، غير أن كتاب "**في الشعر الجاهلي**" **لطه حسين** يمثل بلورة حقيقية له، حتى وإن لم يستعمل مصطلح "**نقــد النقــد**"، على أن أول من استخدم هذا المصطلح هو **عباس محمود العقاد** في مقدمة ديوانه "**بعد الأعاصير**" **(1950)**، بوصفه مفهوما "يلح على صون النقــد من العصبية والهوى والذاتيــة"[1].

ثم تلت **مرحلة التأسيس:** التي تطلبت البحث عن كيان معرفي خاص بنقد النقــد، بوصفه علما ومنهجا وطريقة في المعرفة، فحاول نقاد هذه المرحلة أن يؤسسوا كيانا نظريا خاصا بنقد النقد، بالنظر إلى الإنجاز الذي حققه حقل النقد، والذي استلزم القراءة النقدية لموضوعاته، فهل استطاعوا فعلا من خلال قراءاتهم هذه أن يجعلوا لنقد النقد إطارا خاصا به، أم إن انجازاتهم لم ترق إلى مستوى يجعلها لافتة أو مهمة؟، وتعد هذه الأخيرة الفكرة التي استخلصها **الدغمومي**.

يرى **الدغمومي** أن مفهوم **النظرية** في السياق النقدي العربي ينأى بكثير عن مفهومه الحقيقي، حيث إنه إما أن يدل على أفكار عامة فتبقى مجرد تصورات لا تحتكم إلى نظام ما أو مادة فكرية تنتسب لناقد معين، أو وجود أفكار لها خصوصية ومرجعية، وهذه الأخيرة هي التي يركز عليها **الدغمومي**، باعتبار أن النظرية تحتاج إلى بناء متماسك بعيد عن التلفيق والانتقاء، وهذا ما لاحظه عند بعض النقاد عندما ينتقون ويلفقون ويقتبسون يخيل إليهم أنهم يبنون وينظرون.

---

(1)-محمد الدغمومي: نقــد النقــد، ص: 114.

إذا كان هذا حال مفهوم النظرية، فإن مفهوم **المنهج** لا يقل عنه غموضا؛ حيث تتداخل معه تحديدات عدة مثل: التلفيق، الانتقاء، التكامل.

في رأينا الخاص: هل يمكن إيجاد منهجا نقديا تكامليا؟ أم يحتاج الناقد إلى معجزة حتى يخرج من المنهج التكاملي منهجا نقديا جديدا؟.

وهذا أمر مستحيل، لأن محاولة التوفيق بين مناهج نقدية مختلفة هو إجحاف في حق النص الأدبي كونه مجموعة من النصوص المتداخلة والمتناصة بالرغم من خصوصيته واستقلاله، فعملية التوفيق هذه تضر النص أكثر ما تخدمه، وعلى هذا الأساس يقر **الدغمومي** بأن "لا أحدا من النقاد استطاع أن يضيف إلى التنظير الأصلي للمناهج شيئا، سوى ما يبررها و يوسع دائرة توظيفها في تناول الأدب العربـــي والتوفيـــق بينها دون فرضيـــات قادرة على صنع منهج مستقل له نظريته الخاصة يتجاوز حدود إعادة الإنتاج"[1].

أما **القسم الثالث** المقسم بدوره إلى تسعة فصول؛ فقد خصصه **الدغمومي** لضبط القضايا المختلفة ذات الصلة بمفاهيم النقد الأدبي، ومساءلة مختلف الأشكال المتصلة به، كأن تكون عبارة عن مفاهيم تقترن بالنقد، أو تصفه، أو تصنفه ضمن أنواع الأدب ومدى حضورها في متن نقد النقد والتنظير حيث تناول في الفصل الأول القضايا التالية:

-**اقتران النقد بالفن**[*] دون الوعي به، ويتم الحديث عنه على أنه نقـــد فني أو نقـــد جمالي لذا يدعو **الدغمومي** الناقد إلى الوقوف عند دلالة المصطلح عند أقطاب الفلسفة الجمالية المثالية، وأنصار الفن للفن لتتضح له المسافة الحاصلة بين الفن والنقد،"فالفن عمل يظل متفردا ويعمل على إمكانات النقد بوسائل معدلة مثل اللغة التي هي أداة تخييل وترميز، أو وسائل أخرى غيرها للوصول إلى دلالات غير مقيدة تتجه نحو الاحتمالية والتعددية بخلاف العلم والنقـــد"[2] ؛ بمعنى أن الفن تحكمه أدوات تخييلية مع أفق

---

(1)-المصدر السابق، ص: 154.

(*)-يشير الدغمومي إلى أن الفن في المرجع المادي **(دعاة الواقعية)** فن وظيفي إيديولوجي، والفن في نظر أقطاب الفلسفة الجمالية المثالية مجرد من المادية و النفعية والأخلاقية والمنطقية.

(2)-محمد الدغمومي: نقـــد النقـــد، ص:158.

الاحتمالية والتعدد على خلاف الممارسة النقدية التي تروم إلى تحقيق معرفة محكمة وممنهجة لموضوعها، "فالنقد ليس خيالا ولا حلما ولا مجازا ولا تركيب رموز فقط، بل هو عمل منهجي ينتسب إلى خطاب المعرفة حول الأدب، إن لم يكن قادرا على حل إشكالاته داخل المعرفة، فهو أعجز على أن يحلها داخل الفن"[1].

ثم إن إلصاق صفة الفن بالنقــد، جعل هذا الأخير ينطوي على قيمة، وهي المسألة الثانية التي عالجها **الدغمومي**، والتي تعد **النقد قيمة**؛ لأن التفكير في النقد الجمالي أو الفني لا يتم إلا من خلال قيمة معينة، كون هذه الأخيرة هي التي تمنح للموضوع صفة الفــن وصفة الجمال، ما دامت القيمة تعبر عن موافق وأخلاق فهي مرتبطة بالفلسفة والثقافــة، و بناء على هذا، يطرح السؤال التالي: هل يمكن أن يتخلى النقد عن القيمة؟.

يجيب **الدغمومي** أنه لا يمكن أن نتصور نقــدا دون قيمة، مهما بلغت النصوص النقدية من الموضوعية.

كما أن إلصاق **النقد بالــذوق** تعد معضلة كبيرة؛ لأن الذوق لا يتسم بالثبات والاستقرار ولا يحتكم إلى ثوابــت واضحة، وربطه بالنقــد يقحم هذا الأخير في "قضايا متشعبة وفي مجالات تنعت بأسماء مثل الملكة والموهبة والحدس والحس"[2].

يقر **الدغمومي** بأن تحديد الذوق من خلال اختلاف الناس في الأذواق أو من علاقته بمتلقي الأدب، لا يحل المعضلة بقدر ما يزيدها غموضا، أما النقد الفني والنقد الجمالي المثالي يعد الذوق عندهم أداة مهمة من أدوات النقد، لأنه يتطلب من الناقد القدرة على تذوق العمل الأدبي للوصول إلى أعماقه.

يستخلص **الدغمومي** أن التنظير لمفهوم النقد لم يحقق الإقناع بأن النقد فن بالرغم من "توسله بتعليلات مختلفة بعضها علمي وبعضها ثقافي عام، واعتمد مفاهيم إشكالية بطبيعتها مثل: الذوق والقيمة، فلم يرس على قاعدة فلسفية عربية واضحة"[3] .

---

(1)–المصدر السابق، ص:167.
(2)–نفســـه، ص: 172.
(3)–نفســـه، ص: 178.

ثم يواصل **الدغمومي** –في الفصل الثاني من هذا القسم– معالجته لبعض القضايا المتعلقة بالنقد، ولكن دون أن يعي لها اهتماما كبيرا، كعلاقة النقد بالعلم، وبعلم النفس والسوسيولوجيا، وعلم اللغة؛ حيث يوضح بأن علاقة **النقد بالعلم** ظهرت منذ أواخر القرن التاسع عشر مع **ايبوليت تين**، و**سانت سيف**، و**فيرديناند برونتيير**، و**مدام ديستال** و**جوستاف لانسون** وغيرهم، فكان طموح النقد الأدبي هو الانتقال إلى النموذج العلمي وما يحمله من تطورات، وهذا ما أدى إلى "صنع نماذج من التنظير الرائجة في حقل النقد الأدبي الحديث والمعاصر، وهي نماذج اختار بعضها حلا لصالح العلم تارة ولصالح النقد بوصفه فنا لا يمت إلى العلم بصلة"[(1)]، وتبقى العلاقة بينهما "متعددة التجليات في تشخصها هي– في العلم على هامشه وبعيدة عنه– علاقة انتساب وعلاقة استغلال وعلاقة تناف"[(2)]؛ بمعنى يستمد الناقد الكثير من المصلحات المتصلة بالعلم، كعلم النفس مثلا، ولكن هدفه ليس انتساب عمله إلى النشاط العلمي بقدر ما ينتسب إلى النقــد.

ينطبق هذا الأمر على صلة **النقد بالسوسيولوجيا**، فأصبح النقد العربي مقتنعا بتحقق موقع له في العلم حينما بدأ يستقي مفاهيمه من الفلسفة الواقعية، حيث يستدعي الناقد الكثير من المفاهيم من مختلف العلوم وخاصة العلوم الإنسانية والاجتماعية.

أما صلة **النقد بعلم اللغة** فيتجلى في بروز علم اللسانيات **لديسوسير** التي منحت للناقد الكثير من مبادئها ومفاهيمها، فظهرت العديد من المناهج النقدية، كالبنيوية، السيميائية الأسلوبية، وهذه الأخيرة تندمج تارة مع النقد، وتارة أخرى تعتبر نفسها ممارسة جديدة، وهذا ما أوضحه **الدغمومي** حينما تتبع لكثير من الآراء التي تفصح عنها خطابات النقاد ومنظري النقد الأدبي، فوصف علاقة النقد بالأسلوبية على أنها "تارة يتجدد معها خلفيا، وتارة يكتسب منها خاصيات تعريف، وتارة ثالثة ينتسب إليها تارة أخرى يحتويها"[(3)].

---

(1)–المصدر السابق، ص: 182.
(2)–نفســــــه، ص: 185.
(3)–نفســــه، ص: 206.

يتطرق **الدغمومي** في **الفصل الثالث** إلى مبادئ النقد ويوضحها بأنها إما خاصة بالناقد وإما بالنقد، وإما بالقارئ التي من خلالها يصل إلى مفهوم النقد، فهناك عناصر مهمة ينبغي أن تتوفر في الناقد ومنها: الجانب المعرفي، الأخلاقي، الوظيفي، والإيديولوجي، أما النقد فيتضح في: صلته بالمعرفة والعلوم، ووضعه النظري، ومنهجيته، وإنتاجيته،ووظيفته، أما القارئ فتتبدى وظيفته في "إعادة شرح لما سبق من المبادئ"[1] .

هذه المبادئ هي التي تبعد النقد عن تحديد مفهومه الحقيقي، لأنها تتقاسم معه أنماط أخرى من المعرفة، على هذا الأساس يتتبع **الدغمومي** الآراء المختلفة التي يعبر عنها خطابي نقد النقد والتنظير النقدي بخصوص هذه المبادئ، حيث يخلص إلى القول بأن هذه المبادئ "تحدد خبرة الناقد وتمتنع عن التحديد؛ فهي مبادئ يصعب تعيينها إجرائيا أو نظريا ضمن مرجعية محددة، مما يجعلها نصائح عامة وشاملة لكل ممارسة ثقافية ومعرفية، وتدل على سيادة فكرة عامة عن النقد، مسكونة بروح تعليمية وجدالية في الآن نفسه، ويستحيل أن تنتظم في مفهوم محدد للنقد، وإن انتظمت حول موضوع الأدب"[2].

هذه الإشكالية ظهرت أيضا في وظيفة النقد التي تحدث عنها **الدغمومي** في الفصل الرابع، والتي لا يمكن أن تتحدد إلا بوضوح النقد والأدب معا، وعلى هذا الأساس تعددت الوظائف وتداخلت فبرزت:

-الوظيفة الأدبية تجاه (الأدب والأديب)

-الوظيفة المنهجية (موضوعية اتجاه العلم).

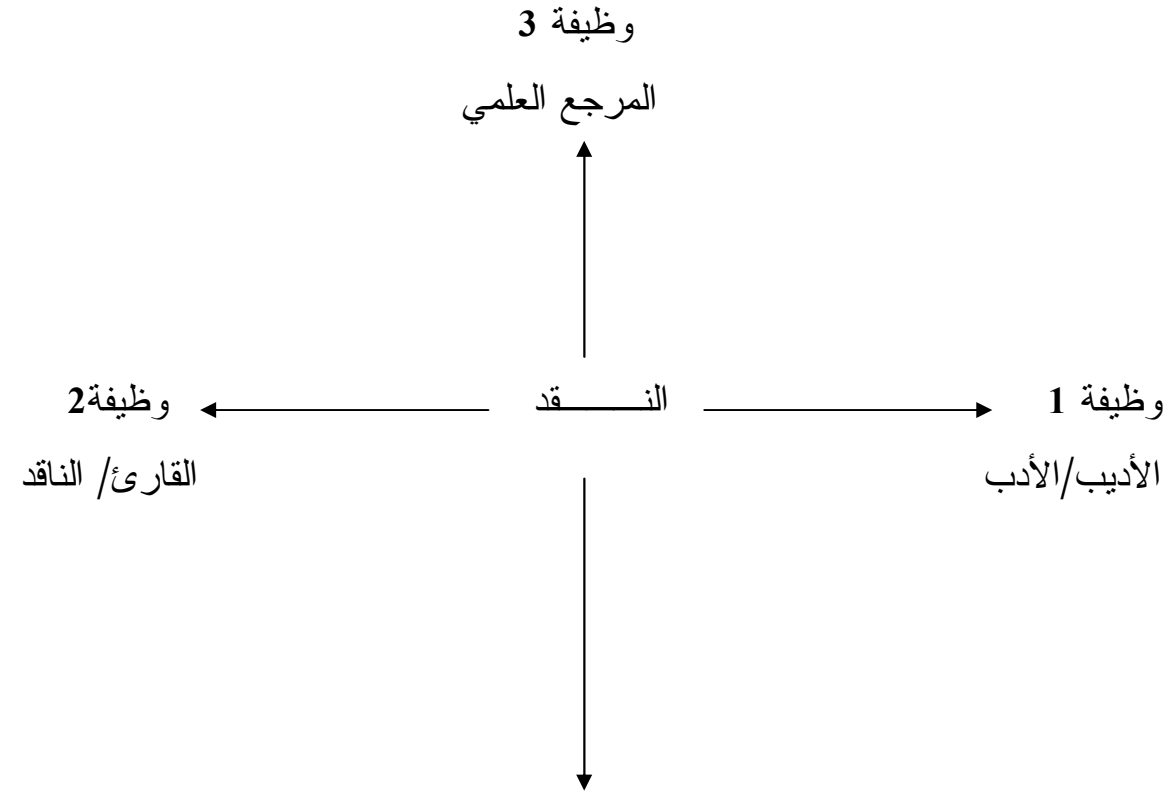
-الوظيفة التعليمية (اتجاه القارئ).

-الوظيفة الإيديولوجية (اتجاه المجتمع).

ويمكن توضيح هذه الوظائف بالمخطط الذي وضعه **الدغمومي** المتمثل في[3]:

---

(1)-المصدر السابق، ص:216.
(2)-نفســــــه، ص:222.
(3)-نفســــــه، ص:224.



يشير **الدغمومي** أثناء تحليله لهذه الوظائف إلى أن هناك التباس بينها، سببه الاختلاف الواضح في مفهوم النقد والأدب؛ حيث إن "كل ناقد ينتصر لوظيفة بعينها، كما ينتصر لإدراك معين لدور الأدب والنقد"[1].

يتناول **الدغمومي** في **الفصل الخامس** مسألة تصنيف النقد، ويقر بأن هذا الأخير ليس علما، ولكن الذي يقربه إلى العلم هو التطبيق، على أساس أن كل تصنيف يرتبط بتصور معين للمنهج الذي يتسلح به، بالإضافة إلى الخلفيات التي يستند إليها المصنف، وكذا خصائص موضوعه.

(1)-إدريس الخضراوي: نقــد النقــد وتنظير النقد العربي المعاصر (من أجل وعي علمي بالحدود والضوابط)، مجلة فصول (نقــد نقــد العربي)، العدد 70، 2007، ص: 280.

كما يقر **الدغمومي** أن التصنيف النقدي لكي يكون منتجا لمعرفة مهمة بالموضوع، وجب على المصنف أن يكون واعيا بمعايير التصنيف من خلال استحضاره "لخلفية مفهومية للنقــد ومرجعية تحدد هذا المفهوم، ومجموعة معايير مناسبة"[1]، لأن هذا التصنيف في النقــد العربي لم تراع شروطه ومعاييره، بل تحكمه الانتقائية واعتماد تحقيبات لا تراعي خصوصية هذا النقــد، بالإضافة إلى عدم الوعي بالإجراء والمنهج، على هذا الأساس يوضح الناقــد أمرين أساسيين في التصنيف النقــدي، "أولهــما: الوعي بالتصنيف كإجراء من إجراءات نقــد النقــد، إذ الغرض منه تنظيم المادة النقــدية ورسم ملامح الاختلاف فيها، وثانيهــما: الوعي بوضع النقــد الذي هو وضع إشكالي ينبغي أن يرتفع إلى درجة نمذجة تقدر آلياته وغاياته وعلاقاته بموضوعه"[2].

يبدو أن خطابات نقــد النقــد والتنظير التي تعالج الوضع الإشكالي للنقد، وتحاول وصف هذه الأزمة لم تنتبه إلى أنها جزء منها؛ إذ نجد الكثير من آراء النقاد العرب تؤكد على وجود أزمة في النقد، "فنكاد لا نجد ناقدا واحدا أنجز خطابا نقديا أو مشروعا نقديا أو تنظيرا نقديا لم يخض في مناقشة "أزمة النقد الأدبي"، وكأنه لا يجد –تمهيدا لعمله– إلا أن يسفه النقد الذي سبقه أو يعاصره و ينتقص منه (...)"[3]، و هذا ما أوضحه **الدغمومي** حين تساءل:

لم يكثر الحديث عن أزمة النقد العربي؟ و لم يصر خطاب نقدي على انتقاد الأزمة وهو جزء منها ومن تاريخها؟ و لم يظل رافعا شعارها في كل المراحل التي يقطعها النقد وتنظيره؟.

ثم إن هذه الإشكالية التي طرحها **الدغمومي** تقترب –في رأينا الخاص– من قول **جبرا إبراهيم جبرا:** "أنا لست من النائمين كل صباح على أزمة النقــد المزعومة، ثمة دراسات تصدر بين آن وآخر، كتب ومقالات وأطروحات تقنعني بأن الجادين من النقاد العرب اليوم يفوقون عددا وقدرة ما عرفه المجتمع العربي من نقــاد في الحقبة الواحدة منذ عهد المأمون

(1)–محمد الدغمومي: نقــد النقــد، ص: 237.
(2)–المصدر نفســه، ص: 256.
(3)–نفســــــه، ص: 260.

حتى منتصف القرن العشرين"[1].

إلا أن هناك من النقاد من ينظر إلى مصطلح "**الأزمة**" على أنه محاولة للتجاوز وخلق واقعا نقديا جديدا، وهذا ما نلمسه في قول **عبد الله الغذامي:** "أما واقع النقد العربي اليوم، فأنا لا أقول إنه بخير، وإن كل المجهود العربي الثقافي اليوم بينه وبين الخير مراحل، لا بد أن نسعى لاجتيازها لنصل (...) إنها أزمة ولكنها أزمة الأسئلة، وأزمة البحث وأزمة مراجعة الذات"[2].

يبدو أن ما قاله **جابر عصفور**، حول اختلاف هذه الآراء "بأن النقد العربي مرتبط بالثقافة العربية، والثقافة العربية في مراحل التحول، وتمر بظروف متعددة، وتعيش تحولات عنيفة"[3]، يكون رأيه أقرب إلى الحقيقة والصواب على حد تعبير الناقد **يوسف بكار**.

كما أن الخطابات الانتقادية التي تفرض وجودها مع إقصاء النقد الآخر المغاير لها ذات صلة باتجاهات مختلفة، الأمر الذي جعل مفهوم النقد واسعا ومتعددا.

وهو الأمر الذي ينطبق على مفهوم القراءة وعلاقته بالنقــد، وهذا ما ذهب إليه **الدغمومي** في **الفصل السابع**، حين بين أن لا وجود لقراءة واحدة، بل هناك قراءات أو مفاهيم متعددة فهي عند **ألتوسير** تأخذ معنى التأويل وعند **تودوروف** إعادة البناء، أما عند **بارت** فتتصل باللذة، وإذا كان مفهوم القراءة غير محدد، فإن إضافتها إلى النقد زاد من تعقيدها، وهذا ما نلمسه في خطابات التنظير العربي "التي سعت إلى التعريف بمسألة القراءة الأدبية ومناهجها ونظرياتها"[4]، بغية الوصول إلى فهم معين، دون أن تتجاوز إلى مجال التطبيق، حيث لم يقدم أحد من النقــاد العرب المعاصرين إلى يومنا هذا دليلا على امتلاك القراءة وتجليتها على النصوص الأدبية وفق ما تطرحه نظريات القراءة وخاصة نظريات الاستجابة"[5].

---

(1)-أحمد الرقب: نقــد النقــد (يوسف بكار ناقــدا)، دار اليازوري العلمية، الأردن، دط، دت، ص: 68.
(2)-المرجع نفسه، ص ن.
(3)-نفســـــه، ص ن.
(4)-نفســـــه، ص: 273.
(5)-نفســـــه، ص: 274.

لكن بالرغم من ذلك يقدم **الدغمومي** بعض الأمثلة بعيدة عن النقــد ولكنها تعد من أهم المساهمات التي تندرج ضمن فعل القراءة والتي تنكب على النص الديني، والنص التراثي وتتمثل في قراءات **نصر حامد أبو زيد**، و**علي حرب**، و**محمد مفتاح**، بالإضافة إلى قراءة **جابر عصفور** للتراث النقدي وللصورة ولمفهوم الشعر.

يناقش **الدغمومي في الفصل الثامن** قضية النقــد والحداثــة، وينبه إلى ضرورة التمييز بين حداثة النقــد وحداثة الأدب من خلال بعدهما الأنطولوجي المختلف، "فهي في مجال النقد والتنظير إمكانات تنظيم تقتضيه مراحل معرفية عقلانية وعلمية، بينما حداثة الأدب تأتي ضمن سؤاله الدائم الذي يعمل بصور شتى أغلبها غير ظاهر أو مرفوض أو مثير للجدل والشك"[1].

يرى أن مفهوم الحداثــة يعتريه الغموض؛ لأنه نابع من ثقافة مغايرة للثقافة العربية بحيث يعتقد الكاتب أن مجرد التعبير عن موضوعات حديثة يمكن أن يتخذ منها صفة الكاتب الحداثي، كما أن الناقد الذي يستلهم من المناهج الحديثة يعتقد أنه حداثي، بيد أن الأمر غير ذلك، "فالحداثة كبناء تصوري نظري، تعيش زمنا هو بالنسبة لمكان استقبالها العربي زمن هجين تختلط فيه بأزمنة أخرى، زمن التراث وزمن ما بعد الحداثة الغربية نفسها"[2].

لكن هذا لا يعني أن كل ما أنجز من نقد عربي يفتقر إلى علامات الحداثة، بل ما ينبغي تأكيده هو أن الطابع الشمولي لمفهوم حداثة النقــد يجعله أمام معوقات، وبالتالي يصعب إيجاد أشياء مشتركة بينه وبين الأدب؛ لأن حداثته "لم تأت من تأمل الأدب نفسه، وإنما جاءت من تمثل ثقافــة أخرى، انتقلت إلى الأدب –النص العربي– من مجال نظري خارج النص"[3]، فهــذه الحداثــة التي تفتقد الأصالــة، والمناخ الحقيقي لها "لا تؤسس، وإنما تربك

(1)–المصدر السابق، ص: 283.
(2)–نفســــــه، ص: 293.
(3)–نفســــــه، ص: 292.

وتمسخ وتقلد وتلفق وتخلق كل أسباب الالتباس من حولها"[1].

بعد أن تناول **الدغمومي** القضايا السابقة بالدرس والتحليل، والتي تشير إلى العناصر المختلفة لانتظام الخطاب في متن نقد النقد والتنظير، وتفصح عن وجود مرجعيات متباينة بالإضافة إلى عدم وضوحها فلسفيا وعلميا، نجده في نهاية كتابه **–الفصل التاسع**– يعالج بعض القضايا التي تعوق هذا الانتظام في الخطابين معا؛ لأن النقد العربي يعيش وضعا إشكاليا بين انتماءه إلى منجز قد انتهى، وآخر سريع التغير والتحول، فهو يعيش "حالة الانشطار بعضها قد يظهر في صورة القطعية مع التراث، ومع الواقع الثقافي نفسه، وبعضها قد يجسد رغبة التبعية وبعضها يتستر خلف ظاهرة الانتقاء والتلفيق"[2].

تتمثل هذه العوائق في: **المثاقفــة** التي بها تأسس النقــد العربي الحديث؛ حيث اتخذ في بداياته شكل **المقارنة** مثل ما فعله **نجيب الحداد**، و**أحمد فارس الشدياق**، وهذا النزوع إلى التثاقف رغم أنه أخذ تغييرات كبيرة في النقد العربي، إلا أنه ظل شكلا من أشكال إعادة الإنتاج ويعتريه نوع من التذبذب، وبالتالي هذا الوضع أثر أيضا على نقــد النقــد والتنظير فصارت خطاباتهما مجرد إعادة إنتاج لما أنجز من ثقافة أخرى.

وهناك عائــق آخر، مرتبط بالثقافة يتبدى في **الترجمة** التي أحدثت أزمة كبيرة في النقــد العربي الحديث نتيجة تعدد الترجمات لمصطلح واحد، لكن لو نظر الناقد إليها –الترجمة– بوعي مراعيا في ذلك ما يتطلبه واقع الأدب في ثقافة ما، كانت هذه الترجمة مفيدة، أما إذا ارتبطت برغبة ذاتية، ستخلق حتما وضعا إشكاليا في جميع خطابات النقــد ونقــد النقــد والتنظير، إذن فالترجمة كسيف ذي حدين، من ناحية أفادت النقد العربي، ومن ناحية أخرى أضرته.

---

(1)–المصدر السابق، ص: 293.
(2)–نفســـه، ص: 296.

كما يوجد عائــق آخر يدعوه **الدغمومي** "**بالاستعارة**"؛ وقد ظهرت في بداية النقد العربي على شكل اقتباسات وإحالات عامة، وبعدها وصلت إلى مستوى التوظيف مع النقاد المنظرين الذين أرادوا تحديث النقد من خلال شرحهم للنقد الغربي وتبني لبعض مناهجه.

إذا كان هذا حال النقــد العربي، فإن هذا الوضع كما يرى **الدغمومي** قد ألقى بظلاله على خطابات نقــد النقــد والتنظير التي دأبها **الانتقاء، الاحتذاء** و**التعميم** فأسقط قيمتها العلمية كما أن اعتماد الناقد شكل **المقارنة**، كأن يكون مثلا بين أدبين مختلفين، أدب عربي وأدب غربي، لا يهدف من خلاله إلى خلق الحوار بينهما، بقدر ما تكون غايته "محاولة استمالة القــارئ، كتضخيم جهــة نقــدية على حساب جهة أخرى"[1]، الأمر الذي أوقعــه في **إقصاء** بعض الأسماء التي لها باع طويل في الخطاب النقدي تنظيرا وتطبيقا.

بعد قراءتنا كتاب "**نقد النقد وتنظير النقد العربي**"، تبين لنا أن الناقــد **محمد الدغمومي** يتمتع بنظرة نقدية ثاقبة مع امتلاكه ثقافة واسعة من خلال اطلاعه على التراث النقدي العربي الحديث، إلى جانب إطلاعه على النقد الغربي، هذه المرجعية المعرفية هي التي أهلته على إخراج مثل هذا العمل القيم فكما يقول **صبري حافظ:** "لا يمكن قراءة النص بعقل بكر محايد(...) وإنما نقرأه من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة وترسبات الخبرات القرائية المختلفة"[2] ، وكما ساعده كثيرا في التعامل مع هذا العمل المستفز على حد تعبيره حيث استطاع أن يثير الكثير من القضايا والإشكالات المتصلة بخطابي نقــد النقــد والتنظير، إضافة إلى النقــد الأدبي الذي كان له الحظ الأوفر من الدراسة، وهذا ما استوقفنا أثناء تتبعنا لمسار كتابه حيث لاحظنا أن موقع نقــد النقــد من الدراسة كان أقل حظا بالرغم أنه الموضوع الأساسي الذي يدور حوله بحثه، مقارنة مع النقد الذي شغل معظم اهتمامه، فأحتل حيزا كبيرا من أطروحته.

إلا أن هذا لا ينقص من قيمة عمله، الذي أراد **الدغمومي** من خلاله تحقيق إنجاز كبير

---

(1)–المصدر السابق، ص: 316.

(2)–فاضل ثامر:اللغة الثانية، ص: 47.

في مجال نقد النقد والتنظير، ودعوته الملحة إلى تأسيس نظرية خاصة به نتيجة تداخله الكبير مع مباحث عديدة ومتشعبة، فكان لا بد من إيجاد حلا لهذه الإشكالية وعده حقلا معرفيا له أدواته وآلياته.

قد ساعده أيضا تحكمه الجيد بكل المفاهيم والتصورات ذات صلة بموضوعه بالإضافة إلى وعيه باستخدام منظومة المصطلحات التي ملأت كل أطروحته، وآليات التفسير والتأويل والتحليل، فتبدت "قدرته في استكشاف العوائق التي تمسك بخناق النقــد ونقــد النقــد والتنظير وتحول دون إحداث انتقالات عميقة في مفهومي الأدب والنقد بالشكل الذي يجذرهما في الثقافة العربية"[1].

ثم إن مسألة الانفتاح على الثقافة العربية، التي تكلم عنها **الدغمومي** كثيرا وكرر هذه الفكرة كم من مرة في فصول الكتاب، والتي يرى أن نقادنا استلهموا الكثير من الأفكار النقدية الغربية؛ حيث أثرت هذه الأخيرة على نصوصهم وأفكارهم، "فالتنظير للنقــد وممارسة نقــد النقــد لا يمكن أن ينتجا خطابا ذا انتظام وقوة ذاتيين، ولا يمكن أن يفعلا فعلهما في المعرفة والثقافة، إلا إذا كانا شكلا من أشكال الحوار مع الذات، أي مع ما هو موجود وأصيل وفاعل، أن يكونا ترجمة لقراءة الذات لنفسها ومصيرها، لا من خلال نموذج جاهز، ولكن من خلال مبادئ كلية تواجه بها خصوصيات الذات"[2].

فهذا الرأي من ناحية صحيح؛ لأنه بات من الضروري تأسيس نظرية شاملة وخاصة بالنقد ونقد النقد، وذلك بالرجوع إلى الأصل، أما مسألة الانفتاح، فلا تقف عند حدود التشابه بل لابد أن تتجاوز إلى حدود الاختلاف، على أساس أن النصوص الإبداعية وليدة بيئتها.

لكن من ناحية أخرى فقد فتح هذا التواصل الثقافي أبوابا مغايرة وأسئلة جديدة أمام الأدب والنقد، فالإشكالية هنا ليست إشكالية الانفتاح، بقدر ما هي إشكالية الناقد أو الباحث أو الدارس، الذي يقتبس المادة دون وعي منه وإقحامها على نصوصه، مع عدم مراعاته لواقع الأدب وخصوصياته.

---

(1)-إدريس الخضراوي: نقــد النقــد، ص: 283.

(2)-محمد الدغمومي: نقــد النقــد، ص: 296.

1-2-محمد الناصر العجيمي والنقــد العربـــي الحديــث:

يتكون كتاب "**النقــد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية**" للناقد التونسي **العجيمي** من (775) صفحة، وهو من حجم كبير، من منشورات كلية الآداب العربية، سوسة، عام **1998**، في أصله رسالة دكتوراه دولة في اللغة والآداب العربية، من إشراف **د/جمادي صمود** وتم مناقشته في **15** أفريل **1997**.

يتألف كتابه من تصدير، مقدمة، وأربعة أقسام، مع خاتمة في شكل نتائج إلى جانب مصادر ومراجع دراسته، وقد احتوى كل قسم من الأقسام الأربعة على فصول؛ حيث خص **القسم الأول:** لنظرية النقــد وتتبع تطورها التاريخي من النقد الجديد، وجعله في خمسة فصول، تناول في **الفصل الأول:** النظريـــة المعرفيـــة والنقديـــة في العصر الوسيــط، ثم في العصر الكلاسيكي في **الفصل الثاني**، وفي القرن التاسع عشر في **الفصل الثالث**، أما **الفصل الرابع** فتناول فيه النظرية المعرفية والنقدية الجديدة في القرن العشرين، وجعل **الفصل الخامس** للنقــد العربي التقليدي.

عنون **القسم الثاني بـــ:** استدعاء معرفة باستبعادها، وقسمه بدوره إلى ثلاثة فصول حيث ركز في **الفصل الأول** على الأسلوبية في الدراسات العربية، وجعل **الفصل الثاني** للإنشائية في الكتابات العربية، أما **الفصل الثالث** فخصصه في قضايا الأنظمة الدالة.

في حين ناقش في **القسم الثالث:** استدعاء معرفة الأنا لمحاورة معرفة الآخر، من خلال فصلين هما:

الفصل الأول: الأسلوبية والتراث.

الفصل الثاني: مساءلات الحداثة.

أما **القسم الرابع** والأخير، فخصصه للحديث عن قيمة تجارب النقــد العربي الجديد وقسمه إلى خمسة فصول، إذ يبين في **الفصل الأول:** أهم مظاهر التعثر في الدرس النقدي العربي الجديد، وتناول في **الفصل الثاني:** المناهج الغربية الحديثة و البلاغة، و**الفصل الثالث:** الأسلوبية والأسلوب في الدراسات العربية، والدراسات الغربية، و**الفصل الرابع:** للصورة في الدراسات الغربية والعربية، وجعل **الفصل الخامس** للتحليل الدلالي.

كان الناقــد يتبع منهجية معينة أثناء تقسيمه لمؤلفه؛ حيث كان يجعل لكل قسم تمهيد نظري، وينهيه بخلاصة عامة، باستثناء القسم الرابع، والقسم الثالث الذي وضع الخلاصة للفصل الأول دون الثاني.

لكن ما يهمنا من كل ما تقدم، هو الجزء الذي نظر فيه الناقــد لنقــد النقــد، كون كتابه في معظمه دراسات في نقــد النقــد، فشملت مدونته العديد من المتون النقدية التي وزعت بحسب الاتجاهات التي تنتمي إليها من أسلوبية، إلى إنشائية ثم السيميولوجية، وما تتبعها من مدارس أخرى، وبالتحديد **التصدير** الذي وضع له عنوانا بــ: "**في موضوعية نقــد النقــد**" حيث استهل به كتابه، وهذا راجع إلى أهميته؛ كون الناقــد آثر فيه إشكالية تعتري ناقــد النقــد، أثناء دراسته للنص النقدي، وتتمثل في الموضوعية التي يصعب تحقيقها في نقــد النقــد، ويخص بالذكر النقــد العربي الحديث، "فالتوفر على مثل هذا العمل يفترض الاستناد إلى مقاييس صريحة واضحة وموضوعية حتى نجعل عملنا في مأمن من الاعتباطية والاعتساف، ونضمن له القدر الأوفر من العلمية، والحال أن قرائن عدة تتضافر لتنتهي بنا إلى استنتاج أن الموضوعية التامة أمر يعز طلبه بل يكاد يكون في حكم المتعذر"[1].

ثم إن التطور والتغير الذي مس المعرفة جعلها متشبعة ومتنوعة، بل نلمس داخل الجانب المعرفي الواحد تيارات معرفية مختلفة، كما هو الأمر بالنسبة لنقــد النقــد الذي تداخلت فيه الكثير من التيارات، والتبست مع بعضها البعض، فانعكس كل هذا على بنيته التي غدت متناثرة ومتشتتة بسبب هذا التداخل والالتباس، "فإذا العلاقــة بين السيميائي والأسلوبي والبرجماتي والفلسفي والإيديولوجي والاجتماعي والنفسي تبــدو من التداخــل والالتباس بحيث أضحى من الصعب إدراك الفواصل القائمة بينها وتبين ما ينتسب إلى هذا أو ما يشد إلى ذاك"[2].

(1)–محمد الناصر العجيمي: النقــد العربي الحديث و مدارس النقــد الغربية، كلية الآداب، سوسة، ط1، 1998، ص: 5.
(2)–المصدر نفســه، ص ن.

ولـــم يتوقف **العجيمي** في صعوبة الموضوعية عند هذا السبب فقط، بـــل يلاحظ أن صعوبتها تأتي من التفحص الداخـــلي لنقد النقد، والذي أطلق عليه اسم "**المصطلح المنطقي الدال على تفحص خصائص الشيء في ذاتـــه ومن جهـــة داخليـــة (Intensivité)**"[1] ويرجع هذه الصعوبة إلى ثلاثة عوامل لخصها فيما يلي:

1-إن غموض المفاهيم الاصطلاحية الموظفة والتباسها هو ما يفقد ناقـــد النقـــد تعامله المنهجي مع موضوعه، وكما يفقـــد هـــذا الأخير وجهته القانونية؛ لأن "المفهوم إذا كان عصيا عن التحديد ملتبس الهوية استفحلت مخاطر الانزلاق المنهجي وتقلصت حظوظ السيطرة على موضوع الدرس"[2]، على حد تعبير **غريماس** الذي اهتم بوضوح المفاهيم حتى انتظم عنده الجهاز الاصطلاحي، كما يشترط **فريج (Frege)** أيضا وضوح المفاهيم مع تحديد بنياتها، حتى تتمكن من بناء معرفة علمية صحيحة.

إذن فعلى ناقـــد النقـــد توظيف المفاهيم المحددة والمعلنة الهوية القانونية، لكي يستطيع التعامل مع نصه بكل أريحية موضوعية.

2-إن توتر العلاقة بين النظري التجريدي الذي يخفي توجهات سياسية إيديولوجية واجتماعية، "فلا تحمل سمة السلطة المعرفية الكونية العامة إنما هي تاريخية ظرفية معبرة عن توجه معين ومصطنعة أداة تملك القدرة الرمزية على الهيمنة"[3]، والعلمي التطبيقي فتتفرع منهما إشكالية العلاقة بين العام والخاص هو الذي يؤدي إلى حصول القطيعة بينهما فيتعطل البحث العلمي أو يغدو مصطنعا مزيفا على حد تعبيره.

على هذا الأساس وجب تفكيك هذه التوجهات والنظم في خلفياتها من خلال ابستيمولوجيات **فوكو، دريدا، بورديو**، وكل واحد منهم طريقته الخاصة المختلفة باختلاف حقولهم المعرفية.

---

(1)-المصدر السابق، ص: 6.
(2)-نفســـــه ص: 7.
(3)-نفســـــه، ص: 8.

3-حضور الذات الدراسة وانخراطها في الموضوع المدروس؛ بحيث لا يستطيع الدارس التخلي عن ذاتيته أثناء معالجته للموضوع، فهو "ليس صفحة بيضاء ولا حضورا مستقلا متعاليا مجردا ومجهزا بأدوات علمية لا يأتيها الباطل"[1]، بل إن حضوره مشحون بذاتيته المحملة بمختلف التصورات والرؤى نتيجة احتكاكه بالثقافات المختلفة وأنماط التفكير الموروثة والمكتسبة من المحيط الخارجي، فهذه العوامل كلها تنخرط في موضوعه، مما يحكم على عمله بالانحراف، ومن ثم بالنسبية، وربما الاعتباطية، ويستدل **العجيمي** بنموذج واضح يتمثل في نقـــد **ملنر (Milner)** للمعايير المعتمدة لإستصفاء الذات المكتملة عند **شومسكي**، والذي لاحظ حضور العوامل الذاتية في العمل وعدم تجرد صاحبها منها.

ثم يضيف الناقـــد عامـــلا آخر، ويراه من العوامل السلبيـــة التي وجب ذكرها، ويظهر في اللغـــة ذاتها المصطنعة التي يتخذها الدارس كأداة رمزية يفرض بها سيطرته وتسلطه كأن يشحنها بالذاتي أو الإيديولوجي؛ ويوضح بما ذهب إليه **(M. Meyer)** في كتابه "**اللغة والأدب**"، حين تحدث عن هذا الشحن بأنه "نزوع إلى إكساب الذاتي صفة الغائية الكلية"[2]، أو أن تقول هذه اللغة الشيء وضده دون مبرر على قابلية صحة هذه المعرفة أو دحضها، أو كأن تحرف وتعوض اسم بالاسم والشفرة بالشفرة، مما يحدث خللا في جميع المستويات.

كما يورد مقولة **لرشير (M.Richir)** في كتابه "**أزمة المعنى**" **(La crise du sens)**، "هشا غير مستقر، غير معطى أبدا قائمـــا بين الانعقـــاد والانحلال، أفقا ضائعـــا على الدوام وعلى الدوام نطلب صنعه"[3]، والمقصود به هنا البنية التي تكون غير مستقرة ونحاول تأسيسها للعلم.

---

(1)-المصدر السابق، ص ن.

(2)-Meyer (M) Langue et littérature .P.U.F 1992, P 140.
ذكره المصدر نفسه، ص: 9.

(3)-Richir (M) La crise du sens et la phénoménologie, Grenoble-éd, J. Million, 1990, P 24.
ذكره نفســـه، ص ن.

يرى **العجيمي** أن الدارس بعد انتهائه من التحليل الذي ندب نفسه،على حد تعبيره، للوصول إلى الغاية المنشودة في موضوعه يتبدى له في نهاية المطاف أنه عاجز على ضبط موضوعه بكل دقة، لأنه لم يبنه وفق أسس علمية متينة وصحيحة، بل وإن الأمر يزداد تعقيدا أثناء تعامله مع النقـــد العربي الجديد "لكثرة ما يضاف إلى ما سبق التعرض إليه من حدود"[1] ، كعلاقة الأنا (الناقد العربي الحديث) بالآخر (الناقد الغربي الحديث)، وعلاقة الذات النقدية الحاضرة (الناقد العربي الحديث) بالذات النقدية الغابرة(التراث النقدي).

بعد أن بين الناقـــد العوائق التي تحد من تحقيق الموضوعية في نقـــد النقـــد، راح يقترح جملة من المبادئ والتي يراها بمثابة حلولا لهذه الإشكالات تمثلت في:

-ضرورة الأخذ بمبدأ التعقيـــد بوصفه من أهم الأسس التي يبنى عليها الموضوع والتعامل مع المناهج الجديدة بكل موضوعية من خلال جمعها ووصفها وتشريحها، ورفض الأحكام الجاهزة المبنية على الصحة أو الخطأ، وينوه **العجيمي** الدارس أثناء تعامله مع هذا المبدأ أن يتوخى أكبر قدر ممكن من الوضوح والنظرة الكلية، كون العمل يندرج ضمن الإطار الأكاديمي، وبالتالي فهو يحتاج -ولو بحد أدنى- إلى الانضباط البيداغوجي.

-لكي يتجاوز الدارس إشكالية غموض المفاهيم والتباسها، لابد له من معرفة "**النشاط العرفاني**" على حد اصطلاح **العجيمي**، ويورد له ترجمة **المسدي** بـــ **(Activité Cognitif)** وهذا النشاط "ينتج معرفة ثانية وتاريخية إنطاقا من العيني المحسوس، وهذه المعرفة تنتج بدورها معرفة أخرى فأخرى في عملية لا تتوقف عند حد نظريا"[2]؛ بمعنى أن ما هو محدود بطبيعته عند ناقد الإبداع وهو يقارب نصه الأدبي، يقابله الانتظام عند ناقـــد النقـــد "فالمعرفة الأولى في الموضوع هي وليدة وجهة نظر مخصوصة بحكم استعصاء الإحاطة بالموضوع الطبيعي المدروس في جميع جوانبه ومعرفة سابقة لها موضوعا للدراسة على مفاهيم وأبنية أقامها النشاط العرفاني للإنسان وهي قابلة بالاستتباع (...) للانتظام في دراسة دقيقة نحدد

(1)-المصدر السابق، ص: 10.
(2)-نفسه، ص ن.

بمقتضاها وظيفتها ومحلها في إطار البناء النظري الموضوعة فيه بدقــة تامة"[1].

فتصبح المفاهيم عند الدارس بمثابة المصباح الذي يضيء جانبا من جوانب موضوعه بل يتخذها ناقــد النقــد بوصفها "**علبة أدوات**" على تقدير **فريج** و**فنجنشتاين (Wittgenstein)** ، فيستقرأ منها أو يقترح حلولا وبالتالي يجوز تعديلها أو استبدالها بحسب الغايات المراد وصولها، دون المماس بطبيعة العمل.

-يؤكد **العجيمي** على أن الشك في قيمة النظري لا يعني رفضه مطلقا بل على العكس فهو مقترن بالعيني ويلازمه، على أساس أن كل تنظيــر إلا ويستمد حضوره من التجريبي كما أن هذا الأخير "ينزع تلقائيــا إلى التجريــد وإلى أن يصبح حكما عاما باعتباره تعبيرا عن تجربة، عن إمكان من إمكانات البحث"[2].

وما كان يرفضه **بورديو (P. Bourdieu)** هو أن يصبح النظري "سلطة منغلقة على نفسها مستجيبة بمنطق لغوي مكتف بذاته أو ما يسميه **(Lo logo lie)**"[3]، ومن هنا تتضح العلاقة بين النظري والتطبيقي من خلال إضاءة أحدهما الآخر، فيلتقي الخاص بالعام والجزئي بالكلي، ومنها ينشأ التحليل الديناميكي الذي يفيد تطور العلم.

كما يؤكد أيضا أن براءة العلم من ارتباطه بالإيديولوجي وعدم استناده إلى خلفية تاريخية متصلة بالزمان والمكان، هو أمر مبالغ فيه، لأن الدراسات التفكيكية -في حد ذاتها- انتهت إلى نتيجة نفسها "وهي أنه محكوم بدوره بخلفية إيديولوجية مشروطة تاريخيا ومرجع ومن ثم على نحو آخر، جوانب من منطــق عصره"[4]، وكما أنه "يحجب انتظــام النشــاط

---

(1)-المصدر السابق،ص: 11.

(2)-نفســــــه، ص ن.

(3)-Bourdieu (P)" Réponses" Paris, Seuil -1992- P136, 137.
ذكره المصدر نفسه، ص ن.

(4)-نفسه، ص: 12.

المعرفي فيما يسميه **بورديو** حقلا علميا **(Champ scientifique)**"[1] .

-كما يرى أن فكـــرة تجاوز حضور الـــذات في عملية البـــحث تتطلب "تعويـــد الـــذات على الاستجابة المرنـــة لمادة البحث وحملها على مطاوعتها" [2] ؛ وذلك بالابتعاد عن النماذج الفكرية الموجودة في الذهن من خلال اتهامها بانحيازها لبعض القوالب الفكرية الجاهزة والاكتفاء بمراجعتها فحسب، دون أن يكون لها حضورا حقيقيا في عمله، لكي لا يفقد موضوعيته، وهنا تتحقق "**الذات العلمية**" **(Sujet scientifique)** التي دعا إليها **بورديو**.

ثم يقف الناقـــد في نهاية هذا التصدير على ذكر مزايا النقـــد العربي الحديث نظرا لاحتكاكه بنماذج النقـــد الغربي الجديد، الذي فتح له أبواب البحث؛ حيث تعددت وتنوعت الإشكالات، وبرزت مفاهيم مستحدثة لم تكن موجودة من قبل، الأمر الذي ساعد على إعادة قراءة التراث بطريقة حداثية.

وبالرغم من ذلك فهو لم ينف وجود سلبيات في النقـــد العربي الجديـــد، والتي لخصها في نوعين: يتمثل **الأول** في مظاهر التعثر أثناء التعامل مع مناهج النقـــد الجديد مما أحدث حالة من الفوضى، ويظهر **النوع الثاني** في القلة النسبية لما أنتجه الفكـــر العربي الحديـــث من إشكالات ومسائل بحث دقيقة، على أن هناك مسافة واضحة تفصلنا عن النقـــد الغربي.

هنا يتساءل **العجيمي:** إذا كان بوسعنا الإلمام بالكم الهائل الذي يمتاز به النقـــد العربي الجديد من المسائل الدقيقة والشائكة، والتي لم يصل منها إلى النقـــد العربي الجديد إلا شيء غير قليل من الاحتشام؟ دون "أن نقع في التعميم وننزلق إلى إرسال الأحكام السهلة إن توفرنا عليه في كليته، وإلى الإسهاب الممل إن انسقنا إلى الاستعراض الدقيق ونكون في كلتا الحالتين قد أخللنا بمبدأ الإفادة"[3].

---

(1)-المصدر السابق، ص ن.
(2)-نفســـــه، ص ن.
(3)-نفســـــه، ص: 13.

إذا كان **العجيمي** قد أرجع –سابقا– سبب وقــوع النقــد العربــي الحديــث في حالة من الفوضى إلى مظاهر التعثر، فإننا نجده يتناول هذه المسألة بشيء من التفصيل في **القسم الرابع** وبالتحديد (الفصل الأول)، وسيكون الحديث بإطلالة سريعة على هذه المظاهر.

وقبل حديثــه عن أسباب التعثــر، نجده يفتتح فصله بتمهيــد بسيط، يشير فيه إلى أن الدراسات التي كانت مدار اشتغاله في مدونته النقدية، وأراد تقويمها تشعره بثقل المسؤولية وسببه كما يقول: "إن الموقف مهما تجردنا، وحرصنا على التزام الموضوعية من قناعات شخصية يصعب إثباتها تجريبيا عندما يتعلق الأمــر بالنقــد والفكر عامة ويبلغ البحث حدا من التقدم يصبح معه إصدار الحكم ونقيضه في حيز الإمكان"[1].

على الرغم من أن دعوته –سابقا– كانت ملحة بضرورة تخلي الدارس عن الذاتية والالتزام بالموضوعية، ليكتسب عمله مشروعيته العلمية، بيد أن الفصل بينهما يصعب تحقيقه.

يستدل الناقــد ببعض الأمثلة: كنقــد **ريفاتير** لــ **جاكبسون** و**شتراوس** في تحليلهما لقصيدة "**القطط**"، والنقد الحاد الذي وجهه **ريمون بيكار (R. Picard) لبارت** في دراسته لمسرحيات **راسين** وأيضا النقد الصارم الذي وجهه **كلود بريمون (C.Bremond)** للجهاز النظري **لتودروف** المضمن في كتابه "**نحو الديكامرون**"، وغيرها من الأمثلة التي يقول عنها الناقد: "يوسعنا أن نستعرض منها العشرات دون أن يتاح لنا الخروج بنتيجة حاسمة وبينة في معظم الأحيان".[2]

على هذا الأساس يقف حائرا ويتساءل: فما حاجتنا إذن إلى النقــد والتقويم؟ إذا كانت النتائج المفضي إليها تتحرك في ظل أرضية مائعة عائمة على حد تعبيره، التي تخص الناقد والمنقود؛ حيث إن "لا هذا يمنى في حالات كثيرة بالهزيمة ولا ذاك يخرج منتصرا"[3].

إلا أننا نجده يعجل إجابته بالنفي القاطع، كون "لا شيء في تقديرنا يقود إلى غياب النقــد البناء، ولا شيء يبعث فيها النشاط والحيوية ويكسبها الفعالية والجدوى أكثر مما ينهض به

(1)–المصدر السابق، ص: 515.
(2)–نفسه، ص: 516.
(3)–نفسه، ص ن.

النقــد ونقــد النقــد"[1].

ثم يحدد الناقــد أسباب التعثر التي يرجعها إلى ثلاثة عوامل، ويقدم –في الوقت نفسه– حلولا لهذه المعضلة ويبرز هذه العوامل في:

1–الإخلال بمبدأ الوفاء للمنهج الموظف:

يطرح العديد من الأسئلة التي يرى أنها تتبادر في ذهن كل ناقــد أو دارس أو باحث وتظهر هذه التساؤلات في: ما معنى الوفاء للمنهج؟ ما أهميته؟ هل هو كائن قائم بذاته محدد المعالم؟ ويفترض **العجيمي** أن تكون الإجابة بالنفي، فلنا حجتنا في ذلك والتي يوضحها في:

–أن النظرية الواحدة قابلة لعدة قراءات؛ حيث يكون بعضها إكمالا لقراءات أخرى أو تصحيحا لها، أو محاولة تقديم بديلا لها، ويوضح بمثال حول القراءات المتتالية للنظرية الماركسية.

–يستعمل الفكر –والنقد جزء منه– الرمز اللغوي أداة للتعبير التي تجعل الخطاب يعتريه الشقوق والشروخ والفراغات، فيدخل القارئ في متاهات، كونه جاهلا بكل ما يحمله النص الذي كان من المفترض أنه "في حكم المعروف عند القارئ، المختزن في ذاكرته، والمنتظم في شكل ما يوسم بالأطر أو الخطاطات، أو النماذج الفكرية التي تعين القارئ على ملئ الفراغات وتشكل قاعدة لإجراء عملية الاقتضاء والتأويل"[2]، ويحيل الناقــد إلى الدراسات العربية التي عالجت هذا الموضوع بإسهاب وكفاءة، وتتمثل في كتابات **علي حرب**؛ حيث يقول في كتابه "**نقد النص**": "(...) إن جميع النصوص تستخدم تقنيات مجازية بما في ذلك النص الفلسفي (...) حتى النص العلمي ولا يخلو هو الآخر من استعارات ومجازات (...) إن النص ليس مجرد علامات تقوم بدور الممثل لا غير (...) إنه يحجب ما يمثله ويتلاعب به (...) فالخطاب حجاب (...) الخطاب ليس شفافا في تمثيله لعالم المعنى (...) وبالإجمال إذا كان النص لا يقول الحقيقة بل يخلق حقيقته، فلا ينبغي التعامل مع النصوص بما تقوله

(1)–المصدر السابق، ص ن.
(2)–نفســــــه، ص: 529.

وتنص عليه أو بما تعلنه وتصرح، بل بما تسكت عنه ولا تقوله، بما تخفيه وتستبعده"[1].

كما يورد **العجيمي** مقولة **علي حرب** في كتابه الآخر "**نقد الحقيقة**" بقوله: "(...) ثم إن للغة أصداءها وترجيعاتها وللنص فراغاته ومتاهاته، فهو يبني على الغياب والنسيان لا على الحضور والتذكر"[2].

-أن الناقــد الواحد يمكن أن يتطور، وهدفه هو "إما لإثراء النظرية وإكسابها أبعادا جديدة وإما من قبيل التراجع عن مواقف نظرية سابقة"[2]، وفي هذه الحالة يتوخى الناقــد التعامل مع النظرية بحكم خلفياته لها.

-أن القراءة محكومة بخطط وعمليات إستراتيجية، فقد يقرأ الناقد هذه النظرية من جانب واحد ويركز عليه ويهمل جوانب أخرى، ويأتي قارئ آخر يقرأها بطريقة أخرى، وهكذا.

يضيف إلى أن الطريقة التي استخدمها النقاد الغربيين في تقديم نظريات بعضهم البعض والتعريف بها طريقة ناجحة، كونهم حققوا بها تراكما معرفيا هاما ساعدهم على النقد البناء ومنها الوصول إلى إنتاج معرفة عالية ذات كفاءة حقيقية، على عكس طريقة دارسينا الذين نقلوا تلك النظريات والمناهج دون وعي، وظلوا يتخبطون في الاعتباطية، حتى إننا نلاحظه يقيم في موضع آخر مقارنة بين الدراسات الغربية والدراسات العربية، حيث تبدو هذه الأخيرة "بمثابة الجزر الصغيرة المنعزلة وسط محيط مضطرب الأمواج، كثير الغليان"[3].

على هذا الأساس نجده يدعو الدارسين إذا أرادوا إثراء فكرنا النقدي وإخصابه، إلى أن يتبعوا النقلة الصحيحة الواضحة المصاحبة بالدقة والصرامة، وإلا أوقعوا أنفسهم في حلقة مفرغة، و"استحال الفكر إلى ضرب من العبث"[4].

كما يحيل إلى أن التكامل المنهجي الذي ينظر إليه بعض الدارسين على أنه الجمع بين النظريات كيفما اتفق، هذا المفهوم مفروض وخطأ؛ لأنه يوقع صاحبه في التلفيق، فالمفهوم

---

(1)-علي حرب: نقــد النص، المركز الثقافي العربي، دط، 1993، ص: 12، 15. ذكره المصدر نفسه، ص:ن.
(2)-علي حرب: نقــد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، ط2، 1995، ص: 24. ذكره المصدر نفسه، ص ن.
(3)-نفســه، ص: 682، 683.
(4)-نفســه، ص: 548.

الحقيقي للتكامل المنهجي كما يراه **العجيمي** هو "أن يخضع لأحكام صارمة ويستند إلى خلفية نظرية لا يجوز الخروج عنها وإلا سقط العمل النقــدي أو التنظيري في الخلط"[1].

بناء على ذلك، يصرح **العجيمي** بعبارة دقيقة يقول فيها: "كن وفيا، وسع طاقتك للمنهج وواضحا في تعاملك مع مفاهيم النقــد الجديــد"[2].

2-الإخلال بمبدأ الاتساق:

ويقر **العجيمي** أن من شروط البحث العلمي الاتساق وتماســك بناءه، لذا يدعو الدارس إلى الالتزام بهذا المبدأ حتى يجنب عمله من الوقوع في التعثر، ويصرح بقوله: "اجعل عملك متسقا متماسكا"[3].

3-الإخلال بمبدأ الإفادة:

يجعله في ثلاثة أسباب:

-لجوء الــدارس إلى استخدام التلفيــق، لذا يدعوه إلى توخي الرؤية الموحدة للوصول إلى دقائق الأمور.

-التحليل المسهب الذي يبعده عن الغرض الذي هو بصدد معالجته، فلا بد منه الاقتصاد في التحليل.

-كما يدعوه إلى الحرص على الانتهاء بنتيجة تكون مقبولة منطقيا.

وبناء على ذلك يضع **العجيمي** لهذا المبدأ العبارة التالية: "اجعل عملك النقدي مفيدا"[4].

نلاحظ من كل ما تقدم أن **العجيمي** كان شديد الحرص في التعامل مع مثل هذا الموضوع **-نقــد النقــد-** ولا سيما المفاهيــم التي توخى الحذر والمرونة في توظيفها وفي هذا الصدد نجده يصرح بقوله: "لذا فقد حرصنا على توخي المرونة في تعاملنا مع المفاهيم الاصطلاحية الموظفة في مدونتنا النقديــة، ولم نفرض قوالب جاهــزة ولا احتكمنا إلى سلطة معرفية عليا إلا ما قدرنا أنه من متطلبات البحث العلمي، وما يقتضيه من التزام

---

(1)-المصدر السابق، ص ن.
(2)-نفســـه، ص: 528.
(3)-نفســـه، ص: 542.
(4)-نفســـه، ص: 545.

الحد الأدنى من الانضباط"[1].

لم يكتف بهذا الحد، بل راح يقر بأن المصطلحات التي وظفها وكانت من اقتراحه، هي قابلة للمراجعة والتعديل أو استبدالها-وهذا يدل على تواضعه المعرفي والعلمي وقبوله بالنقــد البناء ما دام يخدم فكرنا-لأن مثل هذا الموضوع يحتاج إلى تضافر جهود كثيرة ليستقيم العمل وينتظم جهازه الاصطلاحي، وفي الصدد هــذا يقول: "إن ما يتفق لنا نقلــه من مصطلحات نقديــة يعود، في معظمه وإن استثنينا المصطلحات الشائعة إلى مجهود شخصي مقرين بحاجة بعضها، وربما عدد هام منها، إلى المراجعة وإعادة النظر حتى ستقيم عن المفهوم المقصود تبليغه، ومهما يكن فإننا نؤمن بأن مثل هذا العمل يحتاج إلى تواطؤ جهود كثير من الدارسين وتضافرها، وصولا إلى توفير جهاز اصطلاحي يمثل الحد الأدنى للمتفق عليه"[2].

كما يقر بأن الهدف من عمله التقويمي ليس الانتقاص أو الحط من قيمة دراسات نقادنا العرب، بل من أجل النهوض بهم إلى مراتب أعلى "فلو لم يكن لمن سنتخذ دراساتهم موضوعا للتقويم إلا مزية التوفر على المناهج الحديثة وتحمسهم لاصطناعها، لكان ذلك كافيا الاعتراف لهم بالفضل"[3].

إذن، فقد أثار **العجيمي** العديد من القضايا والإشكالات الخاصة بالنقــد ونقــد النقــد سواء الجانب التنظيري-الذي نحن بصدده- أو التطبيقي، وحاول الإجابة عنها رغم صعوبتها، بل هي مهمة شاقة تشارف المجازفة على حد تعبيره، ويكفي أن كتابه حمل العديد من المدونات النقدية المهمة التي تسهل للقارئ معرفتها، وقبل ذلك تصديره التنظيري حول نقــد النقــد، والمبادئ التي وضعها لناقــد النقــد، كل هذا يساعد القارئ على استخلاص المفهوم الواضح له -نقــد النقــد- فتتضح رؤيته وتستقيم دراسته. ولكن حبذا لو كانت دراسته ورؤيته لتنظير نقــد النقــد موسعة أكثر وبشيء من التفصيل، على نحو ما فعله **محمد الدغمومي** في كتابه -السابق الذكر- الذي كان أكثر تفصيلا وتحليلا منه.

---

(1)-نفسه، ص: 11.
(2)-المصدر السابق، ص: 528.
(3)-نفسه، ص: 527.

1-3- حميــد لحمدانـــي وسحر الموضوع :

يتألف كتاب"**سحر الموضوع عند النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر**" للناقد المغربي **حميد لحمداني** من (111) صفحة، من منشورات دراسات – سال، عام **1990**؛ يناقش فيه الناقــد بعض القضايــا مع محاولة إيجاد حلول لبعض الأجوبة المتضمنة في حقلين هامين في الدراسات العربية المعاصرة هما : نقــد النقــد، والنقــد الموضوعاتي .

بناء على ذلك، جعل كتابه في قسمين يسبقهما تقديم الذي لا يتجاوز صفحتين، لكنه يحمل معاني صادقة حقيقية، توضح السحر الذي يتركه الموضوع في نفس المبدع، فيأتي النقــد ليكشفها ويبرز تلك العلاقة بينهما التي يتداخل فيها الذاتي والموضوعي إلى جانب ارتباطه بالعالم، وينهي حديثه بكلمة أخيرة إلى جانب مصادر ومراجع الدراسة.

يخصص جزءا من القسم الأول: ليناقش فيه المنهجية العامة لنقــد النقــد من خلال (المنهــج، ضوابط التحليــل من :الأهداف، المتــن، الممارسة النقديــة)، والجزء الثاني: في أصول النقــد الموضوعاتي؛ حيث تعرض فيــه إلى معالجة بعض النقــاط الأساسية : كالموضوعاتية وحرية الناقــد، وبعض الأسس الفلسفيــة، وانفتــاح النقــد الموضوعاتي على مختلف المناهج، والموضوعاتية والتصنيف المقولاتي عند **باشلار** ، **جان بيار رشار جورج بولي**، و**ستاروبنسكي**، وينهــي هــذا الجزء بتبيان علاقــة الموضوعاتية بالبنائية من خلال إشارته إلى إشارته إلى دراسة **تودورف** عن الحكي.

أما القسم الثاني الذي عنونه بــ: **النقــد الموضوعي في العالم العربي**، فإننا نجده يعالجه من جانبين: جانب نظري، وآخر تطبيقي؛ إذ يتناول في الجانب الأول بعض المعوقات التي تواجه الناقــد في النقــد الموضوعي وأهمها غياب النظام أو الرؤية المنهجية، وقدم أمثلة في نقــد الرواية ونقــد الشعر، وبعدها يحاول البحث عن نظام موضوعاتي، بتقديم بعض النماذج الغربية التي تمثل أصول هذا المنهج، مع إظهار بعض الخصائص التي تخص النقــد العربي الموضوعاتي.

في حين تناول في الجانب الثاني (التطبيقي) –نقــد الرواية– كتاب "**المنتمي**" للناقــد المصري **غالي شكري** من خلال تحديد الأهداف، المتن، الممارسة النقدية والتي تنضوي

على: (الوصف، التنظيم، التأويل، التقديم الجمالي، اختبار الصحة)، وينهي هذا الجانب بتقديم بعض الاستنتاجات.

يختار في نقــد الشعر كتاب "**الموضوعية البنيوية**" للناقد السوري **عبد الكريم حسن** بالدرس والتحليل من خلال المبادئ السابقة، ما عدا عنصر التأويل والتقديم الجمالي، واختبار الصحة الذي مارسه **لحمداني** "ضمنيا بالرجوع إلى بعض القصائد التي تناولها –حسن– بالتحليل ليختبر مدى الالتزام بالنص، وبالدلالات التي يولدها اشتغاله الداخلي".[1]

لكن ما يهمنا من كل ما تقــدم، هو الجزء (**1**) من القسم الأول الخاص بنقــد النقــد الذي حاول فيه الناقــد وضع منهجية عامة تكون صالحة لكل ممارسة نقديــة يتخذها ناقــد النقــد لمعالجة ودراسة النص النقدي، حيث كانت بدايته مع:

أ–المنهـــــــج :

يرى **لحمداني** أن ناقــد النقــد قد يعتبر المنهج غير ضروري أثناء ممارسته النقدية، أو عدم التقيد به، بحجة أن مادة موضوعه هي النصوص النقدية المدروسة بمناهج معينة وبالتالي فهو في غنى عنه.

كما يلاحظ أن بعض الدارسين إذا سئلوا عن مناهجهم، فإنهم لا يولون لها أي عناية ويتحدثون عنها بالإيجاز الشديد، وإذا ما استخدموها فإنها لا تخرج عن مناهج دراسة الأدب دون أن يتساءلوا إذا كانت صالحة لدراسة النصوص النقدية أو غير صالحة، ويوضح بمثال عن كتاب "**نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر**" **لأحمد إبراهيم الهادي**؛ حيث لاحظ بأن مؤلفه يتحدث بصورة موجزة عن منهجه، دون أن يقنع قارئه بامتلاكه رؤية واضحة وتصورا عنه، ويورد قول الباحث : " ورغم أنني وجدت أن أهتدي في التحليل بالمسلمة التي ترى أن الآداب القديمة تحيا في الآداب الحديثة، ومن ثم فرؤية صاحبها لا تستطيع أن تنفصل عن عصرها مهما زعم من حياد وموضوعية".[2]

---

[1]- حميد الحمداني : سحر الموضوع عند النقــد الموضوعي في الرواية والشعر ، منشورات دراسات –سال،د ط،1990ص:20.

[2]- أحمد إبراهيم الهواري: نقــد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ط1، 1978، ص:21. ذكر المصدر نفسه ص:6.

هنا يرى **لحمداني** كيف أن ناقــد النقــد يمكن أن يقع في بعض الأخطاء نتيجة عدم تحديد طرائقه الخاصة، بل عدم تمييزه" بين المناهج الخاصة بدراسة الأدب ومنهج نقــد النقــد الذي يفترض أن يكون في موقع القاسم المشترك بين جميع المشتغلين بالنقــد الأدبي على اختلاف مناهجهم".[1]

يدعوه إلى عــدم تبني مناهج نقــد الإبــداع؛ كون المجال الــذي يشتغل فيــه يختلف عن المجال الخاص بناقــد الإبداع، وفي هذا الصدد يقول :" إن الموقع الطبيعي لناقــد النقــد هو أن يتخلى عن تبني أحــد مناهــج نقــد الإبداع، وأن يتــرك هذا الاختيار لنقــاد الإبداع أنفسهم، لأن المجال الحقيقي لبحثــه الخاص ليس هــو المعرفة بل هــو معرفة المعرفة هو إذن مجبر إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة على أن يشتغل في الحقل الإبستيمولوجي."[2]

كما وهو- ناقــد النقــد- يتأمل في تلك المناهج الخاصة بالنقــد الأدبي في جانبها النظري أو التطبيقي، يستخدم أداة الوصف التي تحقــق له قدرا من الموضوعية في عمله لأنه إذا حاول دراسة نظرية بنظرية، كما يرى **لحمداني**، هذا حتما سيعرضه للايديولوجيا[*] ومنها مواجهة إيديولوجيات أخرى مغايرة لها، بيد أن "ناقــد الأدب هو وحده المعرض لدخول عالم الإيديولوجيات، أما ناقــد النقــد فسيكتفي بتتبع رحلة الناقــد بين النص والواقع وفي التحليل. بل سيهتم أثناء وصف هذه الأشياء بسيرورة عمليات التفكير والتحليل عند ناقــد الأدب، ومدى وضوح الفرضيات والنتائج وانسجامها وقدرتها على الإقناع".[3]

---

[1] – المصدر السابق، ص:7.

[2] – نفســـه، ص ن.

[*]- يقصد بالإيديولوجيا: مجموع التصورات والمفاهيم المؤثرة في التفكير في مرحلة تاريخية معينة نتيجة قناعات عقائدية أو فلسفية معلنة القصد أو ضمنية، (ينظر سعد البازعي : مستقبل النقــد، عزبة السياق من إشكاليات المثاقفة في النقــد الأدبي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 28،العدد4، 2000، ص: 145).

[3] -حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص:12.

إلى جانب معرفته الشاملة بكل الأصول النظرية للمناهج، على الرغم من أنها مهمة شاقة وصعبة على حد تعبير **لحمداني**، لكن يفترض بناقــد النقــد أن يكون أعلــم من المنقود وملما بجميع تلك المناهج و مدى اختلافها عن بعضها البعض، حتى تكون خدمته حقيقية يقدمها للمعرفة النقدية.

ب- ضوابــط التحليـــل:

بعد أن حدد **لحمداني** طبيعة الرؤية المنهجية التي يحتكم إليها ناقــد النقــد أثناء تعامله مع النصوص النقدية، يرى أيضا ضرورة تحديد الضوابط الإجرائية التي تساعد على التعامل المباشر مع تلك النصوص، وهنا يقر **لحمداني** بضرورة طرح العديد من الأسئلة للخروج بأجوبة واضحة، نبرزها في ستة نقاط هي:

- تحديد المنطلقات المنهجية التي صرح بها الناقــد أو لم يصر بها.
- تبيان حدود المتن الذي اعتمده الناقــد في التحليل.
- إبراز وسائل إقناعه.
- معرفة بناء خطة بحثه وتحليله.
- معرفة أهدافه الأساسية وكيفية اكتشافها.
- إلى جانب توضيح إذا كان هناك انسجام بين الجانب النظري والجانب التطبيقي، أو عدم انسجامها.

ثم يترصد لثلاثة قضايا جوهرية وضعتها الناقــدة **جوهانا ناتالي**، وهي بمثابة المبادئ الأولية التي يحتكم إليها أي ناقــد في دراسة نصوصه، وتتمثل في :

1.الأهــداف:

ذلك أن معرفة أهداف الناقــد تسهل علينا تحديد رؤيته المنهجية التي اعتمدها، وهي تختلف باختلاف المبادئ التي يقوم عليها كل منهج في مقاربة النصوص؛ حيث إن منه ما يركز على الظروف المحيطة بالكاتب، ومنه ما يركز على الدلالة الاجتماعية للنص، ومنه ما يهتم بمكونات النص الداخلية وغيره، وأحيانا قد يكون هناك التداخل بين المناهج في دراسة واحدة، الأمر الذي يصعب من مهمته التعرف على أهدافه، سواء تعلق الأمر بنقد الرواية، أو

نقــد الشعر، لهذا لابد من معرفة المنهج الذي يسيطر على النص، أو معرفة سيطرة تفاعل منهجين أو أكثر.

كما أن الأهداف قد يحددها الناقــد في المدخل النظري، إلا أن النتائج التي توصل إليها لا تفضي إلى ذلك، فتختلف من منطلقاته الأولى، على هذا الأساس يدعو **لحمداني** إلى ضرورة " ضبط مــدى الانسجام بيــن الأطروحات النظرية ونتائج الممارسة النقديــة،"[1] والتأكــد من انسجام تلك النظرية نفسها،"ومدى تلاؤمها مع الأصول التي أخذت منها، فقد

يكون هناك تشويه أو إضافة، أو عدم تمثل لبعض الجوانب المستفاد منها."[2] ومحاولة التعرف على منهج الناقــد ليس بالأمر السهل، خاصة إذا لم يكن هناك مقدمة منهجية توضح ذلك، بل إن وجودها أيضا ليس كافيا لتحديد منهجه، لذا تدعو **ناتالي** الدارس إلى اقتفاء أثر منهجية الناقــد في المصادر والمراجع التي وظفها، كونها تسهل عليه التعرف على الخلفيات النظرية المتحكمة في تحديد أهداف دراسته، أو النظر أيضا إلى المصطلحات المستعملة، فيتضح بذلك منهجه.

2.المتــن:

هو عملية أساسية في مجال نقــد النقــد، وبه يتضح المتن الذي يشتغل عليه النص النقــدي نفســه، إلا أن الجانب التطبيقي، كما يرى **لحمداني**، قــد يجعله في تقاطع كبيــر مع نصوص أخرى، الأمر الذي يجعل التحليل مفتوحا دائما، ولاسيما إذا اعتمد الناقــد مبدأ المقارنة، وكثرة الإستشهادات، " فيصبح النص الأصلي الأول الذي تقوم عليه الدراسة غارقا في نصوص هامشية "[3] ، ومن ثمّ تغدو مهمة ناقــد النقــد غاية في الصعوبة، لأنها تدخله في متاهات البحث المختلفة، لذا يتطلب منه التعامل بحذر مع النصوص المدروسة.

---

(1)- حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص:14.
(2)-المصدر نفســه، ص ن.
(3)- نفســه، ص ن.

قد يقع اختيار الناقــد على النصوص المدروسة من عصور متباينة، وهنا لا بد له أن يكون شديد المرونة في التعامل معها، وبالتالي " سيجد ناقــد النقــد فرصة ملائمة لمعرفة مهارة الدارس في الاستفادة من تلك المناهج المختارة و مدى قدرته على إظهار قيمتها الجمالية و الدلالية و ذلك تبعا لطبيعة منهجه المتبع في التحليل."[1]

3-الممارسة النقديــة[*]:

يدعونا هذا المستوى إلى ضرورة معرفة مدى تطابق التحليل المباشر للإقتراحات النظرية، حتى و إن لم يكن هناك تطابق بين ممارسة تحليل الناقد و أطروحاته المنهجية من خلال إظهار أي انحرافات إلى تطبيق مناهج أخرى، أو تقصير و عدم استعاب مقولات المنهج، أو خطأ في تطبيقه و غيرها.

ترى **ناتالي** أن الناقد قد يدعي بأنه يحتكم إلى الصرامة العلمية إلا أن العمليات الحدسية كثيرا ما تتضمن ممارسته، و هنا يذكرنا بفكرة **العجيمي** حول صعوبة تحقيق الموضوعية، لأن الناقد لا يمكن له أن يتخلى عن ذاتيته و هو يعالج نصه، بل إنه حتى إن أراد التخلي عنها تبقى تتضمن ممارسته.

يوضح **لحمداني** بمثال حول الدراسة الموضوعاتية البنيوية للشعر عند **عبد الكريم حسن،** الذي لاحظ ملامح هذا التداخل و عدم الانفصال بين التحليل العلمي و العمليات الحدسية.

توضح **ناتالي** أهم العمليات التي يقوم بها النقاد أثناء التحليل أو ممارستهم النقدية التي تظهر في :

---

(1)- المصدر السابق، ص: 15.

(*)–هذا المصطلح من اقتراح **لحمداني** الذي فضله على مصطلح "**التحليل بحصر المعنى(L'analyse proprement dite)**، للناقــدة **ناتالي**، وقصدت به الممارسة النقديــة لأي ناقــد يباشر بالتحليل.(ينظر نفسه، ص ن).

3-1-الوصـــف (Description):

ينظر النقاد إلى بعض المظاهر على أنها العناصر التي يمكن أن تقدم لهم صورة كاملة وواضحة عن النص المدروس، لأنها تصفه من داخله، مثلا : في مجال الرواية نجد أن العناصر المتحكمة فيها هي: السرد، الوصف، الحوار، الأبطال، الزمان، المكان وغيرها، في مجال الشعر تظهر لنا مكونات الإبداع الشعري المتمثلة في : الإيقاع، الوزن، القافية الاستعارة وغيرها، وتختلف دراسات النقاد، كما يحيل إلى ذلك **لحمداني**، من ناقد إلى آخر فمنهم من يهتم بجميع العناصر، ومنهم من يهتم ببعضها، ويفضل دراسة عنصر على آخر وهكذا.

إلا أن **لحمداني** يرى أن الأمر يقتضي تدخل ثقافة الناقــد، لأنه لا ينطلق من فراغ أثناء وصفه لهذه المظاهر، بل طبيعة تأمله ومناقشته لها، تتم بلا شك من خلال ارتباطه بمفاهيم مسبقة عنها، وهو ما تطلق عليه **ناتالي** بـــ:" **قوانين الأساس**"**(Les codes de bases)** .

ويقدم **لحمداني** بعض الأمثلة التي توضح ذلك، بمثال عن مفهوم الشخصية الروائية الذي يختلف مفهومها وتحليلها في النموذج العاملي الغريماسي عن مفهومها في التصور الواقعي أو الرومانسي، أو النقــد العنيف الذي وجهه **باختين** للأسلوبية التقليدية التي تعاملت مع الفن الروائي على أنه أسلوب فردي صادر عن الشعر، مفهوما أو قانونا أساس لا يمت أي صله بالرواية.

3-2-التنظيـــــم (Ordination):

يعد مرحلة ضرورية في كل عملية نقديــة، ذلك أن تحليل النص المدروس يقتضي وضع نظام الملامح المميزة له، كما أن اختلاف المناهج النقديــة تلعب دورا كبيرا في تحديد ذلك النظام، كأن يتبنى مثلا ناقــدا منهجا نفسيا، سيكون تركيزه بالتأكيد على العالم النفسي بالشخصيات، ونظامه لا يخرج عن العقد النفسية من صراعات داخلية، وإحباط، وقلق وغيرها، كما أن الناقــد الذي يتبنى المنهج الاجتماعي أو البنيــوي أو السيميائي وغيرهــا

من المناهج، فإن نظامه يتغير من مستوى إلى آخر، "وهكذا يتغير نظام الخصائص المميزة بتغير مستوى زاوية نظر الناقــد تبعا لرؤيته المنهجية المتبعة".[1]

3-3-التأويـــــل (L'interprétation):

ليس كل المناهج تركز على التأويل، كالدراسات البنائية التي ترتبط بعالم الأشكال، وقد لا يلجأ إليه كل النقــاد أثناء تحليلهم للنصوص؛ لأنه " ليس محطة ضرورية بالنسبة لهم ولكنه أساسي فقط بالنسبة للأفراد، مبدعين كانوا أو متلقين، أو بالنسبة للمجتمع أو الطبقات الاجتماعية".[2]

بيد أن **لحمداني** يرى بأن الناقــد بحاجة، في الحالتين الأخيرتين، للاستناد إلى علوم أخرى تكون بمثابة قوانيــن أساس تساعده على تحقيق وإضفاء معنى آخر على النص وبالتالي " تكون مهمة دارس النص النقــدي قد تعقدت لأنها تدعــوه إلى مصاحبة الناقــد في عمليات تأويل تطرح أسئلة كبيرة في كثير من الأحيان، لأنها تثير مشاكل وجودية ونفسية وتاريخية، بالإضافة إلى مشاكل التأويل نفسه، التي يلعب فيها التعامل مع النص أيضا دورا كبيرا"[3].

3-4-التقويــم الجمالـــــي :

يلاحظ **لحمداني** أن الناقــدة **ناتالي** لم تثر هذه القضية، وأهملت هذا العنصر، ويرجع السبب في ذلك كما يقول:"إلى نوعية النقد الذي تعاملت معه – النماذج البنائية التي تناولت قطط بودلير– لا يهمه أن يصدر أحكاما تقويمية تخص الجانب الفني في العمل الأدبي".[4]

إلا أنه و بحكم طبيعة النقد العربي، يرى ضرورة توظيف هذا العنصر ضمن مرحلة

(1)– حميد لحمداني : سحر الموضوع، ص:17.
(2)-المصدر نفسه، ص ن.
(3)- نفســـــه، ص: 18.
(4)–نفســـه: ص ن.

الممارسة النقدية، لأنه لاحظ الكثير من النقاد وهم يدرسون الرواية العربية يقومون في بعض الحالات بإبراز القيمة الجمالية للأسلوب، وقد يستند هذا التقويم على أساس علم الجمال، أو من خلال مقارنة النقاد بين النصوص الروائية التي لقيت نجاحا في الوسط النقدي والثقافي العام وغيرها.

كما أن التقويم الجمالي قد لا يهم بعض النقاد الذين يتبنون الدراسات البنائية، أو المناهج التي تهتم بالمعنى الاجتماعي أو النفسي، أو المنهج الموضوعاتي، بيد أن الأمر قد يكون ضمنيا؛ لأن "النقــد البنائي قد يولد شعورا بالتقويم الجمالي لدى المتلقي بحكم الاهتمام البالغ بالبنيات الشكلية"[1]، وهذا لا يمنع المحلل البنيوي من إصدار بعض أحكام القيمة على الإبداع الأدبي، " ذلك أنه لا ينبغي أن نفترض دائما أن التحليل البنيوي سوف يلتزم دائما بطابعه البنيوي عند الممارسة"[2].

3-5-اختبار الصحـــة (Validation):

غايته هي "إعطاء فكــرة عن القيمة المعرفية المتولدة عن بنيان تحليلي معين، بما فيه من نظام وصفي وما يتصل بذلك من وسائــل الإقنــاع المستخدمة، وما ينتــج في النهاية من تأويل، أو تحديد للقيمة الفنية للعمل المدروس "[3]، وأن تكون النتائج المتوصل إليها مطابقة لبعض جوانب النص.

يرى **لحمداني** أن النقد العربي قد يلجأ إلى استخدام هذه التقنية، لكن دون أن تكون بنفس الحجم أو النتائج المتوصل إليها، كتلك التي نراها في أحضان تطبيق المناهج المعاصرة لاسيما عند البنائية، والشكلانية ما بعد البنائية، والنقد الجديد وغيرها، إلا أنه يأمل أن تكون هناك محاولات طفيفة تثبت فعالية هذه الأداة المنهجية.

يراها أداة ضرورية في مجال نقــد النقــد، بل "ينبغي أن تصاحب جميع خطوات الدراسة، سواء تعلق الأمر باختبار صحة المعلومات النظرية التي اعتمدها الناقــد أو مراقبة

(1)–المصدر السابق،ص ن.
(2)–حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقــد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991،ص: 7.
(3)-حميد لحمداني: سحر الموضوع،ص:18.

وفحص سلامة النتائج التي توصل إليها"[1].

كما أن تطبيق هذه الأداة قد تعرض ناقــد النقــد لصعوبات كبيرة، لاسيما إذا لم يحدد النقاد النصوص التي يجعلونها موضوعا للتحليل، لأنه في هذه الحالة سيضطر ناقــد النقــد إلى قــراءة النصوص الإبداعية بــدل أن يقــرأ النص النقــدي، ومن ثــم " التعليق عليها في ابتســار شديد، وهنا سيتجه المجهود إلى ميدان آخر ليس هو الميدان الحقيقي الذي نذر ناقــد النقــد لنفسه له، لأنه سيصبح في نفس الوقت ناقــد إبداع، بدل أن يكون فقط ناقــد النقــد"[2].

لكن يرى **لحمداني** أنه بمقدور ناقــد النقــد مبدئيا "أن يقابل بين النص المدروس، وبين النتائج المحصل عليها حتى يرى مدى ملاءمتها ومراعاتها لجميع عناصر النص "[3]، وهي الطريقة التي استخدمها الناقــد كما يحيل في هامش كتابــه، عند مناقشة **عبد الكريم حسن** في الدراسة الموضوعاتية لقصيدة " **منزل الأقنان** " لــ **بدر شاكر السياب.**

بعد أن عرض **لحمداني** هذه المبادئ والخطوات بالشرح والتحليل، وبيّن مدى صعوبة تطبيق البعض منها، يقر بأنه سيحاول قدر الإمكان تطبيقها، "علما بأن بين كل هذه الخطوات علاقات تداخل كبيرة، حتى إننــا كثيرا ما شعرنا بأن الحدود بينها تتقلص إلى حد التداخل ومع ذلك فإن ما هو إجرائي، يميل دائما إلى تفكيك المادة المدروسة وتشريحها في الوقت الذي تظل فيه هذه المادة تتمسك بوحدتها وتميزها في هذه الوحدة بالذات"[4].

ما يمكن قوله من كل ما سبق، هو أن الناقــد **لحمداني،** استطاع بلغة نقدية واضحة، أن يؤسس خطوات منهجية علمية يعتمد عليها ناقــد النقــد لمعالجة النصوص النقديــة معالجة منهجية صحيحة، بل وهو بذلك حاول إرساء معالم هذا المبحث الجديد، بوضع مبادئه وإجراءاته وأهدافه، حتى يغدو منهجا نقديا كباقي المناهج الأخرى.

---

(1)–المصدر السابق، ص:19.
(2)–نفســـه، ص:20.
(3)–نفســـه، ص:19.
(4)–نفســـه ،ص:20.

2/-نقــد النقــد وعلاقاته بالدراسات الأدبية والنقــدية:

2-1-النــقد ونــقد النــقد:

يتراءى للباحث بأن النقــد ونقــد النقــد شيء واحد لا يمكن الفصل بينهما، غير أن الحقيقة تقر بغير ذلك؛ حيث إن نقــد النقــد متصل بالنقــد منفصل عنه في الوقت نفسه حتى وإن كان وجه من وجوه النقــد قد يماثله، لكن لا يطابقه في قواعده وآلياته ومقاصده لأن هناك مسافة زمنية وفكرية تفصل بين الخطابين، وهذه المسافات ينتظم عبرها خطاب الناقد، قبل أن يقوم ناقــد النقــد بدراسة ذلك النص النقدي انطلاقا من الفحص والتقييم والشرح، فنقــد النقــد على بعد مسافة نظرية وإجرائية من النقــد، بالرغم من أنهما يشتركان في بعض العناصر على حد رؤية الناقــد **محمد الدغمومي**، الذي حدد ثمانية عناصر لا يصح في تصوره اعتبار الكلام نــقد من دونها و هي[1]:

1-التفكير في بديل.

2-التمحور حول سؤال أو فرضية مركزية.

3-إستراتيجية هادفة إلى التغيير.

4-الوعي الإبستيمولوجي ذو المرجعية المحددة.

5-النسق المفاهيمي المستقل و لو نسبيا.

6-اللغة الاصطلاحية.

7-القوة الاستدلالية.

8-الصيغة النظرية الجديدة.

وقد جعل نقــد النقــد يشترك مع النقــد في العناصر الخمسة الأخيرة، مع امتلاكه عناصر ثلاثة تميزه عن النقــد، وتتمثل في[2]:

---

(1)-ينظر المصدر السابق، ص: 11، 12.

(2)-ينظر نفســـه، ص: 12.

1-القواعد المستمدة من مرجعية محددة **(نظرية، منهج، علم)**.

2-الأدوات الإجرائية.

3-الإستراتيجيات الهادفة إلى تقديم بديل.

هذا يعني أن خــطاب نــقد النــقد هو خطاب قائــم بــذاته له مرجعياته الإبستيمولوجية والفلسفية التي يستمــد منها أدواته الإجرائية بغية مقاربة النــص النــقدي المنجز للوصول إلى نتيجة تكون مغايرة للنتيجة التي توصل إليها الناقد الأول، الذي كان العمل الأدبي مدار اشتغاله.

لكن ما نلاحظه حول هذه العناصر، هو أنه لا يوجد فرق كبير بين العنصرين **(1، 3)** الموجودة في النقــد، والعنصر (3) الموجود في نقــد النقــد، كذلك العناصر المشتركة بين الــنقد ونقــد النقــد المتمثلة في **(4، 5، 8)** لها علاقة بالعنصرين **(1، 2)** المتوافرة في نــقد النقــد،على أساس أن الصيغة النظرية الجديدة التي ينتهي إليها النــقد أو نقــد النــقد قد تكون خارجة عنها.

يقر **العجيمي** بالعلاقة القائمة بين النقــد ونقــد النقــد كونهما يصطنعان الأدوات نفسها التي تتمثل في اللغة الواصفة وهي أداة لعملهما ووسيلة في تأدية وظيفتهما، على هذا الأساس يغدو النظام العلامي -على حد تعبيره- لكل منهما واحد، مع وجود بعض الاختلاف ويظهر في قوله:"إن اللغة النقدية ذاتها تصبح في نقــد النقــد موضوعا للوصف والتقويم فننتقل بحكم ذلك إلى مستوى فرعي آخر(...) والمقصود بعملية تقويم النقد النظر في الأسس النظرية والمنهجية التي ينهض عليها، ومحاولة الحكم بمدى جدواها"[(1)].

كما أن هناك من يرى بأن ناقد النقــد قد يتوسل بكثير من أدوات النقــد الإبستيمولوجية والإجرائية التي توحي بعلاقة المشابهة بين النــقد ونــقد النــقد، وتتمثل في[(2)]:

---

(1)-ينظر نجوى الرياحي القسنطيني: في الــوعي بمصطلح نــقد النــقد وعوامل ظهوره، مجلة عالم الفــكر، العدد1 مج 38، سبتمبر،2009، ص: 40.

(2)-محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث، ص:521.

1-معرفة ناقــد النــقد الكبيرة بجوهر الفعالية النقدية وخصوصيتها، ولا يتأتى له ذلك إلا من خلال اطلاعه الواسع على الكتابات النقدية وامتلاكه الدربة على معالجتها.

2-إن النقــد ونــقد النقــد يصدران عن مخزون ثقافي ومعرفي مشترك وعن ثوابت نظرية متشابهة أو متماثلة.

3-إن نــقد النــقد رغم وقوعه تحت تأثير عوامل ثقافية وسوسيو-اجتماعية مؤطرة له مصاحبة،لا يمكن أن يسلم من أثر الحركة النقدية في عصره وما تحقق لها من مراحل منهجية ومنعطفات نظرية.

ويمكن أن نوضح هنا بالعلاقة التطورية بين النقــد والأدب التي حددها الناقد **عبد السلام المسدي** وجعلها في ثلاث مراحل التي ترسم تطور النقــد وحدث نشوء نــقد النقــد، حيث يقول:"فإذا بالحداثة في آخر مطافها راسية على نص النص الذي هو مفتاح لنقــد النقــد"[1] وتتمثل في:

-**المرحلة الأولى:** تنطلق من نــص الأدب إلى نقــد الأدب، وهي في نظر **المسدي** تشير إلى العلاقة التطورية بين النقــد والأدب.

-**المرحلة الثانية:** من نقــد الأدب إلى أدب النقــد، وفي ذلك إشارة إلى اشتغال النقــد على لغته وأدبيته بقدر اشتغاله على النص الأدبي.

-**المرحلة الثالثة:** من أدب النقــد إلى نص النقــد، وهنا يكون اشتغال النقــد على ذاته بنية لغوية ودلالية ومفهومية.

وهذه المرحلة التي تشتغل على نقــد النقــد، تمثل سمة من سمات النقــد وحداثته، لأن نص النقــد هو مفتاح لنــقد النــقد على حد تعبير **عبد السلام المسدي**[2].

يتخذ خطاب نقــد النقــد من النقــد موضوعا لدراسته؛ حيث يقوم بمعالجة الممارسة النقدية بهدف فحصها وتقييمها وتصحيحها، و"بدل أن ينقدوا عملا خياليا-قصيدة أو رواية- سوف ينقدون عملا هو بدوره ينقــد عملا خياليا، وما يصنعونه هو "نقــد النقــد"، ويمكن

(1)-نجوى الرياحي القسنطيني: في الوعي بمصطلح نقــد النقــد، ص: 40.
(2)-ينظر المرجع نفسه، ص: 40، 41.

أن ندعوه "ما بعد النقــد" **Méta critique** ،وهو العمل الذي يشير إلى نقد آخر"[1] فموضوع النقــد الأدبي يتضمن عنصرا واحدا هو دراسة الأعمال الأدبية وكيفية تلقيها وتذوقها، وهذا يعني أن المدونة التي يشتغل عليها النقــد تتمثل في الإبداع، فمستحيل أن يوجد النقــد لوحده كونه خطابا حواريا، فهو يحاور العلــم عبر النــص الأدبي، ويعطي انتشارا وتوسعا في الحقل الثقافــي، كما يقوم بالاستفادة من الثقافــة ساعيا إلى تــقريبها وهو بذلك يضمن الاستمرارية للإبداع الأدبي ويعطيه الانفتاح الخاص به[2].

في حين يشتغل نقــد النــقد على الإبداع والمدونات النقدية في حد ذاتها، فموضوعه النقــد الأدبي في مستوييه النظري والتطبيقي، ويقصد بالنقــد النظري: البحث في أصول النظريات أي الخلفيات الفلسفية لكل نظرية من حيث نشأتها، تطورها، ازدهارها ومناقشة تياراتها المختلفة عبر العصور المتباعدة، أو عبر عصر واحد من العصور، وهذه المسائل إما تندرج تحت عنوان:"نظرية الأدب"، أو "نظرية الأجناس"، أو "الأدب المقارن"[3]، في حين يكون النــقد التطبيقي "ثمرة من ثمرات النقد النظري الذي يزوده بالأصول والمعايير والإجراءات والأدوات، ويؤسس له الأسس المنهجية التي يمكن أن يتخذ منها سبيلا يسلكها لدى التأسيس لقضية نقــدية، أو لدى دراسة نــص أدبــي، أو تشريحه، أو التعليق عليه أو تأويلــه"[4] .

تكمن غاية النقــد من كلا المستويين، إما الوصول إلى فهم النص وتأويله بتعبير التأويلية الغادامرية **(Herméneutique)**، أو إلى حقيقته بتعبير فلسفي، أو إلى اكتشاف علاقة الدال بالمدلول بتعبير اللسانيين البنيويين **(Structuralistes Les linguistes)**، أو إلى الكشف

(1)-إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1991، ص: 67.
(2)-ينظر محمد الدغمومي، نقــد النقــد، ص: 10.
(3)-ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية النقــد، ص: 50.
(4)-ينظر المرجع نفســه، ص ن.

عن نظام الإشارة فيه بتعبير السيميائيين، أو إلى تفكيكه أو تقويضه **(Déconstruction)** على حد اصطلاح **جاك دريدا (J.Derrida)**، هذا يعني أن غاية النــقد تختلف باختلاف الاتجاهات النقدية والتيارات الفكرية[1].

ينقسم نــقد النــقد بدوره أيضا إلى قسمين أو مستويين:

مستوى نقــد النقــد النظري، ومستوى نقــد النقــد التطبيقي؛ حيث يتبدى المستوى الأول في: الفعل العلمي الحواري الذي يناقش الأسس النظرية للاتجاهات النقديــة السائدة مشككا في جدواها أو في دقتها، ومبينا أوجه القصور فيها، وهدفــه في ذلك اقتراح بدائل للمناهج والنظريات النقدية السائدة التي هي مدار اشتغال الدرس النقــدي، ويبدو أن ما كتبه **ريتشاردز** في كتابه "**مبادئ النقد الأدبي**" وتحدث في الفصل الأول عن "**فوضى النظريات النقدية**"، خير دليل على ذلك أيضا ما كتبه "**ستانلي هايمن**" في كتابه "**النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**"؛ حيث وجه للنقاد نقــدا موضعيا من خلال عرضه لمناهجهم النقدية، ثم اقترح في الفصل الأخير بديلا توليفيا مكونا من المناهج [2].

أما المستوى الثاني (نقــد النقــد التطبيقي): فيسلط الضوء على نص نقــدي تطبيقي؛ أي على عمل نقدي منجز، ويستقرأ جوانبه الإيجابية فيه، بالإضافة إلى الجوانب السلبية، محاولا تصحيحها أو تعديلها، أو تــقديم اقتراحات، وأوضح مثال على ذلك: ما كتبه **ديفيد ديتشس** في كتابه "**مناهج النقــد الأدبي بين النظرية والتطبيق**"؛ حيث تناول في الفصل الثاني عشر دراسة نقــدية بين فيها الجوانب السلبية وأوجه القصور في نقــد "**د.جونسون**" لقصيدة **لسيداس**[3].

هذا يعني أن نــقد النقــد يبنى على الانتقاد، من خلال نقــد الأفكار والمناهج، فهو ينتقد ما تضمنته القراءة النقدية المنتجة، كما يبنى أيضا على النقد الأدبي، بإنتاج قراءة نقديــة مغايرة للقراءة الأولى[4].

---

(1)-ينظر المرجع السابق، ص ن.
(2)-ينظر نفســه، ص: 51 .
(3)-ينظر باقر جاسم محمد: نــقد النــقد أم الميتانقــد؟،ص: 119.
(4)-ينظر المرجع نفســه، ص: 118.

يختلف نقــد النــقد عن النــقد الأدبي ليس في الموضوع الذي يدرسه فقط؛ بل هو أقل حرية فــي الجانب الذاتي من عملية القراءة، وأكثر نزوعا نحو المنهجية، لأن النقــد الذاتي **(Auta critique)** يمكن أن ينصب على مراجعة الأعمال النقدية الشخصية، أو الأعمال النقدية التي كتبت ضمن مدرسة من المدارس، في حين فإن نقــد النقــد كأنه يقع وسطا بين تاريخ النقــد والتوقف لدى المعالم الكبرى لهذا النقــد عبر مدرسة بعينها، أو عبر عدة مدارس[1].

تبقى هذه مجرد محاولات توضح الرؤية أو السمات الجوهرية التي تميز نــقد النــقد عن النقــد الأدبي، بعدما عومل صراحة أو ضمنا على أنه تابع للنقد الأدبي أكثر من كونه ذا طبيعة خاصة، على هذا الأساس وجب التعامل مع نقــد النقــد بوصفه حقلا معرفيا وتفكيرا نوعيا مختلفا من حيث: فرضياته، آلياتــه، مصطلحاته، أهدافــه، ووظائفــه، وحتى منهجيته تختلف عن النــقد فكل واحد منهما يمتلك مبادئ منهجية وآليات ومقولات نظرية خاصة به، فلا يمكن لنقــد النقــد والنقــد الأدبي أن يتماها تماهيا مطلقا، وفي الوقت نفسه لا يمكن تصور فصلا مطلقا بينهما وإنما العلاقة بينهما لا تتعدى حدود التشبيه، ولعل أوضح مثال على ذلك هو ما قدمه **نورثروب فراي** في كتابه "**تشريح النقــد**" حول العلاقة بين علم الفيزياء وموضوعه الذي هو الطبيعة، فالفيزياء كيان منظم من المعرفة عن الطبيعة، لكنه ليس الطبيعة ذاتها[2].

ثم إن خطاب نقد النقد كما يوضحه **السكندرسكو (S.Alexanderscu)** بوصفه خطابا ماورائيا وجوده يرتهن بوجود خطاب آخر، هذا يعني أن وجود نقد النقد مبرر بوجود النقد ذاته[3]، فهو مجاله الإبستيمولوجي، وهو بهذا المنظور يستفيد من التصورات والحقائق ليصل إلى مستوى يضعه في خانة العلم، وبالتالي يعمل على أن يكون خطابا يمتلك هوية علمية مثله مثل النقد الأدبي، لأنه في حالة غياب هذا الأخير ستنتفي ضرورة خطاب ما ورائي حوله.

---

(1)-ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية النقــد، ص:55.

(2)-ينظر نورثروب فراي: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، عمان، دط، 1991، ص: 13.

(3)-ينظر محمد مريني: نقد النقد، ص:40،41.

2-2-نــقد النقــد والتنظير النقــدي: (*)

يعد نقــد النقــد بناءا معرفيا إجرائيا وظيفيا ينتج معرفة تصب في مجرى المنهجيات وتعمل بإستراتيجية تختلف بالضرورة عن إستراتيجية النقــد، أو النظرية الأدبية، أو التنظير، ويقترب هذا الأخير من النقــد من خلال المستوى النظري والمفاهيمي والمنهجي فهو بحث لا يعتمد الوصف في مجال النقــد أو الأدب، كما أنه لا يسعى للتحقيق في مجال النقــد أو تقييم الأعمال النقــدية، إنما غايته الأساسية هو التحكم في موضوعه "**النظرية**" انطلاقا من آليات مختلفة تستند إلى المقارنة أو الاقتباس، فهو يعمل من أجل وضع ممكن في مقابل ما هو سائد[1].

يفهم مما تقدم أن نقــد النقــد ليس تنظيرا، كما أن هذا الأخير ليس هو نقــد النقد، وإنما هو موضوع له، مثله مثل النقد تماما؛ بل إن هناك من النقاد من صنف خطاب التنظير ضمن أربع خطابات التي يتميز بها خطاب نقــد النقــد، وهو الناقــد **محمد الدغمومي**-سبق ذكره- هذا يعني أن هناك بعض نقاط التقاطع بينهما، نحاول أن نلقي الضوء عليها و إبرازها فيما يلي[2]:

1-أن يمتلك الخطاب النقدي مشروعا فكريا بديلا، وهنا يفترض على ناقــد النقــد أن يتسم بإمكانية التجاوز، وهي غاية التنظير أيضا لكي يكون قادرا على صوغ النظرية عليه أن يحــدد وضعه بالنسبة المجال المعــرفي، ويتجاوز هــذا المجال من أجل إقــامة بدائل ثابتة وتجريدية تتسم بصفة القانون الذي يلامس المعرفة العلمية، فالتجاوز هو إنتاج للمعرفة، ولا يقف عند حد الاختلاف مثلا: شعرية، أدبية ، إنشائية ، وغيرها.

2-أن يمتلك الناقــد مفاهيــم ملائمة يمكن أن تشكل نسقا معرفيا موحدا، كما يرتكز التنظير

(*)-تجدر بنا الإشارة إلى أن **التنظير النقدي** يختلف عن: العرض النظري، التقديم النظري، التنظير الأدبي من خلال:

-**العرض النظري (البحث النظري):** هو بحث مغلق، معرفي مجرد، لا يعني التنظير ولا النظرية، وإنما هدفه هو شرح نظرية مسبقة بالتوضيح و التعليل دون تجاوزها على سبيل التمهيد لعملية إسقاطها على عمل ما، أو في تطبيق لاحق، كما يتبدى لنا في الكثير من الدراسات الأكاديمية.

-**التقديم النظري:** هو خطوة قريبة من التنظير لا سيما إذا كان مسبوقا بعمل تطبيقي.

-**التنظير الأدبي:** المجال الذي يبحث فيه ليس هو الأدب في حد ذاته، وإنما القيم المتعلقة بالمفاهيم، فالأدب هنا غائب من حيث هو نصوص، لكنه حاضر في صيغة تصور و مفاهيم: ما الأدب؟ كيف يكتب؟ ما هي طبيعته؟ ما هو الجنس الأدبي؟ وغيرها، وهو يسعى إلى أن يكون علما، ومجاله الإبداع. (ينظر محمد الدغمومي: نقــد النقــد، ص: 42، 48).

(1)-ينظر المصدر نفسه، ص: 81.

(2)-ينظر عمرو عيلان: محاضرات في نقــد النقــد، ص: 12، 13.

على توظيف المفاهيم، تؤدي بالضرورة إلى مقاربة جملة المتغيرات الممكنة التي تنتهي بإقامة جملة قوانين تتعلق بالتصور حول الإبداع و آلياته.

3-أن يمتلك الناقد جهازا اصطلاحيا سواء في نقــد النقــد أو التنظير النقدي، فكلاهما يوظف جملة من المصطلحات.

4-يتميز خطاب نــقد النــقد بقوة الاستدلال القائمة على مبدأ المعقولية والقبول، وعلى مبدأ الانسجام في المفاهيم، كما أن غاية التنــظير تكمــن في خــلق الانسجام بين المعرفة الأدبية والمعرفة النقدية من خلال منحها طابع النسقية والمعقولية.

5-أن يمتلك الناقد وعيا نقــديا عميقا بالعمل النقدي، وذلك في وعيه بالمــفاهيم والتصورات والمصطلحات.

بالرغم من أن نــقد النقــد والتنظير النقــدي يشتركان في: المفاهيم، المصطلحات التنسيق هذا لا يمنع من وجود بعض الاختلاف بينهما، والذي يكمن في توظيفهما للفرضيات حيث إن نقــد النقــد يستند إلى جملة من الفرضيات لأنه لا ينطلق من الفراغ، كما أن التنظير النقدي يستند إلى الفرضيات، وهما يشتركان في هذه الخاصية، نلمس بينهما بعض نقاط التشابه المتمثلة في:

-اختيار الموضوع **(النقد، النظرية)**؛ حيث "إن فعل الاختيار يحرك آليات تفترض نموذجا في مقابل الموضوع المحقق فيه، أو ممارسة معرفية في مقابل نظرية قد تستعمل آليات الوصف والتحليل والمقارنة والإحصاء لإنتاج صورة موافقة أو مناقضة للموضوع لاقتراح صورة كما ينبغي أن يكون عليه الموضوع".[1]

-الكشف عن منطق الموضوع وتأويله وإدخاله في دائرة المعرفة؛ حيث "يتولى فعل الكشف البحث عن شيء ما وإظهاره عبر إخضاع الموضوع وإعادة التصرف في عناصره بالانتقال من الاستقراء إلى الاستنباط، والانتقال من حدود الموجود إلى ما يمكن أن يوجد ويعلم، ومن

(1)- محمد الدغمومي: نقــد النقــد، ص: 56.

هنا نحتاج إلى فعل التأويل"[1].

وكون طموح التنظير يكمن في المباحث التي ينضوي عليها خطاب نقــد النقــد، فإنه لا يمكن أن نبعد عنه الوعي بالوضع الإشكالي للنقد، وفي الوقت نفسه انكبابه على المفاهيم النقدية ومرجعياتها، وكذا قواعد النقد ومعاييره المختلفة.

إلا أن الاختلاف بينهما يتجلى في الإستراتيجيات التي تحكم نشاط كل واحد منها؛ حيث إن الفرضيات التي ينطلق منها نقــد النقــد هي فرضيات تحقيق، كون هذه الأخيرة تجعله يختبر صحة أي نشاط نقدي أو عمل نظري، ويتميز خطاب التحقيق بالطابع الإبستيمولوجي الأمر الذي جعله أكثر تمثيلا لنــقد النقــد، وغايته الأساسية تتمثل في فعل التحقيق بغية الوصول إلى فهم مغاير للفهم السابق للنصوص النقدية، وهذا الفهم يكون ضمن قواعد محددة للنقد الأدبي من حيث اختبار الصحة، وهناك جملة من الفرضيات التي ينطلق منها نــقد النــقد وتسمح له الإحاطة بنقــد الأدب، وتتمثل في[2]:

-علاقة النقــد الأدبي بالمفاهيم والممارسات المعرفية الأخرى.

-صلة النقــد الأدبي بموضوعه، وصورة هذا الموضوع داخل النقد الأدبي.

-علاقة النقــد الأدبي بالنظريات الأدبية (اختبار المعاينة)، ما هي الأسس النظرية؟ وكيف تم تطبيقها من قبل النقــد؟.

-علاقة النقــد الأدبي بالأبنية الثقافية للمجتمع (أي البحث في طبيعة العلاقات).

في حين أن فرضيات التنظير النقدي هي فرضيات تغيير وتأسيس، وهو موجود بمستويات أو إستراتيجيات أوضحها **الدغمومي** في:

-**إستراتيجية التأسيس:** يعني أن محاولة إيجاد نظرية وخلقها وصنعها أكثر صعوبة من صنع منهج أو البحث عنه، وأن بعض المنظرين الذين يدعون تأسيس نظرية، ما هي آرائهم

---

(1)- المصدر السابق، ص:57.

(2)-ينظر نفســه، ص ن.

وأفكارهم إلا مجرد اقتراح تصورات مستمدة من نظــريات جاهــزة؛ بمعنى أن التأسيس النظري عندهم ليس في محله، وإنما هو مجرد اقتراح تلفيقي لا علاقة له بالتأسيس، ويبقى مجرد محاولة تركيب من عناصر جاهزة تمنح له صفة الجدة والحداثــة[1]، كما يتضح لنا في قول **كمال أبو ديب:** "إن همي الأول هو التأسيس النظري أو تأصيل الفكر النقدي".[2]

كما أن محاولة صنع نظرية عربية حديثة يتطلب جهدا جماعيا؛ لأن العمل الفردي أو ناقد بمفرده يصعب عليه خلق نظرية كاملة لأنها تقتضي مراعاة الثقافة والمرجع الحي على حد قول **يمنى العيد:** "لا يمكن عزل النص عن حوضه البشري الذي ينمو فيه و يحيا"[3]، فهو مشروع يتطلب مساهمات ومبادرات كثيرة تنطلق من التفكير في شروط إنجازه أولا ثم تطبيقه؛ حيث دعا **حسام الخطيب** في كتابه "**مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب والنقــد**" إلى صنع نظرية عربية حديثة انطلاقا من المبادئ التالية[4]:

-الانطلاق من الواقع الأدبي المعاصر.

-الانطلاق من موقف تراثي محدد.

-الانطلاق من المناخ الأدبي العالمي المعاصر.

وتبقى هذه مجرد اقتراحات، ونأمل أن يكون هناك وعي كبير لدى نقادنا العرب بالثقافة العربية عموما، والنقد العربي على وجه الخصوص، ومحاولة تأسيس نظرية عربية لها مرجعياتها وأصولها تختلف بالضرورة عن النظريات الغربية.

-**إستراتيجية الفهم:** يقصد به محاولة إعادة اكتشاف الموضوع بصورة جديدة مغايرة لما هو سائــد، ويستند على أساس منهجي، ولا يقــف عند المعلوم والظاهــر، بل يتطلب الكشف عن المسكوت عنه والغائب. [5]

---

(1)- المصدر السابق، ص: 83.
(2)-كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دط، 1987، ص: 7.
(3)-يمنى العيد: فــن الرواية العربية ، ص: 8.
(4)-ينظر محمد الدغمومي: نقــد النقــد، ص: 84.
(5)-ينظر المصدر نــفسه، ص: 85.

-**إستراتيجية التوفيق:** يعني التوفيق بين مخططين: مخطط تقويمي يهدف إلى إرجاع النـــقد العربي إلى أصوله ومخطط آخر يهدف إلى تطعيم هذا النقد بالعناصر النقدية الغربية وإدماجها مع بعضها البعض[1].

يبقى هـــدف نـــقد النـــقد هو سعيه لفـــهم طبيعة الممارسة النقـــدية بكل آلياتها ومبادئها وغايتها ومعرفتها، وهو يحاور النـــقد الأدبـــي من خلال مبدأ التحقيق، بهـــدف الوصول إلى جملة من القيم كأن يكشف عن خلل ما في الإجراءات،أو تدعيم الممارسة النقدية ومحاولة تبريرها أو تحديد تشغيل المفاهيم النقدية في ممارسة منهج ما[2]، بعيدا عن طرح البدائل أو تعديل في النظرية التي تمثل غاية التنظير، كون هذا الأخير "جملة العمليات المعرفية التي تشتغل على عناصر ما قبل النظرية أو متفرعة عن نظرية سابقة بحثا عن نظرية مقترحة جديدة أو معدلة قبل أن تستقر في شكل بناء منظم يمكن تسميته نظرية"[3] بمعنى أن التنظير هدفه إما إيجاد نظرية جديدة، أو محاولة تعديل نظرية سابقة، فهو إما أن يكون مسبوقا بنظرية أو أن يكون سابقا لها.

---

(1)- ينظر المصدر السابق، ص: 85، 86.
(2)- نفســـه، ص: 52.
(3)- نفســـه، ص:.41

2-3-نقــد النقــد والنظــرية الأدبــية:

تعرف **نــظرية الأدب** بأنها:"مجموعة من الآراء والأفكار المتسقة والعميقة والمترابطة تستنــد إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة، وهي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، وهدفها تأصيل مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب و آثاره"[1].

البحث في **نــشأة الأدب:** يعني توضيح العلاقة القائمة بين الأديب والعمل الأدبي، وهو يوازي منطقيا المبدع في النقد العربي.

البحث في **طــبيعة الأدب:** يعني تبيان الخصائص والسمات الجــوهرية للأعمال الأدبيــة و يوازي منطقيا النص في النقد العربي.

أما البحث في **وظــيفة الأدب:** فهي بيان العلاقة القائمة بين الأدب الملتقي، أي الأثر الذي يتركه الأدب في نفسية المتلقين، وهو يوازي منطقيا الملتقي في النقد العربي[2].

يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن هذه الأركان الثلاثة **لنظرية الأدب** تتداخل مع مهام **النــقد الأدبي**، كون هذا الأخير يتخذ من النص الأدبي موضوعا لدراسته؛ فقد يهتم الناقد بالمحاور الثلاثة، أو قد ينصب اهتمامه على إبراز الوظيفة الاجتماعية للنص، ولا يتأتى له ذلك إلا بالاستناد إلى نظرية في الأدب قبل تعامله المباشر مع النصوص الأدبية،"ففي نقدنا لعمل أدبي أو لأعمال كاتب أو مرحلة أو أدب قومي ما نحتاج إلى نظرية أدبية"[3].

نظرية الأدب شأنها شأن النــقد الأدبي وتاريخ الأدب، لا يمكن أن توجد إلا بعد وجود الأعمال الأدبيــة، فكما أن لا وجود للناقــد قبل وجود الشاعــر أو القاص، فلا وجود لمنظر أو مؤرخ أدبي إلا بعد وجود الأديب[4]؛ لأنه من غير المعقول أن نشتغل على شيء لا نعرف هويته ولا ندرك طبيعته ومصدره، فمعرفتنا بكل القضايا المتعلقة بنظرية الأدب

---

(1)-شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-عمان، ط1، 2005، ص: 13.
(2)-ينظر المرجع نفسه، ص: 13، 14.
(3)-غراهام هو: مقالة في النقــد، ص:16.
(4)-ينظر شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص: 14.

تسهل لنا الولوج إلى النص الأدبي، ولا نقف عند حدود البنية السطحية للنص فقط، بل نحاول الوصول إلى البنية العميقة، وبالتالي نظرية الأدب هي حاضرة دائما، لأن كل ناقد يستمد تصوره منها.

غير أن هناك من النقاد أمثال الناقـــد **جيرمي هوثورن** يرى بأن النظرية الأدبية تهتم بالمعرفة العامة لطبيعة الأدب الذي يمكن تجريده من النقد الأدبي، وهو يرفض بذلك توسيع حدود هذا المصطلح ليشمل مفهوم استطيقا الأدب، ومفهوم نظـــرية النـــقد الأدبي معا؛ لأن النظرية الأدبية لا تتحكم في التأويل، وإنما تهتم بدرجة أكبر بطبيعة الأدب ووظيفته ودوره وبطريقة تختلف عن طريقة الناقد في تعامله مع الأعمال الأدبية، فهي تقوم بتحديد ماهية هذه الأعمال وحدود وظائفها[1].

أما الناقدان "**رينيه ويليك** و **أوستن وارين**" يعترضان على القول الشائع بأن النقد الأدبي يشمل نظرية الأدب، ويطرحان مفهوما عكسيا يبين بأن نظرية الأدب تتضمن مصطلحين هما: نظرية النقد الأدبي و نظرية التاريخ الأدبي[2].

في حين يحاول **تودروف** من خلال المقدمة الخاصة التي كتبها لكتاب: "**النظرية الأدبية الفرنسة اليوم**"، أن يمـــاثل بين مصطلحي: الشعـــرية والنظرية الأدبية، ومحاولة التفريق بين الشعرية **(نظرية الأدب)**، ومفهوم التأويل أو النـــقد الأدبي؛حيث يرى أن الشعرية **(Poétique)** ينصب اهتمامها على القوانـــين العامة التي تتحكم في عمـــل الأدب وأشكـــاله وتنويعاته، أي العناصر التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، في حين ينصب التأويل أو النقد الأدبي على الأعمال الأدبية المنفردة التي تكون بمجموعها الأدب[3].

مهما يكن من أمر فإن النظرية الأدبية لا يمكن تغييبها من الممارسات النقدية، "إذ إنه لا يمكن أن يقوم منهج نقـــدي دون أن تدعمه نظرية أدبية، تقدم له المفاهيم الجوهرية للظاهرة

(1)-ينظر فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص: 89.
(2)-ينظر المرجع نفسه، ص: 88.
(3)-نفســـه، ص ن.

الأدبية، وتحفظ بناءه وتقيم نظامه، وتوجه سيرورته و تدعم إجراءاته"[1]، هذا الأمر هو الذي دفع بالناقــد **هيد كوثنر (Heid Gothner)** إلى كتابة مقــالة ذات أهمية كبيرة تتمثل فيما مدى قياس درجة علميــة النظريات والمنــاهج النقــدية الأدبية؛ حيث يتساءل في هذا المقال عن النظريات الأدبية، هل هي نظريات علمية؟ وفي الإجابة عن هذا السؤال ينطلق من ثلاث مرتكزات تقوم عليها النظــرية الأدبية لتمنح لنفسها طابع العلمية، هذه المرتكزات وضعتها الإبستيمولوجية. التحليلية **(L épistémologie Analytique)**، وهي[2]:

1-وجوب توفر النظرية على طابع الوضوح، سواء تعلق الأمر بالفرضيات أو النتائج.

2-ضرورة استخدام لغة نظرية دقيقة تجنبا لأي خلط ينتاب المفاهيم.

3-قابــلية جــمع التأكيدات التي تتضمنها النــظرية وأن تخــضع لعملية التــحقق منها **(La Vérifiabilité)** .

كما أن محاولة دمج الظاهرة الأدبية في نــطاق نســق عقلاني لا يقتصر على اللغة النقدية الواصفة، أي على جانب الوصف فقط، بل لا بد من تأسيس معرفة بهذه الظاهرة تجعلها مستمرة وقابلة للتطور من خلال اكتسابها طابع العلمية، وبالتالي فإن كل نظرية نقديــة تحاول أن تؤسس معرفة علمية بهذه الظاهرة لا بد لها أن تتوفر على جانبين أساسيين هما[3]:

-جانب النمذجة (Paradigme): أي وضع أنموذجا يساعد على وصف الظاهرة الأدبية.

-جانب الوظيفة الإنتاجية (La fonction productive): يجعل هذا الجانب من النظرية الأدبية نموذجا مفتوحا؛ بمعنى إذا ما حصل أي تطور في الأشكال والمضامين الأدبية، فإنه يحدث بالضرورة تطوير في أدوات التحليل، وبالتالي يطرأ على هذا النموذج بعض التغيرات لأن"النظــرية ليست هويــة مطلقــة، بل هي مشروع نسبي مفتوح، قابل للتغيــر والتحول

---

(1)-جونثن كاللر: مدخل وجيز إلى نظرية الأدب، تر: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2007، ص: 7.

(2)-ينظر حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص: 9.

(3)-المرجع نــفسه، ص: 10، 11.

في أي وقت، حين تستدعي الشروط الموضوعية هذا التغيـــر"[1]، وغاية النظرية الأدبية في هذا النموذج هو محاولة الحفاظ على طبيعتها كأداة لمعرفة الظاهرة الأدبية.

يتراءى للباحث –من خلال ما سبق – أن هناك علاقة وطيدة بين النظرية الأدبية ونـــقد النقـــد، على أساس أن النقـــد الأدبي (موضوع نقـــد النقـــد) والنـــظرية الأدبـــية يشتركان في الموضوع (النـــص الأدبي)، وبالتالي هناك تداخـــل بين هذه المباحث (النظرية الأدبيـــة النـــقد الأدبي، نقـــد النقـــد)، ولأن ناقـــد النقـــد أيضا وهو يشتغل على العمل المنجز(النقد الأدبي) ينطلق من قراءتين: قراءة تتعلق بالنص الأدبي وهي قراءة أولية، وقراءة ثانية متعلقة بالنص النقـــدي وهي متن نـــقد النـــقد، ومن ثم التأكيد على ضرورة تـــوفر الوضوح والدقـــة وقابلية التحقق، ومحاولة اكتساب النظرية الأدبيـــة طابع العلمية يجعلها في تماس مع نـــقد النقـــد، لأن سعي هذا الأخير هو وضعه في خانة العلم من خلال إجراءاته وفرضياته ومنهجه، على هذا الأساس يرى **فان ديك (Van Dijk) :**"أن كل تحليل علمي ينبغي أن يستجيب لقواعد ومعايير التواصل العلمي، ومن بين مقتضيات هذا التواصل أن يكون التحليل قابلا لأن يفهم و أن يعاد إنتاجه، وأن يكون واضحا ومنهجيا قدر الإمكان وأن يكون مؤسسا على نظرية ما، وأخيرا أن يكون موجها نحو قضايا وغايات مبسوطة سلفا"[2].

لكن بالرغم من ذلك تبقى العلاقة بين النظرية الأدبية ونـــقد النـــقد في حدود علاقة التشابه فقط، ولا تتعدى العلاقة الكلية، فليس هناك علاقة واضحة ومتينة بينهما، وبالتالي هذا لا يمنع من وجود استقلالية كل منهما في ميدانه الخاص، ما دام أن كل واحد منهما يمتلك خصائصه، إجراءاته، طرقه، وأهدافه الخاصة به.

---

(1)-جونثن كاللر: مدخل وجيز إلى نظرية الأدب، ص: ج.

(2)–حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص: 9.

2-4-نــقد النــقد ونظريــات الــقراءة:

تــعد الــقراءة **(La lecture)** "الفــعل الثقافي الذي يخرج النص من حالة الوجود بالقوة إلى حالة الوجود بالفعل"[1] ؛ حيث يرى **التوسير (Althusser)** بأن القراءة هي: "إعادة فهم النص في سياقات غير معلنة، ناتجها اكتشاف لمدلولات ومواقف إضافية أو أصيلة مسكوت عنها"[2] ، ولا يتأتى ذلك إلا بوجود قارئ يحاول استنطاق النص استنطاقا إبداعيا وخلاقا والكشف عن أسراره، وعن مختلف مستوياته الدلالية والاجتماعية والإيديولوجية، وهو بذلك يكشف عن نص آخر ينحو منحى مغاير للنص الأول، وبالتالي تغدو قراءته **-القارئ-** قراءة إبداعية شاملة تميط اللثام عن أسرار النص وعالمه العميق، وصولا إلى السر الإبداعي والجمالي الذي يزخر به هذا العالم **(عالم النص)**؛ لأن "متعة القارئ تبدأ عندما يصبح هو نفسه منتجا أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ مكانته الخاصة بعين الاعتبار"[3].

وتأسيسا على ما تقدم ظهرت نظريات القــراءة لتبرز دور القارئ وأهميته بوصفه الذات التي تمنح النــص الأدبــي حياته الحقيقية من خلال نــقده وحواراته وتفاعلاته مع هذا النص، وبالتالي يمكن القــول : إن العمــل الأدبــي لا تكتمل حياته وحركاته الإبداعية إلا عن طريق القراءة وإعادة إنتاجه من جديد، الأمر الذي جعل من مصطلح **التناص (Intertextualité)** يلغي فعلا أبوة النصوص ومالكيها الأصليين.[4]

إن بروز هذه النظريات واهتمامها بالقارئ، بعدما كان الاهتمام الأول بالمؤلف والنص هذا الأمر جعل من مهمة نــقد النــقد أكثر تعقيدا؛ لأنه حدث تضييق على ناقد النــقد الذي قد يستفيد من العناصر النصية كالدلالات الموضوعية للنص الأدبي نفسه، التي تؤدي دورا

---

(1)-باقر جاسم محمد: نقــد النقــد أم الميتا نقــد؟، ص: 115.
(2)-اديث كيروزيل: عصر البنيوية، ص: 51.
(3)-فولفغانغ إيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر: حميد لحمداني الجلالي، منشورات مكتبة المناهل الكدية، د ط، دت، ص: 50.
(4)-ينظر صلاح فضل: في النقد الأدبي، دراسة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007، ص: 84.

هاما في تدعيم موقفه إزاء النص المنقود، لأن الناقــد هنا سيكون قارئا منتجا لقراءة نقديــة موضوعها النص الأدبي، فهو مرتبط بنقــد الإبداع لا بالإبداع ذاتــه.

كما أن تعدد مناهج القراءة النقــدية تبعا لتعدد المنطلقات النظرية، انعكس على استجابة القارئ الذي غــدا هو الآخر متعددا، على هذا الأساس لا يمكن حصره في منهــج بعينه لأنه ليس نظرية نقــدية موحدة تصوريا على حد تعبير **جين،ب، تومبكنز** في كتابها "**نقــد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**"، فمثلا هذه الاتجاهات النقدية: النقد الجديد، البنيوية، التحليل النفسي، الظاهراتية، التفكيكية وغيرها[1]، نجدها تستخدم مجموعة من المصطلحات[*] الخاصة بالقارئ، فهناك: القارئ الضمني **(Le lecteur implicite)** عند **ايزر**، والــقارئ الفائق عند **ريفاتيــر**، والــقارئ العارف عند **فيــش**، والــقارئ المثالي عند **برنس** وغيرهم، هذا يعني أن عملية القراءة تحظى بمكانة كبيرة عند مختلف تيارات نقد استجابة القارئ وتنتج عملية القراءة من خلال تفاعل وعيين: وعي النص ووعي القارئ.

يتأسس نــقد النــقد في أصله على شرعية القراءة المتفتحة والمتجددة؛ أي القراءة المنتجة[**] التي تبنى على معالم واضحة، وسيعتمد ناقــد النــقد على منهج بعينه في إنجاز

---

(1)-ينظر باقر جاسم محمد: نقــد النقــد أم الميتانقــد؟، ص: 114.

(*)-نحاول تقديم تعريفات موجزة عن هذه المصطلحات:

-**القارئ الضمني:** اقتبسه **إيزر** من مفهوم "**واين بوث**" عن المؤلف الضمني في كتابه "**لغة الفن القصصي**"، وهو قارئ ضمني يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، ومن ثم فهو قارئ له قدرات خيالية شأنه شأن النص.

-**القارئ الفائق (الأعلى):** يمثل مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائما عند النقط المحورية في النص، هو مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة كتابة المعنى الكامن المسنن في النص، هو مصطلح جمعي لقراء متباينين لهم كفاءات مختلفة، (ينظر فولفغانغ ايزر: فعل القراءة ،ص: 58، 59).

-**القارئ العارف:** هو قارئ يعرف اللغة التي كتب بها النص معرفة تامة، ولهذا يمكنه أن يستحوذ على المعرفة الدلالية المقدمة في النص، كما أنه يمتلك كفاءة أدبية تؤهله لوضع النص ضمن جنسه الأدبي الخاص، (ينظر المرجع نفسه، ص: 59، 60).

-**القارئ المثالي:** هو القارئ الذي يفهم كل ما يقوله المؤلف، ويوافق بصورة تامة على كل نوايا المؤلف، ويكون قادرا على تأويل اللامحدد النصي الذي قد يوجد في نص من النصوص (ينظر مرسل فالح العجمي، النقد المؤسس على استجابة القارئ، حوليات الجامعة التونسية، العدد 52، 2007، ص: 267).

(**)-**القراءة المنتجة:** تتخذ من الناحية التقنية شكلا مكتوبا، وهي مرتبطة بزمان ومكان، على خلاف **القراءة غير المنتجة** التي تكون في شكل كلام نفسي داخلي غير محرر في شكل قراءة مدونة أو كلام مسموع، وغير مرتبطة بزمان أو مكان. (ينظر باقر جاسم محمد: نقــد النقــد أم الميتانقــد؟، ص: 115، 116).

عمله؛ بمعنى أنه ينأى عن المنهج الذي اعتمده ناقد الإبداع، لأنه في حالة استخدامه المنهج نفسه لناقد الإبداع سيحرم نفسه من حرية التعامل مع النص المنقود، وسيقرئه وفق قراءة الناقد الأول، وسيتحدد موقــفه إزاء النص مسبقا، كأن يتبنى ناقــد الإبداع البنيوية التكوينية ثــم يأتي ناقــد النــقد يتبنى هذا المنهج، حتما سيتعاطف مع جميع النــقاد الإيــديولوجيين وفي المقابل سيكون موقفــه مضادا للنقــاد الذين يستخدمون مناهج أخرى كالتحليل النفسي أو الألسني، كما فــعل **محمد بــرادة في دراسته الموسومة "محمد مندور وتنظير النقد العربي"** [1] .

يقرأ ناقــد النــقد النص الأدبي والنص النقدي معا بصفته قارئا، ثم يقرأ النص النقدي بوصفه ناقدا، وبالتالي نحن إزاء قراءتين: قراء للنص الأدبي، وأخرى للنص النقدي والقراءة الأولى تكون مغايرة بالضرورة للقراءة الثانية؛ لأن قراءة ناقــد النــقد للنص النقدي تتخذ شكل ردود كأن تكون اعتراضات أو تصويبات لآراء الناقد الأول، فالقراءة هنا هي قراءة نقدية محكومة بمعايير تنأى عن كونها مجرد انطباعات عابرة أو محاولة مبتدئ يشرئب إلى أن يكون ناقدا في المستقبل البعيد، إنها **القراءة النقدية الاحترافية** على حد اصطلاح **عبد الملك مرتاض** التي تعيــد إنتاج النــص على أنقاضه أو انطلاقا منه، وصولا إلى نص جديد مغاير[2].

يعد نــقد النــقد ضرب من التأويــلية **(Herméneutique)**؛ لأنه يوسع أفــق القــراءة فتتسع بذلك دائرة التفسير والتأويل، كما أن النقاد الحداثيون أصبحوا يركزون على الأثر الذي يحدثه قراءة النص الإبداعي أكثر من الأثر الذي يحدثه النص الإبداعي ذاته[3]، فتغير مسار التجربة النقدية من رصد علاقة النص الأدبي بمبدعه إلى رصد علاقته بذاته، باعتبار أن النــص بنية داخلية ذات علاقات لغويــة وتركيبية، إلى رصد علاقته بقارئه من خلال تلقيه

(1)-ينظر حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص:7.
(2)-ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية النقــد، ص: 52، 53.
(3)-ينظر نجوى الرياحي القسنطيني: في الوعي بمصطلح نقــد النقــد، ص: 37.

للنص وتفاعلـــه **(Interaction)** معه قصد تأويلـــه، فيغدو بذلك خطاب نـــقد النـــقد خطاب مجادلات وسجالات وحوارات لا يخلو من آليات التفسير والتحليل والتأويـــل[1].

لكن الإشكالية تكمن في أن بعضهم يرى أن دوران القراءة على القراءة، على أساس أن نـــقد النقد هو "**قـــراءة الـــقراءة**" على حد اصطلاح **عبد الملك مرتاض**، ونقض التأويل للتأويل يقودان الفـــكر النـــقدي إلى التـــعدد، وبالتـــالي يقـــف نـــقد النـــقد فـــي طريق مسدود ينطبق عليه قـــول **جابر عصفور** :"فما أكثر العراك واللجاج، وما أكثر النفور من وعثاء هذا الطريق"، إشارة منه إلى انطـــواء نـــقد النـــقد أحيانا على شحنة الاستهجان والهجاء والتهجم[2].

لكن... يبقى هذا مجرد رأي؛ لأن القراءة –كما قلنا سابقا– ليست واحدة ومنتهية، بل إنها متعددة ومتجددة بتعدد القراء باعتبارها تجربة متطورة، وفي العملية التأويلية باعتبارها اتساعا وانفتاحا[3]، ويسمح بتعدد الاجتهادات والتأويلات وفق اختيارات القـــارئ وقدرته على التحليل والتعليل والتفسير.

فالنقـــد قراءة عميقة تكشف في النص عن مدرك محدد، كما أن القراءة أداة منهجية لتصحيح مسارات النقـــد، وما ينبغي أن يكون عليه في مرحلة تأمل النقـــد لنفسه، فتغدو القراءة استنطاقا للصوت المتحكم في النقـــد نفسه بعدما وجد صعوبة الحوار مع الأدب وبالتالي أفق القـــراءة هنا يعد مدخلا لممارسة نـــقد النـــقد من أجل تصحيح النقـــد لا لانتقـــاده[4]، وستكون قراءة نقـــد النقـــد ذات جوهر حواري متعدد الأطراف، كما أن علاقة النص النقـــدي بقارئه هي موازية لعلاقة النص الأدبي بقارئه، وبالتالي ستسهم عملية القراءة إسهاما عميقا في النقـــد الأدبي ونقـــد النقـــد من خلال تعدد مقاربات النقـــاد تجاه قراءة النص الأدبي والنص النقدي.

---

(1)–ينظر المرجع السابق، ص: 38.

(2)-نفســه، ص:36.

(3)-نفســه، ص:41.

(4)-ينظر محمد الدغمومي: نـقد النقـد، ص: 282.

تمهيـــد:

انشغل النقــد العربي القديم بالدراسات البلاغية والنقدية، فظهرت العديد من الكتب التي ألفت في المجادلات والمناظرات والسرقات والوساطة، بهدف الكشف عن الأخطاء والمساوئ التي يقع فيها الشاعر أو الناقــد، بل تعدى الأمر إلى أن ظهرت مؤلفات تنقد بعضها البعض ككتاب "**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**"**لابن الأثير**، الذي دار حوله الجدل والنقاش من خلال قيام كتابان، الأول في: "**الفلك الدائر على المثل السائر**" **لابن أبي حديد**، والثاني "**نصرة الثائر على المثل السائر**" **للصفدي** ، ولم يكونا على وعي بأنهما يكتبان في تصور سيبرز في فترة ما، كما لم يحتكما إلى المعايير النقدية والإجراءات المنهجية التي تحتكم إليها الدراسات العربية في الوقت الحاضر، وهذا طبعا لعدم معرفتهم بها وبالمصطلح وحدود الاختلاف بينه وبين النقــد، لذا لم يفصلوه عنه[1] .

مما يعني أن هناك مؤشرات توحي بتجلي نقــد النقــد في تراثنا العربي، وهذا ما يثبته **عبد العزيز قلقيلة** في كتابه"**نقــد النقــد في التراث العربي**"، حين يقول:" إن المضي بنقــد النقــد في تراثنا العربي إلى عصرنا الحاضر(...) إن نقــد النقــد كانت له أصول وقواعد وكانت هذه الأصول والقواعد مقدسة ومرعية من المختلفين في الرأي"[2].

إذا كان الوعي الحقيقي بمصطلح نقــد النقــد في العالم العربي منذ السبعينات، فهذا يدل على تأخره مقارنة مع نشوء النقــد وما عرفه من تطور عبر مراحل مختلفة، وهذا ما أدى إلى تأخــر الممارسات النقديــة مع الثمانينات، فتمثلت هذه الفتــرة في "ضعف نقــد النقــد"[3] على حد قول **نبيل سليمان**، لكن مع تقدم السنوات ظهرت العديد من الدراسات ولاسيما على مستوى الممارسة فاهتمت به وقدمت مفاهيمه وغاياته من زوايا مختلفة، فمثلا

---

(1)-ينظر نجوى الرياحي القسنطيني: في الوعي بمصطلح نقــد النقــد، ص: 46،43.

(2)-عبد العزيز قلقيلة: نقــد النقــد في التراث العربي، دار المعارف، القاهرة، 1993، ص: 148. ذكره المرجع نفسه ص ن.

(3)-نبيل سليمان: مساهمة في نقــد النقــد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص: 5.

نبيل سليمان في كتابه "**المتن المثلث**" يقول عنه:"إن نقــد النقــد يستنهضك إلى التبصر بما يكمن وراء الظاهرة الأدبية، ووراء العملية النقدية في نفس الوقت من متشابكات، يتعاون كل من الأدب والنقــد على إخفائها، فهو بذلك يستحثك أن تهتك الحجب والأستار، فتنفذ بعين التبصر وروح الاعتبار إلى حيث يغيب بصر الآخرين"[1].

وتأسيسا على ما سبق رأينا أن نقرأ –في هذا الفصل– ثلاثة نماذج نقدية بالعرض والتحليل؛ فاستوقفنا النظر أولا على النموذج الغربي، فكان كتاب **تودروف**، ونموذج عربي كتاب[*] **محمد عزام**، ونموذج جزائري كتاب **عمرو عيلان**، وهدفنا من ذلك هو تتبع منهجية كل ناقــد وإجراءاته المستخدمة مع تبيان الكيفية التي قرأ وفقها نماذجه.

1/– فــي نقــد النقــد الغربــي المعاصــر:

1–1–تودروف ونقــد النقــد:

يتكون كتاب "**نقــد النقــد: رواية تعلم**" للناقد البلغاري **تزفيتان تودورف**، من **(163)** صفحة، ترجمه للناقد **سامي سويدان**، من منشورات مركز الإنماء القومي بيروت، سنة **1986**؛ إذ يتألف من **مدخل** للمترجم الذي عرض فيه لأهم المساءل والقضايا التي طرحها المؤلف في كتابه، مع توضيح منهج خطته، و**إيضاحات أولية**، و**ثمانية فصول** إلى جانب **مراجع الدراسة**، وملحقا **لمعجم المصطلحات**.

ينطلق **تودورف** في الإيضاحات الأولية، وهو عبارة عن تمهيد لموضوعه، من تساؤل حول إمكانية أن يتخطى نقــد النقــد كل العوائق ويتجاوز كل حد، على أساس" أن الفرنسيين لا يقرؤون (...) كما أن الكتب التي تتناول الكتب، بتعبير أخر الكتب النقدية لا تشد اهتمام غير أقلية بسيطة من هذه المجموعة من القراء القليلة العدد أصلا: بعض الطلاب وبعض المتحمسين"[2] .

---

(1)–نبيل سليمان: المتن المثلث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص: 9.

(*)–ننوه إلى أن تركيزنا على هذا الكتاب دون غيره، رأينا أنه يجمع بين الخطاب الشعري والخطاب السردي.

(2)–تزفيتان تودورف: نقــد النقــد (رواية تعلــم)، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1 1986، ص: 16.

لكن تساؤله هذا لم يول له أي اهتمام، لأنه سرعان ما أوضح أن هدفه هو البحث عن الكيفية التي تم فيها التفكير بالأدب والنقد في القرن العشرين وبالتحديد من **(1920-1980)** أيضا رغبته في تحليل التيارات الإيديولوجية ذات صلة بهذه المرحلة، بهدف معرفة أي المواقف الايديولوجيا الأكثر حضورا وقوة.

ثم يختار بعض المؤلفين بحسب المقاييس الذاتية والموضوعية التي وضعها، مع التنويع في تناوله لتيارات نقدية مختلفة، ويقر بأنه لا يمكن أن يعمد طريقة التسلسل التاريخي أثناء تناوله لهم، لأنها غير كافية للتأكد من حداثة فكرهم، بل يعمد إلى طريقة التحليل"عن العناصر العقائدية التي تعيد النظر بالجماليات والإيديولوجية «الرومنطقيين» دون أن تشكل مع ذلك عودة إلى المعتقدات الكلاسيكية"[1].

يصرح بأنه يستخدم لفظه الرومنطيقية بين مزدوجين مع الكلمة الموضوعة ويضمنها لبعض الأفكار التي لم يرتبط بها الرومنطقيين كالتاريخانية أو الواقعية، كما حاول إبعاد بعض الأفكار التي ألصقت بهـــا، "كإضفاء قيمـــة على اللاعقلاني، وعلى نـــزوع الفنـــان إلى تجسيد المطلق"[2]، وبالتالي فهو لم يقصد تلك الحركة التي برزت في القرن التاسع عشر الخاصة بالشعر والفـــن، التي تدعو إلى العاطفة المسرفة، والهروب من الواقع، والنظـــر إلى الوجود برؤية مطلقة.

قبل ذلك يتناول مفهوم الأدب، ومقارنته بالأدب الحالي، وحديثه عن "القصيدة التي لا ينبغي أن تـــدل على معنى وإنمـــا أن تكـــون "[3]، وهـــذا مـــا ذهب إليـــه **أرشيالد ماكليش (A.Meleish)**، والشعر، والايديولوجيا وغيرها.

يعلن **تودورف** في الفصل الأول المعنون بـــ: "**اللغة الشعرية**" (الشكلانيون الروس)، أن موقفه إزاء هذه الجماعة قد تغير، وأصبح ينظر إليهم "كظاهرة تاريخية، ولم يعد مضمون آرائهم هو الذي يهمه، وإنما منطقهم الداخلي وموقعهم في تاريخ الإيديولوجيات"[4].

---

(1)-المصدر السابق، ص: 22.
(2)-نفســـه، ص ن.
(3)-نفســـه، ص: 18.
(4)-نفســـه، ص: 23.

ثم يعرض آراء هذه الجماعة، بالنقد والتحليل، حول نظرية اللغة الشعرية من **جاكونبسكي (L. Jakoubinski)**، **شكلوفسكي (Chklousky)**، وتميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية من خلال طابعها المحسوس لتركيبها وانتظامها، إلى **ياكبسون** في كتابه " **حول كليبنكوف**" إلى **بريك (Brik)** وغيرهم.

يرى **تودورف** أن ممارستهم للغة ما بعد العقلي، هي تعرية قصوى للقيمة المستقبلية للخطاب، بل يعد قناعا خادعا يلبسه الشعراء الذي يفرض عليهم بان يقروا بأنهم لم يفهموا معنى أبياتهم.

رغم تغير رؤيته حول هذه الجماعة، إلا أنه يقر بأن ما يميزها، هو طريقة بناء موضوع دراساتها، وإطار لغتهم الشعرية الذي لا يخرج عن الجماليات الكانطية، كما أن "الوظيفة الشعرية، الشاعرية، كما يشدد الشكلانيون على ذلك، هي عنصر مميز، عنصر لا يمكننا اختزاله بصورة آلية إلى عناصر أخرى"[1] .

ينهي كلامه عنها بتوضيح سبب التطرف الذي لحق بمواقفها، أنه يعود إلى علاقتهم بحركة الفنانين الشكلانيين والشعراء المستقبليين آنذاك، الأمر الذي جعل القمع السياسي يقع عليها في نهاية العشرينات، و"أصبحت جميع المسائل التي أثارتها محرمة في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية خلال عقود عدة"[2].

يتعرض فـــي الفصل الثاني المعنون بـــ: "**عودة الملحمي**" **(دوبلن وبرشت)** إلى الكاتبين **ألفرد دوبلن (A. Doblin)**، و**بروتولت برشت (B.Brecht)** ،ويلاحظ أنهما لا يعيران أي اهتمام بالنقد الأدبي، بل الذي يهمهما"هو كيف يمكن أو كيف يمكن للأدب أن يكون"[3] وما يهمه من كتابهما هو لفظ الملحمي، الذي يشير إلى إنتاجهما الخاص، فعند **دوبلن** هو "التعارض بين النشاط النفعي للكاتب، هذا النشاط الخاضع لأهداف خارجية، والموقف غير

---

(1)-المصدر السابق، ص: 38.
(2)-نفســـه، ص ن.
(3)-نفســـه، ص:39.

المتعدي للشاعر، الذي لا يعبأ بغير المصالح الخاصة بالفن نفسه"[1]، أما **برشت**، فيجعل نموذجه الأساسي للمسرح الملحمي الممارسات اليومية، بعيدا عن تفسير مقوماته بالمقولات الجمالية.

أما الفصل الثالث المعنون بـــ:"**النقاد الأدباء**"، يختار ثلاثة نقاد فرنسيين هم: **جان بول سارتر، موريس بلانشو (M. blanchot)، بارت**، وأطلق عليهم تسمية النقاد الأدباء تمييزا عن غيرهم، وكانت بدايته مع **سارتر** في كتابه "**ما هو الأدب؟**"؛ إذ يرى أن مؤلفه يتحدث عن نوعين كبيرين للأدب هما: الشعر والنثر، والتفريق بينهما على أساس أن الشاعر لا يستخدم اللغة بهدف توصيل فكرة محددة، كون هذه الأخيرة من اهتمام الناثر، بل ينظر إليها على أنها مرآة للعالم، أما الناثر فيقول عنه **سارتر**:" يختار كشف العالم وبالأخص كشف الإنسان لسواه من الناس لكي يتولى هؤلاء إزاء الموضوع المطروح كامل مسؤولياتهم"[2] .

وهنا يلاحظ **تودورف** تركيز **سارتر** على موقف القارئ من العمل الأدبي، إلى جانب مفهوم الالتزام الذي يخص به الكاتب، كونه ملتزما في مشاركته لقضايا زمنه فيتخذ موقفا محددا، كما أنه يغدو مرشدا نحو الحرية، لكنه لم يصرح بأن الفن الملتزم لابد أن يخضع لأهداف سياسية ، وإنما يريده أن يكون فنا واعيا بهويته.

يرى **تودروف** اهتمام **سارتر** بالقراءة والقارئ كثيرا؛ حيث خصص له فصلا من كتابه يتمثل في الفصل الثالث المعنون بـــ: **لماذا يكتب؟** على أساس أن الكاتب عندما يكتب يفكر في قارئ محدد زمانا ومكانا، "إنه يتكلم إلى معاصريه، إلى مواطنيه إلى إخوته (...)"[3].

يقر **تودروف** أن أهمية هذا الفصل، تكمن في استغلاله بوفرة في جماليات التلقي بألمانيا، فكان له الفضل الأكبر في ازدهاره، إلا أن ما يأخذ عليه هو إخضاع جميع الأدباء الذين يعيشون في فترة زمنية واحدة لضغوط الجمهور نفسه، وبالتالي لا نستطيع التمييز بين ما كتبه **فلوبير**، وما كتبه الأخوين **غونكور**، وقد شعر **سارتر** بهذا الخطر، لذا حاول

---

(1)-المصدر السابق، ص:40.
(2)-نفســـه، ص: 52.
(3)-نفســـه، ص:53.

في بعض كتبه التركيز أكثر على حرية الفنان، وقد كان للجماليات الرومنطقية تأثيرا كبيرا عليه، من: **بول فاليري، موريس، بلانشو، مالارميه** وغيرهم.

في حديثه عن **بلانشو** يقر **تودروف** بصعوبة أفكاره ولغة أسلوبه، الأمر الذي جعل ترجمة أعماله صعبة، فيقول عنه: "إنه هناك كلام يتكلم، ولكنه لا يقول شيئا (...) كلام فارغ ولكنه ليس أبدا كلام الفراغ، إنه لا يبين وإنما يشير، وهكذا بواسطة هذا الكلام نفسه ينكشف المجهول ويبقى مجهولا"[1].

رغم ذلك فهو لا ينكر انجذابه نحو كتاباته، ويرى تأثير الأفكار الرومنطقية عليه، هو الأخر، من: **هولدرلين، جوبير، فاليري، ريلكه، جويس، كافكا، بكيت** وغيرهم، وهؤلاء جميعا متشابهون، لأنهم يرددون مقولة: " إن الفن هو بحث عن أصل الفن" [2].

يعقب على عبارة **بلانشو** في الوقت الذي كان يقول فيها: " إن الرواية فن بلا مستقبل"[3] يقول **تودورف:** "كانت الرواية تعرف تحت سماء أخرى، وحتى تحت السماء ذاتها تحولات جديدة ومميزة"[4]، كما يثور ضد عدميته –**بلانشو**– التي تدعو إلى انهيار القيم التي لها علاقة بالأدب والنقد ووقوعه في مأزق الاديولوجية النسبوية والعدمية.

أما فيما يخص **بارت** فكلامه يختلف عن سابقيه، كون علاقته العاطفية تربطه به في حياته واستمرت بعد وفاته، ويصرح بأنه ليس له القدرة بأن يوهم نفسه باللاتحيز في حديثه عنه "فليس لأنني سأكون تحت سطوة إغراء لا يقاوم(...) لأنني لن أتمكن من أن أجد في نفسي القوى الضرورية للنظر إليه ككلية مغلقة يمكن الإحاطة بها كموضوع(...) فليس بارت هو المقصود في الصفحات اللاحقة، إنما بارتي أنا"[5].

مع ذلك يحاول تقديم بعض المآخذ حول بعض كتبه–**بارت**– التي طبعها بعض خصائص الرومنطيقية، فمثلا: في تعريفه للأدب يجعل له ميزتين هما: اللزومية، وتعدد المعاني، وربما

---

(1)–المصدر السابق، ص:60.
(2)–نفســـه، ص: 62.
(3)–نفســـه، ص ن.
(4)–نفســـه، ص ن.
(5)–نفســـه، ص:66.

أخذها عن **سارتر**، لأنه كان معجبا بأفكاره كثيرا، لكنه حصره على كل أنواع الكتابة الأدبية من شعر ونثر، وحتى نظرته للنقد لا تخرج عن خصائصها، ويورد **تودورف** قوله–**سارتر**– عن النقد: "بأن مهمته ليست فك رموز معنى المؤلفات المدروسة ولكن إعادة تكوين قواعد وارغامات إعداد هذا المعنى"[(1)].

يرفض البحث عن الحقيقة النهائية لأنها ليست موجودة، بل "ليس هناك من حقيقة عامة وإنما فقط إيديولوجيات محددة"[(2)]، ولا يشاطر **تودورف** هذا الموقف، باعتبار أن الأدب له علاقة بالحقيقة وللنقد له بها أكثر من علاقة.

ينهي حديثة عن **بارت**، بأنه ذلك الإنسان المخلص المتفاني في صداقاته، المثال الحي للنزعة الإنسانية، فهو مختلف عن **بارت** الناقد والكاتب الذي ينزع إلى العدمية، وغارق في الإيديولوجية النسبوية المسيطرة.

يخصص الفصل الرابع للحديث عن **باختين** وعنونه بـــ: "**الإنساني والتداخل الإنساني**" حيث يعرض فيه للعديد من مؤلفاته النقدية الشهيرة ولاسيما دراسته لروايات **دستويفسكي** "فهي مؤلفات غنية وطريفة، لا يمكن أن يقارن بها أي شيء من الإنتاج السوفياتي في حقل العلوم الإنسانية"[(3)] .

يلاحظ **تودورف** الصعوبة الكبيرة في فهم العلاقة بين كتاب **دستويفسكي** وكتاب **رابليه** ولهجة النقد العنيفة المتعددة الاتجاهات من سوسيولوجية وماركسية، وعلم النفس التحليلي والألسنية، والشعرية، إلى جانب الخلط الذي وقع فيه **باختين** في كتابه الأول بين آراء المؤلف التي تكون داخل روايته، وقابلة للنقاش، وبين أن يكون بنفس المستوى التي تظهر عليه شخصيته، وهذا لا يصح؛ "لأن المؤلف ذاته هو الذي يقدم آراءه الخاصة وآراء شخصياته الأخرى"[(4)]، إلا إذا كان **دستويفسكي**– بحسب رأي **تودورف**– هو نفسه يخلط بينها وبين **اليوشا كارامازوف** (**A.caramazov**).

---

(1)–المصدر السابق، ص ن.
(2)–نفســـه، ص: 67.
(3)–نفســـه، ص:73.
(4)–نفســـه، ص:81.

يقف عند النقد الذي وجهه **باختين** إلى الشكلانيين الروس، في عدم قدرتهم على معرفة ما يقومون به؛ كونهم لم يفكروا في الأسس الخاصة بمذهبهم، بل عاب عليهم إهمالهم المضمون أو العلاقة بالعالم، على هذا الأساس يقول عنهم: "إن المذهب الشكلاني هو جمالية مواد البناء، لأنه يختزل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية(...) فلا ينبغي أن يكون المصطلح المركزي الحقيقي للبحث الجمالي هو مادة البناء، وإنما معمارية أو أبنية المؤلفات التي يجدر فهمها كموضع لقاء وتفاعل بين مادة البناء والشكل والمضمون"[1].

يضيف بأن نظرة **باختين** للأدب تشبه تماما نظرة **برشت**؛ لأن اهتمامه انصب أكثــر على الأنواع البدائية من أشكال المحادثة، خطاب العامة وغيرها، على أساس"أن المؤلفات عوض أن تكون«بناء» أو «معمارية» هي قبل أي شيء علم المغايرة، تعدد الأصوات التذكارات المبهمة، وانسياق خطابات ماضية وقادمة"[2].

أما عن علاقته بالنقد، فيرى **تودورف**، أنه أعلن عن نقد يمكن الاصطلاح عليه بـــ **النقد الحواري** ويربطه بالحقيقة، على خلاف **بلانشو**، **بارت**، وغيرهما،"فالحقيقة بالنسبة للنقد الحواري موجودة وإنما لا تمتلك"[3].

ثم يتوصل **تودورف**، بعد تتبعه لأعمال **باختين**، بأن الفكرة البارزة التي تحكم أعماله هي اعتباره" أن التداخل الإنساني هو المكوّن للإنساني"[4]، ويقف عند المراحل الكبرى التي عرفتها المسيرة الفكرية لـــ **باختين** من: الظواهرية إلى السوسيولوجية إلى الألسنية إلى التاريخية، كما يوضح الأسس الثلاثة التي وضعها للعمل النقدي وهي: الأول: هو "تجميع المعطيات المادية وإعادة تركيب السياق التاريخي، الثاني اعتماد التفسير بواسطة القوانين: السوسيولوجية، والنفسانية، وحتى البيولوجية، والثالث، فهو أكثر أهمية، إنه التأويل كحوار الذي يتيح وحده استعادة الحرية الإنسانية"[5].

---

(1)-المصدر السابق، ص:75.
(2)-نفســه، ص: 86.
(3)-نفســه، ص:87.
(4)-نفســه، ص:83.
(5)-نفســه، ص:88.

في الفصل الخامس الموسوم بـــ: "**المعرفة والالتزام**"، يختار **تودروف** نموذجا هو **نورثروب فراي**، ويعرض مؤلفاته النقدية كالدراسة عن **بلاك شكسبير، ميلتون، وتشريح النقــد**، ويوضح علاقة **فراي** بالنقــد، لاسيما في كتابه "**تشريح النقــد**" الذي وقف عنده مطولا، حين يتساءل: ما الذي يجب على النقد فعله؟" فكانت إجابته عليه أن يصبح علما وكان يركز على الموضوع (الأدب) أكثر من المنهج ، لذا عاب على زملائه (النقاد الجدد) إهمالهم خصوصية الأدب ومقاربتهم الخارجية له، بل يرى أنه"ينبغي على العلم الأدبي أن يستمد مبادئه من الأدب نفسه وأن يتوصل إلى الاستقلال"[1] .

يقر **تودورف** بأن كتابات **فراي** صدرت عن حس عقلي سليم، بل يعده بنيويا ، وإن كان يجهل في فترة تأليفه "**تشريح النقد**" هذه الكلمة، فكان يرفض وجود الأحكام القيمية داخل الدراسات الأدبية ، لأن الحكم متعلق بلذات وموجه إليها ، في حين أن المعرفة هي الموجهة إلى موضوع الدراسة، وكما أن تأثير الاديولوجية الرومنطقية على مشروعه النقدي الأول تظهر حين أجاب عن السؤال: ما هو الأدب ؟ فكانت إحالاته في كتابه إلى **مالارميه فاليري، اليوت**، ويورد قوله :"في كل مرة نلتقي فيها بنية كلامية مستقلة من هذا النوع، فإننا نكون بصدد الأدب ، وفي كل مرة تغيب فيها هذه البنية المستقلة نكون بصدد اللغة"[2].

يلاحظ **تودورف** أنه يضمر دائما في كلامه عن الاستقلالية العبارة التالية :"بالنسبة لسلسلة غير متجانسة "[3]، بيد أن العنصر –بحسب رأي **تودورف** – المكون لعمل ما مرتبط بقوة بجميع عناصره الأخرى.

يشير **فراي** إلى تداخل النصوص في نص واحد؛ لأنه " لا يمكن إنتاج الشعر إلا انطلاقا من قصائد أخرى ، ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقا من روايات أخرى"[4]

يأخذ **تودورف** على كتابه "**تشريح النقد**"، رغم أنه مؤلف موسوعي وشمولي، إلا أنه يمتنع بالطبع عن تأويل الأعمال، أو عن تحديد موقعها بالنسبة لتاريخ المجتمع، كتبويب

---

(1)–المصدر السابق، ص:90.
(2)–نفســه، ص: 94.
(3)–نفســه، ص ن.
(4)–نفســه، ص ن.

الأشكال الأدبية، وأجناس الصور وغيرها.

ينهي كلامه عن كتابات **فراي** النقدية بقوله: "إن السياق الذي تحييه كتب فراي هو سياق الحوار، وليس سياق الدراسة الموضوعية. فهو يتكلم إلى مستمع متسامح وإنما غير متخصص، وعندما يترك المرء كتابا لفراي فربما لا يتكون دائما لديه انطباع بأنه تعلم كثيرا، لكن يتكون لديه شعور بأنه كان على اتصال، خلال لحظة، مع فكر يملك هذه الميزة النادرة: النبل."[1] .

أما الفصلين الخامس والسادس، فخصصهما **تودورف** لجملة الحوارات مع بعض الكتّاب اللذين يشكلّون معالم مهمة؛ حيث كان الحوار- الفصل الخامس- مع **ايان وات**، وجعل له عنوان الدراسة:" **النقد الواقعي**"، يعرض فيه لمؤلفاته التي تناولت الأدب الانجليزي بصورة أساسية، ويختار كتابين لمعالجتهما هما: "**صعود الرواية**" **(1957)**، و"**كونراد في القرن التاسع عشر**" **(1979)**، ثم يعرض محتوى رسالته –**تودروف**- التي بعث بها إلى **ايان** وناقشه في العديد من الإشكالات المتضمنة في كتابيه السابقين، كالسياقات الأساسية التي يستند إليها لقراءة النص الذي ينتج انطلاقا من نص آخر، وتبيان العلاقات التي تقوم بين هذه السياقات المختلفة وغيرها.

في الفصل السادس يناقش **تودروف** الإشكاليات الكبرى للنقد المعاصر من خلال الحوار الطويل الذي أجراه مع الناقد الفرنسي **بول بنيشو(P.Benichou)**؛ إذ يشير إلى أهمية الكتب التي ألّفها **بنيشو** رغم قلتها، إلا أنها أضاءت الحياة الأدبية والفكرية الفرنسية بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر، وتعرف على أعماله أثناء اشتغاله على تاريخ الإيديولوجيات في فرنسا وقد أدهشه أنه كان غريبا عن أي شيء متعلق بالنقاء، "فليس لديه أي محاولة لاختزال الأدب إلى «الشعر الصافي»"[2]، وعدم اهتمامه بجماليات العمل الأدبي وبنيته الداخلية، ورغم ذلك يقر بمعلوماته الغزيرة والأكيدة، وقد وجد ردا من قبل **بنيشو**، بأنه يمثل خيارا شخصيا لا يحتاج إلى المناقشة.

---

(1)-المصدر السابق، ص:102.
(2)-نفســه، ص: 117.

قد كان حديثهما العميق مطولا، ناقشا فيه العديد من الإشكالات، منها ما يتعلق **بالأدب**؛ إذ يقدم **تودروف** تعريفين، الأول خاص بالكلاسيكية، وهو"كل ما يكتب للجمهور"[1]، والثاني رومنطيقي، وهو"فن لغوي"[2]، إلا أن **بنيشو** يرفضهما، على أساس أن الأول واسع استحالة وضع حدا له، والثاني ضيق جدا، فيفضل التعريف الثالث الذي صاغه **تودروف** حول "لقاء الخطاب الإيديولوجي والفــن"[3]، بشرط"تخليص مصطلح الإيديولوجية من كل شائبــة مبتذلة" [4].

كما ناقش معه نوعية المنهج الذي يستخدمه أثناء دراسته للقصائد؛ كونه لا يهتم بدراسة قصيدة واحدة معزولة عن باقي القصائد الأخرى للشاعر نفسه، بل يهتم بالفكر الذي يستخلصه من الأعمال الكاملة لشاعر واحد، ولاسيما مع الشعراء الرومنطقيين ما عدا **مالارميه** فقد طبق عليه الدراسة الشكلية، لأن نصوصه معقدة وغامضة.

ومشكلة الحتمية والحرية، التي تظهر في أعماله- كما لاحظ **تودروف**- حيث تظهر الحتمية في أعماله الأولى، حين تحدث عن **مونتسكيو**، إلا أن **بنيشو** يرفض هذه الكلمة التي تحمل معنى ضيق وهي" إحدى فرضيات البحث الإنساني في العالم الطبيعي"[5]، والروابط بين الأعمال الأدبية والظواهر الاجتماعية، ما هي إلا نسبية احتمالية.

منها ما يتعلق **بالنقــد**، والمناهج النقدية، وكان النقاش بينهما حادا نوعا ما، لأن **تودروف** من مناصرين النقد الجديد، بينما **بنيشو** يرفض هذا النقد، لأنه لم يأت بالجديد، وأن أفكاره وافتراضاته هي نفسها منذ مائتي عام، وربما أكثر، على هذا الأساس يحتج **تودروف** عن هذه الفكرة الخاطئة، ويطرح عليه العديد من الأسئلة من بينها: أيفلت النقــد كليا من التحديد التاريخي والإيديولوجي الذي له سطوة قوية على الأدب نفسه؟.

---

(1)-المصدر السابق، ص:118.
(2)-نفســه، ص: 119.
(3)-نفســه، ص ن.
(4)-نفســه، ص ن.
(5)-نفســه، ص:124.

فكان رد **بنيشو** بالنفي حول عدم إتيان النقــد الجديد بشيء جديد، ولكن يرى أن معظم اتجاهاته ونزاعاته المختلفة من: موضوعاتية، ماركسية، تحليلية نفسية، بنيوية، سيميائية وغيرها، كانت متواجدة تحت أسماء أخرى في النقد التقليدي، على أساس أن هذا الأخير لم يكن على جهل بالاعتبارات النفسانية أو الاجتماعية، أو الموضوعات، أو الأشكال البلاغية وغيرها، ولكن يبقى" صحيحا أن عصرنا قد افتتح في كل من هذه الاتجاهات نهوجا جديدة يجدر تحديد خصبها، في كل حالة على حدا، إلا أنها، من مدرسة لأخرى، أبعد أن تتطابق"[1]

يضيف **بنيشو** أن ما يزعجه من هذا النقــد، هو أن بعض نقاده لا يولون عناية للمعاني الظاهرة للنصوص أثناء تأويلهم لها، ويركزون أكثر على اللغة ذات تخصص علمي، الذي ليس بمقدور الكاتب العادي ولوجها، فهم يبالغون في تقليد تلك "العلوم التي تستند في نتائجها على سلسلة من التجارب الصعبة والاستنتاجات المجردة التي تبعدها عن المعرفة واللغة العامتين"[2]، فمجال الأدب إذن مختلف عن مجال العلوم الطبيعية.

يرى أنه من الممكن القول، كما تجلت هذه الفكرة، بأن الذي يميز النقــد الجديــد عن التقليدي، هو تركيزه على"التنظيم الداخلي للأعمال"[3] أكثر من التاريخي، لذا يرى ضرورة التنويه إلى أن النقد التقليدي لم يكن تاريخيا بشكل أساسي، بل تجاهل تقريبا التاريخ طيلة قرون، وحتى إنه عندما سمي" التاريخ الأدبي"، لم يهمل هيئة وبنية العمل، كما أن مؤسس التاريخ الأدبي في فرنسا **(غوستاف لانسون)**، هو الذي وضع عبارة" شرح النص".

ما يزعجه أيضا أن المصطلحات الغريبة التي أدخلت إلى حقل الأدب، وانهار تحت وطأتها على حد تعبيره- **بنيشو**- وهو في غنى عنها، بيد أن **تودروف** لم يقتنع بهذا الرأي وبحججه، فرد عليه بالمثل من خلال المصطلحات والمفاهيم التي يوظفها، ولا تقل غرابة عن سابقها، ويورد البعض منها الموجودة في إحدى صفحات **أخلاقيات القرن العظيم** من: حرية، عبودية، حكم، قدرية، إرادة وغيرها، وكلها غريبة عن الأدب.

---

(1)-المصدر السابق، ص:130.
(2)-نفســه، ص ن.
(3)-نفســه، ص ن.

لكن **بنيشو** دافع عن نفسه من خلال تبريره، أن هذه "المصطلحات أليفة بالنسبة للمؤلفين أنفسهم؛ إنها بشكل من الأشكال المادة الأولية للأدب، كما للحس العقلي السليم"[1]، بينما المفاهيم التي وظفت في الاستعمال الأدبي من ألسنية، وعلم النفس التحليلي وغيرهـــا وتسربت إلى النقــد بشيء كثيف، يتجاهلها النقــد والأدب معا.

يواصل **تودروف** حواره معه، وهذه المرة يقف عند منهج بعينه، وهو **المنهج البنيوي** الذي ينظر إليه **بنيشو** على أنه "نقد خارجي مستمد من مصدر غريب[2]، وهو مجازفة مآلها الفشل، كونه يدرس النص وكأنه شيء جامد لا حياة فيه، وعلى هذا الأساس يقول: "إن العمل الأدبي أكان متسما بالخيبة أم الحماس، هو دوما المرسلة المغرضة التي تبعث بها الذات إلى ذوات أخرى، انه يحيا عبر علاقة تأثير"[3].

ثم يقف معه عند نقــد اللاوعي الذي يراه **بنيشو** أمرا طبيعيا، لا مانع في الاستفادة منه لأن" تقسيمات الكتّاب تلعب عامة دورا ما في نظرتهم إلى العالم، وحتى في اختياراتهم واصطفاء اتهم الشكلية، ولا يمكن استبعادها من ميدان النقــد"[4].

يناقش معه أيضا مصطلحي الوعي واللاوعي، التي تناقض التراتبية، على أن المصطلح الأخير، يراه **بنيشو** غير مفهوم، بل ليس هناك آراء حول معناه، ولكن رغم ذلك يصرح بقوله: "إن الأدب يعيش بشكل رئيسي على ضوء الوعي، ويموت بدونه، وليس هناك من إنسان، ولو كان محللا نفسيا، يتحمل العيش- باستثناء فترة علاجه الشخصي- مع محاور يرى وراء أحاديثه شيئا آخر ويعتقد أن المناسب إعلامه بشأنه"[5]؛ بمعنى لا يمكن التحدث إلى شخص ما وفي الوقت نفسه نحلله نفسيا، وهو يتحدث، ثم نعلمه بأنه يتكلم في اللاوعي، ويبقى أن ما ينطبق على الحياة ويجعلها مستحيلة، ينطبق على الأدب ويقتله على حد تعبيره-**بنيشو**- .

---

(1)-المصدر السابق، ص:131.
(2)-نفســه، ص: 132.
(3)-نفســه، ص ن.
(4)-نفســه، ص:134.
(5)-نفســه، ص ن.

كما يقف معه عند **النقــد السوسيولوجي**، ولكن هذه المرة برؤية مختلفة، لأن هذا النقد -بحسب رأي **تودروف**- الأقرب إليه من الأشكال الأخرى؛ حيث كان اهتمامه في البداية بالمادية التاريخية، وكان يعتقد أن كل تحليل سوسيولوجي للأعمال الأدبية لابد عليه من توظيف مصطلح "**الطبقات**"، ورغم ذلك يلاحظ **تودروف** أنه يجعل دائما مسافة بينه وبين هذا النقــد، فيستفسره عن هذا الموقف، فكان رد **بنيشو** بقوله: "يوشك النقد السوسيولوجي أيضا أن يحل السلطة الخارجية لعالم الاجتماع، أو للناقد الذي يحسب نفسه منوطا بها، محل سلطة المؤلف، وأن يزيف بذلك معنى الأعمال"[1].

أما عن مصطلح "الطبقات" يرى أن استعماله في القرن السابع عشر مناسبا وأفضل من استعماله في القرن التاسع عشر، بل يرى أن تطبيقه على كل البنيات والعصور مختلف ففي العصر الكلاسيكي كان هناك تمايز بين الطبقات، طبقة النبلاء، طبقة البلاط، والقضاء وكانت رؤيتهم للعالم مختلفة، ولم يكن الأمر على هذا النحو في القرن التاسع عشر عن البرجوازية الكبرى، والطبقة المتوسطة والشعب، فهناك تمايزات في رؤية هذه الطبقات للعالم.

أما الفصل الثامن والأخير، فخصصه **تودروف** لــ:"**النقد الحواري**"، وفيه يوضح الأثر الذي تركه بعض المفكرين في نفسه، بل كناقــد حين راجعوا بعض مصطلحاته وأفكاره من خلال لقاءين، كان الأول مع **برلين** حين سمعه يقول: " إن الأدب ليس مصنوعا من البنى فقط، وإنما أيضا من الأفكار والتاريخ"[2]، والثاني مع **كوستلر** الذي يرى "أن ليس هناك من أسباب موضوعية لاختيار التخلي عن ممارسة الحرية"[3].

فهذان اللقاءان كانا لهما وقعا كبيرا في نفس **تودروف**، الذي حاول مراجعة مصطلحاته الأدبية والنقدية، فراح يقرأ العديد من المؤلفات القديمة التي تقوم على: التأويل، الرمز البلاغة، علم التفسير، الجماليات أو فلسفة اللغة وغيرها، وكانت قراءاته لها من قبل دون أي

---

(1)-المصدر السابق، ص ن.
(2)-نفســه، ص: 145.
(3)-نفســه، ص ن.

مشروع تاريخي، ولكن بعد قراءاته الثانية أدرك "أن القيام بفصل بين المشروع التاريخي والمشروع النسقي ليس أمرا سهلا"[1]، كما أن ما اعتبره وسائل حيادية، ومفاهيمه التي كانت وصفية صرفة، أخذت تظهر له" كعتبات لبعض اختيارات تاريخية محددة[2]، وبالتالي أدرك بأن" إطاره المرجعي لم يكن الحقيقة المنزلة، الأداة التي تتيح تقدير درجة الخطأ في كل من التصورات السابقة عن الأدب والتعليق على النصوص"[3].

يرفض **تودروف** نوعين من النقــد: النقد المتأصل، والنقد الدوغماتي؛ وسببه أن الأول لا يبحث عن الحقيقة، وحديثه عن معنى المؤلفات لا يأخذ محمل الجد، وبالتالي فهو يحول النص إلى موضوع يقوم بوصفه بصورة أمنية دون أن تكون له علاقة به، أما الثاني فهو لا يترك مجالا للآخر- المؤلف- للتعبير عن نفسه، بل"إنه يحيط به من جميع الجهات، لأنه هو نفسه يجسد العناية الإلهية، أو قوانين التاريخ، أو حقيقة منزلة أخرى"[4].

على هذا الأساس يدعو **تودروف** إلى النقد الحواري؛ وهو عنده" لقاء صوتين، صوت الكاتب وصوت الناقد، وليس لأي منهما امتياز على الآخر"[5]، وهو يتكلم مع المؤلفات وليس عنها، إنه خطاب يلتقيه خطاب الناقد والهدف منه خدمتنا في إعادة صوت الآخر، وهذا ما نلمسه في التغيير الذي طرأ على فكر **تودروف** أثناء قيامه بدراستين لفكر **بنجامين كونستان** الأولى عام **1968** في مجلة(**Critique**) والثانية عام **1983** في مجلة(**poétique**)، حين فضل الدراسة الثانية على الأولى معللا ذلك بقوله: "لم يكن لدي في النص الأول صوت متميز: إنني أدّعي عرض فكر كونستان، ولكني بالطبع أريد أن أقول أيضا شيئا ما، وأسند بالتالي أفكاري إلى كونستان. والنتيجة هو صوت هجين وإنما وحيد"[6]، لكن في دراسته الثانية حاول جاهدا أن يظل أكثر أمانة له إلى جانب مخالفته الرأي.

---

(1)-المصدر السابق، ص ن.
(2)-نفســه، ص: 147.
(3)-نفســه، ص ن.
(4)-نفســه، ص:148.
(5)-نفســه، ص:149.
(6)-نفســه، ص ن.

كما أن الهدف منه هو البلوغ التي الحقيقة، مادام أن الأدب خطاب موجه نحوها- الحقيقة- ونحو الأخلاق، وبذلك فهو يرفض الفكرة القديمة القائلة" بأن الأدب لغة تجد غايتها في ذاتها"[1]، والحقيقة الموجودة في الأدب ليست تلك الحقائق الواقعية الخاصة بالتاريخ، بل هي محاولة كشف ذلك "الجانب المجهول من الوجود الإنساني"[2]، على حد قول **كونديرا(Kundera)**.

يرفض فكرة أن الأدب يتحدث عن العالم، بينما النقد يتحدث عن الكتب "لأن الأعمال ذاتها تتحدث دائما عن الأعمال السابقة، أو إنها في جميع الأحوال تومئ إليها"[3]، كما أن النقد لا ينحصر كلامه عن الكتب، بل هو يدلي برأيه في الحياة، حتى وإن انحصر بالوصف البنيوي، فهو يطمح للوصول -كالأدب- إلى الحقيقة "حقيقة الأشياء أكثر ما هي حقيقة الوقائع، حقيقة الكشف وليس حقيقة التعادل"[4].

يضيف" قد ينبغي على الناقد إذا كان يرغب بمحاورة مؤلفه ألا ينسى أنه ينشر مؤلفه هو، يصبح بدوره كاتبا، وأن قارئا مستقبليا سيسعى للدخول في حوار معه"[5]، هذا يعني أن النقد مرحلة من مراحل الحوار، يحل فيها الناقد المحاور للناقد الآخر الذي اشتغل على نصه وبالتالي يفهم من قوله أن يطابقه، وهذا النقد موجود في كل الأزمنة.

بعد تصفحنا لهذا الكتاب، وعرضنا لما فيه من قضايا وأفكار، يتضح لنا بأن مؤلفه قد التزم بما أقر به في البداية، بأن اختياره للمؤلفين سيكون بحسب المقاييس الموضوعية والذاتية، لأننا نلتمس الكثير من ذاتية **تودروف**، التي لم يتخل عنها، الأمر الذي أبعده من أن يكون محايدا مع بعض الدراسات، ثم وكأنه يكتب حكايته أو سيرته الذاتية مع النقاد والكتّاب وهذا ما نلمسه في الكثير من صفحات الكتاب منها: (18، 66، 135، 136، 137، 143، 144).

---

(1)-المصدر السابق، ص ن.
(2)-نفســه، ص: 150.
(3)-نفســه، ص: 151.
(4)-نفســه، ص ن.
(5)-نفســه، ص: 152.

وقد صرح بهذا الأمر حين قال: "إذ تروي من وجهة نظر أخرى الفصول الأخرى هي أيضا حكايتي الخاصة: لقد كنت، ومازلت ذلك«الرومنطيقي» الذي يحاول أن يتصور تجاوزا للرومنطيقية من خلال تحليل الكتاب اللذين تماهيت تباعا بهم"[1].

لكن ما يستوقفنا أيضا، إلى جانب رأي المترجم، هو العنوان الذي وضعه لكتابه: "نقـــد النقـــد"، الذي لا يتناسب وطبيعة الموضوع، وربما لو استخدم "**حوارات نقديـــة**" لكان أفضل، إلا أن العنوان الفرعي "**رواية تعلم**" كما يرى المترجم، له دلالة أعمق وأدق مع مضمونه.

يبقى أن ما يهمنا هو معرفة المنهج الذي استخدمه أثناء معالجة مؤلفات نماذجه، الذي يظهر في **المنهج التحليلي**، كما سبق ذكره، إلى جانب استعانته بالمنهج التاريخي، الذي لم يستطع التخلص منه، أثناء مراعاته للتسلسل الزمني لظهور المؤلفات، وعرضه للنقـــد في الفترة الممتدة ما بين (**1920-1980**)، وكانت أداته هي محاورة مؤلفات نقـــاده موضحا التناقض الحاصل في أفكار بعضها من جهة، ومن جهة أخرى أهمية المواقف والأفكار الخاصة بالأدب والنقـــد التي طرحها نقـــاد كبار، ويشكلون معالم هامة في هذين المجالين.

---

(1)-المصدر السابق، ص: 22.

2/-فــي نقـــد النقـــد العربـــي المعاصـــر:

2-1-محمد عــزّام وتحليــل الخطــاب الأدبـــي:

يقع كتاب "**تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية: دراسة في نقد النقد**" للناقد السوري **محمد عزّام** في **(349)** صفحة، من منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق، سنة **2003.**

يتألف الكتاب من مقدمة، بابيــن، خاتمة، مع مصادر ومراجع الدراسة إلى جانب المؤلفات التي صدرت عن الناقــد؛ حيث خصص **الباب الأول:** لمنهج التحليل البنيوي الشكلي، وقد وزعه على ثلاثة فصول:

الفصل الأول: تناول فيه الناقد المستوى التنظيري الغربي للبنيوية الشكلية من خلال عرضه للمصادر الثلاثة لذلك المنهج من (الشكلانيون الروس، النقد الجديد الأمريكي، ألسنية ديسوسير)

كما عرض لبعض الكتب النقدية التي رآها ضرورية في تأسيس البنيوية والتي تمثلت في:

-كتاب "**البنيوية**" عام **1972** لـــ **جان ماري أوزياس.**

-كتاب "**الأسلوبية البنيوية**"عام **1971** لـــ **ميشيل ريفاتير.**

-كتاب "**النقد الأدبي والعلوم الإنسانية**" عام **1982** لـــ **جان لوي كابانس.**

-كتاب "**البنيوية في الأدب**" عام **1973** لـــ **روبرت شولز.**

-كتاب "**عصر البنيوية: من شتراوس إلى فوكو**" عام **1985** لـــ **إديث كرزويل.**

-كتاب "**نظرية الأدب**" عام **1995** لـــ **تيري إيغلتون.**

أما **الفصل الثاني:** جعله للمستوى التنظيري العربي للبنيوية الشكلية، واختار سبعة نماذج.

الفصل الثالث: يمثل المستوى التطبيقي لذلك المنهج من خلال مستويين:

1-مستوى تحليل الخطاب الشعري.

2-مستوى تحليل الخطاب السردي.

في حين **الباب الثاني** خصصه لمنهج التحليل البنيوي التكويني، وقسمه بدوره إلى ثلاثة فصول تبدت في:

الفصل الأول: المستوى التنظيري الغربي للبنيوية التكوينية، واقتصر هذا الفصل على أربعة نماذج نقدية تمثلت في:

-**لوسيان غولدمان** والإله المختفي.

-**جاك لينهارت** وقراءة للرواية.

-**إييف تاديه** و**باختين** في كتابه "**النقد الأدبي في القرن العشرين**" عام **1987.**

-**آن جفرسون** في كتابها "**النظرية الأدبية الحديثة**" عام **1982.**

الفصل الثاني: المستوى التنظيري العربي لذلك المنهج، واختار نموذجين فحسب.

الفصل الثالث: خصصه أيضا للمستوى التطبيقي لذلك المنهج وبمستويين.

ويفتتح **محمد عزّام** الفصل الثاني المعنون بـــ:"**المستوى التنظيري العربي للبنيوية الشكلية**" بتمهيد بسيط، يتحدث فيه عن مسألة تدفق المناهج النقدية الحداثية، ويخص بالذكر البنيوية، بوصفها أول تيار نقدي جديد استقبله الناقد العربي، على أساس أنها إحدى الملامح الأساسية لارتباطه بالحداثة، رغم صعوبة فهم مصطلحاتها، إلا أن الكثير من النقاد حاول تمثلها و الالتزام بمقولاتها التزاما دقيقا على نحو ما فعله الناقد **صلاح فضل**، أو التركيب بين منهجين، كما فعل الناقد **عبد الله الغذّامي**، حين جمع بين البنيوية والتشريحية وغيره.

وقد شهدت البنيوية تغيرات كبيرة في مسيرتها النقدية، فبعدما كانت بنيوية شكلية وجدت نفسها أمام اتجاه بنيوي جديد له علاقة بالرؤيا الاجتماعية، فبرزت البنيوية التكوينية، ثم ظهر منهجا آخر أراد الاستقلال عنها فكانت التفكيكية **لجاك دريدا.**

مس هذا التطور أيضا النقاد البنيويين، ويقدم **عزام** بمثال عن **رولان بارت**، الذي تغيرت كتاباته؛ حيث كان سوسيولوجيا في كتابه "**درجة الصفر في الكتابة**" **(Degré zéro de l écriture)** ،ثم غدا بنيويا شكليا في كتابه "**التحليل البنيوي للسرد**" **(L analyse structurelle de la narration)** ، فبنيويا تكوينيا في كتابه "**حول راسين**" **(Sur Racine)**، وسيميولوجيا في كتابه "**نظام الموضة**" وهكذا، ويشير **عزام** إلى أن بلـــدان المغرب العربـــي هـــم أول من استقبل البنيوية، نتيجة تلاحقهم الثقافي والاحتكاك المباشر بالثقافة الأوروبية وبعدها وصلت إلى المشرق العربي.

بعد هذا التقديم، يذهب **عزّام** إلى عرض كتاب كل ناقد على حدا؛ حيث صنف النماذج التنظيرية بحسب تسلسلها التاريخي والتي تتجلى في:

1-حول كتاب "**مشكلة البنية**" عام **1976** لـــ **زكريا إبراهيم:**

يعتبر **عزّام** هذا الكتاب من أوائل الكتب النقدية العربية التي نظّرت للبنيوية، كون مؤلفها انطلق من مقولة توضح أن البنيوية "أصبحت اللغة الشارحة لكل حضارتنا المعاصرة"[1] حيث طرح فيه الباحث العديد من القضايا تتعلق بماهية البنيوية، هل هي علم؟ أو فلسفة؟ أو مجرد منهج للبحث العلمي؟ فاستقامت إجابته على هذا الأخير مستندا بآراء **شتراوس** و**جان بياجيه**، فمثلا، وهو -الباحث- يقدم تعريفا للبنية على أنها "نظام أو نسق من المعقولية"[2] يستدل بمقولة **جان بياجيه** حول البنية "بأنها نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا وأن هذه البنية تتسم بخصائص ثلاث[*]: الكلية والتحولات، والتنظيم الذاتي"[3].

يرى **عزّام** أن هذا الكتاب يصلح كمقدمة عامة للمنهج البنيوي فحسب؛ لأن مؤلفه اكتفى بالإشارة إلى أربعة مفكرين من حقول علمية مختلفة، الذين وضعوا تعريفا للبنية أمثال: **سوسير** (الألسني)، **شتراوس** (الأنثربولوجي)، **لاكان** (النفساني)، **ألتوسير** (الماركسي) وعدل عن حقلين أساسيين هما: الأدب والنقد، فلو أضافهما لكان كتابه أشمل وأدق.

ينظر **ديسوسير** إلى اللغة على أساس أنها نظام اجتماعي مستقل عن الفرد، وهو لم يصرح بكلمة "بنية"، بل استخدم كلمة "نظام"، أما **شتراوس** فيرى أن البنية تحمل طابع النسق وهي عبارة عــن علاقات قائمــة بين عناصر اللغــة، ولا يمكن "إدراكها إدراكــا تجريبيا

---

(1)-محمد عزّام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقــد النقــد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص: 32.

(2)-المصدر نفسه، ص ن.

(*)-نحاول تقديم مفهوما واضحا لهذه الخصائص:

-**الكلية: (Totalité)** بمعنى أن البنية لا تتألف من عناصر تراكمية خارجية مستقلة، وإنما من عناصر داخلية متماسكة فليس مهم العنصر أو الكل، بل العلاقات القائمة بين الأجزاء في إطار كلي شمولي.

-**التحوّلات: (Transformations)** وتعني أن الكل ينطوي على دينامية ذاتية تتألف من سلسلة التغيرات الباطنية خاضعة لقوانين البنية الداخلية.

-**التنظيم الذاتي: (Autoréglage)** ومعناه أن للبنية القدرة على تنظيم نفسها بنفسها مما يحفظ لها وحدتها.(ينظر نفسه ص:33).

(3)-نفســه، ص ن.

على مستوى العلاقات الظاهرية السطحية المباشرة القائمة بين الأشياء، بل نحن ننشئها إنشاء بفضل (النماذج) التي نعمد عن طريقها إلى تبسيط الواقع وإحداث التغيرات التي تسمح لنا بإدراك البنية"[1]، بمعنى أن إدراك البنية يتم من خلال مستواها (العلاقات) الدلالي العميق بعيدا عن المستوى الظاهري السطحي.

أما **جاك لاكان** فشبه بنية اللغة ببنية اللاشعور، كما نظر إليه على أنه "لغة ذات بنية خاصة، ذلك أن اللاشعور هو الذي يتكلم في كل مكان: في الأحلام وفي الأمراض النفسية وفي الجنون، وفهم هذه البنية هو المدخل الحقيقي إلى فهم الذات الإنسانية في شعورها ولا شعورها"[2].

هذا، ويفسر **ألتوسير** الماركسية انطلاقا من البنيوية متناسيا بعض المفاهيم، الإنسان التاريخ، الممارسة، الاغتراب، فقد "جعل نوعا من التلاقي بين الماركسية والبنيوية في نزعة مضادة للإنسانية ترفض تفسير التاريخ بالاستناد إلى مفهوم الإنسان أو الذات"[3].

يوضح أن الفلسفة عند الماركسية انتقلت من الوضع الإيديولوجي إلى الوضع المادي عبر المادية الجدلية بمختلف مستوياتها، إذ لكل مستوى بنية مستقلة نسبيا.

2–حول كتاب "**نظرية البنائية في النقد الأدبي**" عام **1977** لـــ **صلاح فضل:**

يتحدث **عزّام** عن هذا الكتاب بشيء من التفصيل في صفحات عديدة، على أساس أنه من أفضل الكتب التي تناولت الجانب التنظيري للنقد العربي آنذاك، وخصص كتابه للنقد فقط على عكس **زكريا إبراهيم**؛ حيث كان دقيقا وجادا في معالجته لمختلف قضايا البنيوية من: مفهومها، أصولها (سوسير، الشكلانيون الروس، حلقة براغ اللغوية، المدرسة الألسنية الأمريكية)، اتجاهاتها، مستوياتها، تطبيقاتها في العلوم الإنسانية وعن معاركها مع الوجودية كما تحدث عن: لغة الشعر، تشريح القصة، النظم السيميولوجية.

---

(1)–المصدر السابق، ص:34.
(2)–نفســـه، ص:35.
(3)-نفســـه، ص ن.

لكن ما لاحظه **عزّام** أن الباحث يصر على استعمال مصطلح "البنائية" بدل "البنيوية" بحجة أن هذه الأخيرة تقوم بتجريح النسيج الصوتي؛ حيث يبرر قوله بـــ:"إن بعض الباحثين يستخدم كلمة بنيوية بالنسبة إلى البنية، وهو اشتقاق صائب لولا أنه يجرح النسيج الصوتي للكلمة بوقوع الواء (كذا) بين ضرّتيها، بما يترتب على ذلك من تشدق حنكي عند النطق وهذا ما جعلنا نعدل عن هذه التسمية ونفضل عليها (البنائية) لسلاستها وقرب مأخذها"[1].

بيد أن **عزام** يرفض هذا التعليل، ويراه مجرد تهافت وتبرير زائف، ولا علاقة له بمخارج الأصوات، ثم إن المصطلح الشائع والمتداول بين بلدان المغرب والمشرق هو "البنيوية."

ويعقب **عزّام** على تصنيف الباحث لأصول البنيوية، والتي جعلها في أربعة مدارس –سبق ذكرها– وكان من المفروض أن يجعل مدرسة جنيف حركة براغ، وعلم اللغة في مدرسة واحدة، مادام أن جميعها بنيوية ألسنية، كما تناسى مدرسة النقد الجديد في أمريكا وبريطانيا إلى جانب عدم ذكره لرواد البنيوية بمختلف علومهم، على نحو ما فعله **زكريا إبراهيم**، ومن ثم فقد غدت معالجته لأصول البنيوية ومصادرها ناقصة ويعتريها القصور.

كما يرى أن الباحث يخلط كثيرا بين المصادر والمنجزات، ويقدم مثالا: **بشومسكي**، الذي اعتبره الباحث مصدرا من مصادر البنيوية فيما هو ليس كذلك.

إلا أنه –**عزّام**– يقر بأن الفصل الثاني الذي خصصه الباحث للنقــد البنيوي وناقش فيه البنيوية في الأدب، ومستويات التحليل البنيوي، وشروط النقد البنيوي، ولغة الشعر، وتشريح القصة، والنظم السيميولوجية في الأدب، هو من أهم ما في الكتاب؛ لأنه عالج الكثير من القضايا التي أربكت القارئ وتحتاج إلى وضوح تام، ولكن هذا لا يعني أنه سيسلم من المآخذ والسلبيات التي وقــع فيها؛ حيث يرى **عزّام** أن الباحث ناقش المعنى في المنهــج

(1)–المصدر السابق، ص:36، 37.

البنيوي بهدف "اكتشاف تعدد معاني الآثار الأدبية"[1]، وبالتالي أوقع نفسه في مغالطة كبيرة لأن المعنى كان من اهتمام النقاد السياقيين (الاجتماعي، التاريخي...)، وليس النقد البنيوي الذي ظهر أساسا ليعزل النص عن كل السياقات، وينظر إليه على أنه بنية تحكمها علاقات فهذا المنهج "لا يلتفت البتة إلى المضمون، وإنما يحصر همه كل في بنية العمل الأدبي المفترضة وعلاقات وحداته بعضها بعضا"[2].

يضيف أن هذا الكتاب بالرغم من شموليته بكل جوانب البنيوية، إلا أنه أغفل جانبا مهما في مسارها، وهو اتجاهاتها المتمثلة في (البنيوية الشكلية، التكوينية والسيميائية...)، كما أن القضايا التي عالجها الباحث تظل ناقصة ومشتتة؛ إذ نجده قد "جاء بجذاذات من التحليل البنيوي ودمج بها لغة الشعر وتشريح القصة"[3]، وفي بعض الحالات يستعين بمقولات **ريتشاردز** و**نورثروب فراي**، وغيرهما، وهما أصلا لا علاقة لهما بالبنيوية، حتى وإن كانوا من الذين نادوا بالشكلانية.

يرى أن الباحث تحدث عن مستويات التحليل البنيوي التي تجلت في ستة مستويات: (الصوتي الصرفي، المعجمي، النحوي، الدلالي، الرمزي)، وأيضا عن النموذج التحليلي للسرد من خلال أطروحات **تودوروف**، الذي ميز بين **الحكاية** بوصفها "مجموعة من الأحداث المروية والشخصيات المتحركة وغير ذلك من العناصر التي تحيل إلى تجربة المتلقي، وتعد محاكاة للواقع"[4]، وبين **القول** الذي يمثل "الكلمات الواقعية الموجهة من الكاتب إلى القارئ والمسجلة في الكتاب والتي تشمل جانب التنظيم والصياغة"[5].

يؤكد **تودوروف** على ملخص الحكاية والذي يكون في أقل عدد ممكن من الكلمات بحيث تتكون من مسند ومسند إليه، حتى يسهل وصفها، وإلى جانــب أطروحات **بارت** في تحليله للقصة من خلال: الوحدات الصغرى؛ حيث ميّــز بين نوعيــن من الوحــدات

(1)–المصدر السابق، ص: 52.
(2)–نفســه، ص: ن.
(3)–نفســه، ص: ن.
(4)–نفســه، ص: 53.
(5)-نفســه، ص: ن.

القصصية **الأولى: وحدات توزيعية**، وتسمى أيضا الوظائف الأساسية، وهي تطابق المفهوم ذاته عند **فلاديمير بروب**، وتعبر عن الأعمال، و**وحدات تكاملية** ، وتسمى الوظائف الثانوية أو الإرشادية، وهي تعبر عن الأوصاف.

غيرها من النماذج التي قدمها الباحث وعالجها في كتابه، إلا أن **عزّام** يعيب عليه عدم اهتمامه بالمحاولات التطبيقية العربية، التي لم تحض في كتاب يبلغ عدد صفحاته خمسمائة صفحة، سوى ثماني صفحات فقط، وحتى وكما جاءت مغالطــة، ويوضح بمثال عن **نازك الملائكة** في كتابها "**قضايا الشعر المعاصر**"، والذي اهتمت فيه بهيكل القصيدة مقابل مضمونها، ولكن البنيوية لم يكن هدفها الجمع بين الهيكل والمضمون، بل "تقول بالبنية الشاملة على بنى صغيرة، وبالوحدات الوظيفية والمستويات المتعددة"[1].

ثم يقــدم **عزام** تبريرا لهذا الخطأ الذي وقع فيه الباحث، على أنه ربما اعتبر "الهيكلية" على نحو ما يصطلح عليه بعض النقاد بالمنهج البنيوي فانساق وراء اصطلاحهم.

في حين قد أصاب الباحث عندما أشار إلى كتاب "**الغزل العذري عند العرب**" لــ **الطاهر لبيب**، وكتاب **البنية القصصية في رسالة الغفران**" لــ **حسن الواد**، بيد أنه لم يعط لهاتين الدراستين حقا من الشرح والتحليل والتفصيل، بل اكتفى فقط بتقديم بعض الإشارات عنها.

ينهي **عزام** حديثه عن هذا الكتاب بأنه بالرغم من المآخذ والمطبات التي وقع فيها الباحث إلى جانب عــدم اهتمامه بالدراسات العربي، رغم أن موضوعه "المنهج البنيوي في النقــد الأدبي"، إلا أن كتابه يظل مرجعا أساسيا ينبغي العودة إليه.

3-حول كتاب "الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي" عام 1982 لــ عبد الفتاح كيليطو:

يعرض **عزّام** القضايا التي عالجها الباحث في كتابــه، الذي جعله في قسمين؛ حيث خصص الأول منه للحديث عن بعض المفاهيم العامة كالنص الأدبي، الأنواع الأدبية، قواعد السرد وغيرها، وتناول في القسم الثاني موضوعات محددة من مثل: أرسطو والجرجاني

(1)-المصدر السابق، ص: 56.
(2)-نفســه، ص ن.

الحريري والكلاسيكية، الزمخشري والأدب وغيرهم.

حين تحدث عن قواعد السرد، رأى أن تناوله العلمي يتضح في كتاب "**مورفولوجيا الحكاية الشعبية**" لـــ **فلاديمير بروب**، ويشير إلى أن نقادنا العرب لم يهتموا بهذا النموذج الذي اقترحه **بروب**، كونهم اهتموا بالمضمون أكثر من الشكل، وأن هناك ثلاثة قواعد سردية مقيد بها السارد وهي:

-تعلق السابق باللاحق (كأن تتحكم البداية بالنهاية أو العكس).

-تسلسل الأحداث.

-تسلسل الأفعال السردية.

يشير إلى أن القائم بالسرد الفعلي هو القارئ، وهو ملزم باحترام هذه القوانين: "فالسرد يمكن أن يقرأ أفقيا قراءة عادية من البداية إلى النهاية، كما يمكن أن يقرأ قراءة (عالمة) بمعنى إعادة صياغة الحكاية عن طريق الاسترجاع من النهاية إلى البداية، وإذا كانت القراءة الأولى (الأفقية) تجعل القارئ يجري لاهثا وراء الأحداث، فإن القراءة الثانية (الاسترجاعية) تحرر القارئ من وهم المشاركة الوجدانية، وترفعه إلى مرتبة المشاركة في السرد"[1].

لاحظ أن الدارسين العرب للأدب الكلاسيكي، اهتموا بالقمم الشعرية فحسب، كما اهتموا بالشاعر وكل الظروف المتعلقة به، وأهملوا المتلقي.

وبناء على ذلك يرى **عزّام** أن الملاحظات النقدية التي قدمها الباحث مهمة جدا، لو أنه استزاد منها شيء من التفصيل والتمثيل.

4-حول كتاب "**حدود النص الأدبي: دراسة في التنظير والإبداع**"عام **1984** لـــ **صدوق نور الدين.**

يرى **عزّام** أن الباحث آثر مسألة التوفيق بين المناهج النقدية، ويفضل استخدامها بحجة أن كثرة المناهج مع اختلافها تسمح له بأن يركب بين منهجين أو أكثر، ويورد قوله -الباحث-

---

(1)-المصدر السابق، ص: 61.

:"إن اختلاف المناهج أدى بنا إلى الوقوف على المنهج الاجتماعي، وهو منهج يربط النص بالمجتمع (...) في حين أن المنهج النفسي يهدف إلى الكشف عن الدافع النفسي للإبداع (...) أما المنهج البنيوي فيعتبر النص بنية مغلقة، وداخل هذه البنية ثمة علاقات منتظمة (...) وقد حاولت في هـــذه الخطة الاستفادة من المناهج السالفة رغبـــة في تشكيل نـــوع من التوفيق الهادف خدمة النص، ودون الرسو بسفينة النقـــد عند منهج بذاته"[1].

يرفض **عزّام** هذا التبرير؛ لأن مسألة التوفيق تشتت النص ولا تخدمه بأي شيء –وهي المسألة نفسها التي طرحها **الدغمومي**– حيث شبه الناقد المسلح بمنهج نقدي كالطبيب الاختصاصي الذي يعالج مريضه وفق هذا الاختصاص، إذن فالأمر نفسه يعود على الناقد العربي الذي استيقظ على مجموعة من المناهج النقدية الغربية، كالمنهج النفسي الذي يحلل النص الأدبي من الوجهة الشعورية، وبالتالي على الناقد أن يجيد معالجة نصه من خلال الظروف المحيطة بالمبدع ومـــدى تأثيرها على نفسيتـــه، والمنهج الاجتماعي الذي ينظر إلى الأدب على أنه مرآة تعكس الواقع بطريقة مباشرة، وجب عليه أيضا معالجة نصه وفق الظروف الاجتماعية وعلاقة كل هذا بالأدب، والمنهج البنيوي اللساني الذي ينظر إلى النص الأدبي على أنه بنية مغلقة أو نسق من العناصر اللغوية تحكمها علاقات اختلافيه أو ائتلافية وبالتالي عليه مقاربة نصه وفق علاقات البنيات، والمنهج السيميائي الذي ينظر إلى النص على أنه نظاما من العلامات اللغوية وغير اللغوية، فيقوم بتفكيكها ثم بناءها، وعلى الناقد مراعاة وظيفة هذا المنهج.

يشير **عزّام** أن الباحث اهتم كثيرا بالأدب المغربي المعاصر؛ إذ إن معظم الروايات والقصص التي عالجها تعود لأدباء مغاربة مثلا: رواية "**محاولة عيش**" لـــ **محمد زفزاف** رواية "**رحال ولد المكي**" لـــ **محمد صوف**، ورواية "**الأبله والمنسية وياسمين**" لـــ **الميلودي شغموم** وغيرها، وقد احتلت النصيب الأكبر من الدراسة، على عكس القصائد التي بـــدت

(1)–صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي (دراسة في التنظير والإبداع)، دار الثقافة، المغرب، دط، 1984، ص: 7،8 ذكره المصدر السابق، ص: 62.

في صورة مقاطع فقط، مثلا: مقطع من قصيدة "**مرثية إلى حلوان**" لـــ **محمد بوجبيري** وغيرها.

والمنهج التوفيقي الذي تحدث عنه الباحث في بداية كتابه، يرى **عزّام** أنه لم يطبقه واكتفى بالحديث عنه فحسب.

5-حول كتاب "**النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا**" عام **1985** لـــ **فؤاد أبو منصور.**

يقر **عزّام** أن هذا الكتاب لا علاقة له بالمبادئ والأفكار التي قام عليها المنهج البنيوي، بل هو خلطة عجيبة أضيفت إليها؛ حيث أدخـــل الباحث الموضوعاتية والتحليل النفسي وهمـــا في حقيقة الأمر لا علاقة لهما بالمبادئ والأفكار التي قام عليها المنهج البنيوي.

على هذا الأساس يصدر **عزّام** نقدا لاذعا يحتكم إلى الصرامة، حين يقول: "إنه دون منهج واضح، فمعلوماته مجرد انطباعات شخصية حول الموضوع الذي يعالجه، ويفتقر كتابه إلى التأني والتعمق واللغة النقدية المحددة، بالإضافة إلى انتقاده المنهجية والتصنيف"[1].

ولعل هذا الأمر هو الذي دفع بـــ **عزّام** إلى عدم الاهتمام به-الكتاب-فخصص له سوى نصف صفحة، لكن ما يشد انتباهنا هو ما الفائدة إذن من توظيفه كنموذج ، إذا كان يحمل كل هذه العيوب والأخطاء؟ هل رغبة منه لتنبيه القارئ بعدم الرجوع إليه واعتماده كمرجع للدراسة؟ بالرغم من ذكره لاحتوائه على جانب مهـــم، يمكن للقارئ الاستفادة منه ويتمثـــل في المقابلات التي أجراها الباحث مع زعماء النقد الفرنسي البنيويين وغير البنيويين، أو نظرا لأهميته فهو يحتاج إلى تدارك تلك الأخطاء.

ثم تحدث عن القسم الثاني الذي خصصه باحثه للحديث عن النقد البنيوي العربي، وهنا يقع في أكبر مغالطة؛ إذ إنه أورد العديد من الأدباء اللبنانيين واعتبرهم من البنيويين من أمثال: **أحمد فارس الشدياق، اليازجي، البستاني، خليل مطران، خليل جبران خليل، مي زيادة** وغيرهم، وقد استغرب **عزّام** آن يكون لهذه الأسماء علاقة بالبنيوية، على هذا الأساس

(1)-المصدر السابق، ص: 63.

أنهى حديثه عنها بعلامتي تعجب(!!)، وقال:" لا يعقل هذا الخليط الذي خصص له مائة وخمسين صفحة لا علاقة لها بموضوع البنيوية"[1].

6-حول كتاب "**في نظرية الأدب**" عام **1986** لـــ **شكري عزيز ماضي:**

ينوه الناقد **عزّام** أن هذا الكتاب في حقيقته هو مجموعة من المحاضرات التي ألقاها الباحث بجامعة **قسنطينة**، مستفيدا من مرجعين أساسيين هما: كتاب "**نظرية الأدب**" لـــ **رينيه ويليك**، و**أوستن وارين**، وكتاب "**مقدمة في نظرية الأدب**" لـــ **عبد المنعم تليمة.**

وقد تناول فيه صاحبه العديد من القضايا ذات صلة بنظرية الأدب: كنظرية المحاكاة نظرية التعبير، نظرية الخلق ونظرية الانعكاس، بالإضافة إلى تطور الأدب وعلاقاته بالإيديولوجية، وبعلم النفس، وبعلم الاجتماع، أما حظ البنيوية من كتابه، فقد خصص لها فصلا من فصولها الثمانية، ويشير **عزّام** إلى بعض المراجع التي استفاد منها الباحث من مثل كتاب **زكريا إبراهيم**، وكتاب **صلاح فضل**، و"**الألسنية والنقد الأدبي**" لـــ **موريس أبو ناضر** كما استفاد من مجلة فصول القاهرية الخاصة بالنقد الأدبي، لكن ما يؤخذ عليه كما يرى الناقد أنه لا يحيل إلى هذه المراجع في هوامش مؤلفه.

يورد **عزّام** تلخيصا عن الخطاطة التي وضعها الباحث للتحليل البنيوي، وجعلها في تسعة نقاط تتمثل فيما يلي:

-هدف البنيوية هو التركيز على النص ولا شيء سواه، باعتباره بنية مستقلة على هذا الأساس هاجمت المناهج السياقية التي اهتمت بدراسة الأدب وكل ما يحيط به من علاقات خارجية وركزت على البنية التي تحكمها علاقات.

-هذه العلاقات، أو ما يسمى بالبنية العميقة هي التي تحقق أدبية النص.

-يهتم التحليل البنيوي ببنية النص أو نظامه دون أن يتعدى إلى الاهتمام بالدلالة أو المعنى كون هذه الأخيرة تحتاج إلى شرح وتعليل، وغير ثابتة.

---

(1)-المصدر السابق، ص: 64.

-يؤمن البنيويون بالمقولة التي تصرح بأن "موضوع الأدب هو الأدب نفسه"[1]، بعيد عن كل العوامل الخارجية كالمجتمع ونفسية الأديب وغيرها.

-ينظر البنيويون إلى الأدب على أنه "كيان لغوي مستقل أو هو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص، ولا صلة لها بخارج النص"[2].

-يرفض البنيويون البعــد التاريخي للأدب، ويرونه مجرد مضيعة لجهد الناقــد، الذي كان من المفروض عليه اكتشاف البنيات ودراستها من منظور تزامني مع ضرورة عدل الجانب الدلالي عن الدراسة.

-للوصول إلى بنية الأثر الأدبي لابد التخلص من المعنى والبعدين الذاتي والموضوعي ودراسة النص بمستويات التحليل البنيوي، وإذا تعلق الأمر بالرواية اقتضى من الناقد دراسة البنى الحكائية والأسلوبية والإيقاعية من خلال تجــزئة الرواية إلى وحــدات أساسية تتمثل في أعمال الشخصيات وأوضاعها، ثم الإجراءات التركيبية التي تعمل على تخليص النص من كل الإشارات الدالة على الزمان والمكان، وتستبدل بفئة العوامل.

-لاكتشاف بنية النص يقتضي على الدارس إبراز التجاور والتعارض بين مستويات التحليل البنيوي في أعمال الشخصيات وأوضاعها، ثم الإجراءات التركيبية التي تعمل على تخليص النص من كل الإشارات الدالة على الزمان والمكان، وتستبدل بفئة العوامل.

-لاكتشاف بنية النص يقتضي على الدارس إبراز التجاور والتعارض بين مستويات التحليل البنيوي.

-بما أن البنيوية ترفض المعنى، التاريخ، الأبعاد الذاتية والموضوعية، الإطار الزماني والمكاني، فإن القارئ يصبح هو "الكاتب الفعلي للنص وهو ليس ذاتا وإنما هو مجموعة من المواصفات التي تشكلت من خلال القراءات السابقة"[3].

بيــد أن هذه النقاط التي تحدث عنها الناقــد تتضمن أفكارا مكررة فمثلا بين **(4، 5)** و**(3 6، 7)**، كان من المفروض أن يجملها في ستة أو سبعة نقاط فحسب.

---

(1)-المصدر السابق، ص: 65.
(2)-نفســه، ص ن
(3)-نفســه، ص: 66.

يشير **عزّام** إلى أن الباحث أغفل ألسنية **سوسير**، وذلك أثناء حديثه عن الروافد التاريخية للبنيوية؛ حيث تطرق إلى مدرسة الشكلانيين الروس، ومدرسة النقد الجديد في أمريكا، وآراء **ت.س.اليوت** في "المعادل الموضوعي" فحسب، دون أن يشير إلى أبا الألسنية البنيوية **سوسير**.

كما يلاحظ أنه أثناء حديثه عن البنيوية قلب منهجيته، حين بدأ بتعريف التحليل البنيوي ثم أتبعه بالحديث عن أصوله، ولكن هذا لا يلغ القيمة التي يحملها كتابه من فائدة كبيرة وشاملة في حديثه عن البنيوية الشكلية، على الرغم من قلة عدد صفحاتها.

7-حول كتاب "**معرفة الآخر:مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**" عام **1990** لـــ **سعيد الغانمي:**

يقر **عزّام** أن هذا الكتاب في أصله من اشتراك ثلاثة نقاد، وقد قسم إلى ثلاثة فصول حيث خصص الفصل الأول للسيميائية لـــ **علي عوّاد**، والفصل الثاني للتفكيكية لـــ **عبد الله إبراهيم**، أما الفصل الثالث فخصص للبنيوية وكتبه **سعيد الغانمي**.

ينطلق **عزّام** من التمهيد الذي وضعه **إبراهيم** حول البنيوية، وتحدث فيـــه عن أصولها من: (اللسانيات الحديثة، مدرسة الشكلانيين الروس، حلقة براغ اللغوية)، إلى جانب حديثـــه عن أهم الإنجازات التي قدمها رواد النقد الجديد من أمثال: **ريتشاردز، أمبسون، اليوت** وغيرهم، وخص بالذكر أبحاث الناقد الأمريكي **جون كرو رانسوم**، حين دعا أصحابه إلى عدم الاهتمام بمعاني النص الأدبي ومرتكزاته الخارجية (تاريخية، اجتماعية، سياسية ثقافية،...)، بل ينظر إلى "الأعمال الأدبية على أنها كائنات قائمة بذاتها ولا صلة لها بشيء آخر"[1].

وقد تنوعت موضوعات التحليل البنيوي باعتمادها مختلف العلوم، فمثلا: نجد الأنثربولوجي **شتراوس** الذي حلل الأسطورة تحليلا بنيويا، والإبستمولوجي **فوكو** في تحليله للفكر الغربي، والسيكولوجي **لاكان**، والاقتصادي **ألتوسير** والنقد الأدبي عند **بارت، تودروف جيرار جنيت، غريماس** وغيرهم ممن اعتمدوا التحليل النقدي البنيوي.

---

(1)-المصدر السابق، ص: 69.

وبالرغم من تطور البنيوية وانفتاحها على مختلف العلوم الإنسانية ومنحها طابع الموضوعية، إلا أنها أفقدت خصوصية هذه الدراسات بسبب ارتباطها بالنموذج اللغوي التي ظلت أسيرة له، وبالتالي "وقعت في مأزق الوضعية والمعيارية الجامد"[1]على حد قول **جوناثان كللر**، وهو ما دفع بروادها أنفسهم إلى الخروج عنها ومجابهتها، كـــ **بارت** الذي انتقل من البنيوية إلى السيميائية التفكيكية وغيرها، و**تودروف** الذي انتقل من المنهج الألسني إلى النقد الحواري، و**دريدا** الذي مهد لنزعة جديدة خلفت البنيوية، فكانت التفكيكية، و**ألتوسير** وغيرهم.

فلم يبق من روادها سوى **شتراوس** الذي ظل ملخصا للبنيوية، على الرغم من الانتقادات الكثيرة التي وجهت له، بسبب دراسته لمجتمعات بلا تاريخ (قبائل هندية بدائية)، فلو طبق هذا المنهج على المجتمعات المتطورة بالتأكيد ستكون مغايرة ومخالفة للدراسة السابقة.

ثم يتطرق **عزام** إلى الحديث عن فصل البنيوية **للغانمي**، ويرأى أن باحثه –هو الآخر– قد عرض لأصول البنيوية، مع إشارته إلى المجهودات التي قدمها **بلومفيلد** صاحب النظرية السلوكية في كتابه "**اللغة**" عام **1993**؛ حيث استوحى الوقائع اللغوية من "مادية ميكانيكية أكثر ما هي جدلية"، ووصفها وصفا بنيويا لاسيما في علمي النحو والصرف، وأطلق على أصغر وحدة صرفية ذات معنى اسم "**المورفيم**"، وقسم هذا الأخير إلى نوعين: حر ومقيد، كما أطلق على أصغر وحدة في الصوتيات اسم "**الفونيم**".

يواصل **عزّام** عرضه لهذا الفصل؛ حيث يرى بأن باحثه تناول جهود **شتراوس**، الذي جزأ الأسطورة إلى وحدات وسمى –هو الآخر– أصغر وحدة "**ميثيم**" **(Mythèmes)**، وهو يقابل الفونيم، بالإضافة إلى تمييزه بين العلم والفلسفة، وأكد على أن البنيوية منهج، مما جعل الكثير من الفلاسفة يثرون عليه **كسارتر، بول ريكور، غارودي** وغيرهم.

ثم ينهي الباحث فصله بالحديث عن البنيوية العربية ويختار مجلة الشعر البيروتية كونها "أقرب إلى أن تكون تفكيكا ارتدى لباس صوفية حينا، وإيديولوجية أو شكلانية أو تبشيرية

---

(1)–المصدر السابق، ص: 70.

أحيانا أخرى[1].

كما احتضنت هذه المجلة اسما لامعا وبارزا في الساحة النقدية وهو **أدونيس**، كون هذا الأخير تجاربه أشبه بتجارب **دريدا**، ويورد **عزّام** قول الباحث عنه: "إن تجربته كانت أكثر التجارب شبها بدريدا فدريدا ينتقد الفكر الغربي بوصفه فكرا متمركزا حول المنطق وأودنيس يأخذ على الفكر العربي تمركزه حول الوحي، دريدا يدين التمركز حول الصوت، وأدونيس يدين الشفاهة، دريدا وأدونيس يشتركان بالدعوة إلى اللامركز والتعدد وعلم الكتابة ...الخ بل إنني لأجد تماثلا في المصطلح أيضا، فما يسميه أدونيس الخلخلة والتفجير"[2].

بيد أن **عزّام** يرى أن هذه المجلة لم تطبق المنهج النقدي الجديد الذي اقتبسه **أدونيس**، بل اكتفت بنشر القصائد النثرية والتعليق عليها فحسب، ويضيف أن **أدونيس** لم يقدم منهجا نقديا جديدا، بل كانت آراؤه نتيجة تأثره الشديد **بدريدا**، "فلم تكن هذه المقبوسات الأدونيسية الفرنسية تشكل منهجا نقديا، وإنما كانت تأثر الشاعر/ الناقد بما يقرأ من جديد الفكر الفرنسي ونقده"[3]، كما أن الباحث اقتصر حديثه على أصول البنيوية دون أن تتعدى إلى تعريفها اتجاهاتها، ازدهارها وغيرها.

نأتي الآن إلى مستوى التنظيري العربي للبنيوية التكوينية، ويقدم فيه **عزّام** نموذجين فحسب، على غرار النماذج السبعة التي وظفها في المستوى الأول، ويتمثل هذا النموذجان في:

1-حول كتاب "**البنيوية التركيبية: دراسة في منهج لوسيان غولدمان**" عام **1982** لـــ **جمال شحيّد:**

يعد هذا الكتاب أول تنظير عربي للمنهج البنيوي والتكويني-حسب رأي **عزّام**- أو التركيبي على حد اصطلاح الباحث؛ حيث جعله في قسمين: تناول في القسم الأول ذلك

(1)- المصدر السابق، ص: 73.
(2)- نفســـــه، ص ن.
(3)- نفســـــه، ص ن.

المنهج ومفاهيمه، أما القسم الثاني: فخصصه للدراسات التطبيقية الغربية ثم أتبعه ببعض نصوص **غولدمان**.

ينطلق **عزام** في عرضه لهذا الكتاب من إشارة الباحث إلى مدى تأثر(*) **غولدمان** بأستاذه **لوكاش** من خلال كتبه هذه: "**الروح والأشكال**" عام **1911**، "**نظرية الرواية**" عام **1920** "**التاريخ والوعي الطبقي**" عام **1923**، إذ لا يمكن فهم أطروحاته دون الرجوع إلى أطروحات أستاذه في: مفهوم البنية الدلالية، الوعي الممكن، التشيؤ، وغيرها.

يبين الباحث الفائدة الكبيرة التي قدمتها البنيوية التكوينية، حين اخترقت بنية النص وربطتها بالمؤثرات الخارجية من اجتماعية، ثقافية، تاريخية، بعدما أبعدتها البنيوية وكادت أن تمحي وتؤول إلى الزوال.

فإذا كانت البنية في البنيوية الشكلية ثابتة ومعزولة عن كل السياقات الخارجية، فإن وجودها في البنيوية التكوينية يقتضي البعدين الزماني والمكاني، وبالتالي تحركها وتفاعلها هو الذي يحدد مفهومها، فمثلا لا يمكن دراسة التفاحة بمعزول عن الشجرة التي أنتجتها والمحيط المناخي و الزراعي الذي تربت فيه.

يقدم **غولدمان** مصطلحين أساسيين في البنيوية التكويني، وهما: **البنية الدلالية** التي تقوم بشرح وتفسير النص، ومصطلح **رؤية العالم** الذي يصفه النص ضمن إطاره الاجتماعي وهذان المصطلحان يشكلان وحدة متكاملة، على هذا الأساس يقول **غولدمان**: "إذا أردت أن أشرح ظاهرة لباسكال توجب علي الرجوع إلى جميع خواطره وفهمها، وشرح نشأتها بالرجوع الجانسينية ولفهم الجانسينية ينبغي ربطها بطبقة نبلاء الرداء، وهكذا"[1].

(*)–لكن هذا التأثر الشديد بأستاذه لم يفقده روحه النقدية اتجاهه، حيث تحفظ على بعض مقولات لوكاش: الواقعية النقدية، والاشتراكية، واهتم ببعض الأدباء الذين رفضهم لوكاش، كبودلير، جان جينيه، سارتر، باسكال، راسين وغيرهم، (ينظر المصدر السابق، ص: 251).

(1)–نفســـه، ص: 248.

يوضح أهمية **رؤية العالم**(*) التي بفضلها نستطيع إدراك الأدب، الوعي، الفن والفلسفة وغيرها في علاقتها بالمجتمع، و يميز بين نوعين من الوعي:

-**الوعي الممكن** (**) **(La conscience possible):** وهو الوعي الذي يحاول تجاوز الواقع وتغييره وفق إستراتيجية تجعله محافظا على مصالح مجتمعه، مثلا ثورة أكتوبر الروسية التي قام بها الفلاحون الروس عام **1912**، وتحولوا بعدها إلى عمال.

-**الوعي الفعلي :** وهو "الوعي الناجم عن الماضي وظروفه وأحداثه"[1]، مثلا: كالشعارات التي استخدمها البرجوازية لتحريك الجماهير التي آمنت بها، ثم عملت من أجلها، فضحت هذه الجماهير بدمائها، فاستفاد من هذه الثورة البرجوازية فحسب.

يواصل **عزام** عرضه الكتاب بطريقة سردية دون تقديم أي ملاحظة، نظرا لإلمام الباحث بكل أطروحات **غولدمان** فسايره؛ حيث تحدث الباحث أيضا عن مقولة "**التشيؤ**"(***) التي جاء بها **غولدمان،** ونظر إليها من خلال تجاوز البعد الاقتصادي والتركيز على الثقافة الداخلية للطبقات الثورية مركزا على مفهوم "**الكتلة التاريخية**" **لغراميشي،** الذي يرى أن "وعي المجموعة ليس مجرد انعكاس لوضعها الاقتصادي، وإنما هو عامل فعال، وأن البروليتاريا هي وحدها التي تستطيع أن تلغي هذا الاستغلال والاضطهاد عندما تحقق المجتمع اللاطبقي"[2].

(*)-أخذ **غولدمان** هذا المصلح من **هيغل، وماركس، ولوكاش،** الذين ربطوا بين الواقع المعيش ومدى فهمنا له، على أساس لا يمكن فهم هذا العمل إلا من خلال الإطار الذي كتب فيه، وقد درس قصيدة "**القطط**" **لبودلير** على ضوء منهجه البنيوي التكويني للوصول إلى رؤية **بودلير** للعالم ردا على **ياكسبون، وشتراوس** اللذان طبقا المنهج البنيوي والشكلي على القصيدة نفسها (ينظر المصدر السابق، ص: 250، 252).

(**)-اقتبس هذا المصلح من كتاب "**العائلة المقدسة**" **لماركس،** الذي ركز فيه على التمييز الضروري بين الوعي الفردي والوعي الطبقي للبروليتاريا، (ينظر نفسه، ص: 250).

(1)-نفســه، ص ن.

(***)-ارتبط هذا المصطلح أولا بفلاسفة القرن العشرين من أمثال: **نيتشه، وسارتر**، ولكن **لوكاش** طوره وعمقه في كتابه "**التاريخ والوعي الطبقي**"؛ حيث ربط بين التشيؤ والواقع الاقتصادي و الرأسمالي معتمدا على مقولة **ماركس** حول السلعة التي خلقت علاقات معينة بين المنتج والمستهلك، ومن ثم تجلت السلعة في قيمتين: قيمة استعماليه، وأخرى تبادلية تجارية وهذه الأخيرة ركز عليها المجتمع الرأسمالي فأصبحت العلاقات بينهم يسودها التشيؤ، نتيجة سيطرة أرباب العمل على المنتجين، فألغيت صفة الإنسان. (ينظر نفســه، ص: 251).

(2)-نفسه، ص ن.

كما اهتم **غولدمان** بمسرحيات الكاتب الفرنسي **جان جينيه**، الذي ينتمي إلى الطبقة الكادحة المهمشة التي تعيش حياة مأساوية في مجتمع صناعي معاصر، على هذا الأساس رفض **جينيه** هذا المجتمع وتمرد عليه، فخصص له العديد من الدراسات التي كتبت حوله مرتكزا على مصطلحه "رؤية العالم".

إلى جانب اهتمامه بمسرح **سارتر**، حيث ناقش المسائل الفلسفية والسياسية المتعلقة بمسرحياته مثلا: مسرحية "**الأيدي القذرة**"(*) ومسرحية "**سجناء التونا**"(**) وغيرها، كما عالج المقولات الموجودة في كتابه "**نقد العقل الجدلي**". وبناء على ذلك ميز **غولدمان** بين ثلاث مراحل مرت بها الرواية الأوروبية وتظهر في:

1-مرحلة الرأسمالية الليبرالية: "التي سمحت للفرد بالقيام ببعض المبادرات"[1]، فأنتجت إنسانا إشكاليا تبدى في أعمال: **فلوبير، بلزاك، ستاندال**، وغيرهم.

2-مرحلة الرأسمالية الاحتكارية: إذ لم يعد للبطل الإشكالي وجودا بسبب ذوبان قدرة الفرد وهذا ما نلمسه في روايات **جيمس جويس**، وروايات **مالرو** التي صنفها **غولدمان** ضمن هذه المرحلة.

3-مرحلة الهيمنة: وحلت فيها الأشياء محل البطل، فذاب الطابع الفردي والجماعي، فلم يبق سوى مجتمعا مسيرا، وهذا ما نلمسه في روايات **آلان روب غرييه** "**الممحايات**"(***) "**المتلصص**"(****).

ويشير الباحث إلى أن أفضل نموذج درسه **غولدمان** على ضوء منهجه، هي خواطر **باسكال**، ومآسي **راسين**، وذلك في كتابه "**الإله المختفي**" **(Le Dieu caché)** عام **1955**، ويقع

(*)-هذه المسرحية استوحاها سارتر من اغتيال تروسكي، والتي عالجت قضية التضاد القائم بين الأخلاق والسياسة.

(**)-تحكي هذه المسرحية عن الوحشية الفرنسية تجاه الجزائريين. (ينظر نفســـه، ص: 253، 254).

(1)-نفســـه، ص: 254.

(***)-تحكي هذه الرواية عن جماعة ثورية سرية تقتل كل يوم شخص، وهدفها هو الوصول إلى قتل **دوبون**، غير أن هذا الأخير ينجو ويقتل أحد مرافقيه خطأ.

(****)-رواية المتلصص: وفيها يقف الناس أمام جريمة قتل دون أي مبالاة وكأن الأمر لا يعنيهم. (ينظر نفسه، ص ن).

في حوالي أربعمائة وخمسين صفحة، وقسمه إلى أربعة: الرؤية [*] المأساوية، الأساس الاجتماعي والثقافي للجانسانية، وباسكال، وراسين.

2-حول كتاب "**البحث عن النقد الأدبي الجديد**" عام **1984** لـــ **محمد ساري:**

يسرد **عزّام** هذا الكتاب بالطريقة نفسها -كما فعل سابقا-؛ حيث بدأ بالتقسيم الذي وضعه الباحث لكتابه، والذي جعله في بابين: خصص الأول منه لنظرية النقد عند **لوكاش** و**غولدمان**، وتناول كتاب "**نظرية الروائية**" **للوكاش**، وقبل أن يرصد أفكاره، مهده أولا بنبذة سريعة عن حياة **لوكاش**.[**]

يرصد **لوكاش** في كتابه بعض القضايا المتعلقة مثلا برفض الرومانسية الرأسمالية والبعد الصوفي (مؤلفات دوستويفسكي)، إلى جانب حديثه عن العصر اليوناني الذي أطلق عليه اسم "**العصر الذهبي**"[***].

لكن سرعان ما تغير هذا العصر، مع ظهور المجتمع الرأسمالي، وحسب لوكاش أصبح الإنسان يعيش في عزلة؛ لأن الإله المسيحي تخلى عنه وبعدما كانت الملحمة هي الشائعة برزت الرواية لتحل محلها، ثم رواية الفروسية التي شملت فترة الانتقال بين الملحمة والرواية، لأنها "ذات البناء القريب من بناء الملحمة الإفريقية"[1]، واستطاع **دانتي** في"**الكوميديا الإلهية**" التي أخذت شكل الملحمة أن يصور العالم الوقعي في كوميديته.

بيد أن المجتمع الرأسمالي لم يترك للنفوس العيش بسلام واطمئنان، فبرز عالمين متناقضين: "عالم الروح بقيمة المطلقة، والعلم الخارجي بقيمة النسبية المنحطة"[2]، ومثلت

(*)-وتقوم الرؤية عنده على ثلاث مرتكزات: **الله** خفي لا يمكن رؤيته، إلا المختارين الذين أنعم الله عليهم برؤيته، و**العالم** عبارة عن ألغاز عجيبة، و**الإنسان** الذي يعيش في هذا العالم دون الشعور بأي لذة أو متعة. (ينظر المصدر السابق، ص: 255 256).

(**)-عاش في المجر في مطلع القرن العشرين تحت ظل إمبراطورية إقطاعية، الأمر الذي دفعه بالرحيل إلى ألمانيا، وظل فيها إلى أن قامت الحرب العالمية الأولى، فانظم إلى المثقفين الذين جمعهم التيار الرومانسي المناهض للرأسمالية، فحاولوا تمجيد العصور القديمة بهدف تحقيق الهوية. (ينظر نفســه، ص: 257).

(***)-**العصر الذهبي:** الذي يدل على الانسجام والاطمئنان التام الذي كان يعيشه الفرد في مجتمعه دون أن يحس بأنه بعيدا أو مغتربا عنه، وبالتالي كانت طموحاته الروحية توافق العالم الخارجي الموضوعي، على أساس أن كل ما يقوم به يعود إلى إرادة الآلهة.(ينظر نفسه، ص: 258).

(1)-نفســه، ص ن.

(2)-نفســه، ص ن.

رواية "**دون كيشوت**"(*) لـــ **سرفانتس** هذه المرحلة، ثم ظهرت أشكال أخــرى للرواية من مثل: "**الرواية السيكولوجية**" رواية "**التربية العاطفية**" لـــ **فلوبير**، "**الرواية التعليمية**" رواية "**ولهام ميستر**" لـــ **جوته.**

يواصل الناقد عرضه؛ حيث يبين الباحث المراحل الخمس للتاريخ تطور الرواية التي وضعها **لوكاش** وتتمثل في:

1-مرحلة ولادة الرواية: برزت مع نشوء المجتمع الرأسمالي، كروايات **سرفانتس** و**رابليه** واتسمت أسلوبها بالواقعية الفانتازية.

2-مرحلة غزو الواقع اليومي: تمثلت في سيطرة الطبقة البرجوازية، فبرزت كتابات **سمولت**، و**فيلدنغ** في الأدب الإنجليزي لمحاولة خلق البطل الإيجابي.

3-مرحلة شعر السلطة الروحية الحيوانية: برزت في قوة البروليتاريا، إذ "وضعت الثورة الفرنسية حدا للأوهام البطولية لمنظري الطبقة الرأسمالية"(1).

4-المرحلة الطبيعية و زوال الشكل الروائي: و تمثل شيخوخة الإيديولوجية البرجوازية حين أصبحت البروليتاريا قوة مستقلة"(2).

5-مرحلة آفاق الواقعية الاشتراكية: إذ استطاعت البروليتاريا تغيير مواقف البرجوازية فخلقت شعلا ملحميا جديدا في الرواية الجماعية، كرواية "**الأم**" **لمكسيم غوركي.**

يختم **لوكاش** كتابه بالحديث عن روايات **تولستوي** و**دستويفسكي**، التي وجد فيها رؤية جديدة للعالم.

يرى **عزام** أن الدراسات التي قام بها الباحث في القسم التطبيقي حول النقد الجزائري الجديد مثلا: "**الإشكالية في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي**"، وفي القصة الجزائرية "**القصة القصيرة في عهد الاستقلال**" لـــ **محمد مصايف** وبعض النماذج القصصية

(*)-تتحدث هذه الرواية عن بطل يحمل قيما أصلية، يحاول تحقيقها في الواقع عبر مغامراته وأفعاله، إلا أن العالم الخارجي يتهمه بالزيف والانحطاط. (ينظر المصدر السابق، ص ن).

(1)-نفســه ، ص: 260.

(2)-نفســه، ص ن.

كالليل ينتحر، الجراد المر، الزلازل وغيرها، جميعها تنأى عن المقاربة بالمنهج البنيوي التكويني، حيث لا تتعدى حدود المعالجة التقليدية، إذ يكتفي فيها بتلخيص مضامين القصة فحسب.

يهتم **عزام** في المستوى التطبيقي العربي للبنيوية الشكلية والتكوينية، بمنهجية كل ناقد ومدى تمثله للنقد الحداثي، وهل هم فعلا لهم القدرة على تمثيل تلك المناهج الحداثية، كما هي في بلد منشأ أم إن اجتهاداتهم كانت مجرد تقليد أصابها العجز؟.

وقد جعل نماذج **البنيوية الشكلية** في اثني عشرة نموذجا، ثمانية متعلقة بالشعر، وأربعة خاصة بالسرد، لنحاول التعرف أيضا على كيفية قراءته لها؛ حيث كانت بدايته مع نقاد الشعر وهم:

1-كمال أبو ديب في كتابه "**جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر**" عام **1979:**

يعرض **عزّام** محتوى الكتاب الذي قسمه مؤلفه إلى ستة فصول، خصص الأول: للصورة الشعرية، والثاني: لفضاء القصيدة، والثالث: للإيقاع الشعري، والرابع: للأنساق البنيوية والخامس: نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر، والسادس: الآلهة الخفية.

يقف عنده مطولا، دون أن يبدي أي ملاحظات، ما عدا ملاحظتين، تبدت الأولى في تجزئة الباحث للعناصر الفنية للشعر، ودراسة كل عنصر منها على حدا مثلا: الصورة الشعرية، الإيقاع الشعري، المضمون، ففضل **عزّام** لو درسها الباحث مجتمعة ليكتمل منهجه أما الملاحظة الثانية، فنفى ما ذهب إليه الباحث في حديثه عن الصورة الشعرية، الذي يرى أن دلالتها تتبدى في الفاعلية المعنوية، وفي الفاعلية النفسية، وعلى إثرها "ناقش صورا من الشعر العربي القديم، وعرض اهتمام عبد القاهر بتحليل الصورة تحليلا حداثيا على الرغم من أنه عاش قبل ألف عام، وركز فيه على كونها مدركا تنفعل بها الذات وتخلق لا لتنقل معنى فحسب، وإنما لتخلق جوا أيضا، وتتناغم فيها الفاعلية النفسية مع الوظيفة المعنوية"[1].

(1)- المصدر السابق، ص:76،77.

على هذا الأساس نفى هذا الارتباط بين الصورة الشعرية والبنيوية، كون هذه الأخيرة لا علاقة لها بالصورة، بل تهتم بالبنيات.

2-خالدة سعيدة في كتابها "**حركية الإبداع: دراسات في النقد العربي الحديث**" عام **1979:**

يركز **عزّام** على مقاربة الباحثة لقصيدتين: "**هذا هو اسمي**" لـــ **أدونيس،** و"**النهر والموت**" لـــ **بدر شاكر السيّاب** بالمنهج البنيوي، على أنها قاربت بعض الأجناس الأدبية بالمنهج الانطباعي.

يرى أنها أثناء تحليلها للقصيدة الأولى جمعت بين المنهج البنيوي الشكلي والمنهج الدلالي، وتسميه "بالمستوى الإشاري، بوصفه مستوى من التحليل ينصب على بنية النص اللغوية باعتبارها إشارات ورموزا تنتج الدلالات بعلاقاتها (...) مستخدمة مصطلح (النظام) وتعني به النسق اللغوي المولد للدلالة بانتظام الألفاظ في علاقاتها"[1].

وهنا يتساءل **عزّام:** إذا كان الذي قامت به الباحثة هو اجتهاد في المنهج؟ إذا لم يكن خروجا عنه، أو هو عدم استيعابها وفهمها لمقولاته؟.

لكن سرعان ما علل موقفها، من أن عدم استيعاب أي باحث "لمقولات النقد يوقعه في التوفيقية بين مناهج عديدة، ومحاولة الباحثة التوفيق بين (المضمون) والمنهج البنيوي والشكلي من هذا النوع، لأن البنيوية الشكلية لا تعترف بالمضمون، وقد انصب اهتمامها على(الدلالة) أكثر من (البنية)، كما لم تتخذ (بنية) شاملة، بل معاني جزئية عابرة من هذين المنهجين إلى منهج ثالث (تأويلي) يجعل الناقد عالما ومحيطا بكل شيء".[2]

وكما حكمت على القصيدة حكم القيمة، على الرغم من أن المنهج البنيوي لا يؤمن بالقيمة بل يكتفي بالوصف وحده.

يواصل نقــده، إذ يلاحظ أيضا أنها أثناء تحليلها لقصيدة **السيّاب** بذلك المنهج، لم تلتزم بكل مقولاته، بل جاءت دراستها نصية أكثر ما تكون بنيوية، وبالتالي عدم مقاربتها للقصيدتين مقاربة بنيوية صحيحة، وبكل مقولتها ومبادئها، أوقعها في الاضطراب، فلم تحقق

---

(1)-المصدر السابق، ص: 76، 77.

(2)- نفســه، ص: 103.

بذلك ممارسة نقدية واضحة، بل اكتفت "بالتوفيق بين شيء من هذا وذاك، وأضافت بعض التوابل الانطباعية (حكم القيمة)"[1].

وعلى الرغم من ذلك يعلل **عزّام** توفيقية الباحثة، الذي يرجعه "إلى التلقي المبكر لهذا المنهج في عام **1970**، حيث لم تكن مقولاته قد توضّحت تماما، ولم تكن الترجمات التي عربته شاملة جميع أبعاده"[2].

3-عبد الكريم حسن في كتابه "**الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السيّاب**" عام **1983**:

يشير **عزّام** إلى أن الكتاب في أصلة رسالة جامعية من إشراف البروفيسور **اندريه ميكيل**، اعتبر هذا الأخير الموضوع "مغامرة مآلها الإخفاق"[3]، ويوضح **عزام** سببه وهو أن الباحث لم يعتمد منهجا بعينه، بل راح-هو الآخر- يزاوج بين منهجين(المنهج الموضوعاتي والبنيوي)، وحجته في ذلك قوله -كما يورده **عزام**- :"إننا لم نلتمس خطى منهج محدد سلفا (...) وتخيّرنا الحل التجريبي (...) وهذا البحث كان نوعا من المغامرة، ومن طبيعة المغامرة أنها يمكن ألا تقضي إلى شيء"[4]، وكما يؤكد **عزام** أن الجمع بين منهجين لا يمكن أن يفضي إلى شيء، ولا إلى تشكيل منهج جديد.

يلاحظ أن باحثه يعاني من نقص في فهمه للمنهج الموضوعاتي، إذا خلط بين الموضوعاتية والموضوعية؛ "فالموضوع عنده هو مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة"[5]، وهذا التعريف يخص الجذر أو الثيمة (**thématique**) ، وهو منهج للناقد الفرنسي **جان بيير ريشارد** ، وليس الموضوع فكان الأصح أن يسمى منهجه "موضوعاتيا" أما البنيويـــة التي يفترض أن يطبقها تناسى أمرها، " واكتفى بأخذ مقولـــة واحدة منها هي

(1)-المصدر السابق، ص:106.
(2)-نفســـــه، ص:108.
(3)-نفســـــه، ص: 110.
(4)-نفســـــه، ص: 109.
(5)-نفســـــه، ص ن.

(القراءة الحلولية) التي تهمل الظروف الخارجية وانعكاساتها على العمل الأدبي ".[1]

لم يتوقف **عزّام** عند نقده له فحسب ، بل راح يعرض انتقادات أساتذته من أندريه **ميكل** إلى **غريماس** (عضو لجنة المنافسة)؛ الذي لاحظ أن الباحث اعتمد طريق "الموضوعية المعجمية التي سادت في الخمسينات من هذا القرن (....) والتي ينطلق منها الباحث من فكرة ثم يقوم بالإحصاء والسير والعد لكي يصل في النهاية إلى نفس الفكرة "[2]، على هذا الأساس اعتبر قراراته مخيبة للآمال، كما أن جمعه بين البنيوية والموضوعية يتطلب توخي الحذر ويورد **عزّام** قوله–**غريماس**–: "فعندما تريد أن تستخدم مثل هذه المناهج التي لم تكتمل بعد فانه يتوجب عليك أن تستخدمها بحذر، وأن تتساءل عن الأهداف التي تريد الوصول إليها".[3]

إلى أستاذه **دافيد كوهين**، الذي رأى أن محاولة الباحث في المصالحة بين التزمن **(synchronie)** ، والتزامن **(Diachronie)** ، أمر مستحيل ، وأن مفهوم البنية عنده يعتريها الغموض، وبالتالي "هذه البنيوية ليست بنيوية غريماس وإنما هي بنيوية عبد الكريم حسن"[4]

لكن بالرغم من هذه الانتقادات الصارمة والجارحة على حد تعبير **عزّام**، إلا أن هذا الأخير، يقر بالشجاعة الأدبية التي تحلى بها الباحث ، حين ذكر سلبياته في مقدمة رسالته كونها انتقادات صادقة تتوخى وجه الحقيقة العلمية "[5].

4–عبد الله الغذّامي في كتابه " **الخطيئة والتكفير**" عام **1983 .**

يرى **عزّام** أن الباحث جمع بين منهجين : البنيوية والتشريحية (التفكيكية) في كتابه، الذي قسمه إلى قسمين: عالج في الأول: نظرية البيان (الشعرية)، وكل المفاهيم كانت مأخوذة من **ياكبسون** (البيان، الشفرة، الوظيفة الأدبية)، إلى جانب **تودورف، بارت**، لكنه عالجها

---

(1)–المصدر السابق، ص ن.
(2)–عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية(دراسة في شعر السيّاب)، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1983، ص: 13–15 ذكره المصدر نفسه، ص: 110.
(3)–نفســـــه، ص ن.
(4)–نفســـــه، ص ن.
(5)–نفســـــه، ص: 111.

بشيء من التفصيل، من خلال ذكره لبعض الأمثلة العربية، **كالجاحظ، عبد القاهر الجرجاني حازم القرطاجني،** كما تحدث عن مفاتيح النص (البنيوية، السميولوجية، والتشريحية) وغيرها، أما القسم الثاني، فخصصه لدراسة شعر الشاعر السعودي **حمزة شحاتة.**

يلاحظ **عزّام** أن تعريف الباحث لمفاتيح النص كانت دفعة واحدة، وكأنه أراد أن ينتج منها منهجاً جامعاً، أو "لعله لم يميز بينها كمناهج نقدية مستقلة عن بعضها، في ذلك الوقت المبكر من مثاقفته وتلقيه لها".[1]

كما يبين حيرته حين أراد وضع مصطلحاً مناسباً للسيميولوجيا، والتشريحية، التي تعددت ترجماتها إلى: (علم العلامات) **المسدي،**(السيمياء) **نصرت عبد الرحمان** وغيرها، و**التحليلية النقيضية، التفككية،** إلا انه ركز على مصطلح التشريحية.

ثم يعرض **عزام** محتوى هذا الفصل، دون أن يتعدى إلى القراءة النقدية، لكن في الفصل الثالث يقدم نقداً لمنهجية باحثه في توظيفه التشريحية، دون أن تكون تشريحية **دريدا** "التي استخدمها بهدف نقض فكر الفلاسفة ، فجعل نصوصهم تنقض فكرهم، الأمر الذي قاده إلى اتهام الفلسفة الغربية (بالتمركز المنطقي)" [2]، أو تشريحية **بارت** التي ظهرت باتجاهين: الأول في كتابه **Z/S**؛ حيث "جعل التشريحية تفكيكاً مرحلياً لأجزاء العمل المدروس، ومن ثم بناء النص من جديد "[3]، والثاني في كتابين "**لذة النص**" و"**خطاب عاشق**"، إذ "صارت التشريحية علاقة حب بين القارئ والنص، وحيث صار القارئ كعاشق للغة يهيم فيها ولها(...) ليتوحدا معاً في بناء يشتركان في تصوره وتمثله"[4].

ويضيف **عزّام** أن تبنيه–الباحث–هذه المناهج الثلاثة، أوقعه في التلفيقية، التي طرحها عزام كثيراً، إلا أنها مشروعة وذلك أثنـــاء صدور الكتاب الذي "أحدث ضجة، وتلقــاه نقادنـــا كأعلى نموذج تطبيقي في النقــد الحداثي، إلا أنه اليوم، وبعد مضي عشرين عامـــا

(1)–المصدر السابق، ص:117.
(2)–نفســـــه، ص:132.
(3)–نفســـــه، ص: 133.
(4)–نفســـــه، ص ن.

على صدوره، بدأ يفقد بريقه وأهميته بسبب الدراسات النقدية الحداثية التي عُرّبت وكتبت فتجاوزته" [1].

كما أن المناهج التي جمعها استقلت، ولكل منها مصطلحاته ورواده، إذن فمشروعيته الآن مرفوضة.

5-محمد مفتاح في كتابه" **تحليل الخطاب الشعري** " عام **1985:**

يرفض **عزّام** مبرر الباحث في جمعه لأكثر من منهج واحد(التداولية، السيميائية الشعرية)، ويورد قوله:" حينما نوينا الاستيحاء من اللسانيات والسيميائيات ترددنا بين أمرين ممكنين : العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة ثم تطبيقها على الخطاب الشعري، ولكننا رفضنا هذا الخيار لأسباب موضوعية من حيث أن أية مدرسة لم تتفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة، وإنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية والنسبية، التي إذا أضاءت جوانب بقيت أخرى مظلمة، وقد أدى بنا هذا الشعور بقصور النظرة الأحادية إلى اختيار الأمر الثاني وهو التعدد، رغم ما يتضمنه من مشاق ومزالق".[2]

فيراه **عزّام** مجرد ضعف من الباحث في عدم إحاطته بمفاهيم ومقولات المنهج الواحد، بل إنه يدخل التراث البلاغي العربي، بعد أن يخرج على مقولات تلك المناهج،" فيشبعه وخزاً واستنباطاً، ثم يميل إلى التقعيد المنطقي والفلسفي".[3]

كما أن إبعاد الأدب المقارن، المثاقفة، السرقات وغيرها من استراتيجيات التناص، يعود ويدخلها في موضع آخر.

كما يوظف **عزّام** نموذجين هما:

6-عبد الملك مرتاض في كتابه "**بنية الخطاب الشعري**" عام **1986.**

7-يمنى العيد في كتابها "**القول الشعري**" عام **1987.**

---

(1)-المصدر السابق، ص:136.
(2)-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، بيروت، 1985، ص: 8. ذكره المصدر نفســه، ص:137.
(3)-نفســـه، ص: 144.

وقد اكتفى بنظرة سريعة حولهما، ولكن هذا لا ينفي نقده لكتاب **مرتاض**، الذي يدعي فيه في بعض العناوين الفرعية أنه يجمع بين منهجين، وعلى الأغلب (السيميائي، التفكيكي) أو أكثر، ويرى **عزّام** أن هذا الأمر ليس فيه شيء من الصحة، بل هو بعيد عن التلفيق، وينطبق على جميع مؤلفاته، التي يغري القارئ بعناوينها، لكن إذا ما تمعّن فيها خاب أمله عل حد تعبيره.

أما كتاب **يمنى العيد**، فيرى في قسمه التطبيقي مجرد انطباعات شخصية سريعة لا تفي بالغرض، كون الباحثة أطعمت نظراتها الذاتية بمفاهيم سوسيرية، وبانطباعات بلاغية (الاستعارة، الإيحاء...)، لأن في بدايتها كما يقول **عزام:**"رغبت في تطعيم منهجها الاجتماعي بالمنهج البنيوي، لكن هذا التطعيم لم يثمر منهجا بنيويا تكوينياً، بل انفصالاً حاداً بين المنهجين وبين النظرية والتطبيق"[1]

8-حسن البَنّا عزالدين في كتابه " **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي**" عام **1989.**

يصف **عزّام** قصور الباحث في الأخذ ببعض مقولات المنهج وإهماله لبعض منها على نحو ما فعله غيره من الباحثين، ويستغرب منه تسمية "تقصيره" بالتطوير، ويورد قولـــه:" إنه أخذ على عاتقه تطوير بعض مبادئ هذا النقد حتى يمكن الإفادة منه على أفضل وجه ممكن ! "[2] .

كما أن أخذه بمقولات الشكلية المستمدة من **رينيه ويليك**، وبعض مقولات التفكيكية **(دريدا جوناثان كللر)**، مدرسة النقد الجديد، والشكلية الروسية، هي خلطة نقدية عجيبة، وهي تحمل تسمية صاحبها لا روادها.

يضيف **عزّام** أن الباحث أثناء تحليله لقصيدته أو مطلعاً طلياً بالمنهج البنيوي، اكتفى بعرض آراء المستشرقين والنقاد المعاصرين، دون تطبيق أي شيء من المنهج الذي تبناه

---

(1)-المصدر السابق، ص:145.
(2)-نفســـــه، ص ن.

فتدارك هذا الخطأ الموجود في الطبعة الأولى من كتابه" **الكلمات والأشياء: بحث في التقاليد الفنية للقصيدة العربية**" عام **1988**، إلى الطبعة الثانية من هذا الكتاب – السابق ذكره–

كما يرى أنه أوقع نفسه في مغالطة كبيرة؛ حين استخدم مصطلح " **قصيدة الأطلال**" التي لا وجود لها في الشعر الجاهلي، ويفترض أن يستبدلها بـــ " **المقدمة الطللية**"، لأنها هي الأقرب إلى الدقة.

نأتي الآن إلى **نقـــاد الســـرد** وهـــم:

1– موريس أبو ناضر في كتابه " **الألسنية والنقد الأدبي**" عام **1979:**

يقر **عزّام** بأن الباحث أصاب حين طبق مقولات البنيوية تطبيقا سليما، لأن مصادره –في معظمها– بنيوية، فأخذ عن **(سوسير، بارت، تودورف، شتراوس، جينيت، غريماس..)** كما تعدّى البنيويين إلى الشكليين **(ويليك، وارين، ماشيري...)** ومن الشكلين الروس **(بروب بنفست، هامون...)**.

ولكن هذا لا ينفي بعض الأخطاء التي وقع فيها الباحث، ويوضحها في تحريفه لمصطلحات جماعة **مو** (**Mu**)، وعدم ضبطه لمصطلحات **بروب** التي لحق بها تغيرات وتحريفات كثيرة مثلاً : الوظيفة 7 (التواطؤ) أصبحت عنده (الخضوع) وغيرها.

بيد أن **عزّام** لم ينقص من قيمة عمل باحثه، الذي رأى أن " كتابه يظل أول تجربة تطبيقية رائدة، وفق المنهج البنيوي في نقدنـــا العربي المعاصر"[1] .

2–سيزا قاسم في كتابها" **بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**" عام **1984:**

ينوه **عزّام** إلى أن الكتاب في أصله رسالة جامعية، مقسم إلى ثلاث فصول: بناء الزمان بناء المكان، والمنظور، اختارت الباحثة ثلاثية **نجيب محفوظ**، لأنها من أفضل الأعمال الروائية وأكملها بناء التي كتبت في الأدب الحديث.

لم يقدم **عزّام** أي نقد أو تعليل، بل كانت ملاحظات إيجابية، كون الباحثة لها فضل الريّادة حين صنفت تنظيرات المنهج البنيوي في تقنيات السرد الروائي، كما أنها أحسنت توظيف

---

(1)–المصدر السابق، ص:156.

مصادر ومراجع دراستها، رغم كثرتها وتداخلها، ربما كانا قد يوقعانها في الاضطراب.

3-سعد يقطين في كتابه " **تحليل الخطاب الروائي**" عام **1989:**

يقدم **عزّام** عرضاً مفصلاً عن محتوى الكتاب، الذي مزج فيه مؤلفه بين النظرية (تحدث عن **بلومفيلد، بنفست، بارت، جينت...**)، والتطبيق على نصوص روائية من مثل: رواية "**الزيني بركات**" لـــ **جمال الغيطان،** ورواية "**الوقائع الغريبة**" لـــ **إميل حبيبي** وغيرها واستخرج البنيات المشتركة بين هذه الخطابات من خلال مصطلحات(الزمن،السرد، التبئير).

يرى **عزّام** أن الباحث وُفّق كثيرا في تأليفه للكتاب بجزأين: تحليل الخطاب الروائي وانفتاح الخطاب الروائي؛ لأنه عرض مكونات الخطاب عرضاً شاملاً، وتناولها بالدرس والتحليل، وطوّر سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيا النص الأدبي في" البنيات السوسيو-نصية"، فاستحق شكرا من **عزّام** حين قال عنه:"هو جهد ضخم، واطلاع واسع على السرديات الغربية، يُشكر الباحث عليه"[1].

4-حسن بحراوي في كتابه "**بنية الشكل الروائي**" عام **1990:**

يقف **عزّام** عند عرضه لهذا الكتاب مطولاً، على أساس أن باحثه عالج موضوعه بإسهاب لأنه استقى مادته من مصادر متعددة ساعدته على الإحاطة بكل مكونات السرد الروائي المطبقة على الرواية المغربية، فأخذ من كتاب" **مظاهر الرواية**"لـــ **فورستر،** و"**صنعة الرواية**" لـــ **وبوك،** و"**شعرية المكان**" لـــ **باشلار،** و**هامون، وارين، ويليك، بارت، بوتور جنيت، لوكاش، غولدمان** وغيرهم.

عالج الرواية المغربية على صعيد : الزمان، المكان والشخصية ، على أن هناك عناصر أخرى لا يمكن نفيها، إلا أنه امتنع عن توظيفها؛ لأن " النتائج المستحصلة من دراستها لا تكون قابلة للتعميم(...) كما أن هذه القراءة التي يقوم بها الباحث لبعض عناصر الشكل الروائي، تبتغي الانتقال بالمعرفة النظرية إلى أفق التحليل البنيوي الشكلي بوصفه أسلوبا في العمل أو منهجا لبناء النماذج والتصورات." [2]

---

(1)-المصدر السابق، ص:190.

(2)-نفســـــه، ص: 192، 193.

يصنف **عزّام** في المستوى التطبيقي لـــ **التحليل البنيوي التكويني** خمسة نماذج، نموذجان في الخطاب الشعري، وثلاثة نماذج في الخطاب السردي، على خلاف عدد النماذج السابقة

أ-نقـــاد الشعـــر:

1-طاهر لبيب في كتابه" **سوسيولوجية الغزل العربي: الشعر العذري نموذجاً**" عام **1981:**

يرى **عزّام** أن بداية الباحث كانت ضعيفة، لأن حديثه في الفصل الأول عن اللغة العربية والجنس كان مضطربا؛ بسبب اعتماده أقوال بعض المستشرقين المناوئين للإسلام من مثل **بوسكي** في كتابه "**الأخلاق الجنسية في الإسلام**"، و**تور أندريه** في "**لا عبادة في الإسلام**" كما أن استنتاجاته كانت خاطئة، لأنها مبنية على مقدمات خاطئة "كاستحالة وصول الشاعر العذري إلى الحبيبة، باستحالة الزواج، فيكتفي باستغلال القسم الأعلى من جسمها "[1] فحسب وهنا يتساءل **عزّام** : فأين العفة التي وصف بها العذريون ؟.

ثم يرجع سبب ذلك، إلى أن الباحث اكتفى بالمصادر الغربية فقط، لأنه يتقن لغتها، ونأى عن المصادر العربية التي تحدثت عن أخبار وأشعار العذريين، وعالجتها بكل صدق ككتابات **العقاد، زكي مبارك، شوقي ضيف** وغيرهم.

ورغم أن بحثه مليئا بالنقائص، إلا أن **عزّام** لا ينفي جهده وعمله الذي "يضل رائدا، لأنه تجرأ على معالجة موضوع معروف، من زاوية نظر (البنيوية التكوينية) التي كانت جديدة آنذاك(...) ولأنه وضع مقولات هذا المنهج النقدي موضع التطبيق في النقد العربي الجديد"[2].

2-محمد بنّيس في كتابه" **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية**"عام**1979.**

يبيّن **عزّام** منهجية الباحث في جمعه بين الدراستين اللغوية والاجتماعية؛ حيث جعل دراسته في ثلاثة أبواب: الأول: خصصه للمتن الشعري المعاصر في المغرب، وكانت قراءته داخلية في إبراز البنية السطحية (بنية الزمان، المكان، متتالية النص، بلاغة الغموض)، والبنية العميقة (التجريب، السقوط والانتظار، الغرابة)، والثاني: جعله لمشروع

---

(1)-المصدر السابق، ص:270.

(2)-نفســـــه، ص:271.

اختراق البنية الثقافية للنص، وهي قراءة خارجية، أما الباب الثالث: تحدث فيه عن المجال الاجتماعي والتاريخي للنص.

يقدم **عزّام** عرضا مفصلا لمحتوى الكتاب-رسالة جامعية- ثم استوقفه اعتراف الباحث بإشكالية هذا المنهج القائم على الدراسات اللسانية والاجتماعية، فطرح سؤاله: إذا كان بمقدور الباحث أن يطبق هذا المنهج حرفيا على الشعر؟ أو إن هناك هامشا من الحرية يمكن أن يناور فيه تحت اسم (التطوير) أو الاجتهاد؟ وهي الفكرة التي طرحها في العديد من المرات، ولكنه انتهى إلى أن باحثه استطاع أن يطبقه تطبيقا صحيحا، والوصول إلى نتائج باهرة.

ب-نقـــاد الســـرد:

ينوه **عزّام** في هذا المستوى أنه سيكتفي بقراءة ثلاثة نماذج فحسب، على غرار مؤلفات نقدية أخرى، وقام بذكرها، ككتاب"**الرواية المغربية**" **1971** لـــ **عبد الكبير الخطيبي** "**الرواية والايديولوجيا في المغرب العربي**"**1981** لـــ **سعيد علوش** وغيرها، وسببه هو خشية الإطالة على حد تعبيره.

1-نجيب العوفي في كتابين "**درجة الوعي في الكتابة**" عام **1980** و"**مقاربة الواقع في القصة المغربية**" عام **1987:**

يرى **عزّام** أن الباحث استخدم في كتابه الأول المنهج الواقعي الجدلي، الذي لم يستطع أن يخلص له وحده، نتيجة" مزاحمة المنهج البنيوي للمنهج النقدية السائدة، واعتبار الناقد الذي لا يأخذ بالمناهج النقدية الحديثة متخلفا"[(1)]، على هذا الأساس زواج بين المنهج الجدلي والمنهج البنيوي للاقتراب من المنهج البنيوي التكويني؛ حيث قارب به من الحقل الشعري بعض القصائد، كقصيدة "**مراثي إنسان لا يموت**" لـــ **محمد السرغيني** وغيرها، ومن الحقل الروائي، كرواية "**اليتيم**" لـــ **عبد الله العروي** وغيرها.

وقد ظل وفيّا لمنهجه الواقعي في كتابه الثاني، مع أخذه لأهم مفاصل ومكونات التحليل

---

(1)-المصدر السابق، ص:284.

السردي ، على هذا الأساس استطاع أن يمسك العصا من وسطها، كما يقول **عزّام**، حتى" لا يوغل في الحداثة النقدية، رغبة في كسب الجيل التقليدي، ولا يتخلف عن ركب الجديد خوفا من أن يقال عنه إنه متجاوز"[1].

2- يمنى العيد في كتبها " **في معرفة النص**"عام **1983**، و"**الراوي: الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي**" عام **1986**، و"**تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**"عام **1990**:

يلاحظ **عزّام** أن الباحثة تزاوج، في معظم كتبها، بين المنهج الاجتماعي والمنهج البنيوي ففي كتابها الأول الذي جعلته في قسمين: الأول التنظيري تحدثت فيه عن المنهج الواقعي والبنيوية التكوينية، وخصصت الثاني التطبيقي للنقد والتجريب: دراسات نصية.

واستلهمت من البنيوية أربعة مفاهيم (النسق، التزامن، التعاقب، الطابع اللاوعي للظواهر) وجعلتها أدوات لتعالج بها النص الأدبي، وهذا لم ينسيها المنهج الاجتماعي الذي تكشف به عن مرجع النص.

بيد أنها -كما يرى **عزّام**- في تحليلها لقصيدة" **تحت جدارية فائق حسن**" لـــ **سعد يوسف** أهملت لغة القصيدة، ولم تبرز بنياتها، كما لم تفسرها على ضوء منهجها، إلا أنها عوضت كل هذا التقصير أثناء تحليلها لرواية "**السؤال**" لـــ **غالب هسا**.

لكن سرعان ما بيّن **عزّام** الخطأ الذي وقعت فيه مرة أخرى؛ حيث إن "التنظير الذي بدأت به تحليلها للرواية ظل وعدا، فاكتفت بتلخيص أحداث الرواية وشخصياتها، وهذا ليس من التحليل البنيوي بشيء، إضافة إلى أنها أهملت أيضا تحليل (المرجع) الذي أنبت الرواية وهي مهمة النقد التكويني"[2] .

هنا يجعلنا نستغرب من قول **عزّام** أنها عوضت هذا التقصير، فأي تعويض قامت به ؟ إذا كان كل ما قدمته مجرد تلخيص للأحداث وبعيدا عن التحليل البنيوي ؟ لعله كان يقصد في رواية أخرى كرواية "**موسم الهجرة إلى الشمال**" لـــ **الطيب صالح**، وحللتها من زاويتين

---

(1)-المصدر السابق، ص:290.
(2)-نفســـــه، ص:294.

الزمن الروائي، والشخصيات، ورغم ذالك يلاحظ **عزّام** وجود انفصال تام بين التنظير المنهجي، والتطبيق التحليلي، بل هناك قصور كبير في تنظيرها، ويرجع سبب ذلك إلى عدم اتضاح معالم البنيوية آنذاك، لذلك ربما ستكون أكثر التزاما بالمنهجية في الكتب التالية على حد رأيه.

وفي كتابها الثاني الذي جعلته في قسمين أيضا: الأول تنظيري تحدثت فيه عن (القراءة النقد، الموقع، الكتابة، والتحولات الاجتماعية)، والثاني تطبيقي درست فيه بنية الشكل والموقع في "**أوديب ملكا**" وغيرها، لكنها لم تحقق ما طمح إليه **عزّام**، بل يرى أنها تخلت عن المنهج البنيوي من أجل الاجتماعي أثناء تحليليها لمسرحية **أوديب**.

كما أن الكتاب الثالث لا يعدو أن يكون مثل سابقيه؛ حيث اهتمت فيه كثيرا بالشكل، الأمر الذي جعلها تخرج من البنيوية التكوينية إلى البنيوية الشكلية، إلى جانب المنهج الاجتماعي فلم تستقر على منهج واحد، بل جاء كتابها كما يقول **عزام** "معرضا انتقائيا لعــدد من النظريات السردية الغربية المعاصرة"[1] ، فأخذت أنماط القص من **باختين**، وتحليل الحكاية من **بروب**، وأنواع الرواية من **تودروف**، ولوحة العوامل من **غريماس** وغيرها.

3- حميد لحمداني في كتبه " **الرواية المغربية ورؤية الواقع : دراسة بنيوية تكوينية**" عام **1985**، و"**النقد الروائي والإيديولوجيا**" عام **1990**، و"**بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي**" عام **1991**:

يرى **عزّام** أن الباحث تبنّى في كتابه الأول-رسالة جامعية- المنهج البنيوي التكويني؛ إذ مهّد فيه للمنهج السوسيولوجي منذ **بليخانوف** حتى **غولدمان** مرورا **بلوكاش**، وجعلــه في بابين: الأول: تناول فيه الرواية المغربية وموقف المصالحة مع الواقع، والثاني: الرواية المغربية وموقف الانتقاد للمجتمع، لكنه لم يلتزم بمنهجه، بل اكتفى بدراسة الروايات ذات المضمون الواحد تجاه الواقع، وضمّها إلى بعضها فحسب، وكما ميّع القضية حين استخدم مصطلح (الانتقاد) بدل (المعارضة)، ومن مواجهة السلطة إلى مواجهة المجتمع، ويعلل **عزّام**

(1)-المصدر السابق، ص:307.

سبب ذلك بقوله: "ويبدو أن حذره البالغ وتحفظه أراداه على ألا يدخل يده في النار، فآثر السلامة، عن طريق لي عنق الحقيقة، محققا بذلك نصرا شخصيا له، لا للحقيقة التاريخية التي لا يجرؤ على تبنّيها إلا من اختارهم القدر لـــ(رسالة الأنبياء)."[1]

يأخذ عليه وضع لعنوان أحد فصول دراسته "**روايات وقفت أمام الباب المسدود**" الذي يثير اليأس ويحبط الأمل، بدل أن يجعلها من باب المعارضة، كما أنه لم يطبق مقولات منهجه، بل اكتفى بعرض مضمون الروايات كل على حدا.

إذن، فهذا التقصير الذي شعر به الباحث- كما يرى **عزام**- حاول تداركه في الكتاب الثاني، الذي خصصه لقضايا المنهج البنيوي التكويني (مفاهيمه، تاريخه، أعلامه)، وجعله في ثلاثة أقسام: عالج في الأول: الإيديولوجيا في الرواية مستمدا من **باختين، لوكاش غولدمان، زيما**، والثاني: للنقد الروائي الاجتماعي العربي، وجعله في ثلاثة أنماط هي: نمط له طابع سياسي وإيديولوجي مباشر، ونمط اجتماعي يتخذ شكلا موضوعيا، ونمط تبنّى مفهوم الرؤية، وجعل لكل نمط نماذج معينة، والقسم الثالث: ناقش فيه كتابي "**البطل المعاصر في الرواية المصرية**" لـــ **أحمد إبراهيم الهواري**، و"**الرواية والواقع**" لـــ **محمد كامل الخطيب**، ووضعهما الباحث تعويضا للنقص الذي أصاب دراسته للنمطين (**2-3**)، الذي مرّ عليهما بسرعة واكتفى بالتلخيص.

يضيف **عزّام** أن عرضه لأعلام المنهج الاجتماعي كان عرضا بانوراميا، مبني على مقتطفات من كل ناقد دون أن يفصل حديثه أكثر، لكن ما يشفع له على حد قوله-**عزّام**- :"هو أنه يريد أن يعطي صورة مجملة عن أعلام هذا المنهج"[2].

وشعر الباحث أيضا بنوع من التقصير في هذا الكتاب-كما يوضح **عزّام**- فحاول تعويضه في كتابه "**بنية النص السردي**"، الذي عالج فيه الكثير من القضايا بالتفصيل؛ حيث جعله في ثلاثة أقسام: خصص الأول: لتحليل بنية النص السردي من (الحوافز، الوظائف العوامل)، والثاني: لمكونات الخطاب السردي من (ســـرد، زاوية النظـــر، شخصية، فضاء

(1)-المصدر السابق، ص:311.
(2)-نفســـــه، ص:325.

زمان، ووصف)، والثالث: لمناقشة أعمال بعض النقاد العرب المعاصرين أمثال: **نبيل راغب، محمود أمين العالم، موريس أبو ناضر، نبيلة إبراهيم، سعيد يقطين، سيزا قاسم.**

ويعرض عزام القسمين الأوليين عرضا مفصلا، دون أن يقدم أي نقد، وانتهى إلى نتيجة مفادها أن الباحث استفاد كثيرا من المصادر الغربية واستمد من نقاد السرد الغربي، فأخذ من **لوبوك، فورستر، جينت، ريكاردو، بروب، بارت، كرستيفا، غريماس** وغيرهم.

أما القسم الثالث فيقدم **عزام** بعض الملاحظات عنه، والتي تظهر في:

– شبه **عزّام** الجمع الذي قام به الباحث بين النقاد التقليديين والحداثيين، كوضع كل البيض في سلة واحدة؛ لأن معالجة الرواية التقليدية كانت وفق العناصر الفنية القديمة من: حبكة عقدة، حل وغيرها، التي وصفها (**لوبوك، موير، فورستر)**، أما الرواية الجديدة فقد عالجتها وفق مصطلحات جديدة أتى بها فرسانها (**بوتور، غرييه، ساروت)**، وبعدهم النقاد البنيويون الفرنسيون **(غريماس، بارت، تودروف، جينت)** وغيرهم، فكانت: الوظائف، الحوافز العوامل، الشخصية وغيرها، وبالتالي بجمعه هذا يظلم الجميع على حد قوله–**عزّام**–

–كما أن النقد الذي وجهه **لأبي ناضر** في عدم ضبطه مصطلحات **بروب،** وحذفه لبعض عناصر البناء الوظيفي **لغريماس،** وتحريفه في نقــل معلومات جماعة **مو،** وغيرها من المآخذ، يرى **عزام** بأن استفادته من ميدان السرديات هي استفادة مشروعة، الأمر الذي أغفله **لحمداني** مقارنة مع الوقت المبكر **(1979)**، الذي تم فيه استقبال هذه المناهج الحداثية.

–ونقده **لسعيد يقطين** في كتابه "**القراءة والتجربة**"؛ حين وظّف مصطلح الانزياح في الشعر على الحقل الروائي، بيد أنه تناسى أهمية الكتاب الذي لم يشير إليه مطلقا، فقال عنه **عزّام** "لعل زامر الحي عنده– **لحمداني** – لا يطرب"[1].

كما عرض عزام ملاحظات الباحث لكتاب **سيزا قاسم،** و**نبيلة إبراهيم** دون تقديم أية ملاحظة حولهما، أو أن ينصفهما كما فعل سابقا مع **يقطين،** و**أبو ناضر.**

ثم أنهى كلامه عن هذه الكتب الثلاثة بتفضيل الكتاب الثالث الذي تناول فيه **لحمداني** الجانب التنظيري الروائي بكل دقة.

---

(1)–المصدر السابق، ص:337.

ما يمكن أن نستشفه من كل ما تقدم، هو أن الناقد **محمد عزّام** اكتفى بعرض المؤلفات مع إصدار بعض الأحكام النقدية أو كانت في شكل ملاحظات من حين إلى آخر، فمثلا: نجده يلوم بعض النقاد على الإيجاز أثناء حديثهم عن بعض القضايا، بل إغفالهم لبعض منها على نحو ما فعله **صلاح فضل**، حين أغفل الدراسات العربية للبنيوية الشكلية، لكن ما يستوقفنا هنا، هو أن كتاب **صلاح فضل** ظهر في مرحلة مبكرة (السبعينات)، وهذا بالنسبة لاستقبال نقادنا العرب البنيوية؛ بمعنى أن الدراسات –حتى وإن وجدت– لا زالت حديثة، فإذا كان الأمر كذلك، فلماذا توقف **عزام** في المستوى التنظيري العربي للبنيوية الشكلية عند عام **1990** والبنيوية التكوينية عند عام **1984**، وكتابه أصلا صدر في **2003**، بمعنى أنه كان من المفروض أن يرصد الجهود التنظيرية لذلك المنهج.

ثم إن الإيجاز الذي عاب عليه الكثير من النقاد، نلمسه في عروض **عزام** نفسه؛ حيث كان اهتمامه ببعض المؤلفات أدنى بكثير ممن سبقهم، حتى عدد الصفحات بدت قليلة جدا فمثلا حديثه عن كتاب "**الأدب والغرابـــة**" لـــ **عبد الفتاح كيليطو**، نجـــده لا يتجاوز صفحة ونصف (**42**) سطرا بل ونصف صفحة وبالتحديد (**16**) سطرا أثناء عرضه لكتاب **فؤاد أبو منصور** "**النقد البنيوي الحديث**"، وهكذا.

أما حديثه عن كتاب "**حـــدود النص الأدبـــي**" لـــ **صدوق نور الدين**، فلـــم يشر فيه إطلاقا إلى الجانب التنظيري، بل اكتفى بتقديم إشارات حول مسألة التوفيق التي تحدث عنها الباحث، إلى جانب بعض الروايات والمقاطع التي قام بدراستها.

كما أن الناقد لم يحدد المنهجية التي تعامل وفقها مع نماذجه، ولم يصرح بها في المقدمة بل جاءت دراساته على شكل إحصاء للكتب النقدية، ومن ثم كان علينا تتبع مسار كتابته للتعرف أكثر على طريقته، رغم أنه كان لزامـــا على ناقـــد النقـــد توضيح منهج دراسته لأن أي ناقـــد على حد قول **محمد مصايف:** "مهما كانت مكانته وممارسته للنقد، لابد وأن يتخذ لنفسه طريقا أو منهجا للتعامل مع النصوص" .

(1)–محمد مصايف: دراسات في النقـــد والأدب، ص: 141.

ما يشد انتباهنا أيضا هو أن الناقــد يرجع الفضل في استقبال القارئ العربي للبنيوية إلى النقاد المغاربة؛ بسب اطلاعهم المباشر على الثقافة الأوروبية، بيــد أن نماذجه المختارة في معظمها، تعود للمشارقة **(زكريا إبراهيم، صلاح فضل، فؤاد أبو منصور، سعيد الغانمي)**، وثلاثة نقــاد مغاربة **(شكري عزيز ماضي، عبد الفتاح كيليطو، صدوق نور الدين)**، أما في المستوى الثاني الخاص بالبنيوية التكوينية، فنموذج لناقــد مشرقي **(جمال شحيّد)**، ونموذج لناقــد مغربي **(محمد ساري)**، ربما لم يستطع توظيفها جميعا مراعاة لحجم البحث، أو إن دراساتهم كلها متشابهة كون مصادرهم واحدة، فأخذ البعض منها فحسب.

لكن الناقــد **محمد مصايف** يرى أنه على الرغم "من اتساع الاتصال بالغرب كان مفيدا للاتجاهات النقدية والأدبية في المغرب العربي، إلا أن التأثر بالنقد الحديث في المشرق العربي كان أوسع وأبقى"[1]، وهذا ما يوضح كثرة مؤلفاتهم–المشارقة–.

من الملاحظات أيضا التي يمكن أن نبرزها، هي إغفال الناقــد أهمية الجانب التطبيقي لكتاب "**بنية النص السردي**" لــ **لحمداني**، كونه يندرج ضمن تطبيقات نقــد النقــد؛ حيث اتبع فيه منهجية دقيقة مستفيدا من المبادئ التي وضعتها **ناتالي**–تم ذكرها– التي ساعدته على تقديم رؤية تفصيلية ودقيقة لمسار الممارسة النقدية، وإذا كان كتاب **لحمداني** من المتن المثلث[*]؛ أي "الخطاب النقدي الأساس يقوم على خطاب أدبي، ونقــد النقــد في مثل هذا الكتاب يقوم على نقــد خطاب نقــدي، في حضرة الخطاب الأدبي المنقــود"[2]، فإن نقــد **عزّام** له يمكن اعتباره من المتن المربع، وبالتالي يصبح الخطاب النقــدي الأساس يقوم على الخطاب النقــدي، ونقــد نقــد النقــد يقوم على نقــد نقــد الخطاب النقــدي في حضرة الخطاب النقــدي المنقــود، ويمكن استلهام صيغ **نبيل سليمان**، وتوضيح ذلك بـــ:

---

(1)–محمد مصايف: النقــد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1979 ص: 435.

(*)–استعار **نبيل سليمان** هذا المصطلح من الروائي والناقــد المغربي **أحمد المديني**، ما نعت به نقــد **ستيفن نورد أبل لاند** لنقــد **رولان بارت**،(ينظر نبيل سليمان: المتن المثلث، ص: 9).

(2)–المرجع نفســه، ص ن.

-المتن الأول= النص الأدبي المنقود.

-المتن الثاني= نقــد المتن الأول (نقــد الخطاب الأدبي).

-المتن الثالث= نقــد المتن الثاني (نقــد الخطاب النقدي).

-المتن الرابع= نقــد المتن الثالث (نقــد نقــد الخطاب النقدي).

وعموما يمكن القول بأن هذا الكتاب كان محاولة جادة في تقصي الأعمال النقدية العربية حيث تميزت كتاباته بالدقة والوضوح أثناء تتبعه لمسار هذه المؤلفات وفق ظهورها الزمني واستخدامه طريقة الإحصاء أثناء عرضه لهــا، وبالتالي تدخل طريقته هــذه ضمن الدراسة البيبليوغرافية، التي تسهل على القارئ الاستفادة منها لاسيما الباحث المبتدئ، الذي يكون قليل الإطلاع بكل المؤلفات التي كتبت حول البنيوية، فهذا الكتاب هو بمثابة عون له، حتى يكون على دراية تامة بالكتب التي تناولت النظرية النقدية الغربية للبنيوية الشكلية والتكوينية.

وبعد قراءتنا لهذا النموذج، ننوه إلى هناك الكثير من المجهودات النقدية التي تناولت نقــد النقــد بالممارسة، ونذكر منهم:

-الناقد السوري **نبيل سليمان** في كتابيه "**مساهمة في نقد النقد الأدبي**" عام **1983** ، و"**المتن المثلث**" عام **2004**.

-الناقد المغربي **حميد لحمداني** في كتابيه "**بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي**" عام **1991**، و"**النقد النفسي المعاصر: تطبيقات في مجال السرد**" عام **1991**.

-الناقد المغربي **محمد سويرتي:** النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج من النقد العربي: الزمن، الفضاء، السرد) عام **1991**.

-الناقد التونسي **محمد الناصر العجيمي** في كتابه "**النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية**" عام **1998**.

-الناقد السوري **عبد الله أبو هيف** في كتابه "**النقد الأدبي الجديد: في القصة والرواية والسرد**" عام **2000**.

ولعل الاستفاضة في موضوع كهذا يتطلب دراسة أعمق وبحث مفصل، ويمكن أن تكون وقفتنا عند هؤلاء النقاد وغيرهم مستقبلا، لاسيما مع كتابات **نبيل سليمان** التي كانت لها إسهاما كبيرا في توضيح نقــد النقــد، لذا اكتفينا بقراءة واحدة فحسب من النموذج العربي.

3/- في نقــد النقــد الجزائــري المعاصــر:

3-1- عمرو عيلان والنقــد العربـــي الجديــد:

يقع كتاب "**النقــد العربي الجديد: مقاربة في نقــد النقــد**" للناقد الجزائري **عمرو عيلان** في **(253)** صفحة، من منشورات الاختلاف، الجزائر، عام **2010**؛ حيث يحتوي على ثلاثة مباحث يتقدمهم تقديم (كتبه الناقد الجزائري **سعيد بوطاجين**)، ومدخل ، إضافة إلى جملة من المصادر والمراجع .

يتناول الناقد في المدخل الذي عنونه بـــ: **الفكر النقــدي العربي ومشروع الحداثة** الشروط الحضارية للبحث عن المنهج، أو مفاصل الحداثة النقدية؛ إذ عالج قضية الحداثة التي عرفتها النهضة العربية ،"منذ أن تعالت أصوات الإصلاح لدى الكواكبي ورشيد الطهطاوي، وغيرهم من المفكرين الأوائل الذي تطلعوا إلى واقــع عربي جديد يخرج من ربقة التخلف والهيمنة".[1]

راح يعرض هذه القضية التي شكلت هاجسا لدى نقادنا العرب، من خلال احتكاكهم بالثقافة الأوربية ومظاهر حضارتها، من ترجمة وتعريب وحملة نابليون على مصر فظهرت العديد من الحركات النقدية العربية (مدرسة الإحياء، مدرسة الديوان، مجلة الشعر بيان الكتابة وغيرها).

وكيفية الانتقال من النموذج النقــدي الجديد إلى النقــد العربي ، من خلال ثلاثة محطات هي: تقديم وعرض النظريات، الترجمة، التأليف والكتابة النظرية؛ حيث يلاحظ الناقد أن معظم دراسات النقاد التي عرضت للنظريات النقدية الجديدة وانبهرت بها ، حاولت اللجوء إلى الحل التوفيقي بين المناهج لعدم استيعابهم لمقولات المنهج الواحد، مما أدى إلى تعدد المصطلحات وتباينها، كما كانت عروضهم قائمة على التبسيط والإيجاز.

بيــد أن هذا الأمر تغير خلال مرحلة التسعينات، نتيجة ظهور العديد من المجلات: **فصول** (القاهرة)، **علامات** (جدة)، **آفاق** (المغرب)، وكان لها إسهاما كبيرا في التعريف بمناهج النقد

---

(1)-عمرو عيلان: النقــد العربي الجديد، ص: 11.

الغربي، وترجمتها بلغة علمية واضحة، كما أسهمت ترجمة العديد من المؤلفات النقدية الغربية في إثراء المكتبة العربية، فترجمت مؤلفات **(تودروف، بارت، جيرار جينت، باختين** وغيرهم).

ويلاحظ الناقــد تركيز هذه الترجمات على البنيوية الشكلية والتكوينية، ثم النقد النفسي ومدى تأثر النقد الروائي بهذه الأقطاب الثلاثة، مما أدى إلى تضخم الدراسات؛ كون النقاد كانوا بحاجة إلى مثل هذه الأدوات الإجرائية، لمقاربة النصوص الإبداعية، على خلاف الأنماط اللانسونية والوضعية، كما أن هذه الترجمة لم تأخذ الطابع المنهجي والمعنى العلمي الدقيق، لأنها تمت من خلال انتقاء كتب ذات صلة بنقاد كبار، ومن ثم الاختصار، وركزت على الجانب النظري أكثر من التطبيقي، "وهو ما يفقــد الرؤية المنهجية قسما هاما من فعاليتها، حيث إنها تبقى بعيدة كل البعد ، عن اختبار الصحة لدى الملتقى العربي"[1].

يقدم الناقــد في التأليف والكتابات النظرية، بعض النماذج التي تستجيب لموضوعه بذكره لثلاثة مؤلفات كان لها إسهاما كبيرا في التنظير بالبنيوية، وتوزعت بين المحتوى الفلسفي والجانب النظري والتطبيقي، ككتاب **زكريا إبراهيم**، وكتاب **صلاح فضل**، وكتاب **كمال أبو ديب**–سبق ذكرها– وكان عرضه لها بإطلالة سريعة، ويقدم في مجال القصة كتاب "**قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية**" عام **1974** لــ **نبيلة إبراهيم**، ويعده "من الكتابات النقدية العربية التي تطرقت للتحليل المورفولوجي للحكاية، واستفادت من إجرائياته في تحليل النصوص السردية الشعبية"[2].

يختار الناقــد في المبحث الأول المعنون بـــ: **النقــد البنيوي**، ثلاثة كتابات نقدية خاصة بالسرد، وهم : **سيزا قاسم، يمنى العيد ، سعيد يقطين**، وراح يعالج نصوصهم وفق خطوة من الخطوات التي وضّحها **لحمداني** سابقا، وهي **اختبار الصحة**؛ إذ يلاحظ في كتاب"**بناء الرواية**" عام **1984** لــ **سيزا قاسم** ، الذي وضع له عنوان: "**الوهج النظري**" ، عدم التزامها

(1)–المصدر السابق، ص: 41.
(2)–نفســـه، ص: 51.

بالمنطلقات المنهجية التي أقرت بها في مقدمتها، بل "عمدت إلى الانتقال بين مجموعة كبيرة من الآراء والمنطلقات المنهجية المتعارضة أحيانا"[1]، فكان الانتقاء من مختلف النظريات السردية، الأمر الذي أدى إلى عدم ضبط خصوصية الجهاز المفاهيم.

يواصل الناقــد تتبع منهجياتها في فصول كتابها؛ حيث يلاحظ أن سعيها في ترتيب تقسيمات الرواية (الماضي، الحاضر، المستقبل)، يؤدي إلى خلل في طبيعة النص الروائي المحلل، لأن"الأشكال الروائية الجديدة اعتمدت صيغة التداخل الزمني، والانتقال حسب مقتضيات البناء الروائي بين الأزمنة"[2].

وعدم إشارتها إلى مصطلح **التواتر** (**Fréquence**) **لجنيت**، الخاص بالسرد التكراري للوقائع، وتعاملها مع ثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) لــ **نجيب محفوظ** من خلال تقنية الربط والوصل للزمن النصي السابق، وهو ما أثــار لدى الناقــد العديد من الأسئلة؛ حيث يرى إذا كانت تتعامل معها بوصفها قصة واحدة، فإن منهجية التقنية المستخدمة هي الاسترجاعات المكملة، "التي تقوم بوظيفة سد الثغرات والسهو والاغفالات التي أهملتها القصة عبر حركة الزمن السردي"[3]، أما إذا نظرت إليها على أنها ثلاثة قصص منفصلة، في هذه الحالة تكون تقنية الاسترجاع الخارجي هي المستخدمة ، لكن غياب هذه المصطلحات عنها، جعلت الأحكام الانطباعية تحل محلها، مما أدى إلى خلل في المسار المنهجي.

يلاحظ أثناء تقسيمها لأنواع **الاسترجاع** (**Analepse**) الخارجي والداخلي، أضافت عنصرا آخر، هو الاسترجاع المزجي الذي يجمع بين النوعين السابقين، لكن الناقد يراه أمرا مستحيل من الناحية الإجرائية، ورغم ذلك يحاول تقديم مبررا لها بقوله: "ولعل ما ذهبت إليه الناقدة يعود إلى المقاربة التي تناولت منها الجانب الزمني، حيث إنها لم تتطرق للانشطارات

---

(1)–المصدر السابق، ص: 58، 59.
(2)–نفســـه، ص: 62.
(3)–نفســـه، ص: 64.

والذبذبات الزمنية القائمة بين زمن القصة وزمن السرد، ولذلك كان الانتقال الأتي للزمن ممكنا في رأيها"[1].

وإبعادها مصطلح **الاستباق (Prolepse)** من الدراسة، كونه ظاهرة نادرة في الرواية الواقعية، واستخدمت بدله البعد النفسي المحكوم بفكرة التداعي الاسترجاعي والمناجاة، الأمر الذي جعل دراستها تنأى عن المنهجية التي صرحت بها سابقا، إلى جانب عدم التزامها بالأصل المنهجي لمصطلحات **جينت** من: المدة **(Durée)** ، الثغرة أو الحذف **(Ellipse)** الوقفة الوصفية **(pause)**، المشهد **(scène)**، التلخيص**(Sommaire)**، فيرى الناقــد أنه "في الوقت الذي نجد أن خطاطة جينت تقيم العلاقة بين المظاهر الزمنية للمدة على أساس المقارنة بين زمن القصة وزمن السرد، تقدم الناقدة خطاطه مبينة على جوهرها على مقارنة مساحة النص وسرعة الحدث"[2].

كما يلاحظ أنها أثناء دراستها لبناء المكان لم تول له أي عناية كبيرة، بل يحيل الناقــد إلى أنها لم تخصص له سوى خمس صفحات من الفصل الذي بلغ عدده خمسين صفحة وركزت على عنصر الوصف في الرواية والمنظور الروائي، مستفيدة من أنواع الرؤية التي حددها **جون بويون** (الرؤية من خلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج)، واعتمادها الصيغة الترميزية **لتودروف** في إقامة العلاقــة بين الراوي والشخصية، وتركيزها أيضا على مقترحات **أوسبنسكي** للمنظور النفسي.

ينهي الناقــد حديثه عن هذا الكتاب، بأنه على الرغم من انتقاء الناقدة من مختلف النظريات ذات التوجه السردي، الذي أفقد البحث منهجيته وطابعه التكاملي، ولم يوضح للقارئ رؤية شاملة حول المصطلحات التي وظفت من الزمان، المكان، والمنظور، إلا أنه يبقى من "إلى المحاولات المبكرة والجادة في النقــد الروائي العربي، التي سعت إلى طرح بدائل منهجية تقف في وجه الأشكال النقدية الذاتية والتاريخية والإيديولوجية، وتعطي إمكانيات جديدة للنقــد الروائي العربي لمقاربة النصوص السردية"[3].

---

(1)-المصدر السابق، ص: 67.
(2)-نفســـه، ص: 68.
(3)-نفســـه، ص: 83.

أما كتاب "**تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**"لـــ **يمنى العيد**، يرى فيه الناقــد "مرحلة نضج مفترضة لمسار نقــدي بدأته الناقــدة منذ بداية الثمانيات (...) يمتاز بالطابع التعليمي التلقيني للمنهج البنيوي في مجال السرد"[1]، على هذا الأساس وضع له عنوان: "**التلقي المنهجي والتعليمية التنظيرية**".

يتتبع فيه الناقــد منهجية الناقــدة التي لم تلتزم بمفردات شعرية السرد وانسجامها، ولكنها عملت على شرحها وتقديمها بصورة تلقينية واضحة، مستفيدة من مقترحات **تودروف** في مقالته"**مقولات السرد الأدبي**" (**Les catégories littératures**)؛ حيث التزمت بمنهجيته في تقسيمه العناصر المكونة لدراسة القصة بوصفها حكاية، واستندت أيضا إلى مفهوم الحلقة السردية **لكلود بريمون** في مقاله" **منطق الممكنات السردية**".

بيــد أن الناقــد لم يلحظ أية إشارة توضح إحالتها إلى ذالك المفهوم، كما أنها وقعت في خطأ الترجمة حين اعتبرت الحوافز هي أفعال الشخصيات، ويورد قولها:"... قدم تودروف لوحة محيطة لكن مختزلة ومبوّبة لمجمل الحوافز التي تحكم أفعال الشخصيات في علاقات الروائي... هي الرغبة، التواصل، المشاركة"[2].

يضيف إلى أنها أثناء تطبيقها للنموذج العاملي لـــ **غريماس**، قامت بتغيير ترسيمته النظرية، فانعكس هذا على الجانب الإجرائي، ولم تنتبه إلى أن فاعلا واحدا بإمكانه أن يقوم بعدة أدوار عاملية؛ حين قسمت الأدوار العاملية لـــ"**مضجع العروس**" التي جعلت المرسل **(ليلى)**، والموضوع **(الزواج)**، والمرسل إليه **(سليم)**، والمساعد **(سوسان)**، والفاعل **(الحب)** والمعارض **(نجية، والكاهن)**، إلا أن الناقــد **عيلان** يرى أن **ليلى** الفاعل بإمكانها أيضا أن تكون الذات والمرسل إليه، أما الموضوع فهو **سليم**، ويبقى المساعد والمعارض في مكانهما.

وبالتالي تعاملت مع النموذج العاملي-بحسب رأيه- بمستوى سطحي، يعتريه نوع من القصور، كونها لم تسير وفق نظامه، أو تبحث في شبكة العلاقات التي تحكمه.

---

(1)-المصدر السابق، ص: 85، 86.
(2)-نفســـــه، ص: 90.

يلاحظ في الفصل الثاني أن الناقدة تترجم مباحث الخطاب التي اقترحها **تودروف:** الزمن **(Temps)**، الصيغة **(Mode)** ، المظهر **(Aspect)**، إلى : (مقولة زمن القص، مقولة هيئة القص، مقولة نمط القص)، وكانت إشارتها موجزة إلى مفهوم الترتيب، على أن" الراوي يكسر زمن القصة ويخلخل مسار الأحداث عبر انتقاله بين الماضي والحاضر، وأهملت كليـــة إشارة إلى الزمن المستقبل أو الاستشراق كقيمة زمنية تنبؤية"[1]، واختزالها للكثير من المفاهيم التي حددها **جينت،** وعدم إحالتها أثناء اقتباسها واختزالها الصيغ الرمزية للحركات الزمنية للسرد كما وضعها **جينت،** حين وضعت هذه الصيغ في معادلة ، من مثل رمز **ز/ق** أي الرمز على مستوى القول ، و **ز/و** الزمن على مستوى الوقائع، ويظهـــر في **المشهد** بالمعادلة التالية : **ز/ق = ز/و**؛ بمعنى زمن القص =زمن الوقائع.

وفي تناولها للرؤية السردية، يرى الناقـــد دمجها للتصور المنهجي لكل من **تودروف جينت،** لكنها لم تلتزم بتلك التصورات ، وتبنّت الانتقاء في منهجها التعليمي، مما جعل"هذا الاجتزاء من نصوص متعددة يفقد الإجراء النقدي انسجامه، وقد يسقطه في التبسيطية التي لا تمكن القارئ من تشكيل تصور شامل عن النص الروائي المدروس"[2].

ويلاحظ أنها أثناء تقسيمها لمقولة نمط القص إلى ثلاثة أنماط أسلوبية هي:

– نمط أسلوبي يتصف بالمباشرة؛ بمعنى أن الشخصية تتكلم بصوتها مباشرة.

–نمط أسلوبي يتصف باللامباشرة؛ أي نقل كلام الشخصية من قبل الراوي وبأسلوبه الخاص.

– نمط أسلوبي يتصف بلا مباشر حر؛ وفيه تداخل بين صوت الراوي وصوت الشخصية.

لم تطبق هذه النماذج على النص الروائي ، بل "اكتفت بوضع جملة بمثابة نموذج لأسلوب الخطاب المباشر، ثم قامت بتحريرها وقلبها عبر الأشكال الثلاثة"[3].

ينهي الناقـــد حديثه عنها، بأنها انقلبت عل المفاهيم"، وتحولت لهجة خطابها إلى أحكام متناقضة(...) وإن كانت لم تتخل عن منهجيتها التلقينية"[4].

---

(1)–المصدر السابق، ص: 97.
(2)–نفســـــه، ص: 105.
(3)–نفســـــه، ص: 107.
(4)–نفســـــه، ص: 108.

في حين يرى في كتاب "**تحليل الخطاب الروائي**" عام **1989** لـــ **سعيد يقطين**، الوعي النقدي والتطويع المنهجي، حتى إنه لم يقدم أية ملاحظات أو نقــد، كونه" امتاز بالوضوح والدقة والوعي الكامل بالإجراء النقدي" [1].

راح يعرض محتوى هذا الكتاب –سبق ذكرها– ثم وقف عند دراسته لزمن السرد في رواية "**الزيني بركات**" الذي اعتمد فيه صيغة تركيبية خاصة، عندما انطلق الناقد–**يقطين**– "من تحليل زمن القصة وزمن الخطاب في مستواهما الشمولي، حين يتعلق الأمر بتحديد المكونات الكبرى للنص الروائي عبر هيكلتــه الزمنية في إطار الحركة التاريخية. ثــم ينتقل إلى دراسة تجزيئية للزمن ، تقوم على متابعة الوحدات السردية الصغرى في نص الرواية" [2].

فيلاحظ **عمرو عيلان**، وتعد الملاحظة الوحيدة التي قدمها، أن الناقد ومعظم النقــاد لا يراعون خصوصية العمل الروائي، لأنهم يسقطون ذلك النموذج مباشرة على مكونات النص.

يخصص **عيلان** المبحث الثاني لـــ : **النقــد النفسي**، ويقترح نماذج لدراستها؛ حيث كانت بدايته مع كتاب "**الرواية العربية السورية: دراسة في الشخصية وتجربة الواقع**"، عام **1983** لـــ **عدنان بن ذريل**، إذ يلاحظ انطلاق الناقــد في دراسته من علم النفس العام، مما أدى إلى عدم التحكم بمنهجية خاصة، لأنها كانت من منطلق علاجي وليس نقــدي، ويورد قولــه: "وعملنا النفسي الأدبي سيكون عملا تحليليا وتركيبيا ولنقل تشريحيا وتفسيريا(...) التي يسمح بها المنهج النفسي العام أن تظهر نموذجية هذه الشخصيات، كأن تكون سوية أو مريضة(...) انبساطية أو انطوائية"[3]، بل ويورد أيضا الحكم النقدي الذي أصدره **نبيل سليمان** على كتابات **بن ذريل**، التي "صنّفها ضمن خانة المزيج السلبي للنزعة النقدية الانتقائية الضبابية"[4].

---

(1)–المصدر السابق، ص: 109.
(2)–نفســـــه، ص: 114.
(3)–عدنان بن ذريل: الرواية العربية السورية (دراسة نفسية في شخصية وتجربة الواقع)، دمشق، 1983، ص: 8. ذكره المصدر نفســه، ص: 133.
(4)–نبيل سليمان: مساهمة في نقــد النقــد، ص: 93.

ويخلص إلى أن **بن ذريل** لم يلتزم بمنهجية واضحة وإجراءات محددة، الأمر الذي أدى إلى **الاضطراب المنهجي**، وهو العنوان الذي وضعه–**عيلان**– لهذه الدراسة.

ثم مع كتاب "**التفسير النفسي للأدب**" عام **1963** لـــ **عز الدين إسماعيل**، وفيه يرى **عيلان** المنهجية المحكمة التي اتخذها الناقــد لدراسته، مستفيدا من علم النفس العام، لكن مع تبنّيه المنهج النفسي التحليلي، القادر على "تفسير العمل الأدبي من كل جوانبه وحل مشكلاته وتناقضاته"[1]، وقد وضع له–**عيلان**– عنوان الدراسة : "**الحرفية المنهجية**".

وراح يعرض مرتكزات التحليل النفسي التي استند إليها الناقــد، وتظهر في: الأسس المنهجية، مستفيدا من آراء **فرويد** حول العصاب والنرجسية؛ إذ يتعلق الأول بالتوتر النفسي الذي يصيب الفنان، فيكون بمثابة الحافز في خلق عمله بقدرات فنية تساعده على التنفيس من أزمته ، والثاني "هو الشعور الذي يغمر الشاعر فيحوّره إلى نص إبداعي، يعوض به تلك الطاقة الذاتية القائمة فيه والتي تشكل منه قوة ايجابية، تنافي الانكماش والرغبة التسلطية"[2].

يلاحظ **عمرو عيلان** أن الناقد لا يستفيد من كتب **فرويد** مباشرة، بل يقتبسها من دارسين آخرين الذين طبقوا المنهج التحليلي الفرويدي، بيد أن هذا الأمر لم يقلل من عمله، لأن تلك الأسس التي قامت عليها نظرية **فرويد** كانت حاضرة بقوة.

والإجراء النقدي للمتن المدروس من خلال دراستين: حول "**الإخوة كرامازوف**" لـــ **دوستوفيسكي**، ورواية" **السراب**" لـــ **نجيب محفوظ**، وهنا صنف الناقــد **عيلان** الدراسة الأولى ضمن **التحليل الباتوغرافي**، والدراسة الثانية ضمن **الرواية النفسية وعقدة أورست**(*)؛ حيث تظهر الأولى في تحليل شخصية المبدع انطلاقا من نصه كما فعل **فرويد**

---

(1)–عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، دت، ص: 8. ذكره عمرو عيلان: النقد العربي الجديد، ص: 134، 135.

(2)-نفســه، ص: 137.

(*)-**أورست** هو بطل مسرحية أجامنون، الذي انتقم لأبيه التي قتلته زوجته كليمنسترا، بعد أن عاد منتصرا من حرب طروادة لتتزوج مع عشيقها، وقامت بنفي ابنها أورست، وبعد عودته للقصر تطلب منه أخته الانتقام لأبيه، فقتل العشيق والأم، وبعد محاكمته وبتعادل الأصوات تمنح له أثينا حريته، (ينظر المصدر نفسه، ص: 144).

حين درس شخصية **دوستوفيسكي**، وهو ما ذهب إليه الناقــد- كما يرى **عيلان**- حين كانت صورته "مستنسخة للخلاصات التي توصل إليها فرويد وأشار فيها إلى أن دوستوفيسكي يجسد جملة من الصفات المتشابكة التي تتراوح في الاختلاف حد التناقض فهو الشاعر والرجل المريض بالعصاب، والمفكر الأخلاقي، والإنسان الخاطئ"[1]، وأضاف إليها عقدة أوديب، حين صنف هذه الشخصية ضمن المجرمين في علاقته مع أبيه، الذي أراد له الموت أما الدراسة الثانية، فيلاحظ **عيلان** عدم تحديد الناقــد المنهج المتبع أثناء مقاربته النقدية على عكس دراسته السابقة.

وبعدها مع مؤلفات "**عقدة أوديب في الرواية العربية**" عام **1982**، و"**الرجولة وإيديولوجيا في الرواية العربية**" عام **1983**، و"**الروائي وبطله: مقاربة اللاشعور في الرواية العربية**" عام **1995** لـــ **جورج طرابيشي**.

يسعى **عمرو عيلان** في دراسته لهذه النماذج إلى تتبع مسار الكتابة النقدية لدى الناقد، الذي لاحظ أن النقد النفسي عنده يشمل على ثلاثة مراحل أساسية هي: مرحلة الأسس السوسيولوجية على النقد النفسي من خلال مزاوجته بين الايديولوجيا والنقد النفسي، وأثناء تطبيقه تكون الهيمنة للنزعة الموضوعاتية، والمرحلة الثانية تأصيل منهج التحليل النفسي الفرويدي ويندرج ضمنها الكتابين الأوليين، والمرحلة الثالثة هي النقد النفسي الجديد ويمثلها الكتاب الثالث.

يلاحظ **عيلان** في الكتاب الأول أن الناقد زاوج بين المنظور الفرويدي والمقاربة السوسيولوجية، بيد أن مسار التحليل عنده ينطلق من الرؤية النفسية ليصل إلى الحقيقة الاجتماعية على عكس دراسته السابقة في المرحلة الأولى، ووعيه التام أثناء دراسته لرؤية **دوستوفيسكي**، فكانت ممارسته النقدية واضحة الرؤية، "فهو ليس محللا نفسيا عليه اكتشاف العصابات والعقد والحصارات، وبالتالي كشف الخلفية النفسية للكاتب، بل هو ناقد أدبي غايته الكشف عن المكونات الجمالية والنفسية والتكوينية للعمل الأدبي"[2].

---

(1)-المصدر السابق، ص: 140.
(2)-نفســـــه، ص: 152.

كما عمد إلى التأويل النفسي المستند للسيرة الذاتية في دراسته الرواية العائلية، الذي فتح للمنهج النفسي التحليلي آفاقا واسعة؛ كونه زاوج بين عناصر العقدة الأوديبية ومكونات الرواية العائلية، مما اكسبه حرية كبيرة في الربط بين البعد اللاشعوري والقيم السوسيولوجية، لكنه في دراسته لرواية" **آخر الطريق**" لــ **أمينة السعيد**، استبدل ذلك الإجراء بالاستعانة بعناصر خارجية، فكان تركيزه على الكشف عن سيكولوجية النص الروائي وإهماله المبدع.

يرى **عمرو عيلان** في الكتاب الثالث مستوى آخر أكثر وضوحا ودقة من سابقيه؛ لأنه استعان بمفهوم "لاشعور البطل الروائي"، وجعله مفتاحا لدراسته، وفصل بين شخصية الكاتب وشخصية البطل، وهو بذلك يجعل التحليل النفسي في خدمة النقد وليس العكس.

وبعد تتبعه لمسار الكتابة النقدية عنده من خلال الكتب الثلاثة، يتضح له" **وعيه المنهجي**" على الرغم من إشارته-**عيلان**- إلى أن الناقد لم يضبط الأساس الإجرائي منذ البداية لمنهجه، الأمر الذي فرض عليه تتبع خطواته الإجرائية أثناء التحليل، و"**الوعي المصطلحي**" من خلال المفاهيم الكثيرة المتعلقة بمكونات الشخصية، وهو ما كان مصرحا به في العنوان الذي وضعه لهذه الدراسة.

ومع كتاب "**صراع المقهور مع السلطة**" عام **1986** لــ **رجاء نعمة**؛ حيث يوضح، دون تقديم أي نقــد، هدف الكاتبة في البحث عن المكونات النفسية للبنية اللاواعية للبطل أثناء دراستها لرواية "**موسم الهجرة إلى الشمال**" لــ **الطيب صالح**، وتركيبها بين مفاهيم **فرويد** عن اللاوعي، ومفاهيم **شارل مورون** حول الأسطورة الشخصية للكاتب، لتصل إلى "مجموع الدلالات الكامنة في اللاوعي الخاص بالمؤلف"[1]، كما استندت إلى لاوعي النص لــ **جون بيلمان نويل** وركزت على نظريته كثيرا، على هذا الأساس وضع لها عنوان: "**التركيب المنهجي**".

---

(1)-المصدر السابق، ص: 170، 171.

والنموذج الخامس كان مع كتاب "**أبحاث في النص الروائي العربي**" عام **1986** لـــ **سامي سويدان**؛ إذ يوضح منهجية الناقد في "قراءاته النقدية للنصوص الروائية من منطلق يستثمر فيه تقنيات البحث عن المميزات الأسلوبية واللغوية، بما يتيح الكشف عن بنـــاء الدلالة الماثلة"[1]، مستفيدا من أطروحات **جاك لاكان** حول بنية اللاوعي في النص، كما استفاد من مفهوم **مورون** حول الاستعارات الملحّة، في نهاية دراسته حول رواية "**القاهرة الجديدة**" لـــ **نجيب محفوظ**.

وبعد عرضه لهذه الدراسة، يتضح له أن **سويدان** من "الأوائل الذين اعتمدوا هذه المقاربة النفسية في دراسة النصوص الأدبية عموما والروائية بالخصوص(...) ويكون قد وجه دراسته نحو توظيف التأويل في دراسة اللغة الأدبية، عبر صورها وتراكيبها لأنها تعد مظهرا لبنية اللاوعي"[2]، فجعل له عنوان الدراسة: "**بنية الرواية ولغة اللاوعي**".

في حين خصص **عمرو عيلان** المبحث الثالث والأخير لـــ: "**النقـــد البنيوي التكويني**" واختار ثلاثة نماذج للدراسة؛ حيث كانت وقفته الأولى مع كتاب "**ثلاثية الرفض والهزيمة**" عام **1985** لـــ **محمود أمين العالم**، الذي لاحظ استفادة الناقـــد من مقولات البنيوية التكوينية من جهة ، ومن جهة أخرى استفادته من المادية الجدلية، حين درس ثلاثية **صنع الله إبراهيم** (تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة)، على أساس أن النموذج البنيوي بمفرده لا يمكن أن يحقق نتائج واضحة، بل "يعده قاصرا عن تمثل الأبعاد الحقيقية لـــ"الصنيع الأدبي" ويقلّص التجربة الأدبية في مجالي الإبداع والنقد إلى مجرد نموذج واحد منغلق"[3].

يضيف إلى أنه ينظر إلى "النص بوصفه إنتاجا فنيا مشبعا بالدلالات الاجتماعية والتاريخية"[4]، له علاقة بالواقع، دون أن يكون صورة مطابقة له، بل هو إضافة جديدة له يمتاز بطابعه الإبداعي المتغير، وبالتالي فإن منهجيته تنتقل من داخل النص إلى خارجه.

---

(1)-المصدر السابق، ص: 174.
(2)-نفســـــه، ص: 182.
(3)-نفســـــه، ص: 191.
(4)-نفســـــه، ص: 193.

توصل إلى وعي الناقد في محاولة "البحث عن جديد منهجي بتلوين اجتماعي تاريخي، لا يأخذ بالضرورة مسارا نسقيا واحدا، بل يعمل على تنويع الإجراء النقدي بما يخدم التصور الماثل في ذهن الناقد حول ما يسميه" التوجه المنهجي"، الذي لا يلتزم بالضرورة بمنهج واحد"[1]؛ حيث عمد إلى مستويين هما: مستوى المنظور الفلسفي النقدي الخاص بالبنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص، ومستوى أخر إجرائي، يظهر في استفادته الحرة من مناهج النقد الروائي المعاصر، مما جعل دراسته تتضمن العديد من المصطلحات ذات التوجهات المختلفة، على هذا الأساس وضع **عيلان** عنوان لهذه الدراسة "**بين المساءلة المنهجية والإجراء النقدي الحر**".

في حين كانت الوقفة الثانية عند كتابين: " **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي**" عام **1985**، و"**من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية**" عام **1984** لـــ **حميد الحمداني**؛ حيث يتبنى في كتابه الأول – بحسب توضيح **عيلان**– المنهج البنيوي التكويني لمقاربة النصوص الروائية المغربية، لأنه "يعبر عن مستوى علمي متقدم يقترب من فهم طبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع والواقع الاجتماعي الإنساني"[2]، مستفيدا من آراء **لوكاش، غولدمان روني جيرار** في كتابه "**الكذب الرومنطيقي والحقيقة الروائية**".

قام **عيلان** بعرض محتوى هذه الدراسة، ليصل إلى نتيجة مفادها التزام **لحمداني** بمنهجية واضحة، تمثلت في تقسيم دراسته إلى مرحلتين هما: **مرحلة الفهم** في" الكشف عن مكونات النصوص وبنياتها الجزئية، ومتابعة وظيفتها في صياغة الدلالة العامة، وتجميع العناصر المكونة للرؤية الاجتماعية للنص"[3]، و**مرحلة التفسير** في "تصنيف البنيات المشتركة لكل مجموعة من النصوص"[4]، بيد أن الناقــد– كما يرى **عيلان** – تجاوز في بعض الروايات خصوصيتها الجزئية نتيجـــة تضخم المتن المدروس، لكنه استطاع تطويع المنهج واستغلال

(1)–المصدر السابق، ص: 194.
(2)–نفســـــه، ص: 208.
(3)–نفســـــه، ص: 223.
(4)–نفســـــه، ص ن.

مفاهيمه استغلالا مفيدا، وهو العنوان الذي وضعه له" **مسعى التطويع المنهجي**".

يسعى في كتابه الثاني–كما يوضح **عيلان**– إلى مقاربة نصوصه بالمنهج المتكامل(النقد البنيوي، والنقد البنيوي التكويني)، ونأى عن مصطلح "سوسيولوجيا النص"؛ كونه" يميل إلى الاعتقاد بالحياد المطلق للكاتب في تصوير مواجهة الإيديولوجيات داخل النص"[1] على هذا الأساس اختار مصطلح" **السوسيو بنائي**" للاستفادة من المناهج السوسيولوجيا من جهة، ومن جهة أخرى من تقنيات التحليل السردي للمنهج البنيوي، وهدفه هو"التأكيد على ضرورة ربط الإنتاج الأدبي والروائي بإحدى البنايات الاجتماعية والإيديولوجية المتصارعة في الواقع"[2].

كما التزم أيضا في اختباره المنهجي بالمرحلتين السابقتين أثناء دراسته لرواية "**المعلم علي**" لـــ **عبد الكريم غلاب**.

بعد تتبع **عمرو عيلان** مسار هذه الدراسة، اتضح له أن **لحمداني** قدم " إضافة تركيبية منهجية تسهم في تأهيل البنيوية التكوينية لتكون قادرة على الوفاء بالتزاماتها النظرية التي تطرحها(...) وبالتالي يمكن اعتماد جهده المعرفي الكامل ضمن المقاربات التي تنطلق في دراسة الأعمال الروائية من منطلق سوسيولوجي "[3].

أما الوقفة الثالثة والأخيرة، فكانت مع كتاب" **الرواية والإيديولوجية في المغرب العربي**" عام **1981** لـــ **سعيد علوش**، الذي وضع له عنوان: "**نمط الوعي وبنية النص الروائي**"؛ إذ يوضح فيه أيضا منهجية الناقد التي تبنها لدراسة الرواية في المغرب العربي، والتي تظهر "في المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية والبنيات السفلية، بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية، وأخيرا بين الحدث الروائي والإيديولوجيا السائدة"[4]، انطلاقا من التحليل البنيوي.

بيد أن تحليله –وهو النقد الذي وجهه **عيلان**– كان بعيدا عن الإجراءات البنيوية التكوينية عبر مرحلتي(الفهم، والتفسير)، كما أن دراسته اقتصرت على بعض أجزاء الرواية دون

---

(1)–المصدر السابق، ص: 225.
(2)–نفســـــه، ص: 227.
(3)–نفســـــه، ص: 231.
(4)–نفســـــه، ص: 233.

أخرى، وهو ما "يتنافى ومنهجية البنيوية التكوينية، التي ترى في الأعمال الروائية بنية كلية منسجمة"[1].

ويضيف أيضا أن توظيفه لمصطلح "الوعي الواقع" لم يكن بصورة دقيقة، كما يتضح عند **غولدمان**؛ حين جعله لكل أفراد المجموعة الاجتماعية أو الطبقية، وتصنيفاته لمستوى الوعي كان خاطئا، إذ إنه لم يخرج عن المستوى العام، بل لم يستطع التمييز بين النوعين السابقين وبالتالي بقيت دراساته -كما يقر **عيلان**- "بعيدة عن الإمساك بجوهر العملية الإبداعية وتمثلها للبنى الذهنية والمقولاتية المرتبطة بالإيديولوجيات الموجودة في الواقع الذي تنتمي إليه"[2].

ما يمكن أن نسجله من ملاحظات، ونحن نقلب صفحات هذا الكتاب، هو امتلاك صاحبه وعيا منهجيا دقيقا أثناء تعامله مع نماذجه المختارة؛ كونه اتبع منهجية واضحة تمثلت في اختبار الصحة، التي ساعدته كناقــد النقــد لمعالجة النصوص المدروسة، وتفحصها لمعرفة الأخطاء التي وقع فيها النقــاد في محاولة منه تداركها ومراجعتها، على أساس أن نقــد النقــد كما يقول **جابر عصفور:** "هو قول يراجع قولا لتأكد من صحة عمل الجهاز النقــدي وللتأكد من سلامة توصيل الموضوع"[3]، فتتبع منهجية كل ناقــد من النقــاد الذين درسهم وركز على مدى استيعابهم لمقولات المنهج المتبع، وخلفياته الفكرية، وأهم الرواد الذين أخذوا أفكارهم وأطروحاتهم.

بل ما نستشفه في جميع مؤلفاته، هو "قدرته على المقارنة والموازنة وتفكيك المفاهيم والمصطلحات وضبطها في حدودها المنهجية والوظيفية"[4]، وهو ما أقر به الناقد **بوطاجين** في مقدمة هذا الكتاب، بالإضافة إلى تحكمه الواضح بالتطبيق الإجرائي، نتيجة استيعابه للمناهج النقديــة الغربية، والدقة المنهجية في استعمال مصطلحاتها ومفاهيمها، لاسيما تفوقه

---

(1)-المصدر السابق، ص: 238.
(2)-نفســـه، ص: 242.
(3)-جابر عصفور: قراءة في نقاد نجيب محفوظ، مجلة فصول، مصر، العدد3، أفريل، 1981، ص: 177.
(4)-عمرو عيلان: النقد العربي الجديد، ص: 7.

الكبير في استعماله لمفاهيم البنيوية التكوينية، ومدى استيعابه لمقولاتها.

نلاحظ أيضا عدم انحياز الناقد **عمرو عيلان** لأي واحد من نماذجه، بل كانت دراساته وعرضه لها بكل دقــة وموضوعية، وبالتالي فقد تخلّى عن ذاتيته، كما أقر بذلك **لحمداني** – سابقا– وهو بذلك يحقق الموضوعية في نقــد النقــد.

إلى جانب أن هناك منهجية سار عليها الناقــد أثناء تقسيمه لمباحث كتابه؛ إذ جعل لكل مبحث تمهيد نظري، ولكل نموذج من نماذجه المختارة عنوانا يلخص محتوى دراساتهم ماعدا المبحث الثاني الذي جعل له تمهيد، ثم التنظير وبعدهما الممارسة النقدية.

وفي نهاية هذا العرض أيضا، يمكننا القول بأن الناقد **عمرو عيلان** بمؤلفه هذا، يكون قد فتح آفاقا واسعة حول موضوع نقــد النقــد في **الجزائر**، أو كما يقول الناقد **السعيد بوطاجين:** "فلو ظهر هذا الكتاب قبل سنين لقدم خدمة جليلة للنقــد والنقــاد"[1]، ولاسيما أن الدراسات حوله لازالت قليلة جدا، وإن وجدنا بعض نقادنــا من قبل كتبوا في هذا المجال، إما بوعي منهم لهذا المصطلح أو دون وعي منهم، ككتاب "**النقد الجزائري المعاصر: من اللانسونية إلى الألسنية**" عام **2002** لــ **يوسف وغليسي**، وكتاب "**النقد الأدبي المعاصر في الجزائر: قضاياه واتجاهاته**" عام **2001** لــ **عمار زعموش**.

---

(1)–المصدر السابق، ص: 8.

خـــاتمـــــــــة:

بعد أن اتضحت رؤية هذا البحث، وتم التعرف على قضايا نقـــد النقـــد وإشكالاته نصل إلى المحطة النهائية، وهي خاتمة البحث لاستخلاص أهم النتائج دون أن تكون نهائية له بقدر ما هي مجرد بداية لفتح أبوابه ولفت أنظار القارئ إلى التوجه والخوض في دراسة مثل هذه الموضوعات، ومعالجتها بدقـــة، بهدف اتساع آفاقه، وبكل تأكيد، ورغم المجهودات المبذولة للإلمام بجميع جوانب الإشكالية، إلا أن الموضوع ما يزال دون أدنى شك بحاجـــة إلى إضافات وإيضاحات كثيرة، ولكن رغم ذلك نقدم بعض الاستنتاجات حوله المتمثلة في:

1-إذا كان ظهور النقـــد الأدبي بهدف فهم وتفسير النص الأدبي بغية تقريبه إلى القارئ وإيضاحه له، وتسهيل تناوله من خلال مناقشته وتقويمه متوسلا في ذلك بأدوات منهجية تتمثل في اللغة النقدية التي تروم إلى إبراز السمات الخاصة للعمل الأدبي، فإن بروز نقـــد النقـــد كان نتيجة لما عرفه النقـــد العربي الحديث من تضخم المنجزات النقديـــة في دوامة الحداثـــة وما بعدها، الأمـــر الذي جعل حصرها أو توثيقهـــا صعب على هذا الأساس كان ظهوره ضرورة معرفيـــة منهجية لضبط الاتساع النظري والتطبيقي من خلال رؤية واضحة في قراءتـــه له، قراءة حفرية أركيولوجية على حد اصطلاح **الدغمومي**.

2-يسعى نقـــد النقـــد إلى وضع الخطاب النقـــدي موضع المساءلة، والاختبار، والقراءة والفحص الدقيق؛ بهدف ضبط آليات اشتغاله، ومراجعة مصطلحاته وبنياته، وفرضياته التفسيرية وتحديد مرجعياته، والتعرف على قضاياه وإشكالاته التي يتقاطع فيها الجمالي بالفكري والاجتماعي والإيديولوجي، الأمر الذي تطلب من ناقـــد النقـــد أن يكون ملما بكل الأدوات المفاهيمية والاصطلاحية التي تعود –في الأصل– إلى مختلف المجالات العلمية والمعرفية فتجاوز حدود الأدب ليشمل حقول أخرى: حقل الفلسفة، التاريـــخ، الأنثربولوجيا علم النفس وغيرها.

3-كما أن مسألة المثاقفة –التي آثرها الكثير من النقـــاد– بين العالم العربي والعالم الغربي هي أمر مشروع، ما دامت تهدف إلى تطوير المعارف وتبادل الثقافات، خاصة أن العالـــم

أصبح متداخل ومرتبط بعضه ببعض؛ فاستقبل الناقد العربي المناهج النقدية الحداثية في سياق التبادل الثقافي مع الآخر، بيد أن هذا الأخذ يتطلب الفهم الصحيح لها واستيعابها ثم توظيفها بدقة، وبالتالي لا بد من الوعي في تملك تلك المناهج، لكي لا يقع الدارس في اضطراب منهجي، فينعكس كل ذلك على الخطاب النقدي العربي.

4-بل أصبح النقد الغربي قطعة من كيانه على حد تعبير **العجيمي** لا يمكن له نزعه أو الابتعاد عنه، لذا كان لا بد من أن يكون الاحتكاك معه بهدف كشف المظاهر المستحدثة فيه دون أن ينسيه الرجوع إلى التراث النقدي الذي يزخر بالكثير من التصورات والأفكار التي بحاجة –هي الأخرى– إلى من يوليها عناية فائقة، ويؤسس لها مناهج في موطنها الأصلي تكون صالحة لكل زمان ومكان، وتراعي خصوصية الإبداع العربي.

5-ضرورة التمسك بالمنهج والتعامل معه بكل قداسة، باعتباره الأداة المثلى التي يتوسل بها الدارس لإنجاز عمله، والوصول إلى النتائج السليمة؛ لأن قيمة المنهج تكمن في قدرة الناقد على التحكم في مبادئه ووسائله وأهدافه، وهذا ما يتطلبه البحث العلمي الذي يروم إلى دراسة منهجية محكمة.

6-ضرورة التعامل مع المصطلح تعاملا علميا دقيقا؛ لأن كثرة المصطلحات النقدية أدت إلى حالة من الفوضى، في عدم ضبط مفهومها، فكان الغموض في استعمالها، مما أفرز العديد من الإشكالات التي راح النقاد يخصصون لها دراسات ومقالات وغيرها، على هذا الأساس لا بد من الناقد أن يراعي خصوصية مجال المصطلح الذي وظف فيه، ليتجنب الخلط بينه وبين مصطلحات أخرى.

7-يقوم نقد النقد على فرضيات تحقق له إمكانية ممارسة تحقيق العمل النقدي، ومن ثم فهو يختلف عن فرضيات التنظير النقدي التي تنهض على التأسيس والتغيير.

8-لكي تتحقق الموضوعية في نقد النقد–كما وضحها **العجيمي**– لا بد أن يتجرد ناقده من الانطباعات الذاتية، ويتعامل مع المفاهيم المحددة الهوية القانونية، وينأى عن الأحكام الجاهزة المطلقة.

9-إن نقد النقد هو ممارسة معرفية له إجراءاته وأدواته التي تؤسس له كيانه الخاص ومن ثم فإن تداخله مع الكثير من الدراسات الأدبية والنقدية، لا يلغي استقلاله ووجوده

بل هو يتمتع بدينامية، كونه يشتغل على خطاب معرفي –النقد– منفتح على جميع المعارف ثم إنه يوسع من آفاق هذه الدراسات حين يجعلها مجالا من مجالات بحثه.

10–يعد نقـــد النقـــد ضربا من الحوار، كون النقد الأدبي الذي هو مدار اشتغاله يتمتع بحرية أكبر الأمر الذي جعله في حوار مع حقول معرفية مختلفة؛ وإذا أراد ناقـــد النقـــد محاورة النص الأدبي لابد أن يصبح هو بدوره كاتبا فيدخل معه في حوار، ثم يحاور النص النقدي فيصبح بدوره ناقـــدا، وهذا ما أقر به **تودروف** حين جعل هذا النقـــد نوعا من النقد الحواري.

11–وجوب على ناقـــد النقـــد أن يختار منهجا ينأى عن المناهج الخاصة بالإبداع الأدبي لأن ذلك يوقعه في الخلط المنهجي بين منهج نقـــد الإبداع ومنهج نقـــد النقـــد، مما يفقد عمله الموضوعية العلمية، لذا بات من الضروري أن يدرك ناقـــد النقـــد أهمية المنهج المتبع ووجوب وضوحه، وتناسبه مع طبيعة النص الأدبي المنقود.

12–إن الظواهر التي طبعت النقـــد أثرت أيضا على نقـــد النقـــد والتنظير، وهذا ما أوضحه **الدغمومي**؛ حيث إن الوضع الإشكالي الذي تتصف به طبيعة النقـــد، واعتماده على نماذج مسبقة تمثلت في نماذج الأدب الغربي، وبالتالي لا يملك فرضيات قادرة على صنع نظرية أو منهج أصيل نابع من ثقافته، ومبادئه وإجراءاته بعيدة كليا عن الأدب العربي، وتحوله مرتبط بالقراءات وتحولات النقـــد الغربي، كما أن دينامكية خطابه تظل ثقافية يتخللها الجانب الإيديولوجي، الأمر الذي جعله محور جدال وسجال، يتخذ مظهر العنف، دون أن يكون هناك اقتراح لبدائل أصلية فاعلة.

لكـــن...؟ نعود ونطرح بعض الأسئلة من جديد:

إذا كانت كل هذه العوامل (الظواهر) مجتمعة سببا في حدوث ما يصطلح عليه بأزمة النقـــد، الذي أصبح إشكالية من إحدى إشكالات الحركة الأدبية العربية، لعدم قدرة النقـــاد على الإلمام بكل جوانبه، بل ومجرد الاتفاق على صياغة تعريف جامع مانع له، هل يمكن لنقـــد النقـــد –الذي لم يكتمل مشروعه بعد على حد قول **الدغمومي**، ولم تتضح معالمه بدقـــة، كونه يحتاج إلى جهود متضافرة من النقاد المتمرسين في إرساء دعائمه وصوغ

نظرية له مبنية على أسس علمية– أن يعالج هذه الأزمة وله القدرة على حلها؟ أو إنه –هو الآخر– بحاجة إلى تصور جديد ينظر في قضاياه ومسائله وإشكالاته؟

إذن ما الإضافات التي قدمها نقـــد النقـــد للنقـــد الأدبي؟ هل هي مجرد التقليل من حدة تضخم الدراسات النقديـــة؟ أو إن أهدافـــه متعددة(...) إلا أنني لم أستطع الوصول إليها وإبرازها بحكم أن موضوعه يحتاج إلى أرضية متينة تجنبنا من إطلاق أحكاما اعتباطية.

ولكـــن...؟ بالرغم من ذلك، يبقى أن أقول: إن نقـــدنا العربـــي–لكي يخطو في مساره الصحيح– فهو بحاجة ماسة إلى نقـــد النقـــد لمعالجة نصوصه النقديـــة، بأدوات منهجية تقتضي الدقـــة والموضوعية.

ببيليوغرافيـــا : (Bibliographie)

- القــرآن الكريــم :

القــرآن الكريــم برواية ورش ، دار الفكــر، سوريا ط6، 1404 ه.

أ-المصـــــــــادر :

1- تزفيتان تودروف: نقــد النقــد (رواية تعلم)، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي بيروت، ط1، 1986.

2- حميد لحمداني : سحــر الموضوع عن النقــد الموضوعاتــي في الروايــة والشعــر، منشورات دراسات- سال، د ط ، 1990.

3- محمد الدغمومي : نقــد النقــد وتنظيــر النقــد العربــي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلــوم الإنسانية، المغرب، ط1، 1999.

4- محمد عــزام : تحليــل الخطــاب الأدبــي على ضوء المناهج النقــدية الحداثيــة (دراسة في نقــد النقــد)، منشورات اتحــاد الكتــاب العــرب، دمشق، د ط 2003.

5- محمد الناصر العجيمي : النقــد العربــي الحديــث ومدارس النقــد الغربيــة كليــة الآداب- سوسة دار محمد علي الحامي – صفاقس، ط1، 1998.

6- عمرو عيــلان : النقــد العربــي الجديــد (مقاربة فــي نقــد النقــد)، منشورات الاختلاف،الجزائر ط1، 2010.

ب-المراجــع باللغــة العربيــة :

7- أبو حيان التوحيدي : الإمتــاع والمؤانســة، تح: أحمد أمين وأحمد الدين، دار مكتبة الحياة ، بيروت ج2، د ط، د ت.

8- أحمــد الرقب : نقــد النقــد (يوسف بكــار ناقــدا)، دار اليازوري العلميــة، الأردن، د ط، د ت.

9- بسام قطوس : مدخــل إلى مناهــج النقــد المعاصر، دار الوفــاء لدنيــا الطباعة والنشــر، ط1 2006.

10- حسن حنفي : المنهــج النفســي ضمن قضايــا العلــوم الإنسانيــة (إشكاليــة المنهــج)، الهيئــة العامة لقصور الثقافة، د ط، د ت.

11- حسن ناظــم : مفاهيــم الشعريــة (مقارنة في الأصــول والمنهــج والمفاهيــم) المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994.

حسين خمـــري :

12–نظـــرية النـــص (من بنيـــة المعنـــى إلى سيميائية الـــدال) ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 2007.

13–فضاء المتخيـــل (مقاربة في الروايـــة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

14–الطاهـــر بومزبر : أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري) منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2007.

كمال أبو ديـــب :

15–جدليـــة الخفـــاء والتجـــلي، دار العلم، بيروت ، د ط، 1979.

16–فـــي الشعريـــة ، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت ، د ط، 1987.

17–محمد أمين العالم : الإبـــداع والدلالـــة ، الهيئة المصرية العامة، مصر ، د ط، د ت.

محمد مصايف :

18–النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1979

19–دراسات في النقـــد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1988.

20–محمد سويرتي : النقـــد البنيـــوي والنص الروائـــي (نماذج من النقـــد العربي : الزمن، الفضاء السرد)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ج2، دط، 1991.

21–محمد فهمي حجازي : الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع مصر، د ط 1993.

22–ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقـــد الأدبـــي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، د ت.

نبيل سليمـــان :

23– مساهمـــة في نقـــد النقـــد الأدبـــي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

24– المتـــن المثلـــث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

25–نهلـــة فيصل الأحمد : التفاعـــل النصي (التناصية ، النظرية والمنهج)، مؤسسة اليمامة الصحفية الرياض، د ط، 1423.

عبد الملك مرتاض :

26–النص الأدبـــي من أيـــن ؟ وإلى أيـــن ؟ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د ط، 1983.

27–في نظرية النقـــد (متابعة لأهم المدارس النقـــدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومه، الجزائر دط، 2010.

28–عبد العزيز حمودة : علم الجمال والنقـــد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1991.

29–عبد الله أبو هيف : النقـــد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد)، اتحاد الكتاب العرب دط، 2000.

30– عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي (المقاربات النقـــدية في التناص والرؤى والدلالة)، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1990.

عبد السلام المسدي :

31–الأدب وخطاب النقـــد ، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2004.

32–المصطلح النقـــدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، دط، دت.

33–في آليات النقـــد الأدبـــي، دار الجنوب، تونس، دط، 1984.

34–قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، دط، 1984.

35–عمار زعموش : النقـــد الأدبـــي المعاصر في الجزائر (قضاياه واتجاهاته)، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة.2000، 2001.

36–عز الدين إسماعيل : الأسس الجماليـــة فـــي النقـــد العربـــي : دار الفكر العربي، القاهرة، دط 1968.

37–عمرو عيلان: في مناهـــج تحليـــل الخطـــاب السردي (سلسلة دراسات 2)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008.

38–صلاح فضل : في النقـــد الأدبـــي (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007.

39–فاضل ثامر : اللغـــة الثانيـــة (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقـــدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.

40–سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر (قضاياه واتجاهاته)، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1 2001.

شكري عزيز ماضي :

41–من إشكاليات النقـــد العربـــي الجديـــد، المؤسسة العربية، بيروت، دط، 1997.

42–في نظريـــة الأدب ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت، عمان، ط1، 2005.

يمنى العيـــد :

43–فن الروايـــة العربيـــة (بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب)، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999.

44_في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983.

ج–المراجـــع باللغـــــة الأجنبيـــــة :

45-JEAN DABOIS : Dictionnaire de linguistique et des sciences langage, Larousse, Paris, 1997.

46-JOSETTE REY DEBROVE : Le métalangage, coll. l'ordre des mots, le Robert, Paris, 1978.

47-FERDINAND DE SAUSSURE : Cours de linguistique générale, Edition-Talantikit, Bejaia, 2002.

هـــ–المراجـــع المترجمـــة :

48–اديث كيروزيل : عصـــر البنيويـــة، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

49–انريك أندرسون إمبرت : مناهـــج النقـــد الأدبـــي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة دط، 1991.

50–بول ديمان : العمـــى والبصيـــرة (مقـــالات في بلاغـــة النقـــد المعاصر)، تر : سعيد الغانمي المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000.

51–جان ايف تاديه : النقـــد الأدبـــي فـــي القـــرن العشريـــن، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ج1، ط1، 1998.

52-جونثن كاللر : مدخـــل وجيـــز إلى نظريـــة الأدب، تر: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الآداب واللسانيات، جامعة منتوري،قسنطينة، دط، 2007.

53-رولان بارت : نقـــد وحقيقـــة، تر : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1994.

54-رينيه ديكارت : خطاب عن المنهـــج، تر : محمود محمد الخضيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، دط، 1985.

55-غراهام هو : مقالـــة في النقـــد ، تر: محي الدين صبحي، دمشق، دط، 1973.

56-فولفغانغ ايزر : فعـــل القـــراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر : حميد لحمداني الجلالي منشورات مكتبة المناهل الكدية، دط، دت.

57-ستانلي هايمن : النقـــد الأدبـــي ومدارسه الحديثـــة، تر : إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ج1 دط، 1981.

58-نورثروب فراي : تشريـــح النقـــد، تر : محمد عصفور، عمان، دط، 1991.

و- المعاجـــم والقـــواميـــس :

59-أبو عثمان الجاحظ ، الحيـــوان، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج2، دط، 1992.

60-إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط، دار الدعوة للتأليف والتوزيع، تركيا – مصر ج1 ، دط 1989.

61-ابن منظور : لســـان العـــرب، دار صادر للطباعة والنشر بيروت، مج4، ط1، دت.

62-مجدي وهبة : معجـــم مصطلحـــات الأدب (انجليزي، فرنسي، عربي)ن مكتبة لبنان، بيروت، دط 1974.

ز- المجـــــلات والدوريـــــات :

63-حوليـــات الجامعة التونسية ، العدد 52، 2007.

64-مجـــلة دراسات أدبيـــة، العدد 5، فيفري 2010.

65-مجـــلة عالم الفكـــر، الكويت، مج 23 ، العدد 1-2، 1994.

66-مجـــلة عالم الفكـــر، الكويت، مج 27 ، العدد 1، 1998.

67-مجــلة عالم الفكــر، الكويت، مج 28 ، العدد 4، 2000.

68-مجــلة عالم الفكــر، الكويت، مج 38، العدد 1، 2009.

69-مجــلة علامات في النقــد، جدة، العدد 64، مج 16، 2008.

70- مجــلة فصول، مصر، العدد 3، 1989.

71-مجــلة فصول في نقــد النقــد العربـــي، العدد 70، 2007.

72-الملتقى الدولي الثاني حول الخطاب النقــدي الأدبي المعاصر، النقــد السوسيولوجي، منشورات المركــز الجامعـــي، خنشــلة، 2007.

73-الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقــدي العربي المعاصر، النقــد النفسي، المركــز الجامعي خنشــلة، أيام 3،4،5 ماي 2008.

74-صحيفة الوطن السعودية ، العدد 3504، ماي 2010.

ح-**المخطــوطــات :**

75-المحاضرات التي ألقــاها الناقــد عمرو عيــلان على طلبة الماجستير تخصص النقــد المعاصر في نقــد النقــد، مدرسة الدكتوراه في النقــد والدراسات الأدبيــة واللغويــة ، المــركز الجامعـــي خنشــلة، 2008، مخطوط.

فهرس الأعلام

1-تزفيتان تودروف:

هو فيلسوف وناقــد مؤرخ فرنسي بلغاري الأصل، ولد في صوفيا سنة **1939**، هاجر إلى فرنسا عام **1963**، وعمل مديرا بالأبحاث في المركز الوطني للأبحاث العلمية، وأصدر عشرات الكتب نشرت في أكثر من 25 لغة.

2-محمد عــزّام:

ولد في حلب عام **1940**، تخرج من جامعة دمشق (كلية الآداب، قسم اللغة العربية) عام **1969**، نال دبلوم التأهيل التربوي من جامعة حلب عام **1984**، وتحصل على جائزة (الباسل) للإبداع الفكري عن مجلس مدينة حلب في كانون الأول عام **2003**، كرّمه إتحاد الكتّاب العرب في **26** أيار **2004**، وقد شغل العديد من المناصب، كمنصب نقيب المعلمين بحلب عام 1990، 1995، وموجها اختصاصيا لمادة اللغة العربية، وعضوا في إتحاد الكتاب العرب، وعضوا في هيئة تحرير مجلة "الموقف الأدبي".

توفي في **01** جويلية **2005**، وقد صدرت له العديد من المؤلفات في مجالات مختلفة (مناهج النقد الأدبي، في نقد الشعر، في النقد الأدبي) نذكر منها:

-الأسلوبية منهجا نقديــا، وزارة الثقافة، دمشق، 1989.

-المنهج الموضوعي في النقــد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

-بنيــة الشعر الجديــد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 1976.

-شعرية الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

-مدخل إلى فلسفة العلوم، دار طلاس، دمشق، 1999.

3-محمد الدغمومــي:

هو باحث، ناقــد، قاص، وروائي، وكاتب مقالات، من مواليد **1947** بطنجة، درس بمؤسساتها التعليمية عبر المراحل الثلاث، حصل خلالها على الإجازة في الأدب العربي سنة **1971**، نــال بعدها دبلــوم الدراسات العليــا بكلية الآداب بالرباط سنة **1987**، و لم يتوقف

طموحه عند هذا الحد، بل راهن على دكتوراه الدولة في الأدب الحديث سنة **1996**، اشتغل أستاذ النقـــد الأدبي بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط سنة **1978**، بدأ حياته الإبداعية بكتابة الشعر ثم القصة، ونشر أعماله في الصحافة الثقافية المغربية والعربية منذ سنة **1965**، ترجمت أعماله إلى عدة لغات: كالفرنسية، الإسبانية، التشيكية، أغنى الساحة الأدبية الإبداعية بأعمال متميزة في مجالات مختلفة (في القصة القصيرة، في الروايـــة في النقـــد)، نذكر منها:

-الماء المالح، الرباط، 1988.

-رغبات مجنونة، الرباط، 2006

-بحر الظلمات، 1993.

-شجرة المزاح، 2004.

-الرواية والتغيير الاجتماعي، 1993.

-نقـــد القصة والرواية، 2005.

4-حميـــد لحمـــداني:

هو ناقـــد مغربي وأديب مبدع، تخصص في مجالين اثنين، مجال "الإبداع الأدبي"، ومجال "الدرس النقـــدي"، فنشر العديد من الروايات كرواية "دهاليز الحبس القديم" **1979**، ورواية "رحلة خارج الطريق السيار" سنة **2000**، وهي الرواية التي حاز بها على جائزة الرواية العربية في الأردن سنة **2002**، أما علاقته بدراسة الأدب ونقـــده فقد كانت جهوده متنوعة ومختلفة تمثلت في بعض المؤلفات التالية:

-من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، رواية المعلم نموذجا، 1984.

-الرواية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، 1985.

-أسلوبية الرواية، مدخل نظري، 1989.

-الواقع والخيالي في الشعر العربي القديم، 1997.

-القراءة وتوليد الدلالة، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، 2003.
-النقــد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي 1990.
-بنية النص السردي، من منظور النقــد الأدبي، 1991.

فهــرس الموضوعـــــات

-مقدمـــــة.....أ

الفصل الأول: حـــدود ومكونـــات نقـــد النقـــد الأدبـــي:

-تمهيـــــد.....8

1/-مفهـــوم نقـــد النقـــد:

1-1-ما النقـــد؟.....8

1-2-ما نقـــد النقـــد؟.....19

2/-مرجعيـــات نقـــد النقـــد:

2-1-المرجعية الفلسفية.....23

2-2-المرجعية الجمالية.....25

2-3-المرجعية النفسية.....27

2-4-المرجعية السوسيولوجية.....32

2-5-المرجعية اللغوية.....37

3/-مكونـــات نقـــد النقـــد:

3-1-المكون المفهومي.....42

3-2-المكون المنهجي.....47

3-3-المكون الاصطلاحي.....57

3-4-المكون النظري:.....63

الفصل الثاني: تنظيـــر نقـــد النقـــد الأدبـــي:

-تمهيـــــد.....72

1/-تنظيـــر نقـــــد النقـــــد:

1-1-**محمد الدغمومي** ونقـــد النقـــد.....73

1-2-**محمد الناصر العجيمي** والنقـــد العربي الحديث.....91

1-3-**حميد لحمداني** وسحر الموضوع.....103

2/-نقـــد النقـــد وعلاقاته بالدراسات الأدبيـــة والنقديـــة:

2-1-النقـــد ونقـــد النقـــد.....113

2-2-نقـــد النقـــد والتنظير النقـــدي.....119

2-3-نقــد النقــد والنظرية الأدبيــة.....124
2-4-نقــد النقــد ونظريات القــراءة.....128
الفصل الثالث: تطبيقات نقــد النقــد الأدبــي:
-تمهيـــــد:.....134
1/-في نقــد النقــد الغربـــي المعاصـــر:
1-1-**تودروف** ونقــد النقــد.....135
2/-في نقــد النقــد العربـــي المعاصـــر:
2-1-**محمد عزّام** وتحليل الخطاب الأدبي.....151
3/-في نقــد النقــد الجزائـــري المعاصـــر:
3-1-**عمرو عيلان** والنقد العربي الجديد.....189
-خاتمـــــــــــة.....205
-بيبليوغرافيـــــــا.....210
-مُلحـــــــق:
ثبت المصطلحات.....217
فهرس الأعلام.....223
-فهرس الموضوعات.....227
-مُلخص باللغة العربية.....230
-مُلخص باللغة الفرنسية.....233

مُلحــق

ثبــت المصطلحــات
عربي– فرنسي

(أ)

أدوار غرضية	**Rôles thématique**
إبستيمولوجيا تحليلية	**L'épistémologie analytique**
اختبار الصحة	**Validation**
استباق	**Prolepse**
استرجاع	**Analpeses**

(ب)

بنية	**Structure**
بنية دالة	**Structure significative**
بنيوية تكوينية	**Structure génétique**
بويطيقا	**Poétique**

(ت)

تأويل	**Interprétation**

Analyse proprement dite	تحليل بحصر المعنى
Transformations	تحوّلات
Sommaire	تلخيص
Interaction	تفاعل
Explication	تفسير
Déconstruction	تقويض
Synchronie	تزامن
Diachronie	تزمّن
Intertextualité	تناص
Ordination	تنظيم
Autorégulation	تنظيم ذاتي

(ث)

Ellipse	ثغرة(حذف)

(ح)

Dialogisme	حوارية

(خ)

خطاب على خطاب	**Discours sur discours**
	(ذ)
ذات علمية	**Sujet scientifique**
	(ر)
رؤية العالم	**La vision du monde**
	(ز)
زمن	**Temps**
	(ص)
صيغة	**Mode**
	(ك)
كلام	**Parole**
كلية	**Totalité**
	(ل)
لسان	**Langue**
لغة واصفة	**Méta langage**
	(م)
ما بعد النقــد	**Méta critique**
مدة	**Duré**
مصطلح	**Terme**
منهج	**Méthode**

Concept	مفهوم
Parcoure figuratif	مسار صوري
Scène	مشهد
Aspect	مظهر

(ن)

Théorie	نظرية
Texte du texte	نص النص
Critique	نقــد
Auto critique	نقــد ذاتي
Critique de la critique	نقــد النقــد
Activité Cognitif	نشاط عرفاني

(ف)

Compréhension	فهم

(ق)

lecteur implicite	قارئ ضمني
Lecture	قراءة

Codes de bases	قوانين أساس

(و)

Description	وصف
Conscience possible	وعي ممكن
Fonction productive	وظيفة إنتاجية
Fonction référentielle	وظيفة مرجعية
Fonction poétique	وظيفة شعرية
Pause descriptive	وقفة وصفية

فهرس الأعلام

1-تزفيتان تودروف:

هو فيلسوف وناقــد مؤرخ فرنسي بلغاري الأصل، ولد في صوفيا سنة **1939**، هاجر إلى فرنسا عام **1963**، وعمل مديرا بالأبحاث في المركز الوطني للأبحاث العلمية، وأصدر عشرات الكتب نشرت في أكثر من 25 لغة.

2-محمد عــزّام:

ولد في حلب عام **1940**، تخرج من جامعة دمشق (كلية الآداب، قسم اللغة العربية) عام **1969**، نال دبلوم التأهيل التربوي من جامعة حلب عام **1984**، وتحصل على جائزة (الباسل) للإبداع الفكري عن مجلس مدينة حلب في كانون الأول عام **2003**، كرّمه إتحاد الكتّاب العرب في **26** أيار **2004**، وقد شغل العديد من المناصب، كمنصب نقيب المعلمين بحلب عام 1990، 1995، وموجها اختصاصيا لمادة اللغة العربية، وعضوا في إتحاد الكتاب العرب، وعضوا في هيئة تحرير مجلة "الموقف الأدبي".

توفي في **01** جويلية **2005**، وقد صدرت له العديد من المؤلفات في مجالات مختلفة (مناهج النقد الأدبي، في نقد الشعر، في النقد الأدبي) نذكر منها:

-الأسلوبية منهجا نقديــا، وزارة الثقافة، دمشق، 1989.

-المنهج الموضوعي في النقــد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

-بنيــة الشعر الجديــد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 1976.

-شعرية الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

-مدخل إلى فلسفة العلوم، دار طلاس، دمشق، 1999.

3-محمد الدغمومــي:

هو باحث، ناقــد، قاص، وروائي، وكاتب مقالات، من مواليد **1947** بطنجة، درس بمؤسساتها التعليمية عبر المراحل الثلاث، حصل خلالها على الإجازة في الأدب العربي سنة **1971**، نــال بعدها دبلــوم الدراسات العليــا بكلية الآداب بالرباط سنة **1987**، و لم يتوقف

طموحه عند هذا الحد، بل راهن على دكتوراه الدولة في الأدب الحديث سنة **1996**، اشتغل أستاذ النقـــد الأدبي بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط سنة **1978**، بدأ حياته الإبداعية بكتابة الشعر ثم القصة، ونشر أعماله في الصحافة الثقافية المغربية والعربية منذ سنة **1965**، ترجمت أعماله إلى عدة لغات: كالفرنسية، الإسبانية، التشيكية، أغنى الساحة الأدبية الإبداعية بأعمال متميزة في مجالات مختلفة (في القصة القصيرة، في الروايـــة في النقـــد)، نذكر منها:

-الماء المالح، الرباط، 1988.

-رغبات مجنونة، الرباط، 2006

-بحر الظلمات، 1993.

-شجرة المزاح، 2004.

-الرواية والتغيير الاجتماعي، 1993.

-نقـــد القصة والرواية، 2005.

4-حميـــد لحمـــداني:

هو ناقـــد مغربي وأديب مبدع، تخصص في مجالين اثنين، مجال "الإبداع الأدبي"، ومجال "الدرس النقـــدي"، فنشر العديد من الروايات كرواية "دهاليز الحبس القديم" **1979**، ورواية "رحلة خارج الطريق السيار" سنة **2000**، وهي الرواية التي حاز بها على جائزة الرواية العربية في الأردن سنة **2002**، أما علاقته بدراسة الأدب ونقـــده فقد كانت جهوده متنوعة ومختلفة تمثلت في بعض المؤلفات التالية:

-من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، رواية المعلم نموذجا، 1984.

-الرواية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، 1985.

-أسلوبية الرواية، مدخل نظري، 1989.

-الواقع والخيالي في الشعر العربي القديم، 1997.

-القراءة وتوليد الدلالة، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، 2003.
-النقــد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي 1990.
-بنية النص السردي، من منظور النقــد الأدبي، 1991.