الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم -
كلية الأدب العربي و الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في النقد العربي الحديث موسومة بـ:

الخطاب النقدي لدى شكري محمد عياد

إعداد الطالب:
يوسف نقماري

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد قادة

أعضاء لجنة المناقشة

أ. د. محمد عباسة	رئيسا	جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم-
أ. د. محمد قادة	مشرفا ومقررا	جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم-
أ. د. العربي عميش	عضوا مناقشا	جامعة حسيبة بن بوعلي -الشلف-
د. بن عبد الله مفلاح	عضوا مناقشا	المركز الجامعي أحمد زبانة -غليزان-
د. بلمهل عبد الهادي	عضوا مناقشا	المركز الجامعي أحمد زبانة -غليزان-
د. محمد خطاب	عضوا مناقشا	جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم-

السنة الجامعية: 1436-1437/2015-2016

بسم الله الرحمن الرحيم

قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (25) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (26) وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (27) يَفْقَهُوا قَوْلِي (28) . (سورة طه:25-28) .

وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا وَقَدْ أَحْسَنَ بِي إِذْ أَخْرَجَنِي مِنَ السِّجْنِ وَجَاءَ بِكُمْ مِنَ الْبَدْوِ مِنْ بَعْدِ أَنْ نَزَغَ الشَّيْطَانُ بَيْنِي وَبَيْنَ إِخْوَتِي إِنَّ رَبِّي لَطِيفٌ لِمَا يَشَاءُ إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ (100) رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ فَاطِرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَنْتَ وَلِيِّي فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ تَوَفَّنِي مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ (101) . (سورة يوسف:100-101) .

ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ (125) وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُوا بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُمْ بِهِ وَلَئِنْ صَبَرْتُمْ لَهُوَ خَيْرٌ لِلصَّابِرِينَ (126) وَاصْبِرْ وَمَا صَبْرُكَ إِلَّا بِاللَّهِ وَلَا تَحْزَنْ عَلَيْهِمْ وَلَا تَكُ فِي ضَيْقٍ مِمَّا يَمْكُرُونَ (127) إِنَّ اللَّهَ مَعَ الَّذِينَ اتَّقَوْا وَالَّذِينَ هُمْ مُحْسِنُونَ (128) . (سورة النحل:125-128) .

المقدمة

يعدّ النقد من أهمّ الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبي، وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية، وتنوّع مناهجه التحليلية، وما فتئ كلّ إبداع سردي أو شعري يُقابل بإبداع نقدي في مواكبة دائبة عبر توالي العصور وتعاقب الأجيال، وما ازدهر الأدب في عصر من العصور إلا وكان النقد رافداً له؛ تفسيراً أو تقييماً أو إبداعاً، وقد تداولت على النقد الأدبي عبر مسيرته التطوّرية مناهج متعدّدة، بدأت بالقراءة التذوقية، مروراً بالمناهج السياقية وظهور المناهج النسقية (نصانية).

تعتبر مسألة تأصيل المناهج النقدية من القضايا التي شغلت الكثير من الباحثين والنقاد العرب، و ذلك من أجل البحث عن هُوية عربية للنقد العربي، وقد عرفت الساحة النقدية العربية مجموعة من المناهج، والنظريات التي تهتم بدراسة الأدب، كلاًّ بإجراءاتها ومبادئها، وذلك نتيجة الانفتاح على الثقافة الغربية؛ عن طريق المثاقفة والترجمة، والدراسة في الغرب، فمن الدارسين مَن رفض هذه المناهج في بداية الأمر، و هناك من حاول تطبيقها كما هي في تحليل النصوص الإبداعية، ومنهم من حاول تبييئها و تأصيلها حسب الثقافة العربية.

وانطلاقا من أنّه لكل ناقد خطابه الخاص المتمثّل في مفاهيمه، أو في ما يمارسه من هيمنة ضمن حقوله الإنتاجية، توقفنا في هذه الدراسة عند "**الخطاب النقدي لدى شكري محمد عياد**"؛ لنحدّد مفاهيمه وإجراءاته المنهجية بغية الوصول إلى الخصوصية التي يتميّز بها هذا الخطاب النقدي، وكذلك بإبراز المواقف والرؤى والجهود النقدية التي شغلت شكري عياد معظم سنين نشاطه النقدي.

ويعود اختيارنا لهذا الموضوع إلى أسباب ذاتية تمثّلت في اهتمامنا بالدرس النقدي وذلك في إطار تحضيرنا لرسالة الماجستير في هذا المجال (النقد الأدبي والفني "المدارس والأجناس")، ومحاولة معرفة ما ورد في حقل الدراسات الأدبية والنقدية، وكذا لِمَا في الموضوع من أهمية كبيرة

وذلك من خلال دراسة القضايا الأدبية، والنقدية التي أثارها الناقد شكري عياد في مدونته النقدية والتي ساهمت في إثراء النقد في العالم العربي.

ومن الأسباب الموضوعية التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع، والتي كانت امتدادا للأسباب الذاتية، تمثّلت في دراستنا لمقياس النقد الأدبي (القديم، والحديث، والمعاصر) خلال مرحلة الليسانس، بالإضافة إلى الملتقيات الدولية والوطنية، والأيام الدراسية التي أُقيمت حول المناهج النقدية الغربية، وقلة الدراسات حول الناقد شكري محمد عياد، فهو حريّ بأكثر من هذا البحث وذلك لمكانته وجهوده المبذولة في النقد العربي.

فطبيعة الموضوع تستدعي منَّا طرح العديد من الإشكالات المتشابكة والمتداخلة فيما بينها، واقترحنا طرحها جميعها، فكان الإشكال المؤسِّس لهذا البحث كالآتي: فيما تمثّلت التجربة النقدية لدى شكري محمد عياد من خلال كتاباته؟.

هذا باختصار ما يتعلَّق بالإشكال المؤسِّس لهذا البحث والذي يجرّ من ورائه مجموعة من الإشكالات الضرورية لتكتمل الصّيغة النهائية لهذا التصوّر، وهي كالآتي:

ما مفهوم النقد لدى شكري عياد؟ وما ماهية وتجليات الحداثة لديه؟ وما موقفه منها؟ وما تجليات المناهج النسقية لديه؟ وما موقفه منها؟ وما طبيعة العلاقة بين أنواع الأدب العربي ومثيلاتها الغربية؟ وفيما تمثّلت إسهاماته التأصيلية في النقد العربي؟.

للإجابة عن هذه الإشكالات سيستند بحثنا إلى الإجراء الوصفي الذي يقتضي منَّا اِستعمال المنهج التحليلي القائم على تقديم الأفكار المتعلّقة بالموضوع ثمّ مساءلتها وتحليلها وذلك بتقديم مختلف الآراء التي تخدم ذلك.

فطبيعة الموضوع التنظيرية التأصيلية اِستدعت منّا أنْ يكون الموضوع في مقدمة، ومدخل، وثلاثة فصول:

فمقدمة البحث تضمنت الأمور التمهيدية كطرح الإشكالية وشرح خطة البحث.

وأمّا المدخل والموسوم بـ: **تحديد المفاهيم**، والذي تطرقنا فيه إلى: مفهوم الخطاب والنقد، ومفهوم الذوق لدى شكري عياد.

وأمّا الفصل الأوّل والمعنوَن بـ: **تجليات الحداثة لدى شكري محمد عياد**، والذي يحتوي ثلاثة مباحث، تناولنا فيه بالدرس ماهية الحداثة لدى الغرب و العرب؛ وذلك بالتطرق إلى نشأتها وتطورها وأهم روادها، ومبادئها، وخصائصها، وميادينها، وإلى أزمة الحداثة العربية وذلك بالكشف عن الأزمة التي أفرزتها مفاهيم الحداثة العربية المعاصرة من خلال نصوص الحداثيين العرب، وإبراز موقف الغربيين وشكري عياد من الحداثة.

وأمّا الفصل الثاني والموسوم بـ: **تحولات الفكر النقدي لدى شكري محمد عياد**، والذي يحتوي ثلاثة مباحث، تناولنا فيه بالدرس تجليات المناهج النسقية لدى شكري عياد، وماهية ودوافع التأصيل لديه، وتحديد مفهوم القصة القصيرة ونشأتها وتطورها، وإبراز إسهاماته في تأصيل القصة القصيرة.

و أما الفصل الثالث والمعنون بـ: **تأصيل علم الأسلوب لدى شكري محمد عياد**، والذي يحتوي أربعة مباحث، فخصصناه للحديث عن ماهية البلاغة والأسلوبية، ومفهوم البلاغة، وإبراز الأثر الأرسطي في البلاغيين العرب وحدّ الأسلوبية، و أهم منابعها و موضوعاتها، و خصائصها، و اتجاهاتها ومدارسها، وعلاقة الأسلوبية بالمعارف الأخرى كالنقد واللسانيات والبلاغة، والشعرية، و إسهامات شكري عياد التأصيلية في دمج الأسلوبية القادمة من الغرب في البلاغة العربية القديمة للخروج بتوليفة نظرية مميزة، وتأصيل النقد الأدبي في العالم العربي على هذا الأساس.

ومن المصادر والمراجع المعتمدة في هذا البحث، نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر:

عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي.

عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغيّر.

عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر (دراسة في تأصيل فن أدبي).

عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي.

عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين.

عياد شكري محمد، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد.

عياد شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب.

الجزيري جمال، الإبداع والحضارة عند شكري عياد.

مقابلة جمال، شكري عياد.

ولسنا ممن اِدّعوا السبق إلى هذا الموضوع فقد وجدنا ثمة ممن تعرضوا إليه نحو:

- الجزيري جمال، الإبداع والحضارة عند شكري عياد.
- مقابلة جمال، شكري عياد.
- أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد.
- وغليسي يوسف، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض.
- حافظ صبري، أفق الخطاب النقدي.

ومما لا شك فيه أنّ الإقدام على أيّ شيء ذي بال في هذه الحياة لا يخلو من الصعوبات، هذه الأخيرة التي كادت تُثني همّتنا وتنقص من عزيمتنا، تمثّلت بالدرجة الأولى في قلة المصادر والمراجع (وخاصة في الحصول على كتب الناقد شكري عياد)، واِختلاف الدراسات وتعدّد المناهج،

ناهيك عن إشكالية ترجمة وتعريب المصطلحات والمفاهيم النقدية المعاصرة بين الباحثين والنقاد العرب، وكذا لما أحدثته هذه المناهج الجديدة بظهورها و اِنتقالها إلى البيئة العربية.

ولا يسعني في الأخير إلاَّ أن أتوجّه بالشكر الجزيل إلى كلّ من قدّم لي العون أو المشورة في إخراج هذا البحث، وأخصّ بالشكر أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور: محمد قادة، الذي شجّع فيّ روح البحث العلمي منذ كنت طالبا بمرحلة الماجستير، والذي رعى هذا البحث منذ كان فكرة حتّى استوى على سوقه، ففتح لي قلبه وصدره، ووهبني من الوقت، وكان دائم المتابعة والإشراف والتوجيه.

وكما أتقدّم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين سيتحمّلون عناء قراءة هذا البحث وتصويبه.

وكما أزجي الشكر الجليل والامتنان إلى: الأستاذ الدكتور: جمال الجزيري، بقسم اللغة الإنجليزية بكلية المعلمين (الآداب حاليا)، بجامعة طيبة بالمدينة المنورة، والأستاذ الدكتور: جمال مقابلة، جامعة اليرموك، الأردن. والسادة الدكاترة: صالح التلاوي (جامعة الأردن)، عبد المجيد رخروخ، زهرة خالص، عبد الله توام، عيسى بخيتي، عمّار خنيش بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشلف. والأستاذ: لطفي أمحمد (مصر)، والمشرفين على مكتبة جامعة مستغانم، وجامعة الشلف، وجامعة وهران.

ونتمنّى من الله التوفيق والسّداد، وأنْ ينير هذا البحث درب كلّ باحث في مجال الدراسات الأدبية والنقدية.

الطالب: يوسف نقماري

مستغانم في يوم: 27 ديسمبر 2015.

المدخل

تحديد المفاهيم

1- مفهوم الخطاب.

2- مفهوم النقد لدى العرب.

3- مفهوم النقد لدى الغرب.

1- مفهوم الخطاب:

تشير المادة المعجمية لمادة (خَطَبَ) إلى عدد من الدلالات اللغوية، فـفي لسان العرب لابن منظور يدل لفظ الخطاب على "(الخَطْبُ): الشأن أو الأمر، صَغُر أو عَظُمَ؛ وقيل: هو سبب الأمر. وتقول: هذا خطب جليل، وخطب يسير. والخَطْبُ: الأمر الذي تقع فيه المخَاطَبَة، والشأن والحال، ومنه قولهم: جلّ الخطب، أي عَظُم الأمر والشأن، وفي التنزيل: ﴿**قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ**﴾، وخَطَبَ المرأة يَـخطبهَا خَطبًا وخِطْبَة، بالكسر، ورجل خَطَّاب كثير الـتصرُّف في الخِطبة، والخِطاب والـمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان. الـخُطْبَة: الكلام المنثور المسجّع ونحوه، والخُطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر. ورجل خطيب، حسن الخطبة، ﴿**وَفَصْلَ الخِطَاب**﴾، هو أن يحكم بالبيّنة أو باليمين؛ وقيل معناه أن يفصل بين الحق والباطل، ويميّز بين الحكم وضدّه؛ وقيل فصل الخطاب أمّا بعد؛ وداود عليه السلام أول مَن قال: أما بعد، وقيل فصل الخطاب: الفقه في القضاء"[1]، أو هو عبارة عن "نوع من القول تجتمع فيه الصنعة اللفظية والحجة المقنعة مع عدم الإثقال على السامع".[2]

وورد لفظ الخطاب في القرآن الكريم في عدّة مواضع، وبصيغ متعدّدة، نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر: قوله تعالى: ﴿ **لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا** ﴾ [**سورة النبأ، الآية (37)**]، فمعناه " لا يملكون منطقا للمحاججة أو قدرة عليها، وهذا يقتضي أنّ الخطاب هو نظام القول الـمؤثّر والمقنع لكل الأطراف، أو هو نظام القول المفحم لكل الخصوم، إنه بتعبير آخر، نظام القول (الفعل)

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط5، 1990، م5، ص ص:97، 98.

[2]- الجابري محمد عابد، بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1986، ص:25.

العقلي (القائم على الحجة والدليل)، أو هو نظام القول الـمُعَقلَن، أي الذي يقوم على مقدمة ونتيجة مـخيلة".[1]

وفي قوله تعالى: ﴿ **وَ شَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ** ﴾ [**سورة ص، الآية ( )**]، فقد عدّ الرازي صفة فصل الخطاب من الصفات التي أعطاها الله تعالى لداوود، معتبرا إياها من علامات حصول قدرة الإدراك والشعور، والتي يمتاز بها الإنسان على أجسام العالم الأخرى من الجمادات والنباتات وجملة الحيوانات، بيد :" أنّ الناس مختلفون في مراتب القدرة على التعبير عمّا في الضمير، فمنهم من يتعذّر عليه الترتيب من بعض الوجوه، ومنهم من يكون قادرا على ضبط المعنى والتعبير عنه إلى أقصى الغايات، وكل من كانت هذه القدرة في حقّه أكمل كانت الآثار الصادرة عن النّفس النطقية في حقه أعظم، وكل من كانت تلك القدرة في حقّه أقل، كانت تلك الآثار أضعف ... لأنّ فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرا على التعبير عن كل ما يخطر بالبَال، ويحضر في الخيال، بحيث لا يختلط شيء بشيء، ينفصل كل مقام عن مقام"[2]، وبهذا التفسير تتضح أهمية الفروق الفردية التي تتفاوت من مرسل إلى مرسل آخر.

وأمّا قوله تعالى: ﴿ **وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ** ﴾ [**سورة ص، الآية ( )**]، أي " جاءني بحجاج لم أقدر أن أورد عليه ما أردّه به. وأراد بالخطاب: مخاطبة الـمحاج المجادل"[3]، ففيه "إشارة إلى طبيعة خطاب

[1]- الحميري عبد الواسع، الخطاب والنص "المفهوم- العلاقة- السلطة"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص:12.

[2]- الرازي محمد فخر الدين، التفسير الكبير، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983،ج26، ص ص:188،187.

[3]- الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق وتعليق ودراسة: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوّض، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، ط1، 1998، ج5، ص:255.

الغلبة والقهر، وأنه في الأصل خطاب غير عقلاني، ولا يستند إلى حجة أو دليل من عقل أو شرع، لذلك فهو لا يعتمد في عمله على آلية التأثير والإقناع الداخلي، بل على آلية التمويه والخداع".[1]

ومما سبق يتضح أنّ الخطاب قد يُطلق ويراد به الملفوظ نفسه، وهذا قليل، وقد يطلق ويراد به عملية التلفظ إلى آخر لغرض ما، وقد يطلق ويراد به ما يقع فيه التلفظ، أو ما يستدعي منا مواجهته بالقول أو الفعل، لذلك نجد أنه قد يطلق ويراد به، فضلا عن ذلك، نظام التلفظ، أو نظام القول ونظام الفعل ودوافعهما.

- **مفهوم الخطاب لدى الغرب**:

إذا كان مصطلح (الخطاب) (Discours) قد استخدم في الماضي للدلالة على "الصياغة الشكلية للكلام أو للكتابة، بشكل عام"[2]، فإنه قد اكتسب – خلال العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين، و نظرا لاستخدامه في مجالات معرفية مختلفة- عددا من المعاني الجديدة الإضافية التي زاحمت المعنى السابق وطغت عليه، وربما كان السبب الأساسي في تنوع هذه المعاني بروز الدراسات الألسنية الحديثة التي تأثرت بها نظرية الأدب والنقد الأدبي مع ظهور البنوية في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من ذلك القرن، ذلك بأنّ مصطلح الخطاب لدى الألسنيين يعني الوحدة اللغوية المكتملة التي تمتد فتشمل أكثر من جملة؛ ومن ثم، "كان تحليل الخطاب عندهم، يعني دراسة العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية في أية لغة كتابية أو شفاهية ".[3]

وبالرجوع إلى الأصل اللاتيني لكلمة خطاب (Discurrere)، لم يكن لها أي علاقة مباشرة باللغة، إذ كانت تعني "الجري هنا و هناك، ولم تأخذ (Discursus) معنى الخطاب إلا في آخر العهد

[1]- الحميري عبد الواسع، الخطاب والنص "المفهوم- العلاقة- السلطة"، ص:27.

[2]- مكدونيل ديان، مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم: إسماعيل عز الدين، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص:27.

[3]- المرجع نفسه، ص:27.

اللاتيني، حيث أخذت تدل على الحديث والمقابلة قبل أن تحيل إلى كل تشكيل للفكر شفويا كان أم مكتوبا".[1]

وقد حلَّلت اللسانيات مع أوستين (J. L. Austin) مثلا الخطاب في مختلف أفعاله، أما السيسيولوجيا والتحليل النفسي، فإنهما ساهما في إلقاء الضوء على مختلف الخطابات انطلاقا من مفاهيمها الخاصة كالإيديولوجيا واللاشعور، ما جعل الخطاب يشكل حقلا علميا تهتم به أبحاث علمية متنوعة، في وقت أضحى فيه النموذج اللساني نموذجا مهيمنا على مختلف العلوم والمعارف.

يتحدد الخطاب إمّا "بالكلام المتبادل بين الأفراد الذين يكونون في عملية التواصل طورا مخاطِبين وطورا آخر متلقين أو مخاطَبين، ما يطرح مسألة العلاقة بين اللغة والكلام؛ وإمّا أنه التعبير اللغوي عن الفكر (بواسطة متوالية مترابطة من الكلمات والقضايا)، ما يطرح مسألة العلاقة بين اللغة والفكر، كما تعرّفه تعريفا يركّز على وظيفته التواصلية بين الناس وهم يتدبرون شؤونهم وأمورهم الخاصة والعامة ويتبادلون الرسائل، سواء اتخذت تلك الرسائل صيغة كلام أو كتابة، ما يطرح مسألة العلاقة بين اللغة والمجتمع"[2]، وهكذا فإنّ كل محاولة تصبو إلى تحديد الخطاب، تؤول في نهاية التحليل إلى تحديد العلاقات بين اللغة والفكر، واللغة والكلام، واللغة والمجتمع، وبينها جميعا وبين الممارسة الاجتماعية أو الفعل الاجتماعي.

ويكاد يُجمع كل المتحدثين عن الخطاب وتحليل الخطاب على ريادة (ز. هاريس) (Z.S Harris) (1952م) في هذا المضمار من خلاله بحثه المعنون بـ (تحليل الخطاب)، وأنه أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب، ولذلك فقد عرّف الخطاب

[1]- حيمر عبد السلام، في سوسيولوجيا الخطاب "من سوسيولوجيا التمثّلات إلى سوسيولوجيا الفعل"، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص:14.

[2]- المرجع نفسه، ص:15.

من منظور لساني بحت بأنه:" ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني مـحض".[1]

وقد سعى (هاريس) بمقتضى هذا التعريف إلى "تطبيق تصوره التوزيعي على الخطاب، هذا التصور الذي يرفض أن تأتلف العناصر أو متتاليات الجمل التي يتألف منها الخطاب، بشكل اعتباطي، ويذهب إلى أنّ التوزيعات التي تلتقي من خلالها هذه العناصر، تعبّر عن انتظام معين يكشف عن بنية النص، ومحدد هذا الانتظام بين متتاليات الجمل يكمن فيما يسميه بالتوازي (équivalence) ".[2]

وهناك من يعرّف الخطاب، بالنظر إلى ما يميّزه بالممارسة داخل إطار السياق الاجتماعي بغض النظر عن رتبته حسب تصنيف النحويين، أي بوصفه جملة أو أكثر أو أقل فلا فرق بين هذه المستويات النحوية في الخطاب، لأنه "الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، والمقصود بذلك الفعل الحيويّ لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلّم معين في مقام معين، وهذا الفعل هو عملية التلفظ. وبمعنى آخر يحدّد (بنفينيست) (Benveniste) الخطاب بمعناه الأكثر اتساعا بأنه كل تلفّظ يفترض متكلما ومستمعا وهدف الأول التأثير على الثاني بطريقة ما".[3]

وهو ما يضعنا -حسب باحثين آخرين- إزاء عدد لا يُحصى من "الخطابات الشفوية التي تمتد من مخاطبات اليومية إلى الخُطبة الأكثر صنعة وزخرفة، وبالإضافة إلى الخطابات الشفوية، نجد أيضا كتلة من الخطابات المكتوبة التي تعيد إنتاج الخطابات الشفوية، وتستعيد أدوارها ومراميها

[1]- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص:17.

[2]- حيمر عبد السلام، في سوسيولوجيا الخطاب "من سوسيولوجيا التمثّلات إلى سوسيولوجيا الفعل"، مرجع سابق، ص:18.

[3]- الشهري بن ظافر عبد الهادي، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص:37.

من المراسلات إلى المذكرات والمسرح، والكتابات التربوية ... وباختصار كل أنواع الخطابات التي يتوجه فيها (أو خلالها) متكلم إلى متلق، وينظم ما يقوله من خلال مقولة الضمير".[1]

وقد ذهب (مانكينو) (Maingueneau) إلى القول بتعدد مدلولات الخطاب في الدراسات اللغوية الغربية الحديثة، نظرا لتعدد زوايا النظر إليه، منتهيا في هذا السياق إلى عرض عدد من تحديدات الخطاب أبرزها:

- الخطاب مرادف للكلام بمفهومه عند (دو سوسير) وهو المعنى الجاري في اللسانيات البنوية.
- الخطاب هو الوحدة اللسانية التي تتعدى الجملة، وتصبح مرسلة كلية أو ملفوظا.
- في المدرسة الفرنسية وخصوصا مع (كيبسن) (L. Guespin) تتم المعارضة بين الملفوظ والخطاب: "فالملفوظ متتالية من الجمل الموضوعة بين بياضين دلاليين، أمّا الخطاب فهو الملفوظ المعتبر من وجهة نظر حركية خطابية مشروط بها"[2]، وهكذا فنظرة تُلقى على نص ما من وجهة تَبَنْيُنِهِ لغويا تجعل منه ملفوظا، وإنّ دراسة لسانية لشروط إنتاج هذا النص تجعل منه خطابا.

وقد انحاز (مانكينو) للتعريف الأخير؛ "كونه يرتكز على أساس إنتاج الخطاب، ويثير بعد ذلك بعض المشاكل المتصلة بهذا الربط بين الملفوظ والخطاب بتقديم قراءة لتصور (ديكرو) (Ducro) وهو يميّز بين المكوّن اللساني الذي يؤول هذا الملفوظ بإدماجه في مقام وسياق تَوَاصلِيَّيْنِ محددين"[3]، وتبعا لهذا يقدّم ذلك (شارودو) (P. Charaudeau) من وجهة نظر (مانكينو) يصبح "الملفوظ خاصا بالاستعمال والمعنى، ويصبح الخطاب وهو الملفوظ بزيادة مقام التواصل خاصا بخاصية

[1]- الحميري عبد الواسع، الخطاب والنص "المفهوم- العلاقة- السلطة"، ص:91.
[2]- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص:22.
[3]- المرجع نفسه، ص:23.

الإنتاج والدلالة"[1]، وواضح أنّ معنى الملفوظ يتحدد خارج السياق التلفظي، وأنّ دلالة الخطاب ترجع إلى شروط وملابسات التواصل.

ويعرّف (فان ديك) (Van Dijk) الخطاب بأنه:" في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي، ونتيجته الملموسة؛ المسموعة والمرئية"[2]، هذا ويذهب (فان ديك) إلى أنّ للخطاب بنية لا تنفك من اللغة، وهي بنية كلية عامة تتمثل في "المقدمة؛ المشكلة؛ الحل؛ الخاتمة، بالإضافة إلى بنيات جدالية متعددة الأنواع. ومهمة النظرية العامة للخطاب هي تصنيف هذه الأقسام والقواعد ووظائفها النصية الخاصة وتحديدها ".[3]

فالخطاب "كلّ كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا، غير أنّ الاستعمال تجاوز ذلك إلى مفهوم أكثر تحديدا، يتصل بما لاحظه الفيلسوف (هـ. ب. غرايس) - (H.P.Grice) عام (1975م) من أنّ للكلام دلالات غير ملفوظة، يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة، أو واضحة ... وقد اتجه البحث فيما يعرف بتحليل الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه الاستدلالات أو التوقعات الدلالية".[4]

وأمّا في الأدبيات الحديثة، فقد ورد مصطلح الخطاب، غالبا، ولأول مرة عند (هايمز) (Hymes)، وقد تناوله أكثر من باحث، إذ انطلق (غيوم) (Guillaume): "من الثنائية التي أصبحت معهودة منذ (دو سوسير)- (De Saussure) أي اللغة والكلام التي تكوّن اللسان، ويفضل (غيوم)

[1]- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص:23.

[2]- يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2006، ص:16.

[3]- مكدونيل ديان، مقدمة في نظريات الخطاب، ص:31.

[4]- جمعان عبد الكريم، إشكالات النص "دراسة لسانية نصية"، النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص:34.

استعمال كلمة (Discourse) عوض كلام (Parole)، ذلك ليؤكد على ما يكتسبه الإنجاز اللغوي من أوجه ربما لا يحويها لفظ كلام مباشر، مثل الوجه الكتابي- الحركات الجسدية- السياق".[1]

ويرتكز (غيوم) في تصنيفه على نظرته إلى اللغة بوصفها النظام السابق على الخطاب؛ فهي موجودة بالقوة، في حين أنّ الخطاب هو ما يوجدها بالفعل، وبالتالي يفرّق في وضع العلامة اللسانية بين مستوى اللغة ومستوى الخطاب؛ إذ تكون العلامة اللسانية، في اللغة، دالا ذا مدلول واحد، في حين تتعدّد مدلولاتها في مستوى الخطاب؛ لأنه ميدان استعمالها.

ويشير (إيستهوب) (A. Easthope) إلى التفرقة التي أقامها (دو سوسير) بين اللسان والكلام، أو بين نظام اللغة وأيّ قول مفرد يندرج في هذا النظام، وكيف أنّ الكلام يعتمد على اللسان، بحيث إنّ القول المفرد لا يمكن أن يكون سوى مثالا للنظام الذي يجعل هذا القول ممكنا، وهنا يقرر (إيستهوب) أنّ القصيدة مثال من الكلام، أي قول مركّب وفقا لنظام لغة ما ومن خلالها، ولكنه يستدرك أنّ هذا ينطبق على كل قول، وليس على كل قصيدة وحدها؛ وأنّ فهم ما هو خاص بالشعر يتطلب التمييز بين اللغة والخطاب.[2]

ويشير (إيستهوب) إلى هذا التمييز بقوله "إنّ علم اللسان، وهو العلم الذي يتخذ من اللغة موضوعا له، يستطيع أن يبيّن كيف أنّ قولا ما يقع داخل نظام اللغة في مستويات تتدرج حتى حدود الجملة و تشتمل عليها، ولكنه لا يستطيع أن يبيّن كيف ترتبط جملة مفردة بجملة أخرى في كلٍّ متماسك ولماذا؛ فهذا من شأن الخطاب".[3]

[1]- الشهري بن ظافر عبد الهادي، استراتيجيات الخطاب، ص:37.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:37.

[3]- مكدونيل ديان، مقدمة في نظريات الخطاب، ص:31.

يرى (ميخائيل باختين) (Bakhtine) أنّ مفهوم الخطاب قد يتحدّد بأنه "ممارسة فعلية لها أشكالها الخصوصية من الترابط والتتابع؛ إذ إنه ليس موقعا تقتحمه الذاتية الخالصة، بل هو فضاء لمواقع وأنشطة للذوات. إنه الخطاب- الموقع بوصفه ساحة للفعل والصراع والرغبة- إنه فضاء للانتشار والتواتر والتوزع؛ مما يجعله مسرحا للاستثمار و استراتيجية تحدِّد المنطوق والمكتوب والمرئي لا بحثا عن معنى خفي يُظهره التعليق والتأويل، و لا عن قيمة مسكوت عنها نفكك آليات كبتها فتسحبها للنور، وعن صمت يلفّه ويحيط به، إنه سلسلة منتظمة متميزة من الحوادث".[1]

ويرى (باختين) أنّ الخطاب يعني "اللغة المجسَّدة ذات الشمول والاكتمال، كما أنه يرتبط -بشكل أو آخر- بالكلمة المنطوقة التي تقوم على أساس العلاقات الحوارية سواء داخل أو خارج اللغة من خلال زاوية حوارية، ومن ثم تكون العلاقات الحوارية خارج نطاق علم اللغة"[2]، ولكن-في الوقت نفسه- لا يجوز أن تُفصل عن مجال الكلمة؛ أي عن اللغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة؛ " فاللغة تحيا فقط في الاختلاط الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها، إنّ هذه العلاقات الحوارية قائمة في مجال الكلمة، وذلك لأنّ الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة، ولهذا السبب تعيَّن دراسة هذه العلاقات بواسطة (ما بعد علم اللغة) الذي يتجاوز حدود علم اللغة، والذي له مسائله ومادته المستقلة".[3]

[1]- حجازي عبد الرحمن، مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج57، م15، سبتمبر 2005، ص: 132.

[2]- المرجع نفسه، ص:132.

[3]- عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ص:133.

ويصر (باختين) على أنّ الخطاب يعني "اللغة المجسَّدة الحية ذات الشمول والاكتمال، وينكر أنها اللغة باعتبارها موضوع دراسة علماء اللغة، والتي يعرّفونها من خلال عملية تجريد ضرورية ومشروعة عن شتى جوانب الحياة العملية للكلمة".[1]

نرى بأنّ (باختين) يستعمل الخطاب للإشارة إلى الفعل الخطابي، أو إلى الكلام أو الكتابة الفعليين، وإلى حالات (قول ما، ممارسة ما، عُرف ما، سياسة ما، فكر ما...) من أشكال الخطاب المتنوعة، ومن ثم فإنّ الخطاب والممارسة الاجتماعية - شئنا أم أبينا – ليسا مقيدَين بأنماط الخطاب والممارسة المتنوعة، بل مرتبطَين بالشبكات الخطابية المتبادلة، والتي يمكن أن ندعوها بالأنظمة؛ أي أنظمة الخطاب الاجتماعية.[2]

ومن خلال هذه الرؤية فإنّ دراسة الخطاب - لدى (باختين)- تعني "دراسة عمليات التلفُّظ اللغوي في سياقات أدائها الاجتماعي، وذلك على أساس أنّ السياق الاجتماعي جزء لا ينفصل عن أي فعل لغوي، وأنّ معنى كل تلفُّظ يتضمن وضع المتكلّم بوصفه ذاتا اجتماعية تنعكس على غيرها، كما يتضمن أفق الاستقبال الذي يعني القيم السابقة للمستمع والتجسُّد التاريخي للغة بوصفها فضاء أيديولوجيا تؤسسه، وتتفاعل معه، متقاربة أو متصارعة، كل الخطابات الموجودة بوصفها ظواهر اجتماعية، وبوصفها علاقات (علامات) قوة في الوقت نفسه، ويترتب على ذلك أنّ الخطابات تقوم بتنظيمها بعينها لإنتاج المعرفة وتوزيع القوة، وتعمل أنساقا نموذجية لتحديد المعاني وتوصيلها خلال تشكلاتها المختلفة التي لا تكف عن التلاقي والتصادم والتنافس، مُؤسِّسة بذلك العملية الحوارية الكبرى للمجتمع كله؛ فكل خطاب بمثابة فضاء أو (عملية) تتأسس فيها العلاقات بين الأفراد

[1]- عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، المرجع السابق، ص:133.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:133.

(العلاقة بين الذاتية)، ويتم إنتاج موضوعات المعرفة، وتتولد مواضعات القيم، وذلك على نحو يميّز كل خطاب عن غيره، ويواجه به كل خطاب غيره في علاقات المعرفة التي هي علاقات القوة في المجتمع".[1]

يتحدد مفهوم الخطاب عند (ميشال فوكو) (M. Foucault) بشكل واضح؛ "حيث حاول -بكل ما أُوتي من علم- أن يحفر لهذا المفهوم سياقا دلاليا واصطلاحيا مميَّزا عبر التنظير والتطبيق؛ لذا فإنه يقدِّم عدة تعريفات لهذا المصطلح؛ فهو يعني عنده: مجموعة من الأدلة من حيث هي عبارات ... والتي تنتسب إلى نفس نظام التكوُّن"[2]، أو هو" مجموعة من العبارات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية؛ فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرر إلى ما لا نهاية يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ مع تفسيره إذا اقتضى الحال، بل هو عبارة عن عدد محصور من العبارات التي نستطيع تحديد شروط وجودها".[3]

يرى (فوكو) -إذا- أنّ الخطاب يعني "الميدان العام لمجموع المنطوقات أو مجموعة متميزة من العبارات بوصفها تنتمي إلى تشكيلة خطابية محدّدة، كما أنّه يشكّل شبكة معقّدة من العلاقات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه".[4]

من هنا فمفهوم الخطاب -لدى (فوكو)- عبارة عن مجموعة من المنطوقات التي يستند إليها هذا المفهوم؛ بحيث إنها تشير إلى مجموعة من العناصر والمشكلات التي تتطلب التحليل، فهي مساحات

[1]- حجازي عبد الرحمن، مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، ص:134.

[2]- فوكو ميشال، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987، ص:100.

[3]- المرجع نفسه، ص:108.

[4]- الرويلي ميجان، البازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2005، ص:155.

لغوية تحكمها قواعد، والتي تخضع إلى الاحتمالات الإستراتيجية على حد قول فوكو نفسه، ولكن الإشكالية لا تزال قائمة وهي كيف نضع حدودا لخطاب معين؟.[1]

إذا كان المنطق والتشكيلة الخطابية – في رأي (فوكو) – يخضعان لمنهج واحد في التحليل وهو (المنهج الأركيولوجي)*، فإنّ القواعد والقوانين الناظمة للتشكيلة الخطابية تنطبق أيضا على المنطوق، حتى نصل إلى مفهوم (الممارسة الخطابية) الذي يرتبط بوظيفة المنطوق داخل التشكيلة الخطابية، ويحدّد علاقاته التاريخية والاجتماعية أو قواعده الموضوعية؛ إذ إنّ "التشكيلة الخطابية هي المنظومة العبارية العامة التي تحكم مجموع الإنجازات اللفظية، وهي منظومة لا تحكمه مع ذلك وحدها، ما دام يخضع كذلك- حسب أبعاده الأخرى- لمنظومات منطقية ولسانية وسيكولوجية، كما أنّ تحليل تشكيلة خطابية ما يعني دراسة مجموع الإنجازات اللفظية في مستوى العبارات، ودراسة شكل الوضعية الذي يميّزها يعني – بإيجاز – تحديد نمط وضعية خطاب ما".[2]

أمّا (تودوروف) (Todorov) فالخطاب عنده "ليس مجموعة محدّدة من العبارات، وإنما هو ملفوظات تتصل بفعل وموضوع اللفظ وهذا التلفظ يستتبع متكلما يتلفظ ومستمعا نتوجه إليه، وزمانا ومكانا وخطابا يسبق ثم يتلو باختصار فإنه يستتبع سياقا للتلفظ، و لا شك في أنّ الملفوظ الذي يتحقق من خلاله فعل الكلام يحيل إلى سياق التلفظ، أي أنّ المتشكلات اللفظية تتصل فيما بينها بعلاقات يتحقق من خلالها الترابط بين العناصر اللفظية المكوّنة للخطاب".[3]

---

[1]- ينظر: الرويلي ميجان، البازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ص:155.

[2]- فوكو ميشال، حفريات المعرفة، ص:107.

[3]- المشهداني محمد محمود فائزة، مرجعية الخطاب بين القدماء والمحدثين- مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر 2010، (المرجعيات في النقد والأدب واللغة)، جامعة اليرموك، إربد- عالم الكتب الحديث، الأردن، المجلد2، ص:189.

* فموضوع الأركيولوجيا ليس اللغة، وإنما الأرشيف، أي الوجود المتراكم للخطابات، فالأركيولوجيا كما يقول ليست جيولوجيا أي (تحليل للطبقات الأرضية)، ولا جينالوجيا أي (وصف للبدايات والتواريخ) وإنما هي تحليل للخطابات في صيغة أرشيف. ينظر: بغورة، الزواوي: مفهوم الخطاب في فلسفه ميشيل فوكو، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص:114.

1-2- مفهوم الخطاب لدى العرب:

اهتم الدارسون العرب بتحديد مفهوم الخطاب الأدبي و تحليله، وتزخَر المكتبة العربية بدراسات نقدية متنوعة بحسب الاتجاهات والمدراس النقدية المعروفة، وجميعها بذلت جهودا في إدراك جوهر الخطاب الأدبي وتحديد وظيفته، فأبعاد الخطاب ووظائفه راوحت بين البعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعد الجمالي.

يعرّف أنطون مقدسي الخطاب بأنه: "جملة علائقية إحالية مكتفية بذاتها حتى لتكاد تكون مغلقة، ومعنى كونها علائقية أنّها مجموعة حدود لا قوام لكل منها بذاتها، وهي مكتفية بذاتها أي أنّها - مكانا وزمانا وجودا ومقاييس- لا تحتاج إلى غيرها، فالروابط التي تقيمها مع غيرها تؤلّف جملة أخرى وهكذا بلا نهاية ... فالخطاب الأدبي بهذا المنظار لا تنطبق عليه الثنائيات التي أربكت الفكر الكلاسيكي، كالذات والموضوع، والداخل والخارج، والشرط والمشروط، والصورة والمضمون، والروح والمادة ... فالخطاب الأدبي إذن يُؤخذ في حضوره لذاته وبذاته".[1]

فالمقدسي في تعريفه هذا للخطاب الأدبي من هذا المنطلق، يمكن إدماجه في حقل الأسلوبية البنوية التي تركّز على الخطاب في ذاته، بمعزل عن المؤثرات الخارجية، مهما كانت طبيعتها، والخطاب الأدبي بهذا المعنى هو اختراق لعنصري الزمان والمكان، فهو يحمل زمانه في ذاته، ومكانه يتجلّى فيه، وهذا ما يعبّر عنه إنجازه الأسلوبي وتشكيله البنوي الوظيفي.

يتطرق عبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب) إلى تعاريف عديدة للخطاب الأدبي، وهي لا تكاد تختلف في جوهرها كثيرا، فهو يعرّف الخطاب بأنه: "مادة قارة لها بذلك طواعية للتشريح الاختباري، ومقوّمات هذه النظرة اعتبار الخطاب في بنيته الصورية بعد ضبطه في وحدات

[1]- مقدسي أنطون، الحداثة والأدب، الموقف الأدبي، العدد9، جانفي 1975، دمشق، ص ص:5، 22.

لغوية متعاضدة، وكلّ ذلك يشرِّع مبدأ عزل الأغراض ولكن هل للحدث اللغوي – نفعيا كان أو إبداعيا- من مشروعية وجود إنْ لم يرتبط بإجراء دلائلي أو إلزام وقائعي؟ بل هل يُتصوَّر أن يؤدّي البثّ الفني وظائفه التأثيرية بمعزل عن إبلاغ رسالته الدلالية الإلزامية؟".[1]

فالخطاب يأخذ استقراره بعد انجازه لغة، ويأخذ انسجامه وفق النظام الذي يضبط كيانه، ويحقق أدبيته بتحقيق انزياحه، و لا يُؤتى له عدوله عن مألوف القول دون صنعة فنية، وهذا ما يحقق للخطاب الأدبي تأثيره، ويمكّنه من إبلاغ رسالته الدلالية؛ غير أنّ دلالة الخطاب الأدبي ليست دلالة عارية يمكن القبض عليها دون عناء، بل الذي يميّز الخطاب الأدبي هو التلميح وعدم التصريح، ولعل هذا ما يؤكده عبد السلام المسدي في حديثه عن انقطاع الوظيفة المرجعية للخطاب، فهو يقول: "إنّ ما يميّز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنّه لا يُرجعنا إلى شيء ولا يبلِّغنا أمرا خارجيا وإنما هو يبلِّغ ذاته، وذاتُه هي المرجِع والمنقول في الوقت نفسه، ولمّا كف النص عن أن يقول شيئا عن شيء إثباتا أو نفيا فإنه غدا هو نفسه قائلا ومقولا وأصبح الخطاب الأدبي من مقولات الحداثة التي تدكّ تبويب أرسطو للمقولات مطلقا".[2]

إنّ فقدان الخطاب لـمرجعيته يعني فقدانه نظائره في الواقع؛ فهو ليس تصويرا للأحداث والوقائع والموجودات كما هي في الواقع، وإنما هو تصوير باللغة لعالم متخيّل، وتلعب الوقائع الأسلوبية دورا فعالا في خلق نسقه الجمالي، وفضائه الفني، ولعلّ في الخطاب الأدبي الذي تهيمِن فيه اللغة المجازية أكثر من الخطاب الذي تطغى فيه اللغة التقريرية.

ويعرّف سعد مصلوح الخطاب بقوله: "الخطاب هو رسالة موجّهة مِنَ المنشئ إلى المتلقي تستخدم فيها الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط

[1]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص:95.

[2]- المرجع نفسه، ص:91.

والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكوّن نظام اللغة؛ أي (الشفرة) المشتركة، وهذا النظام يلبّي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية، وتتشكّل علاقاته من خلال ممارستهم كافة ألوان النشاط الفردي والاجتماعي في حياتهم".[1]

يرى نور الدين السد أنّ ما يذهب إليه سعد مصلوح يمكن أن ينطبق على مستويات من الخطابات و لا ينطبق على مستويات أخرى، فقد ينطبق قوله على الخطاب العادي التواصلي المباشر والنفعي و لا نعدم في الأدب العربي هذه السمات، ولكننا لا نؤيّد هذا الرأي الذي يرى إلى الخطاب نظرة أحادية تجعل منه منتوجا لغايات أو متطلبات عملية تتمحور حول الوظيفة التوصيلية فقط.

والواقع أنّ هناك وظائف أخرى للخطاب الأدبي تتجاوز حدود التوصيل، وفي هذا السياق يمكن القول بأنّ "للخطاب الأدبي نظامه الخاص به، وهذا يتأتى له من طريقة إنتاجه وفق أسلوبه الفارق له من سواه من الخطابات"[2]، و ما يمكن ملاحظته على سعد مصلوح هو اعتباره استخدام الشفرة اللغوية نفسها بين المرسل والمتلقي للخطاب ومعرفة كليهما للعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية كفيل بحصول التواصل وحدوث الفهم، وهذا رأي فيه من المجازفة لأننا نجد خطابات مستغلقة عن الفهم وإنْ كنا نعرف اللغة التي أُنشِئت فيها.

ويرى نور الدين السد أن الخطاب الأدبي عبارة عن: "نظام مركب جدلي ودال"[3]، فمصطلح (النظام) يكتسب في الفهم الجدلي خصائص هامة تميّزه عن الاستخدامات الوضعية والمثالية الشائعة، إنّ النظام الذي هو كلّ متسق من العناصر أو المكوّنات ليس نظاما ثابتا تحكمه علاقة تعارض ثنائي كما يراه البنويون، وإنما هو جدلي تحكمه في المقام الأول علاقة الصراع والتفاعل بين العناصر المكونة

[1]- مصلوح سعد، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1985، ص:23.

[2]- السد نورالدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، ج2، ص:74.

[3]- المرجع نفسه، ص:78.

له، وبينه وبين الأنظمة الأخرى المحيطة به، ولذلك فهو ليس ثابتا ثباتا مطلقا وثباته ظاهري ولحظي، ويعمل الصراع على تحطيم هذا الثبات في كل لحظة لصالح التحوّل والتغيّر.

فالخطاب الأدبي: "نظام إشاري مكوّن من عناصر صغرى، وعناصر كبرى، تتحوّل هي ذاتها إلى أنظمة فرعية حسب مستوياتها في التشكيل، وإشاري لأنه يدل على غيره، وهذا الإدلال، سواء كان على مفاهيم أو على مراجع هو مكمن الانعكاس الصراعي في العملية الأدبية، فالإشارة تعني شيئا ما ينوب عن شيء ما من وجهة نظر ما وبصفة ما، فالإدلال أو الدلالة ليست فقط وظيفة للنظام الإشاري، وإنما هي مكوّن كامن ولصيق في عناصره المختلفة وفي طبيعة العلاقات بين هذه العناصر، وهذه الدلالة هي بالضرورة اجتماعية، لأنّ الدلالة ليست إلا اتفاقا بين المتكلمين ولو انقطعت الصلة بين المرسل إليه لما تحققت الدلالة، وسواء كانت الدلالة مفاهيم أو مراجع فإنّ صفة الاجتماعية صفة لصيقة بها".[1]

[1]- السد نورالدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص:78.

2- مفهوم النقد لدى العرب:

النقد في اللغة يعني التمييز، والنَّقد مصدر الفعل نَقَدَ، و" نقدت الدراهم وإنتقدتها أخرجت منها الزيف، ومنه التنقاد والانتقاد، أي التمييز بين الجيد والرديء من الدراهم والدنانير، ونَقَدْت رأسه بأصبعي، ونقدت الجوزة أنقدها إذا ضربتها، وعلى هذا يُفسَّر حديث أبي الدرداء أنه قال: إنْ نقدت الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك".[1]معناه إنْ عبتهم واغتبتهم قابلوك بمثله.

تدور الدلالة في هذه المادة حول مـحورين:

الأول: يتصل بنقد الدراهم، لتمييز جيدها من رديئها.

والثاني: يتصل بذم الآخرين و عيبهم.

والمعنيان قريبان، ولكن المعنى الأول أوسع دائرة من الثاني، لما يشتمل عليه من معنى فحص الجيّد من الرديء؛ أما الثاني فيقتصر على معنى الذم وإظهار العيوب، ثم "نُقِلَت دلالة المعنى الأول من مـجالها السابق (نقد الدراهم) إلى نقد الأساليب، وذلك لقابلية التمييز بين الأشياء التي تتضمنها كلمة النقد في أصلها اللغوي"[2]، وبقي للمعنى الثاني ظل مؤثِّر، تحكّم في جوانب غير قليلة من النقد، و لا سيما في الكشف عن العيوب (الأخطاء) التي وردت في شعر مجموعة من الشعراء.

دخلت كلمة (نقد) في الاستعمال الأدبي، في القرن الثالث الهجري، وهي تدل على تمييز جيّد الشعر من رديئه، كما في قول بعضهم: "رآني البحتري، ومعي دفتر شعر، فقال: ما هذا؟ فقلت: شعر الشنفرى، فقال: وإلى أين تمضي؟ فقلت: إلى أبي العباس* أقرأه عليه، فقال: قد رأيت

[1]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 3، ص:521

[2]- ينظر: بدوي أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، (د ط)، 1979، ص:1.

* المبرِّد: وهو محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالي الأزدي، أبو العباس، المعروف بالمبرد عالم لغة مشهور، وأحد أئمة الأدب والأخبار. مولده بالبصرة ووفاته ببغداد. من كتبه (الكامل - ط) و (المذكر والمؤنث - خ) و (المقتضب - ط) و (التعازي و المراثي - خ)

أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابة، فما رأيته ناقدا للشعر، و لا مميّزا للألفاظ، ورأيته يستجيد شيئا وينشده، وما هو بأفضل الشعر، فقلت له: أمّا نقده وتمييزه فهذه صناعة أخرى، ولكنّه أعرَف الناس بإعرابه وغريبه".[1]

استعمل النقاد في القديم و الحديث كلمة النقد على معنى التحليل والشرح والتمييز والحكم، "فالنقد عندهم دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها أو المقابلة، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها، وأكثر الذين كتبوا في النقد العربي مشوا على هذا المعنى".[2]

ويُعرِّف المحدثون النقد بأنه: "التقدير الصحيح لأي أثر فني وبيان قيمته في ذاته ودرجته بالنسبة إلى سواه"،[3] فكلمة النقد "تعني في مفهومها الدقيق الحكم، وهو مفهوم نلحظه في كل اِستعمالات الكلمة حتى في أشدّها عموما".[4]

فللنقد مهمتان مختلفتان: مهمة التفسير، ومهمة الحكم، أي إصدار الأحكام الأدبية في قضايا الأدب ومشكلاته، والنقد ذو صلة وثيقة بالذوق، وليس هو مطلق الذوق، بل ذوق ذوي الثقافات الأدبية العالية، والنقد هو القدرة على تذوق الأساليب المختلفة والحكم عليها، ولمّا كانت الآثار الأدبية متدرجة من حيث ما تحويه من قيم جمالية، وليس هناك معيار واحد لقياس الجمال، إذ المعول في ذلك هو تقدير الإنسان المتلقي، ولمّا كان الناس متفاوتين في تقديراتهم للأثر الأدبي، فالجدل في القيم الجمالية يبقى قائما، ولكنه جدل له حدود، أو مفاهيم أولية ينطلق منها، والذوق أحد المنطلقات، إنْ لم يكن أهمها، ولكن كيف يترقّى (الذوق الأدبي) فيصبح وسيلة مشروعة من وسائل الحكم على الآثار الأدبية؟.

---

[1]- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ط)، 1984، ص:253.

[2]- الشايب أحمد، أصول النقد الأدبي، القاهرة، مصر، ط1، 1940، ص:364.

[3]- المرجع نفسه، ص:365.

[4]- خفاجي محمد عبد المنعم، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995، ص:10.

2-1- مفهوم الذوق لدى شكري عياد:

يقول ابن خلدون (821 ه): " اعلم أنّ لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان، ومعناها: حصول ملَكة البلاغة للّسان، وقد مر تفسير البلاغة، و أنها مطابقة الكلام للمعنى من جميع وجوهه بخواص تقع للتراكيب في إفادة ذلك. فالمتكلم بلسان العرب، والبليغ فيه يتحرى الهيئة المفيدة لذلك، على أساليب العرب وأنحاء مخاطباتهم، وينظم الكلام على ذلك الوجه جهده. فإذا اتصلت معاناته* بمخالطة كلام العرب حصلت له الملكة في نظم الكلام على ذلك الوجه، وسهل عليه أمر التركيب، حتى لا يكاد ينحو فيه غير منحى البلاغة التي للعرب، وإن سمع تركيبا غير جارٍ على ذلك المنحى مـجَّه، ونبا عنه سمْعه بأدنى فكر، بل وبغير فكر، إلا بما استفاده من حصول هذه الـمَلَكَة، فإنّ الـمَلَكَات إذا استقرت ورسخت في مـحالها، ظهرت كأنها طبيعة وجِبِلَّة لذلك المحل".[1]

ويضيف ابن خلدون قائلا: "واستعير لهذه الملكة، عندما ترسخ وتستقرّ اسم الذوق الذي اصطلح عليه أهل البيان، وإنما هو موضوع لإدراك الطعوم، لكن لمّا كان محل هذه الملَكة في اللسان من حيث النطق بالكلام، كما هو محل لإدراك الطعوم استُعِير له اسمه، وهو أيضا وجدان اللسان، كما أنّ الطعوم محسوسة له، فقيل له: ذوق"[2]، "ومن عرَف تلك الملَكة من القوانين المسطَّرة في الكتب، فليس من تحصيل الملَكة في شيء، وإنما حصّل أحكامها كما عرفت، وإنما تحصَّل هذه الملَكة بالممارسة، والاعتياد، والتكرر لكلام العرب"[3]، "وربما يدّعي كثير ممن ينظر في هذه القوانين البيانية

* مقاماته.

[1]- ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، مطبعة دار يعرب، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ج2، ص :387.

[2]- المصدر نفسه، ج2، ص:388.

[3]- نفسه، ج2، ص:388.

حصول هذا الذوق له بها، وهو غلط، أو مغالطة. وإنما حصلت له الملَكة إنْ حصلت في تلك القوانين البيانية، وليست من ملَكة العبارة في شيء".[1]

عرّف ابن خلدون الذوق بأنه ملَكة راسخة في المرء، تظهر في لسانه ناطقا على نهج كلام العرب، أو متذوقا للكلام، قابلا منه ما وافق نهج الكلام العربي، وحائدا عما لا يتفق مع هذا النهج، ورأى أنّ هذا الذوق الذي يجعل صاحبه منتجا أو ناقدا، إنما ينشأ من مـمارسة كلام العرب، وكثرة تكريره على اللسان، وطول سماع الأذن له، والتنبّه على الخصائص التي في الأساليب العربية، فيستطيع المنشئ أن ينشئ، والناقد أن ينقد.

ويرى شكري عياد أنّ كلمة (الذوق) عُرفت في النقد الكلاسي، واكتسبت مكانة خاصة لدى الرومنسيين، كما ظل احترامها عند معظم النقاد الآخرين على اختلاف مذاهبهم "وعلى الرغم من هذه المكانة الجوهرية لمفهوم الذوق في النقد الأدبي، إلا أنه لم يحلل تحليلا علميا من قبل النقاد حتى الآن. فقد اعتمدوا على الأفكار الشائعة في علم النفس، من الحديث عن الملَكات إلى الحديث عن القدرات العقلية وأثر التدريب فيها، ولم ينظروا إلى الذوق على أنه وظيفة معرفية مرتبطة بوجود الإنسان، وأنّ الأدب هو التعبير الأهم عن هذه الوظيفة. ومن ثم فعليهم - لا على غيرهم- أن يبحثوا عن شروطه ويكتشفوا أبعاده حتى يصير النقد علما".[2]

يتحدّد مفهوم الذوق عنده بصورة دقيقة، ويصبح كلمة جامعة، ومصطلحًا أساسيًا في بنية جهوده النقديّة، لذا يصرح "أنّ (الذوق) ينبغي أن يُعتمَد أساسًا لنقد علميّ، وقد حدّدنا الذوق بأنّه مقياس وسط بين العلم والفنّ، وبين الأحكام العامّة والأحكام الجزئيّة، وبين التفسير والتقييم، ولذلك فهو يجمع بين هذه الوظائف الستّ التي عُني بها النقّاد دائمًا، ونبّهنا إلى أنّ الذوق الذي نتحدّث

[1]- المصدر السابق، ج2، ص:389.

[2]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع: مقدّمة في أصول النقد، ص:34.

عنه، يجب ألّا يلتبس بالميل الفرديّ أو الوقتي، فالذوق يعني ممارسة الحكم على أعمال معيّنة بناء على مرجع عام، هذا المرجع لا يمكن تحديده إلّا بأنّه (قِيمة) أو (قيم) ما، فالحكم يستند إلى القيمة، أي أنّه معلّل بالقيمة، وإن كانت القيمة نفسها غير مُعلّلة".[1]

فعندما يتوسّط الذوق بين العلم والفنّ، يحول دون جفاف الدرس النقديّ، بدعوى العلميّة، كما لا يسمح بتمييع النقد بدعوى الفنّيّة، وعندما يتوسّط بين الأحكام العامّة والأحكام الجزئيّة وبين التفسير والتقييم، يكون قادرًا على إعطاء الحلول المناسبة لجميع المسائل التي يُعنى بها النقّاد باستمرار، ولا يقدر الذوق على ذلك كلّه إلّا إذا كان بعيدًا كلّ البعد عن الهوى الشخصيّ الفرديّ أو الآنيّ، لذلك فهو عند عيّاد "ممارسة الحكم على أعمال معيّنة بناء على مرجع عام هو (قيمة)"[2]، فعموميّته تُخرجه من الفرديّة، واستناده إلى القيمة يجعل له مرجعيّة، وقد يُعترض على القيمة لأنّها غير مُعلّلة لذلك حظيت باهتمام عيّاد وناقشها بدقّة وعناية، لأنّ الاقتناع بوجودها واعتمادها هو الضمان الأوّل للسير بالذوق نحو العلميّة.

ولا بدّ من ربط الذوق بالقيمة -حسب عيّاد - لأنّ "الذوق - في هذا المفهوم المرتبط بالقيمة- لا يرجع إلى المزاج الشخصيّ، بل هو نقيضه، إنّ مرجعه النهائيّ هو استعداد مستقرّ في الطبيعة البشريّة، مثله مثل المنطق، والكشف عن طبيعة هذا الاستعداد هو من قبيل الكشف عن العلل الأولى، أي أنّه ضرب من الفكر الفلسفيّ الحر القائم على المشاهدة والخبرة، وقد يسمّيه البعض علم الجمال أو فلسفة الفنّ، ولكنّنا نفضّل أن يرتبط بالنقد الأدبيّ ويكون جزءًا أساسيّـاً منه"[3]، إذًا الذوق بديل عن الجمال وفلسفة الفنّ؛ لأنّه يختصّ بدراسة الأعمال الأدبيّة بينما نجد علم الجمال، أو فلسفة

[1]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:37.

[2]- مقابلة جمال، شكري عياد، ص:136.

[3]- المصدر السابق، ص:38.

الفنّ، يهتمّ بالفنون المختلفة، وبما أنّ عيّادًا يهتمّ ببحث علميّة النقد الأدبيّ دون بقيّة الفنون، فلا بدّ له من أن يُبقي على مفهوم الذوق، ويعدل عن التسميات الأُخرى، ولكنه يشعر أنّ الذوق بحاجة إلى توضيح من حيث ارتباطه بالقيمة، لأنّه مصطلح أُسيء إليه عند كثير من النقّاد، وغالبًا ما ربطوه بالهوى والمزاج الشخصيّ.

فالأسس التي يعتمدها عيّاد لتطوير مفهوم الذوق الذي طوّره ونمّاه على أسس فلسفيّة فنّيّة معتمدًا فيها آراء نقّادنا القدماء أمثال ابن طباطبا، وآراء كبار الفلاسفة الغربيّين أمثال الفيلسوف (كانط)، وما ذلك إلّا من أجل السير بالنقد الأدبيّ إلى مدارج العلميّة، ولأنّ "ضبط التذوّق هو الأساس اللازم لأيّ نقد علميّ"[1] على أنّه لا يغيب عن بال عيّاد أن "ليس من المحتّم أن يكون (علم النقد) شبيهًا بالعلوم التجريبيّة الكمّيّة في خضوعه لمعياري الصدق والثبات"[2]، وهذه إشكاليّة ربّما كانت السبب وراء فشل الكثير من المحاولات التي طمحت إلى إضفاء العلميّة على النقد؛ لأنّ ما يرقد في الأذهان عن العلميّة مرتهن بمفاهيم العلميّة التجريبيّة الوضعيّة في هذا العصر، وقد يؤدّي هذا إلى اتّجاه مضادّ ينادي بالابتعاد عن العلميّة لما تسبّب من أضرار على الإبداع.

أمّا مفهوم الذوق فقد رآه شكري عيّاد يتوسّط هذه الآراء، لذلك وضع بعض النقاط التي تعين على توضيح تصوّره للنقد العلميّ، فقد صرّح أنّ محاولاته لإيجاد نقد علميّ تنحصر في تحليل عمليّة التذوّق بالارتكاز على صفتها الجوهريّة، وهي الشعور بالقيمة، أو اللحظة الجماليّة، وتستمدّ هذه المحاولة علميّتها من اعتماد المسلمات الآتية:[3]

[1]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:46.

[2]- المصدر نفسه، ص:46.

[3]- نفسه، ص ص:51، 52.

أ- إنّ الشعور بالقيمة أصيل في فطرة الإنسان، ومتميّز ومتقدّم على الشعور بالمنفعة.

ب- إنّ الشعور بالقيمة واحد في البشر جميعًا، لا يختلف جوهره باختلاف الأشخاص والحضارات، وإنْ اختلفت مظاهره.

ج- إنّ الشعور بالقيمة قابل للتحليل بحيث يمكن فهم جوهره، ولو أنّ هذا الفهم يتجاوز حدود الماهيّات والوظائف.

د- إنّ الشعور بالقيمة قابل للتدريب من خلال إدراك مظاهره، وإدراك علاقته بتلك المظاهر.

وعليه فإنّ الحكم القيمي الذي يستوفي الشروط السابقة هو (معرفة تصح لدى الغير)، مع أنّ هذه المعرفة لا يُنتظر أنْ تتطابق في جميع الحالات، من حيث إنّ العلاقة بين الأثر الأدبي من ناحية، والقارئ أو الناقد من ناحية أخرى، هي حالة أو مقولة كيفيّة لا يمكن أن تضبط بالحساب، ولكن يُنتظر أن يكون الاختلاف بين الأحكام القيميّة - إذا توفّرت لها هذه الشروط- اختلاف تنوّع لا اختلاف تضادّ.

ثم يعقِّب شكري عيّاد بأنّ المبدأين الثالث والرابع يستلزمان اتّباع منهج معيّن في التحليل والتدريب، يعتمد ما يأتي:[1]

أ- إنّ التجربة الجماليّة هي خبرة مشتركة بين الكاتب والقارئ، ومن ثمّ يمكن الانتفاع بنظريّة الاتّصال، في بحث العلاقة بين كلّ من هذين الطرفين والرسالة الأدبيّة، التي هي موضوع الاتّصال، والمصطلح الأدبيّ (الشفرة) الذي يتمّ الاتّصال بواسطته، هذا إلى جانب المحيط الذي تتمّ فيه عمليّة الاتّصال.

[1]- مقابلة جمال، شكري عياد، ص ص:141، 143.

ب- أنّ التجربة الجمالية - التي هي لبّ الرسالة الأدبيّة - موضوع تؤخذ فيه شهادة المبدعين والنقّاد، ومثل هذه الشهادات متوافرة من عصور مختلفة وثقافات مختلفة، وهناك أيضًا أنظار الفلاسفة في التجربة الجماليّة، وهي أنظار تتجاوز حدود الأعمال الأدبيّة، ولكنّها تلتقي مع الشهادات السابقة وتدعمها غالبًا، ويرى عيّاد أنّ العدول عن هذه المادّة الثريّة إلى جمع معلومات من بعض المعاصرين عن طريق الاستبارات ونحوها هو عدول عن الأصلح إلى الأقل صلاحيّة، جريًا وراء الشكل العلميّ التجريبيّ، وهو ينتقد بذلك كلًّا من (ريتشاردز) الذي أجرى اختباراته على طلبة الدارسات العليا، فوصل إلى نتائج غير متّسقة في كتاب (النقد العلميّ)، وكذلك (يوجين كنتجن) الذي فعل ما يشبه عمل (ريتشاردز)، وقد سار على نهجهما كثير من النقّاد جريًا وراء التجريبيّة الوضعيّة.

ج- إنّ الجانب الإدراكيّ في التجربة الجماليّة داخل في عموم الإدراك، ومن هنا فالانتفاع بجميع الاتّجاهات السابق بيانها لفهم طبيعة التفسير حريّ أن يثري النقد العلميّ الذي تنبثق منه عمليّة التفسير وتعود إليه.

ويرى الباحث صلاح فضل أنّ النقد "يمكن أن يكون علما، ولكن بغير المعنى الوضعي التجريبي للعلمية، وذلك إذا اعتمد التذوق، الذي يشمل الإدراك والتجربة الجمالية معا، أساسا له"[1]، فمفهوم التذوق لدى شكري عياد ذو صبغة صوفية أكثر منها علمية، ويعتمد على أخلاق الناقد لا على دقة المنهج، وكان (فوكيما) يقول: "على كل نظرية أدبية أن تقيم طبيعة الدراسة العلمية للأدب

[1]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:50.

على ضرورة الفصل بين التقييم والتأويل، وأنْ تنمّي مناهجها بحيث تضمن لملاحظات الناقد ونتائجه أن لا تختلط برغباته وأحكامه".[1]

فالمبادئ النقدية الحديثة، كما يقول (نورثرب فراي): " ينبغي أن تنبت من الفن الذي تعالجه. وأول ما يجب أن يفعله الناقد أن يقرأ الأدب، وأن يجري بحثا استنباطيا لحقله الخاص، ويدع لمبادئه النقدية أن تكوّن نفسها بمعرفة هذا الحقل".[2]

على أنّ هذه المبادئ ليست ثابتة، بل هي فروض علمية متنامية متغيّرة، وهذا وجه إشكاليتها وبعدها عن القيمة الثابتة، وقد وضّح منظّر شكلاني، في بداية الدعوة إلى علمية النقد، تصوّره لطبيعتها بقوله: " إننا نضع المبادئ المحددة، ونوسع رقعتها بقدر ما تسمح به المادة المدروسة، فإذا اقتضت المادة مزيدا من تكييف المبادئ أو تعديلها مَضَينا في هذا النهج. ومن هذا المنطلق فإنّ نظرياتنا نفسها تخيب أملنا نسبيا، كما يحدث في كل علم، إذ أنّ هناك اختلافا بين النظرية والمعتقدات، ولا يوجد علم ثابت، وحيوية أي علم لا تقاس بمدى كفاءته في تأسيس الحقائق، بقدر ما تقاس بمدى ما يستبعد من أخطاء"[3]، ولقد كان تبني النقد لمذهبية الأدب، وإطلاق أحكام القيمة عليه، من المراحل التي يجهد في تجاوزها خلال مسيرته العلمية الشائكة.

اهتمّ شكري عياد بمناقشة الكثير من آراء (نورثرب فراي) صاحب كتاب (تشريح النقد) الذي يَعدُّه عيّاد من أعظم ما كُتب في النقد العلميّ خلال الثلاثين سنة الأخيرة وعلى الأخص مقدّمته، إلّا أنّه اختلف معه في كثير من القضايا، منها أنّ (فراي) يذهب إلى أنّ "النقد -كعلم –

[1]- فضل صلاح، نص شعري و ثلاثة مناهج نقدية، مجلة فصول، ع1-2، مج7، أكتوبر 1986، مارس 1987، ص:252.

[2]- المرجع نفسه، ص:252.

[3]- نفسه، ص ص:252، 253.

يمكن أن يقوم بمعزل عن التقييم، أي عن الصفة الجوهريّة للأدب ذاته"[1]، وعيّاد يخالف هذا الرأي، لأنّه يرى أنّ "الذوق يعتمد على القيمة في المقام الأوّل، ومن ثمّ لا سبيل لأن يقوم النقد العلميّ إلّا إذَا تبنّى القيمة مرجعًا في الحكم"[2]، ولذلك حكم عيّاد على عمل (فراي) في كتابه بأنّه أبعد ما يكون عن تشريح النقد "إنّما هو مجموعة محاولات في تصنيف الأدب لم تتعدّ المظهر إلى الجوهر"[3]، لذلك فإنّ "الوصف الأليق بكتابه (تشريح النقد) هو أنّه كتاب في تاريخ الأدب".[4]

ويعدل عيّاد- على الرغم من ذلك- في النظر إليه ويرى أنّه يعرض بصورة مباشرة لقضيّة علميّة النقد أو فنّيّته، إلّا "أنّه يأخذ عليه أنّه يُلقي أحكامًا مبهمة، ويترك للقارئ مهمّة تفسيرها، والاحتجاج لها أو عليها".[5]

وكما أنّه عُني بالكثير من آراء الناقد (لانسون) صاحب (منهج البحث في تاريخ الأدب) الذي اهتمّ كثيرًا بمسألة علميّة النقد، ويُعدُّ من أهم النقّاد الذين عرضوا لقضيّة الذوق بالشرح والتحليل، وقد أفاد منه عيّاد في الوقت الذي اختلف معه في بعض النقاط حول عمليّة الذوق.

والذوق في مـجال الحكم على الآثار الأدبية، أمر لا بد من قيامه، على أن يكون الذوق الذي تربّى وقويت أسانيده، ولقد أدرك النقاد حقيقتين أساسيتين من حقائق النقد الأدبي، هما "أولا الاعتراف بمبدأ التذوق والتأثر في العمل الأدبي، والثاني الحد من هذه التأثرية،

[1]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:42.
[2]- مقابلة جمال، شكري عياد، ص:143.
[3]- المصدر السابق، ص:50.
[4]- المصدر نفسه، ص:44.
[5]- نفسه، ص:14.

وعدم الخضوع إلا لما كان مدربا منها، فليس الاستحسان المجرّد عنده كافيا للحكم بالجودة، وإنما ينبغي أن يصدر الاستحسان ممن هو أصيل في هذا الفن عارف به".[1]

3- مفهوم النقد لدى الغرب:

وأمّا في اللغات الأوروبية فإنّ كلمة (Critique) مشتقة من الفعل اللاتيني (Krinem) بمعنى "يفصل أو يميّز"[2]، وحين يُميّز الشيء عن شيء آخر في تلك اللغات فإنّ معنى هذا أنّ الباحث يؤكّد وجود شيء يمكن تصنيفه مع نظيره من الأشياء التي لها صفات متشابهة معه بدرجة قليلة أو كثيرة.

ومنذ القرن السادس عشر في انجلترا وإيطاليا، والسابع عشر في فرنسا وألمانيا، أصبحت وظيفة الأديب مستقلة معترفا بها، ويُعَدُّ النقد الأدبي أساسها النظري، لذلك دخلت فكرة النظرية الأدبية بما لها من قواعد، وفلسفة فنون، و علم جمال في حيّز مفهوم النقد الأدبي، وما يزال الجدل قائما حول ماهية النقد الأدبي.

أمّا في القرن التاسع عشر، فقد استخدمه عدد من الكتّاب والمفكرين بمعنى "الحكم أو تفسير الأثر الأدبي أو تذوّقه، ويمكن أن يشفّ هذا المعنى من الدراسات التي أجراها (تين) و(برونتيير)، وغيرهما من المفكرين الذين أعطوا للنقد طابعا وضعيا نتيجة تأثّرهم بمناهج العلوم الطبيعية التي ذاعت في ذلك القرن، فالنظرة السريعة عبر الاتجاهات المختلفة في ذلك القرن كفيلة بأن تطلعنا على أنّ أغلب المفكرين كانوا على الدوام يستخدمون كلمة (نقد) متأثرة بمنطق العلم الوضعي".[3]

[1]- ينظر: العشماوي محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، (د ط)، 1979، ص:421.

[2]- حجازي سمير سعيد، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص:23.

[3]- المرجع نفسه، ص:24.

و يبدو أنّ المدّة الزمنية التي بدأنا نعرف فيها المصطلح الجديد تعود إلى مطلع القرن العشرين، و لا شك أنّ هناك فروقا جوهرية بين المصطلح القديم والمصطلح الحديث، تعود إلى طبيعة كل منهما، "فالنقد الحديث أوسع وأكثر شمولا لعناصر الأدب، وأكثر ارتكازا على الثقافات المتعددة، والمعارف المتنوعة، فهو نقد اتجاهات وفلسفات، ينتهي آخر الأمر إلى مدارس نقدية، ويفرض البحث في فلسفة الأدب، وأهدافه ومصادره ووظائفه في الحياة، وفي خصائصه الجمالية ومبادئه الفنية وأصالته المتميزة، بينما النقد القديم وفي معظم أحواله، نقد جزئيات، يُعنَى بالبيت والبيتين، و لا يُعنى بالقصيدة كاملة، يغفل التعليل والتحليل لما يصدر من أحكام، وغالبا ما تكون أحكامه متأثرة بالمواقف الدينية أو المذهبية أو القبلية".[1]

والنقد في حقيقته، تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة، أو إلى الأدب خاصة، "يبدأ بالتذوق، أي القدرة على التمييز، و يعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقويم، وهي خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى، وهي متدرجة على هذا النسق، كي يتخذ الموقف نهْجا واضحا، مبنيا على قواعد جزئية أو عامة، مؤيدا بقوة الـملَكة بعد قوة التمييز، ومثل هذا الـمنهج لا يمكن أن يتحقق حين يكون أكثر تراث الأمة شفويا، إذ الاتجاه الشفوي لا يمكّن من الفحص والتأمل، وإن سمح بقسط من التذوق والتأثر، ولهذا تأخر النقد المنظَّم حتى ظهرت قواعد التأليف الذي يهيئ المجال للفحص والتقليب والنظر".[2]

وإذا كان النقاد العرب يرون ممارسة الأدب ومخالطته شرطا أساسيا في تربية الذوق، و لا تغني عنه دراسة علوم البلاغة والنقد وغيرهما، فإنهم يرون حاجة الناقد إلى علوم أخرى تفيده لا في تربية الذوق، ولكن في تسديد العملية النقدية، وتوجيهها الوجهة الصحيحة، ولكي يكون النقد شاملا

[1]- الكواز محمد كريم، البلاغة والنقد: المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص:58.
[2]- المرجع نفسه، ص:54.

النص من جميع نواحيه، فغير خاف أنّ النص قد يضم إشارات تاريخية وثقافية، مما لا يستطيع الناقد أن يفصل فيه، إلا إذا كان على علم بما يشير إليه النص ويدل عليه.

وهكذا فعلى الناقد الأدبي عند العرب " أن يكون عنده استعداد طبيعي لإدراك الجمال والقبح في النصوص الأدبية، ثم ينمّي هذا الاستعداد حتى يصبح ذوقا، و لا تكون التنمية إلا بشيء واحد فقط هو مـخالطة ما أُثِر عن العرب من النثر الرائع والشعر الرصين، ثم يضم إلى ذلك ثقافة واسعة شاملة بقدر ما يستطيع، حتى يأخذ من كل فن بطرف".[1]

فالنقد "عملية أدبية لغوية، ونشاط فكري إنساني يقوم به الناقد قصد تجلية معنى من المعاني أو تقويم اعوجاج أو إشارة إلى موطن من مواطن الجمال"[2].

وهكذا نجد أنّ تعريفات النقد تختلف باختلاف النظريات النقدية وتركّز على الجانب أو الهدف الذي يهدف إليه الناقد، لذلك فإنّ كل مـحاولة لتأطير العملية النقدية أو محاولة إعطاء تعريف للنقد يعني اتخاذ موقف إيديولوجي وثقافي معين وحصر نشاطه في دائرة محددة.

[1]- بدوي أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص:101.

[2]- خمري حسين، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص:37.

الفصل الأول

تجليات الحداثة لدى شكري محمد عياد

المبحث الأول: ماهية الحداثة.

المبحث الثاني: الحداثة: المبادئ، الخصائص، الميادين.

المبحث الثالث: مـواقـف من الحداثة.

المبحث الأول

ماهية الحداثة

1- الحداثة لدى الغرب: المفهوم – النشأة.

1-1- الحداثة الأدبية.

2- مفهوم الحداثة لدى العرب.

المبحث الأول: ماهية الحداثة.

1- الحداثة لدى الغرب: المفهوم - النشأة:

نرى أنّ كلمة (حداثة) في اللغة العربية مشتقة من (حَدَثَ)، التي تدل على الانتقال من اللامتحقق إلى الوجود. بينما نجد كلمة (Modernité) الفرنسية (وشبيهاتها في اللغات الأوروبية) مشتقة من "الكلمة اللاتينية (Modus) التي تعني الشكل والطريقة والصيغة، فتكون علامة للشيء"[1]، ومن هنا تم تأثيل كلمة (Mode) التي تعني بالفرنسية الشيء نفسه، وأخذت بعدا خاصا في عالم الموضة.

فمن المعروف أنّ الحداثة غربية المنشأ والمصدر، أفرزتها ظروف نفسية وعقلية وفكرية، تختلف عن ظروفنا في أسباب نشأتها، وفي نتائجها، فقد ظهرت الحداثة في أوروبا خلال الفترة الواقعة بين نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، ولم يكن ظهورها بمحض الصدفة، وإنما مهّد لها حدوث تغيّرات عميقة أو انقلابات في الحياة الغربية في جوانبها الاجتماعية والفكرية والعلمية وما صاحب ذلك من مخترعات علمية وثورة صناعية.

يرى محمد برادة : "أنّ هذا التمييز يُبعد الحداثة عن دائرة التحديدات المرتبطة بما يدور من جدل ومساجلات بين أنصار الحديث، وأنصار القديم، نجدها في كل التواريخ الأدبية والفكرية، وهو تمييز أيضا يبرز طابع التوصيف الكلي الذي يطمح إليه مصطلح الحداثة، على أساس أنه يرتبط بحدوث قطيعة أساسية في تاريخ البشرية بين نمطين مجتمعين متغايرين كل التغاير".[2]

[1]- شحيد جمال، قصاب وليد، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص:20.

[2]- برادة محمد، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع3، م4، أبريل، مايو، يونيه، 1984، ص:12.

ومما سبق يظهر الاختلاف في بعض مواقف المفكرين الذين تناولوا تحديد موضوع الحداثة، يقول (جان بودريار):"ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا، أو مفهوما سياسيا، أو مفهوما تاريخيا يحصر المعنى؛ وإنما هي صيغة مُميّزة للحضارة، تُعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية. فأمام التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات، تفرض الحداثة نفسها وكأنها واحدة، متجانسة، مُشِعة عالميا، انطلاقا من الغرب. ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا غامضا يتضمن في دلالته، إجمالا، الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله، وإلى تبدّل في الذهنية".[1]

فظهور الحداثة جاء عبر تاريخ ممتد لأوروبا شاركت أحداثه ولادة هذه الظاهرة، فظهور الاكتشافات العظيمة في العلوم الطبيعية، والتي في ضوئها تغيّرت نظرتنا للكون وعلاقتنا به، والثورة الصناعية التي حوّلت النظرية إلى تطبيق وتقنية سرَّعت من إيقاع الحياة، وأنتجت ظروفا وبيئات إنسانية جديدة، وألغت أو دمّرت أخرى قديمة، والثورة السكانية الهائلة التي غيّرت مواطن البشر وبيئاتهم، وما صحب ذلك من نمو حضاري متسارع يتوسل الآلة والتقنية، والحركات الجماهيرية التي نما وعيها وزادت تطلعاتها.[2]

ويرى الباحث طه عبد الرحمن أنّ "الحداثة نمط حضاري. أخذ يقوم في المجتمع الغربي منذ بداية القرن 16م مع النهضة والإصلاح الديني، وعرف هذا النمط رسوخا، مع حركة الأنوار، ومع الثورة الفرنسية، ثم أخذ يتوسّع مع الثورة الصناعية والثورة التكنولوجية، و ها هو اليوم يكاد أنْ يسع العالم كله مع ثورة الاتصالات".[3]

---

[1]- برادة محمد، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مرجع سابق، ص:12.

[2]- الجودي لطفي فكري محمد، نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ت)، (د ط)، ص:44.

[3]- ينظر: الحوراني محمد، الحداثة وما بعد الحداثة (قراءة في جدل يزداد تعقيدا)، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، مملكة البحرين،ع9، شتاء 2004، ص:169.

فمفهوم الحداثة لدى طه عبد الرحمن هو" جملة التحوّلات العميقة التي طرأت على المجتمع الغربي منذ خمسة قرون، ولكن السمة المميّزة لهذه التحولات هي أنها تحولات إنمائية تراكمية، بحيث نقلت المجتمع الغربي من طور التقدّم الحضاري إلى طور يعلوه تقدّما، وهذه الصفة أساسية".[1]

وهناك سمة أخرى لهذه الحداثة تمثّلت في التحوّلات الداخلية، ما يعني أنّ الغرب هو الذي قام بهذه التحوّلات من ذاته وبمقتضيات مجتمعه، وليست حداثة واردة عليه ولا مفروضة عليه،[2] حيث يرى (آلان تورين) أنّ "تاريخ الحداثة هو تاريخ انبثاق أطراف اجتماعيين وثقافيين يبتعدون شيئا عن الإيمان بالحداثة باعتبارها تعريفا ملموسا للخير، مؤكِّدا في السياق ذاته أنّ المثقفين، وبتأثير من (نيتشه) و(فرويد)، كانوا أول من رفض الحداثة، ولطالما أوغل التيار الأكثر نفوذا في الفكر الحديث، من (دور كهايمر) وأصدقائه من مدرسة فرانكفورت إلى (ميشال فوكو)، لطالما أوغل هذا التيار في نقد الحداثة، وهو ما أدى بدوره إلى عزل المثقفين عزلا تاما في مجتمع كانوا يصفونه باحتقار بأنه مجتمع الجماهير".[3]

يُعتبر (هيجل)* من الفلاسفة الأوائل الذين وضعوا مفهوما محدَّدا للحداثة، واستخدامه حيث ذكر أنّ الحداثة بدأت "مع عصر التنوير، بفعل أولئك الذين أظهروا وعيا وبصيرة، باعتبار أنّ هذا العصر (حد فاصل)، ومرحلة نهائية من التاريخ في هذا العالم الذي هو عالمنا، وحاضر يفهم على أنه قيمومة الزمن الحاضر، انطلاقا من أُفق الأزمنة الجديدة التي تشكّل تجددا مستمرا".[4]

---

[1]- ينظر: الحوراني محمد، الحداثة وما بعد الحداثة (قراءة في جدل يزداد تعقيدا)، مرجع سابق، ص:169.

[2]- المرجع نفسه، ص:169.

[3]- المرجع نفسه، ص:169.

* جورج وليم فريديرك هيجل (1770-1831)، ولد في شتوتغارت ودرس الفلسفة واللاهوت وفقه اللغة في جامعة توبنغن وتأثر بحماسة شديدة بالفلسفة اليونانية التي آثرها على المسيحية التي أنكر معجزاتها وألوهيتها، كان هيجل ذا روح ثائرة، طموحة. شارك في الحياة السياسية ورحّب بالثورة الفرنسية، ووقف إلى جانب مبادئها وأعلن ولاءه لها وعمره لا يتجاوز التاسعة عشرة.

[4]- الحيدري إبراهيم، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص:285.

لقد سُمي العصر الذي نمت فيه الحركة الفكرية والاجتماعية والفلسفية التنويرية في فرنسا بـ "(عصر الإيضاح). أمّا في ألمانيا فقد سمي (عصر التنوير)* أو (الإيضاح)، الذي تعود إليه جميع الحركات الاجتماعية والفلسفية بصورة مباشرة. وكانت أكثر تلك الحركات هي ردود فعل غير مباشرة لها، اعتبرت نفسها (تنويرية) أيضا".[1]

كذلك وضع (هيجل) "مدلولا للعلاقة الداخلية القائمة بين الحداثة والعقلانية، وهو مدلول امتدّ بذاته حتى وصل إلى (ماكس فيبر)، وقد استخدم (هيجل) مفهوم الحداثة ضمن أطر وسياقات تاريخية للدلالة على الأزمنة الحديثة، وهو بهذا مفهوم زمني يعبّر عن القناعة بالمستقبل الذي سبق أنْ بدأ، والزمن المعيش المرهون بالمستقبل، والمنفتح على الجديد الآتي".[2]

إنّ روح العصر هو أحد المفاهيم الجديدة التي ابتدعها (هيجل)، والتي تسم الحاضر كلحظة عابرة تستهلك نفسها في وعي التاريخ، وفي انتظار مستقبل مختلف.

يرى (هيجل) أنّ: "زمننا هو زمن ولادة وزمن انتقال إلى حقبة جديدة. وإنّ العالم الجديد ينفتح على المستقبل ويولد حقبة تاريخية جديدة تستمر في كل لحظة من لحظات الحاضر الذي يولد شيئا جديدا، وإنّ الوعي التاريخي بالحداثة يتضمن تحديدا للحدود بين الزمن القائم والزمن الأحدث،

* بعد ست سنوات على وفاة (كانط) في الثاني عشر من شباط 1804، أُعتبر مفهوم التنوير، الذي هو في الأصل إنجليزي، مفهوما سطحيا مرتبطا بالانتلجنسيا، كما ظهرت لأول مرة كلمة (Enlihtenment) كترجمة إنجليزية لكلمتي (Eclaircissement) (Aufklaerung)، التي حافظت على معناها العام السابق حتى الآن. يعتبر عصر التنوير عصر انتصار الفكر الاجتماعي والفلسفي التنوير الحر، الذي مهد الطريق لقيام الثورة الفرنسية وإعلان لائحة حقوق الإنسان وترسيخ قيم الطبقة الوسطى فكرا وسلوكا وسياسة.

يعني التنوير انبعاث الروح النقدية التحررية التي تخطّت تشاؤمية العصور الوسطى، وأنتجت إبداعات أدبية وعلمية وثقافية اتسمت بالشجاعة الكافية لاستخدام العقل لمناهضة التفكير الغيبي و الأسطوري وتحريره من الأوهام والخرافات وفتحه آفاقا جديدة في البحث والدراسة والمعرفة واكتشاف المجهول. ينظر: الحيدري إبراهيم، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، ص ص:59، 61.

[1]- ينظر: الحيدري إبراهيم، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، ص ص:59، 61.

[2]- المرجع نفسه، ص:285.

وتصبح الحقبة المعاصرة بداية للزمن الجديد الذي يبدأ مع عصر التنوير، ومع الثورة الفرنسية، باعتباره حدا فاصلا يكون قطيعة بين الأزمنة الحديثة والماضي. كما شكّلت القطيعة انفصاما وتوقفا وإزاحة له من جهة، وثورة معرفية أحدثت تحولا مفاجئا وحادا في نظام المفاهيم والأشياء والعلاقات الاجتماعية. وبهذا فالحداثة ليست قطيعة مع الماضي فحسب، بل هي إلغاء له وتوليد حركة طليعية متقدمة".[1]

يشكّل مبدأ الذاتية قاعدة أساسية للحداثة في المجال الفلسفي، ما يعني "أولوية الذات وانتصارها، حيث أصبح الإنسان الحديث يرى صورته في مرآة يتمثل العالم من خلالها، وأخذ يدرك نفسه ذاتا مستقلة ومتميزة عن الطبيعة، وهو ما دفع الإنسان إلى السيطرة على الطبيعة وإخضاعها لمشيئته. كما أصبح الإنسان يستمد يقينه من ذاته، لا من عقيدة أو سلطة، غير سلطة ذاته، وليس كما كان عليه الأمر في القرون الوسطى".[2]

فالحداثة شكّلت ارتدادا إلى الذات - بحسب (هيجل)- وكوّنت بنية علاقة مع الذات دعاها هيجل بـ (الذاتية)، أي حرية الذات، التي هي عموما مبدأ العالم (الأزمنة الحديثة)، وشرحها بـ (الحرية)[3]، حيث قال: "إنّ مكوّن عظمة عصرنا هو الاعتراف بالحرية، ووصفها بالروح، وحقيقة كونها بذاتها".[4]

[1]- الحيدري إبراهيم، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص:286.

[2]- المرجع نفسه، ص:286.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:286.

[4]- الشيخ محمد، الطائري ياسر، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1996، ص ص:12، 13.

وكان (ديكارت) أول مَنْ أسَّس فكرة الحداثة الفلسفية بعد أنْ وضع مبدأ الذاتية (الكوجيتو) أساسا للحقيقة وكقيمة مطلقة وخط فاصل بين عالم الآلهة القديم وعالم الإنسان الحديث وجعله مركز الكون.

يعتبر عصر التنوير مفتاحا للحداثة وبابها إلى العالم، على الرغم أنّ أصول الحداثة تعود إلى الفكر والفلسفة الإغريقية والديانة المسيحية، ويعتبر (كانط) أول مَنْ صاغ مفهوما للتنوير عندما قال: "إنّ التنوير هو خروج الإنسان عن قصوره الذي اقترفه بحق نفسه وعجزه عن استخدام عقله إلا بتوجيه من إنسان آخر، ونتيجة لأفكار التنوير ومبادئه تطورت الفلسفة العقلانية النقدية وفكرة التقدم الاجتماعي وحقوق الإنسان"[1].

ويرى معظم المفكرين الذين تناولوا الحداثة بأنها نشأت ثم تبلورت "في شرط تاريخي تمثّل بتصاعد التفاوت الطبقي والتهميش السياسي والسوسيو-ثقافي، إلا أنهم يقرون في الوقت نفسه أنها تحولت -شيئا فشيئا- إلى أداة قامعة لضحايا ذلك التفاوت، وهذا التهميش، وأخرجتهم بدرجات مختلفة من دائرتهم وألحقتهم في دائرة (اللا عقلانية) و(اللا تقدم) و(التشاؤم التاريخي) و (اللا علم)، وربما كذلك بمعنى محدّد (اللا تاريخ – التاريخ ما قبل الرأسمالي)".[2]

ثمة عدة تعريفات لمفهوم الحداثة، إلا أنّ جل الباحثين يتفقون على أنه "يعني الجدة أو الجديد، بحيث ينصرف إلى نمط القيم والمؤسسات المرتبطة بالعصر الحديث".[3]

[1]- الحيدري إبراهيم، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، ص:287.

[2]- المرجع نفسه، ص:169.

[3]- خميس كرم، مأزق الحداثة: نظرة أولية، ندوة الحداثة وما بعد الحداثة، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، ليبيا، المنعقدة في:13 / 03 / 1999، ص:111.

ويعرِّف بعض الباحثين الحداثة بأنها "الزاوية البنوية في عملية التحديث، أي مجموعة العناصر والعلاقات التي يتألف منها الكيان الحضاري الموصوف حديثا"[1]، ويميز هؤلاء بين الحداثة ومفهوم التحديث الذي يعني "سياق التحول الاقتصادي والتكنولوجي الذي يحدث على حساب الوضع الاقتصادي والاجتماعي الجامد في المجتمع التقليدي، بالإضافة إلى ذلك ثمة فارق آخر بين الحداثة من ناحية والنزعة الحداثية، إذ إنّ الأخيرة لا تعدو أنْ تكون مجرد وعي بهذا الكيان، بشرط أن وعيا إيجابيا ينطوي على الرغبة في تغيير العالم"[2].

فالحداثة كما يرى الباحث محمد برادة: "تحيلنا على تاريخ انتقال المجتمعات الأوروبية من العصور الوسطى إلى قيام المجتمع الرأسمالي البرجوازي عبر مجموعة من الصراعات والثورات والانتاجات الفكرية، ومن ثم فإنّ الحداثة تؤشِّر على الجوانب النظرية والممارسات الفنية التي ضمن تاريخ بناء الدولة الرأسمالية البيروقراطية، وبناء الصناعة، وتخطيط المدن وتوسيعها، وإغراق الأسواق بالبضائع، وتنضيد الناس والأشياء داخل منظومة يضبطها عقل خفي، لا مرئي، وكلّي الحضور."[3]

من خلال ما سبق يتضح أنّ مفهوم الحداثة يتمتع بالمراوغة أقل ما تُوصف به أنها صادمة، فالحداثة مصطلح عسير على التحديد مع أنه مرتبط بتعريفات صنعتها ظروف مناسبة غير أنها عرضة للتغيير، فقد عرض لهذا المصطلح تحولات في المعنى أسرع مما عرضت لمصطلحات أخرى تماثلها وظيفة.[4]

[1]- خميس كرم، مأزق الحداثة: نظرة أولية، ندوة الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص:111.

[2]- المرجع نفسه، ص:112.

[3]- برادة محمد، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ص:14.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص:14.

يرتكز المعنى الأساسي لمصطلح الحداثة على "مجموعة من المفاهيم، تجسّد ثورة فكرية وفنية ضد كل ما تخلّفه الأحداث التاريخية على واقعهم من أزمات فكرية وعقدية لا ضابط لها، من أجل الإتيان بواقع فكري وأخلاقي واجتماعي جديد، تتغاير فيه الصيغ الحديثة وتتعارض مع ما هو نمطي وتقليدي".[1]

فمن أخص مفاهيم الحداثة أنها "منهج تغييري ومذهب انقلابي، يمارس نشاطه على كل ما هو قديم وثابت، دائم النفور من كل ما هو سائد من أمور الفكر والعقيدة والقيم واللغة والسياسة والأدب والفن. فالحداثة مذهب ثوري رافض للواقع بكل ما فيه من قيم وضوابط، وهذا ما تدل عليه في جميع مراحلها".[2]

فالحداثة عند الغرب شملت مجالات متعددة، وهذا ما أضفى عليها صفة العالمية، فالحداثة باعتبارها منهجا أو طريقة في التفكير لم تكن حكرا على مجال دون آخر، فإلى جانب الأدب والنقد، فقد تبنته السياسة، والاقتصاد، والتاريخ، وعلم الاجتماع... بل يتعدى هذا وذاك إلى تخصصات أخرى، كيف لا وموضوع الحداثة اعتبر صفة بشرية أو نزعة إنسانية، فالحداثة هي بنحو من الأنحاء نزعة إنسانية.[3]

وهذا ما يجعلها تتعالى عن كونها لصيقة بتخصص دون آخر، فمصطلح الحداثة "نشأ ضمن حقل النقد الأدبي، ثم استُثمِر ووُظِّف في حقول معرفية أخرى كالاجتماع والسياسة والتحليل النفسي والتقنية والألسنية والاقتصاد واللاهوت ليشير إلى فترة زمنية تاريخية مرّ بها الغرب".[4]

---

[1]- الجودي لطفي فكري محمد، نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ص:45.

[2]- المرجع نفسه، ص:45.

[3]- ينظر: الشيكر محمد، هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، 2006، ص:124.

[4]- زيادة رضوان جودت، صدى الحداثة (ما بعد الحداثة في زمنها القادم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص:19.

وإذا كانت الحداثة نتاجا غربيا محضا ومحصّلة لسياق التطور التاريخي الغربي" فهي وفقا لذلك وريثةٌ لعصور مختلفة تمتد من العصور القديمة، فاليونانية وعصر النهضة والأنوار، لتنتهي إلى الحداثة بوصفها الزمن التاريخي الذي كثّف معارف العصور السابقة جميعها، وأعاد إنتاجها بصفة إنسانية من نوع جديد أُطلِق عليها (النزعة الإنسانية) لتأخذ هذه النزعة سمة كونية ليس لفضائلها الخُلقية فحسب، وإنما لتداخل اعتبارات سياسية وعسكرية واجتماعية واقتصادية معينة".[1]

فمصطلح الحداثة عند (بيتر بروكر) "كان بناء قامت أركانه بعد وقوع الحدث نفسه، فاستخدام اللفظ كان حديثا جدا ومحصورا بالحقل الأدبي، إذ عنت الحداثة عندها (الجدة) بما هي أداة للإبداع الخلاق والرؤى المبتكرة، ولا شأن لها بالمضمون، فقد كان (ت.س. إليوت) برمزيته الجديدة يعبّر عن (هوى) نقدي من نوع جديد لا وجود فيه للإحساس الجمالي أو للرومانسية الشعرية، والتذوق الفني بقدر ما تختزن لغته ذروة الحداثة ونهايتها ونشأتها ودمارها الذاتيين".[2]

فلفظة الحداثة "تحتفظ بالكثير من قوتها وألَقِها بسبب ارتباطها بشعور معاصر متميّز، يعني أننا نعيش في أزمنة جديدة بالكامل، فالحداثة هي وعي جديد، وشرط تمكّن الغرب من تحقيقه وإنجازه وأحيانا تفاعل ضده من أجل تقويضه وإلغاءه".[3]

فالحداثة وفقا لذلك "زمن تاريخي أكثر من كونها وعيا جديدا، وإنْ كان هذا الوعي الجديد قد تمظهر في فترة تاريخية محددة مما جعلها لصيقة بعدد من المحدّدات بدءا من العقلانية وانتهاء إلى فكرة التقدم، فهي تتجلى إذا في مجموعة من القيم التي تعبّر عن روح الزمن وفعل العصر".[4]

---

[1]- زيادة رضوان جودت، صدى الحداثة (ما بعد الحداثة في زمنها القادم)، مرجع سابق، ص:32.

[2]- ينظر: بروكر بيتر، الحداثة وما بعد الحداثة، ت: علوب عبد الوهاب، مراجعة: عصفور جابر، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995، ص:20.

[3]- زيادة رضوان جودت، صدى الحداثة، ص:33.

[4]- المرجع نفسه، ص:33.

فالبحث عن تأريخ للحداثة غير المجدي، وذلك تقسيم العصور وفقا لها على اعتبار أن اكتشاف العالم الجديد والتوسع الاستعماري، واستحواذ أسواق جديدة يرمز إلى عصر النهضة، والنزعة الإنسانية والإصلاح البروتستاني يرمزان إلى عصر الأنوار.[1]

ثم في القرنين السابع عشر والثامن عشر "أرست الحداثة قواعدها الفكرية مع عقلانية (ديكارت) الذي يعتبره المفكر الأمريكي ما بعد الحداثي (ريتشاد رورتي) أب الحداثة ومؤسسها، أمّا (هبرماس) (J. Habermas) فإنه يعيد الحداثة إلى عصر الأنوار معتبرا أنها مشروع لم يكتمل بعد".[2]

وإذا كان (ديكارت)* مؤسِّس الحداثة الفلسفية، "فإنّ (لايبتنز) هو أول مؤسّس للحداثة الفلسفية على مبدأ العقلانية، إذ إنّ لكل شيء سببا معقولا، وهو ما حوّل الإنسان من متأمل للكون إلى غاز له وباحث ومنقّب عن أسباب معقولة فتحت أمامه أبواب العلم الحديث ومنحته سلطة استعاض بها عن ألغاز الميتافيزيقا القديمة".[3]

وكانت الحداثة الفلسفية "قد مهدّت الطريق لظهور (كانط) على المسرح الفكري وتطويره للفلسفة النقدية، بحيث أصبح النقد عنده سيرورة معرفية وفعالية فكرية، ثم تحوّل إلى منهج نقدي يرتبط بالنشاط المتميّز للعقل ويقوم على الجدل العقلي، كما أصبح النقد محورا للفكر الفلسفي

[1]- ينظر: زيادة رضوان جودت، صدى الحداثة، ص:33.

[2]- هبرماس، الحداثة مشروع ناقص، الفكر العربي المعاصر، ع39، أيار، حزيران، 1986، ص:42.

* وضع رينيه ديكارت (1596-1650) مبدأ الذاتية (الكوجيتو) الذي يقول: (أنا أفكر إذا أنا موجود)، وبهذا جعل ديكارت الإنسان مركز الكون وأساس الحقيقة واليقين.

[3]- الشيخ محمد، الطائري ياسر، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، ص:13.

والاجتماعي خضعت له جميع ظواهر الحياة من دون استثناء، الدين والمجتمع والقوانين، وخاصة بعد صدور كتابه (نقد العقل الخالص) عام (1781)".[1]

1-1- الحداثة الأدبية:

ليست الحداثة الأدبية وليدة الصدفة أو التقليد، بقدر ما هي "فعل حضاري يقوم على الإيمان الراسخ بالعقل و العقلانية والحرية والتقدم الاجتماعي، وكذلك الإيمان بالفردانية والاختلاف، مشكِّلا حاضرا جديدا على أنقاض الماضي الذي سبق أن انتهى من أجل مستقبل مرتقب أفضل وامتلاك الحاضر الذي هو أساس الحداثة وبالتالي المستقبل".[2]

في حين أنّ النقاد الأدبيين "يحددون تاريخ ميلاد الحداثة في النصف الأول من القرن العشرين، ويستخدمون المصطلح للدلالة على مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعية أو الرومانسية، وكان ديدنها التجريد والإغراق في الرمزية كالانطباعية، والتعبيرية، والتكعيبية، و الدادائية، والسريالية مع الإقرار بعدم وجود ما يوحد هذه الحركات، بل إنّ بعضها جاء ثورة كاسحة على بعضها الآخر".[3]

وإذا كانت الحداثة الأدبية "قد فرضت نفسها على الأدب المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية، فإنّ التربة الخصبة التي ساعدت على ولادتها وإنضاجها يبدو أنها غير متفق عليها أيضا، إذ تتنازعها الثقافة الإنجليزية والأمريكية والفرنسية، فالنقاد الأمريكيون الجدد في الأربعينيات يقرءون رموزهم كرواد للحداثة حيث (إليوت)، و(إزرا باوند)، و(وليامز)، وغيرهم الذين تحوّل الشعر معهم من قضايا التعبير عن الذات إلى قضايا البناء والإنشاء مع إعادة ابتكار تقنيات تدور حول الأسطورة والخيال والحلم".[4]

---

[1]- الحيدري إبراهيم، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، ص:58.

[2]- المرجع نفسه، ص:316.

[3]- زيادة رضوان جودت، صدى الحداثة، ص:33.

[4]- المرجع نفسه، ص:34.

إلا أنه في الوقت نفسه نلحظ الحركة الإنجليزية وعلى رأسها "(فيليب لاركن)، و (أولن)، و(أوميس)، و(كيرواك)، يسعون إلى العثور على نموذج لبناء شعري مختلف، ربما لم يجد له حضورا وكثافة بالأثر الذي تركه (إليوت) في الثقافة الأمريكية، لكنه كان موجودا بمعنى من المعاني، مما يعني أنّ الحداثة الشعرية ترعرعت في البيئة الأمريكية التي كانت تُعدّ نفسها للدخول في زمن جديد مختلف، لذلك فقد بدت أنها ذات حاجة وجودية لإثبات تفردها، وتميزها، وتمردها عن الرحم الذي خُلقت فيه، أي الرحم الأوروبي ".[1]

لذلك كان من الطبيعي أن "يجد رموز الشعر الحداثيين جمهورهم الأكبر في العالم الجديد، وأن يُستهجن صوتهم في بلد التقاليد الأرستقراطية العريقة، وما يعزّز ذلك التفسير أنّ نقطة الجدل الرئيسية التي تدور حول الحداثة الشعرية، إنما تتعلق بعلاقتها بجمهورها، فبين ثقافة محافظة تصر على ربط ذاتها بالطبقات العليا، وبين ثورة شعرية تعتبر نفسها صوت الحركات التحررية، والاحتجاجات النسوية وحركات الشواذ، لقد كانت تعبيرا للتمرد على العصر وثقافته، وقيمه، وإعادة الاعتبار للعامة والقذارة والشارع".[2]

بدأت الحداثة في الأدب الألماني "مع (بودلير)، ولكن رائدَا تحليلها النظري كانا (فردريك شليغل) و (شيلر)، اللذين ارتبطت أفكارهما بتعارض ثنائي آنذاك، بين النزعة الكلاسيكية وبين الحداثة الرومانسية، حيث جعلا من الفن الحديث فعل حرية وتفكّر".[3]

[1]- زيادة رضوان جودت، صدى الحداثة، مرجع سابق، ص:34.

[2]- المرجع نفسه، ص:34.

[3]- ينظر: هبرماس، القول الفلسفي للحداثة، تر: الجيوشي فاطمة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د ط)، 1996، ص ص:57، 73.

ويُعتبر (بودلير) "أول مَن أطلق مفهوم الحداثة في الفن، فالحداثة حضور الأبدي في الآني والمؤقت، فهي الجمال الموجود في الموضة التي تتغير في كل فصل من الفصول، وهي تجديد يحمل في داخله الشعور بأنّ الأبدي سينتهي بالتحلل في ما هو آني، كما يحل الحب في الرغبة، وذلك حتى لا يمكن إدراك الأبدية إلا في الوعي بغيابها وفي قلعة الموت".[1]

ويرى (بودلير) أنّ "التجربة الجمالية تختلط بالتجربة التاريخية، وخاصة التجربة الأساسية للحداثة الجمالية، ولهذا يحتل العمل الفني الحديث عند (بودلير) مكانة فريدة عند تقاطع إحداثيات الحاضر والأزل: فالحداثة هي الانتقالي، العابر والمؤقت، التي ترجع إلى راهن يتلاشى ويفقد امتداده، ولكنه يمتد على عدة عقود ومتشكل في قلب الأزمنة الحديثة. والحداثة في الأخير تسعى إلى إثبات نفسها بوصفها ما سيكون كلاسيكيا ذات يوم، وهذا ما يسوّغ، حسب (هبرماس)، الصلة التي تربط بين الحداثة والموضة".[2]

كذلك يرى (بودلير) أنّ "العمل الأصيل مرتبط جذريا ببرهة تكوينه، وأنه لا يتلاشى في الراهن ويشبع الرغبة الخالدة بالجمال، لحظة اتحاد العابر بالراهن والأزلي، ولا ينكشف الجمال الأزلي إلا متنكرا بلباس العصر، وهذا المعنى يقترب من مفهوم (الصورة الجدلية) لـ (بنيامين)، التي تشير إلى أنّ العمل الفني الحديث يوضع تحت مؤشر الاتحاد بين الجوهري والعابر".[3]

[1]- الحيدري إبراهيم، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، ص:316.

[2]- المرجع نفسه، ص:317.

[3]- نفسه، ص:317.

كما رأى (أدورنو) أنّ (بودلير) وضع مفهوم الحداثة في "خَلْقه صورة الجحيم في الأعمال الفنية التي أخذت تتغذى على الموت، وبذلك اتسمت الحداثة بالدمار. وقد حذا (أدورنو) حذو (بنيامين) بربطه الحداثة بالانتحار، الذي كان عند (بودلير) يعني البطولة آنذاك".[1]

في باريس أنجز (بنيامين) (1892-1940) عمله الأدبي الكبير عن (بودلير)، وعرض فيه أعماله الشعرية من جهة، وقدّم تحليلا اجتماعيا نقديا لقصائده من جهة أخرى، إضافة إلى كتابه (باريس عاصمة القرن العشرين) الذي حاول فيه أن يكون ناقدا أدبيا فريدا، وكشف عن طموحه الكبير في تقديم موسوعة عن (الحداثة الأدبية)، تشمل الأدب والفن والمعمار والصحافة وفلسفة التاريخ.[2]

كما احتفى فيه (بجماهير الحداثة الحاشدة) التي تملأ شوارع باريس مدينة النور، و"تحولهم إلى سلع (رأسمالية) من جهة، وتنقل المواضيع من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع، وتضعها في متناول الجميع وفي فضاء اجتماعي خاضع لمعايير العرض والطلب التي تؤرّخ لأزمة الفن الحديث".[3]

وبالرغم من أنّ الحداثة "تجربة غنية في الظاهر، غير أنها مقفرة في جوهرها لأنها تمنع تبادل الخبرات الفردية وتجعل الإنسان مغتربا، وبذلك تصبح الحداثة عنده العارض الزائل، والعابر السريع الذي يرهقه الضجر".[4]

وفي مفهومه لجدلية الصورة وروح العصر، قال (بنيامين): "إنّ الجمال الخالد لا يسفر عن وجهه إلا إذا تنكّر بثوب العصر، وبهذا وضع الحديث تحت شعار الاتحاد بين الجوهري والعرضي، وهو السّمة الحاضرة التي تربط الفن والموضة والجديد من جهة، وبين الشخص المعدم، العاطل من العمل

[1]- الحيدري إبراهيم، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص:317.
[2]- ينظر: الحيدري إبراهيم، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، ص:317.
[3]- المرجع نفسه، ص:234.
[4]- المرجع نفسه، ص:234.

والعبقري، والطفل الذي لا تتوفر له الحماية الكافية التي من الممكن أن تثيرها أساليب الإدراك التقليدية من جهة"[1].

وقد أشار (هبرماس) إلى هذه العلاقة بقوله: " إذا اعتقد (بودلير) بأنّ اجتماع الزمن والأبدية يتحقق في الإنتاج الأصيل، فإنّ (بنيامين) حاول نقل هذه التجربة من المستوى الجمالي إلى علاقة في المستوى التاريخي، فابتكر مفهوم الزمن الحاضر، وأدخل شذرات من الزمن المسيحي أو الزمن الغابر الذي أصبح شفافا حيث تمكّن رؤيته في مظاهر الموضة التي تذكّرنا بالماضي".[2]

كما عارض (بنيامين) فكرة (الزمن المنسجم)، والفارغ أو المملوء بفكرة التقدم التي تميّز النظرية التطورية وفلسفة التاريخ، ولكنه يعارض في الوقت ذاته، حبس التاريخ في المتحف وتحييد التاريخانية، وهو بهذا يبرز استمرارية التاريخ ولا يريد وقف مسيرته.[3]

إنّ مفهوم (الزمن الحاضر) عند (بنيامين) هو "مزيج فريد من السريالية والتصوف المتجذّر في الماضي، لأنّ انتظار الجديد المتوقع لا يتم إلا بفضل تذكر الماضي المقموع، وما يتحكم في فهم الماضي إنما هو أفق مفتوح على المستقبل، وهو أفق التوقعات التي يحددها الحاضر. أمّا عمل التاريخ فيتحدد بمقدار ما يتراكم من خبرات وتجارب ماضية ضمن منظور المستقبل، وبهذا يصبح الحاضر الحقيقي مكان استمرار الموروثات المتجددة".[4]

[1]- الحيدري إبراهيم، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة ، مرجع سابق، ص:334.

[2]- المرجع نفسه، ص:235.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:235.

[4]- الحيدري إبراهيم، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، ص:236.

2- مفهوم الحداثة لدى العرب:

يحدد ابن منظور معنى الحداثة في اللسان بقوله:" الحديث نقيض القديم، والحُدوث نقيض القُدْمة، حَدَث الشيء يَحدُث حُدُوثا وحَدَاثةً، وأحدثه هو، فهو مُحدَث وحديث، والحُدُوثُ كون شيء لم يكن، ومُحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السَّلف الصالح على غيرها".[1]

أما المعاجم اللغوية الحديثة فتردد المعاني نفسها تقريبا، فلا يوجد اختلاف كبير في هذا المعنى بينها وبين المعاجم القديمة، فهي في ذلك قريبة وربما متوافقة، فقد جاء في المعجم الوسيط: "حَدَث الشيء حُدُوثا وحَدَاثةً نقيض قَدُمَ ... المُحدَث ما لم يكن معروفا في كتاب ولا سنة و لا إجماع. المحدِث المجدّد في العلم والفن".[2]

فالمعجم الذي أضاف مفهوم الحداثة كنزعة أو اتجاه هو معجم (لغة العرب) للباحث جورج عبد المسيح، فالحداثة فيه "مصدر من الأمر أوله وابتداؤه. حداثة السن، كناية عن الشباب وأول العمر. مذهب أدبي إلى التجديد خصوصا في الشعر العربي".[3]

يتمحور لفظ الحداثة في المنظور اللغوي في المعاجم العربية، حول ثنائية تقابلية في مواجهة مع القديم، ويكاد يأخذ هذا التقابل طبيعة اللزوم، فلا يقال "حدُث إلا مع قدُم، كأنه اتباع".[4]

وإذا كانت جميع المعاجم اللغوية العربية تتفق- أو تكاد- على أنّ (المحدث) هو الأمر الجديد المبتدع، وأنّ المستحدث هو نقيض القديم، فإنّ المعاجم الفلسفية تتدرج بالمصطلح إلى ما يوافق روح

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط5، 1990، المجلد الثالث، مادة (ح د ث)، ص ص:75، 77.

[2]- مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، تحقيق مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ج1، مادة (ح د ث)، ص ص:159، 160.

[3]- ينظر: شحيد جمال، قصاب وليد، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، ص:18.

[4]- المصدر السابق، م3، ص:75.

العصر في طرائق آرائه المستجدة، حتى ولو كانت المواصفات قديمة، يقول جميل صليبا: "ومعنى هذا أنّ الحديث ليس خيرا كله، كما أنّ القديم ليس شرا كله، وخير وسيلة للجمع بين محاسن القديم والحديث أن يتصف أصحاب الحديث بالأصالة، والعراقة، والقوة، والابتكار، وأن يتخلى أصحاب القديم عن كل ما لا يوافق روح العصر من التقاليد البالية والأساليب الجامدة".[1]

يعني هنا الباحث جميل صليبا بـ (ما لا يوافق روح العصر من التقاليد البالية والأساليب الجامدة) تلك التقاليد والأساليب المرهونة بالتراث والمتداولة فيه، واستخدامها على أنها مسلمات لحقائق قد تصبح في يوم ما معلومات في متناولنا، قابلة للاندماج مع روح العصر، وهو ما يدعو ضمنيا بأنّ الحداثة "كلّ مبتكر، أو مقتبس من نماذج شائعة مألوفة أو متوارثة، فالحداثة ضمن هذا المنظور لا تعني الانسلاخ من أغلال الماضي، أو التعلّق بالقدمة المفرطة".[2]

وهكذا فالكلمة" لا تهتم بالشكل والصيغة، بل بالحدوث والراهنية والزمنية والمستقبلية، فالحداثة (حسب أصل المفردة العربية) مرتبطة بما سيأتي وسوف يقع ويتجلى ويتبلور وتجسّد ويحل ويتم، فهي إذن مرتبطة بالتشكل الوجودي المتحقق للواقع، وليس بشكل هذا الواقع وصيغته وصورته كما هو الحال في الاستعمال الغربي الذي فتن به جل من كتب عن الحداثة من المفكرين العرب، دون أن يطيلوا النظر في المفردة العربية التي هي أدل وأعمق".[3]

يشكّل مصطلح الحداثة إشكالا وغموضا، بسبب هجرته من تربته الأصلية، وارتباطه بأمكنة ذات خصوصية اجتماعية وثقافية تختلف جذريا عن منبته الأصلي، وإذا كان مصطلح الحداثة موقف

[1]- صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتب العلمية، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1982، ج1، ص:455.

[2]- ينظر: الجودي لطفي فكري محمد، نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ص:43.

[3]- ينظر: شحيد جمال، قصاب وليد، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، ص:20.

وعقلية وطريقة نظَر وفهْم على حد تعبير الباحث أدونيس، فإنها في مجال استعماله النقدي اتخذ في أدبنا العربي أبعادا شعارية، وتصنيفات جدالية ليست بالقليلة.[1]

فقد أحدث منذ البداية تعريب مصطلحي (Modernity) (Modernism) إرباكا لدى القارئ العربي، إذ يبدوان مصطلحا واحدا، فتم تعريبهما بكلمة واحدة (الحداثة)، وميزّ آخرون بين (الحداثة: Modernity)، و(الحداثة:Modernism) لأنّ "المصطلح الأول لا يتقيد باشتراطات مذهبية أو مفهومية في أدب أمة معينة، أمّا الثاني فإنه يدل على حركة أدبية ونقدية معينة لها سياقاتها التاريخية والمعرفية والفنية في الأدب الغربي".[2]

يرى بعض النقاد -رغم اختلاف الحداثيين العرب في ذلك- على مرجعية الحداثة العربية إلى الحداثة الغربية، وأنها مستوردة من مستورداتها، وامتدادا من امتداداتها، أخذت منه تقريبا كل شيء حتى صارت نسخة منها، فمصطلح الحداثة في نسخته العربية لم يدخل حيّز التداول في الفكر العربي إلا بتأثير من الحداثة الغربية.

لم يكن انبثاق تيار الحداثة العربية "سليلا لأصول نشأت عن حاجة المجتمع العربي الشاملة للتجديد والتحديث في مختلف القنوات الحضارية: من اقتصادية، واجتماعية، وثقافية، وإنما عن طريق التحسس بأهمية نزعات الحداثة والتجديد التي ظهرت معالمها الكبرى في العالم الغربي، ومن منطلق الانعتاق من الحيز التراكمي المعرفي وضرورة اللحاق بركب الحضارة، أي أنّ هذا الانبثاق للحداثة العربية جاء وليد الوعي بضرورة التغيير والخروج عن النمطية، والتخلص من عقدة التراث، والتمرّد على نظام اللغة المألوف".[3]

[1]- ينظر: شحيد جمال، قصاب وليد، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، مرجع سابق، ص:20.

[2]- الجودي لطفي فكري محمد، نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، مرجع سابق، ص:52.

[3]- المرجع نفسه، ص:52.

وربما كانت بداية هذا الانبثاق للحداثة العربية قد بدأت منذ النصف الثاني من القرن العشرين، ويرى شكري عياد "أنّ الأحداث التي سبقت الحرب العالمية الثانية وما نتج عنها من تطورات عالمية أصبح صدى قويا في مصر بالذات. فمصر كانت مهيأة بموقعها لأنْ تكون هدفا مباشرا من أهداف المحور. وكان في مصر جاليات أجنبية كثيرة العدد، عظيمة الثراء، وكان بينهم عدد كبير من اليهود من جنسيات مختلفة، فكان طبيعيا أن يتجمعوا، وأن يتدارسوا موقفهم، وأن يحاولوا القيام بعمل ثقافي إعلامي يضم شملهم، ويقرّب بين أفكارهم، ويجتذب إلى التعاطف معهم من يمكن اجتذابه من المثقفين الوطنيين".[1]

ويرى شكري عياد أنّه "مِن بين هذه الجماعات، كانت جماعة معيّنة تسمي نفسها جمعية (الفن والحرية)، وترفع شعار (الخبز و الحرية)، وكانت مصرية صميمة، وكانت مؤلَّفة من أدباء وفنانين أكثرهم يتقن الفرنسية المثقفة وكأنهم جزء لا يتجزأ من الانتلجنسيا العالمية، فالحداثة في الأدب تعني التجريب المستمر، وقد كان أعضاء جماعة الفن والحرية من كتاب ورسامين، يجدون في السريالية أفقا مناسبا للتعبير عن ذواتهم، بإبراز مكنونات العقل الباطن. ثم تحول بعضهم إلى التجريد، فترك لغة الحلم، باحثا عن المعنى داخل لغة الفن نفسها".[2]

ويضيف الناقد قائلا: " ولأنّ هذه الجماعة لم تعمِّر طويلا، ولم تترك إلا آثارا أدبية قليلة، ومع أنّ ارتباطها بالحركات المماثلة في العالم جعلها أقل وعيا بواقع الحال في أرضها، فقد جاءت بظاهرة جديدة لم تلبث أن صارت ملازمة لكل تيار جاء بعدها، إذ جعلت الأدب تعبيرا عن همّ فكري،

[1]- عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص:17.

[2]- المصدر نفسه، ص:20.

ومغامرة في المجهول لا مجرّد صياغة لأفكار سلفا. وبذلك بدأ الأدب العربي المعاصر رحلته الطويلة نحو اكتشاف الذات".[1]

ويعود تجلي الحداثة في العالم العربي في ظهوره مع أول مجلة عربية حداثية متخصصة في الشعر أصدرها يوسف الخال سنة 1957، وهي مجلة (شعر) التي تبنى فيها الأصوات الشعرية الحديثة، التي ارتفعت في الخمسينيات والستينيات، وأخذت تبشّر بمفاهيم جديدة للشعر، وتثير قضايا أدبية ملتهبة كالترويج لقصيدة النثر التي ارتبطت بـ (محمد الماغوط، وأنسي الحاج) ... وغيرهم، من خلال الممارسة العملية التي لا تعرف المهادنة أمام الأصوات المعارضة لهذا الاتجاه الغريب عن مسيرة الشعر العربي.[2]

يقول الناقد جمال باروت:" وسيرة يوسف الخال في مجلته. تؤكّد ذلك. فقد بدأها بإعلان مبادئ ضمَّنه في محاضرة عامة ثم نشره في العدد الثاني من المجلة وربما كان أهم مبادئه العشرة هي الأربعة الأخيرة، فإن الستة الأولى تتحدث عن العمل الشعري بما فيه من تعبير وتصوير ولغة وتجربة إنسانية حديثا لا يختلف كثيرا عما ذكره كل المجددين من قبل مطران إلى مدرسة أبولو: أمّا في الأربعة الأخيرة فهو ينص على (وعي التراث الروحي العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون ما خوف أو مسايرة أو تردد)، و(الغوص إلى أعماق التراث الروحي العقلي الأوروبي وفهمه، والتفاعل معه)، وكذلك (الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم)، و(الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب أمّا الطبيعة فحالة زائلة)".[3]

[1]- عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، مصدر سابق، ص ص:20، 21.

[2]- ينظر: المهنا عبد الله أحمد، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1988،ع3، م13، ص:63.

[3]- المصدر السابق، ص:59.

فالدعوة إلى وعي التراث الروحي – العقلي العربي، "دعوة جديدة بالنسبة إلى الحداثيين، ولكن الدعوة إلى أنْ يصبح الأدب العربي جزءا من الأدب الإنساني ولا يبقى منعزلا في تراثه، دعوة قديمة صرّح بها صاحبا (الديوان) في تقديمهما لهذا الكتاب – المشروع سنة 1921، غير أنّنا نلاحظ اختلاف النبرة، فهي هنا أكثر حدة، مع شبه اتهام للتراث العربي، فالدعوة لفهم التراث مقترنة بالدعوة إلى تقييمه (دون خوف أو مسايرة أو تردّد)، وكأنّ المتوقع إدانة لا تقييم".[1]

وأشارت الباحثة خالدة سعيد في مقال لها عن الحداثة، إذ تقول: "وهكذا تطلَّع الشعر والنص الإبداعي عامة إلى النهوض بالدور الفلسفي والفكري والاجتماعي وبالدين أو الأسراري (وليس الدين). وإذا كانت الحداثة حركة تصدعات و انزياحات معرفية – قيمية فإنّ واحدا من أهم الانزياحات وأبلغها هو نقل المقدس و الأسراري في مجال العلاقات والقيم الدينية و الماضوية إلى مجال الإنسان والتجربة والمعيش".[2]

ويرى شكري عياد أنّ الكاتبة "ترجع حركة الحداثة العربية إلى التصدع داخل الذات العربية بين (الأنا الأبوية) وهي المقدسات الموروثة و(أنا الابن) التي تعدّ امتدادا للأولى ونقضا لها في الوقت نفسه".[3]

ويرى الناقد أنه من حيث الدلالة والمفهوم، فقد تغلغل تيار الحداثة في الفكر العربي، ووجد له فيه تربة خصبة، سرعان ما نَمَت وترعرعت على أيدي روادها من الحداثيين العرب، الذين ساروا في إعطاء الحداثة بعدا فكريا على خطى أمثالهم من الحداثيين الغربيين.[4]

---

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص:59.

[2]- ينظر: سعيد خالدة، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، ع3، مج 4، ج1، 1984، ص ص:30، 31.

[3]- المصدر السابق، ص:61.

[4]- ينظر: عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص:61.

إذن فالحداثة لم تتبلور كفكر وتصور قائم بذاته في الفكر العربي "إلا من خلال محاكاته لمصدر منفصل عنه، دون أنْ يأبه في ذلك بالواقع الذي أنتج في سياقه، من هنا فلا غرابة أن يتشكل مفهوم الحداثة عند الحداثيين العرب* على أساس أنه قوام الفكر التنويري العربي الخارج عن الثابت والسائد والمألوف، والذي يعني أنّ شيئا جديدا قد طرأ في النظرة إلى الأشياء، فالحداثة ليست مقتصرة على الأشكال الأدبية والفنية الظاهرة فقط، بل هي في الحقيقة ثورة فكرية، وعقيدة جديدة، لها تصوّرها من الحياة، إنها في الدرجة الأولى موقف من الحياة في رؤيا حديثة".[1]

فقد أخذ الحداثيون العرب معظم المذاهب الحداثية الغربية في مجال الفن والأدب بدون الأخذ في الاعتبار "كون هذه المذاهب الفنية ذات صلة وثيقة بالمذاهب الفكرية والفلسفية التي أنتجتها الحضارة الغربية في إطار الصراع الطويل الذي شهدته بين الدين والعقل، وبين الذات والموضوع، وبين المادية والمثالية، وفي إطار التعبير عن أزمة الإنسان الغربي الحديث، وغربته في عالمه الجديد وتمرّده عليه".[2]

واستنسخ الحداثيون العرب مذاهب تعبّر في أصلها عن "أزمة الإنسان الغربي الحديث كـ (السريالية، والعبثية، والوجودية)، كما استنسخوا مفاهيم ومقولات تميّز هذه المذاهب كالغربة، والقلق، وتجريد الفن من دوره الاجتماعي، وتحريره من الدين والأخلاق، وتمجيد الجسد، وإعطاءه دورا مركزيا في الإنتاج الفني".[3]

* نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر: علي أحمد سعيد (أدونيس) منظّرها الأكبر، خالدة سعيد، كمال أبوديب، يوسف الخال، صلاح فضل، غالي شكري، صلاح عبد الصبور، جابر عصفور، عبد الله العروي، عبد الوهاب البياتي، عبد العزيز المقالح، حسين مروة، محمود درويش، سميح القاسم، عبد الله الغذامي، سعيد السريحي ...

[1]- الجودي لطفي فكري محمد، نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ص:54.

[2]- المرجع نفسه، ص:54.

[3]- نفسه، ص:54.

يقول أدونيس: "الكتابة الإبداعية هي التي تمارس تهديما شاملا للنظام السائد وعلاقاته، أعني نظام الأفكار"[1]، وكذلك مجّد الحداثيون العرب كل أشكال الخرق، والتمرّد في اللغة، وأساليب التعبير التعبير والقيم المألوفة، يقول أدونيس: "الفن العربي الحقيقي هو الحرب، والفن لا يحارب إلا في مجاله: الفن الحقيقي هو الحرب، والفن لا يحارب إلا في مجاله: نظام القيم، نظام اللغة والفكر، التراث، والحرب هنا تتضمن حركتين: تهديم البنية الثقافية- الفنية السائدة – وخلق بنية جديدة".[2]

ربط الحداثيون العرب بين اللغة والفكر، إذْ يعتبرون تحرير اللغة سبيلا إلى تحرير الفكر، لهذا تعالت عندهم دعوات تنادي بهدم بنية التعبير في اللغة العربية وإعادة بنائها من جديد. وأنّ هذا الهدم وإعادة البناء لا يتم – في نظرهم – إلا بتحرير اللغة العربية من إحالاتها الدينية وارتباطها بالدين.[3]

ويقول الباحث محمد أركون في ذلك: "إنّ التعبير باللغة العربية عن موضوعات أساسية تخص التفكير بالظاهرة الدينية يبدو صعبا جدا، بالقياس إلى اللغات الأوروبية الحديثة التي سبقتها إلى العلمنة وافتتاح الحداثة، وتخلصت من التأثيرات الدينية والشحنة الدينية التي تضغط على الفكر وتسجنه ضمن سياج ضيق محدود. يضاف إلى ذلك أنّ الشيء الآخر الذي يشكّل حرية اللغة الفرنسية ... هو أنه لا توجد لها علاقة بنص الإنجيل".[4]

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، "بل يمكن القول – بدون تجاوز – إنّ الحداثيين العرب قد انصاعوا لمواقف الحداثة الغربية من الدين إلى أقصى مدى ممكن، فقد رفعوا صفة التقديس

[1]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص:296.
[2]- المرجع نفسه، ص:75.
[3]- الجودي لطفي فكري محمد، نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ص:55.
[4]- أركون محمد، الإسلام والحداثة، ص:347.

عن النصوص الدينية، واعتبروها نصوصا بدون مؤلِّف، وأنه لا وجود فيها لمعنى مقصود ومحدد سلفا، حتى أنهم أخضعوها لمنطق التفكيك، و البنوية، ونظريات التلقي في القول بحُرية تأويلها، وارتباط دلالاتها بما يمنحه إياها المتلقي، بل تجاوزوا في ذلك كل الحدود حين وجدناهم يعتبرون إدخال الدين وقيمه في مجال الممارسة، والحياة الاجتماعية عائقا أمام التقدم بحجة حتمية عقلنة الحضارة وعلمنة المجتمع".[1]

ومن أهم أُسس الحداثة ومضامينها الفكرية التي ترتكز عليها، فيقول ناقد حداثي عربي في هذا المجال: "إنّ إحدى مهمات الحداثة وأيضا إحدى صفاتها، نزع القداسة عن الأشياء، والتحرر من القيود واللجوء إلى السخرية".[2]

وإذا كان ما سبق يدعو إلى "حداثة تصدر عن الآخر، الآخر المغاير لخصوصية الثقافة العربية، والتي تختلف اختلافا جذريا – تاريخيا وحضاريا – عن خصوصية الثقافة الغربية، إلا أننا لا نعدم وجود بعض الأصوات – هنا أو هناك – التي نادت بضرورة تبني حداثة عربية – كما دعا الباحث محمد عابد الجابري – تنطلق من الانتظام النقدي في الثقافة العربية نفسها، وذلك بهدف تحريك التغيير فيها من الداخل"[3]، فالجابري "يتبنى حداثة تاريخية وزمنية ويدعو إلى حداثات تختلف من وقت لآخر ومن مكان لآخر"[4]، لأنّ الحداثة على حدّ قوله: "ظاهرة تاريخية، وهي ككل الظواهر التاريخية مشروطة بظروفها، محدودة بحدود زمنية ترسمها الصيرورة على خط التطور".[5]

[1]- أركون محمد، الإسلام والحداثة، مرجع سابق، ص:56.

[2]- الجودي لطفي فكري محمد، نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ص:57.

[3]- الجابري محمد عابد، التراث والحداثة: دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص:16.

[4]- المرجع نفسه، ص:16.

[5]- نفسه، ص:16.

أمّا الناقد شكري عياد "فيجسّد صوتا آخر لا يختلف كثيرا على هذا النهج الذي نادى به الجابري في تأكيده على أنّ الحداثة مفهوم تاريخي متغيّر، بمعنى أنها تتحدد في ضوء السياقات التاريخية والاجتماعية، ولذلك فهناك حداثة عربية في القرن الثاني الهجري، وهناك حداثة أوروبية معاصرة، وهي – بحسب شكري عياد –حداثة قوم مختلفين لهم تطورهم وظروفهم ومتغيرات واقعهم".[1]

فإذا كانت الحداثة العربية فهمت حداثة الآخر فهما سطحيا وشكليا، فمن أجل ذلك، أو بسبب ذلك جاءت مغتربة عن الواقع الاجتماعي العربي ومتعالية عليه، فلقد قدّم الحداثيون العرب نصوصا تعكس واقعا مختلفا ومغايرا، إذ كيف يتسنى وجود حداثة في الإبداع العربي – شعرا و نثرا – ولا وجود لحداثة في العلم أو في المجتمع أو في الاقتصاد.[2]

ويرى أدونيس: "أنّ الحداثة في المجتمع العربي لا تزال شيئا مجلوبا من الخارج، إنها حداثة تتبنى الشيء المحدث، و لا تتبنى العقل أو المنهج الذي أحدثه، فالحداثة موقف، ونظرة قبل أن تكون نتاجا".[3]

ويقول أدونيس عن الآخر (الغرب): "يقيم في عمق أعماقنا، فجميع ما نتداوله اليوم فكريا وحياتيا، يجيئنا من هذا الغرب، أمّا فيما يتصل بالناحية الحياتية فليس عندنا ما نحسن به حياتنا إلا ما نأخذه من الغرب، وكما نعيش بوسائل ابتكرها الغرب، فإننا نفكر بـ (لغة) الغرب: نظريات، ومفهومات، ومناهج تفكير، ومذاهب أدبية ...، ابتكرها هي أيضا، الغرب".[4]

---

[1]- عياد شكري محمد، الحداثة في الشعر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،ع1، م3، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982، ص:262.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:262.

[3]- أدونيس، الشعرية العربية: (محاضرات ألقيت في الكولردج دو فرانس، باريس أيار 1984)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص:84.

[4]- أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ج3، ص:258.

المبحث الثاني

الحداثة: المبادئ، الخصائص، الميادين

أ- المبادئ الأساسية للحداثة.

ب- خصائص الحداثة.

ج- ميادين الحداثة.

المبحث الثاني: الحداثة: المبادئ، الخصائص، الميادين.

أ- المبادئ الأساسية للحداثة:

مِن بين المبادئ الأساسية والتي تبدو جوهرية في نطاق الحداثة، والتي يعدّ غيابها غيابا لجانب هام من جوانب الصورة، وإخلالا بالمشهد الكلي.

قد يتنازع أحد هذه المبادئ أو بعضها اتجاه ما، لكنها معا في ترابطها، ومع الوعي النظري بذلك تشكّل اتجاه الحداثة في الأدب والفن على وجه الخصوص، ومن هذه المبادئ على سبيل التمثيل لا الحصر:

1- تمرد الأنا:

تنبثق الحداثة كما يقول الباحث جابر عصفور "من اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك. سواء أكان إدراكها لنفسها، من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراكها لعلاقتها بواقعها، من حيث هي حضور مستقل في الوجود".[1]

ويقوم هذا التمرد - الذي تقوم به الأنا - على ما يسمى بالوعي الضدي، وقوام هذا الوعي إحساس الأنا بأنّ ما أُنجِز لم يعد يكفي، وأنّ ما هو واقع يمثّل عائقا أمام تشوّق الأنا وأحلامها، وأنّ القيود صارت كثيرة، وأنّ الهوية تتمزق بين نقيضين أو نقائض متكثرة، وأنّ الأفق يخايل بالوعد،[2] ومن ثم "يؤسِّس هذا الوعي الضدي نفسه بوصفه وعيا إشكاليا، يرى في الشك علامة العافية، وفي السؤال شروط الوجود، وفي النفي دلالة الحرية".[3]

[1]- العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة: دليل القارئ العام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط2، 2003، ص:167.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:167.

[3]- عصفور جابر، هوامش على دفتر التنوير، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط3، 2000، ص ص:83، 84.

وترسّخت الأنا في الفكر الحداثي "نتيجة الوضع الذي آلت إليه العلاقة بين الفرد والجماعة، حيث اكتسبت العلاقة طابعا صداميا، صداما بين الفرد في المجتمع الحديث ذلك الكائن الواعي الذي يجسّد طاقة الإنسان كما يجب أن يكون حرّا ومبتكرا، والمجتمع الذي يتحرك في إيقاع غير شخصي عدائي، لا يبالي بهذه الطاقة".[1]

يختلف الكاتب الحداثي عند (ستيفن سبندر) "عن الكاتب المعاصر، بما يفضي لاختلاف الحداثة عن المعاصرة كاتجاهات مثّلها أدباء وكتابات عدّة، فـ الأنا عندهم تمتلك الخصائص العقلانية والسياسية التقدمية التي يملكها العالم الذي يسعى إلى التأثير فيه. ومن ثم يؤمنون بأنهم سيحوّلون قوى العالم المحيط بهم من المسارات الشريرة باتجاه مسارات أفضل، من خلال ممارسة الإدراك الثقافي والاجتماعي الأرفع للعبقرية الخلاقة للكاتب".[2]

ويرى أدونيس أنّ "الشاعر لا يمكن أن يبني مفهوما جديدا إلا إذا قام بعملية انهيار وتمرد على الأنا، ودحض المفاهيم السابقة في ذات الشاعر، أن يبني مفهوما شعريا جديدا إلا إذا عانى أولا في داخله بانهيار المفهومات السابقة، ولا يستطيع أن يجدّد الحياة والفكر إذا لم يكن عاش التجدد و صَفَا من التقليدية، وانفتحت من أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة، فمن المستحيل الدخول في العالم الآخر الكامن وراء العالم الذي تثور عليه دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي".[3]

ومع التسليم بوجود " علاقة اتحاد بين القيمة والقوة، بين الإحساس بالخير والقدرة على تحقيقه، وذلك في أنواع من البطولة التقليدية، فإنّ القوى في أدب الحداثة تنفصل عن القيمة انفصالا جذريا،

[1]- العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، ص:168.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص:168، 169.

[3]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص:46.

ومن ثم تقطع ضرورةَ الفعل قناعة بعبثيته، ومع إيمان البطل بضرورة الفعل ليضع بَصْمته على الواقع أو يضع أثرا على الخارطة فإنه يغدو شاكا في قيمة الأثر الذي يتركه، بل واثق من أنه قد يحدد مكان الخارطة نفسها".[1]

هذا في حين كان البطل الكلاسي - فيما يقول (هاو) "يتحرك في عالم مليء بالمعنى والغاية، أما البطل في أدب الحداثة في نماذج غير قليلة- فهو غير متيقن من امتلاكه أو امتلاك أحد غيره نوع القوة التي يمكن أن تغيّر الوجود الإنساني، بعد أن فقد العالم الحديث الإيمان بالقدر الجمعي. وبعد أنْ كان منشغلا بالأسئلة الكبرى حول العالم وتغييره ومعرفته، اكتشف أنه لا يعرف - للآن- نفسه".[2]

2- فضيلة التسامح:

تكمن قيمة التسامح في قدرته على إيجاد مجتمع إنساني شديد التنوع والاختلاف، وتنظيمه بإيجاد مجتمع شديد الخصوبة والثراء بالفكر الإنساني الحر المبتكر، مجتمع لا تتجه باصرته إلا نحو الأفضل والأكثر حقيقة وصدقا.[3]

فالتسامح الحقيقي لا يكون إلا حينما "نتجاوز الاعتراف بوجود الآخر إلى الاعتراف بما يجعله مختلفا، أي الاعتراف بفكره المختلف، ومعتقده وأصله ولون بشرته، تماما كما نعترف بوجودنا نحن. والتسامح القائم على اللامبالاة بالآخر أو الجهل به غير كاف، بل متناقض مع نفسه، فهو يحافظ على وجود الأنا الأحادية تحت شكل من رفض المعرفة بالآخر، إنه لا تسامح مستتر".[4]

[1]- العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، مرجع سابق، ص:168.

[2]- المرجع نفسه، ص:168.

[3]- المرجع نفسه، ص:169.

[4]- المرجع نفسه، ص:171.

إنّ التسامح الحقيقي هو "تجاوز التعايش البسيط اللامبالي وصولا إلى الاعتراف بالآخر وحسن استقباله، فالتسامح يضمن فهما للآخر، ويضمن تعاطفا معه، وتظل قوة الحداثة مرهونة بقدرتها على الاعتراف الفعلي بالتسامح الحقيقي الخلاّق، وتقبّل سائر نتائجه، ويظل مكمَن الضعف مرتبطا بعدم قدرتها على تحقيق انتصار نهائي لهذا المبدأ - التسامح- إلا أنها على الدوام تسعى نحو هذا الانتصار".[1]

3- الإحساس بالتناقض:

رغم عَدَاء الحداثي للحياة، ولما فيها من تناقض والتباس، "إلا أنّ حماسه لها لا يفتر، ولا يكفّ عن مواجهة التناقض بالسخرية والنقض، وكان توترهم وسخريتهم مصدرا لقوّتهم الخلاقة، إنّ الحداثة هي الإمساك بالتناقضات من قلب التناقض نفسه، لا تعاليا عليه، ولا ركونا سلبيا إليه، إنّ حياة الأزمة هو أسلوب الحداثة في الوجود والبحث".[2]

وهذه النزعة لا تفارق (نيتشه) أيضا "الذي نجده فيما كتبه سنة (1882)، في كتابه (ما وراء الخير والشر)، نجد عالَما كل شيء فيه يحمل نقيضه. فنحن لا نكون في قلب نمائنا إلا حين نعيش الخطر، إنّ المثير الوحيد الذي يدغدغنا هو ما لا حصر له".[3]

4- قيمة السؤال:

الحداثة هي فعالية تعلّم السؤال، وهي وإنْ كانت شديدة الإخلاص لذلك المبدأ إلا أنها في الوقت ذاته لا تُلزم و لا تلتزم بالوصول إلى إجابة، فليست القيمة في أن نجيب عن الأسئلة المطروحة، بل في أن نعيد وضع الأسئلة وضعا جديدا بطرائق مختلفة، نضع أسئلة أكثر وعيا بمعالم الأزمة.[4]

---

[1]- العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، مرجع سابق، ص:172.

[2]- المرجع نفسه، ص:173.

[3]- المرجع نفسه، ص:173.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص:173.

فالسؤال الصحيح - الذي يكشف طبقات الوعي، الذي يستحق أن يُطرَح- سؤال لا يمكن أن يجاب عنه، ذلك أنه يكشف قدر الإنسان الإشكالي بطبعه، إذ يدرك الحداثي أنه يعيش في عالم كل ما فيه محمل بنقيضه فلا يقر له قرار.[1]

والحداثي؛ كاتبا، وفنانا، ومفكرا "ذو طاقة هائلة على التغيير والتباين، لا تحجزه العادة، ولا يسجنه الإلف، ومن ثم لا يتردد في التخلي عن دوره ووضعه موضع المساءلة، سعيا لوضع آخر جديد أكثر ملائمة وتعبيرا عن الموقف بمتطلباته الجديدة. إنه يستطيع أن يسائل وينفي، ويسائل وينفي، ويتحول إلى فضاء من الأصوات المتنافرة والمتآلفة في آن".[2]

إنّ قلق السؤال "علامة على أننا قادرين على الإحساس بالحياة بمتغيراتها وتشابكها، والإجابة تعني اليقين، تعني الوصول، تعني السكون، والوصول والسكون والتوقف يعني موت الحداثة. في الحداثة، لا شيء سوى هدير من علامات الاستفهام تقف قبالة الأشياء".[3]

5- التغيير و التجدد:

ترى الباحثة خالدة سعيد أنّ الحداثة "إعادة نظر تطمح إلى بلوغ تعريف جديد للإنسان، وتحديد جديد لعلاقته بالكون، وفهمه لهذه العلاقة. وسبيل المحدثين إلى ذلك إعادة النظر في أدوات المعرفة، وفي القيم والمعايير، لكن قبل ذلك في المراجع التي اكتسبت القداسة بدءا من أشكال السلطة السياسية والدينية، وما يتصل بها من قيم وتقاليد، والمواصفات الأخلاقية والمفهومات".[4]

[1]- ينظر: العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، مرجع سابق، ص:174.

[2]- المرجع نفسه، ص:174.

[3]- المرجع نفسه، ص:174.

[4]- شحيد جمال، قصاب وليد، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، ص:123.

فمصطلح الحداثة "قد يثير شيئا من الحساسية تجاه ذوي النزعة المتشددة في النظر إلى التراث وإلى الحياة في هدوئها واستمرارها المألوف، وما ذلك إلا لأنّ الكاتب الحداثي يبدأ عمله من لحظة يسود فيها الثقافة؛ فنونا، وآدابا، وأفكارا، أسلوب ما في الإدراك يعتاده المتلقي، ويركن إليه ويصبح نمطا حاكما يطبع سائر المنتجات الفنية بأسلوبه ونمطه. حينئذ يتمرد الحداثي ويعمل في أشكال غير مألوفة تربِك المتلقي وتهدد اطمئنانه".[1]

ويرى (جان بودريار) الفرنسي أنّ الحداثة "نمط حضاري خاص يتعارض مع النمط التقليدي، أي مع كل الثقافات السابقة عليه أو التقليدية".[2]

ولا تنحاز الحداثة للأسلوب الجديد "الذي قدّمته لدرجة تنفي معها سائر الأشكال الفنية الأخرى، أو تصادر على غيرها في طرح رؤى مغايرة، فهي لا تبتغي فرض أسلوب يستعبد المتلقي مهما كانت جدّته، إنها لا تستبدل بالأسلوب الرسمي أسلوبا آخر سيغدو رسميا كذلك بمجرّد فرضه، وإلا لكانت تحطّم أصناما لتقيم أخرى مكانها، وكانت متخلية عن جوهرها الأصيل في الإبداع".[3]

فعلى الحداثة "أنْ تصارع الاستنامة إلى المألوف والسكون، وعليها ألاّ تفرح بانتصارها فكل لحظة بعد انتصار الصراع هي لحظة من السكون والموت. عليها أن تصارع حتى نفسها حتى لا تنتظر، عليها أن تظل دوما على حركتها ونشاطها وإنتاجها".[4]

[1]- العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، ص ص:174، 175.

[2]- شحيد جمال، قصاب وليد، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، ص:126.

[3]- المرجع السابق، ص:175.

[4]- العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، المرجع نفسه، ص:175.

6- التراث و التاريخ:

تتخلى الحداثة عن الإيمان بفكرة التطور التاريخي الصاعد، "وتؤمِن بلحظة زمنية كونية آنية (نسبة إلى الآن)، ومن ثَمَّ جرت في اتجاه مناقض للماضي السابق عليها، ساعية نحو تأسيس قطيعة معه، ولكنها في ذات الوقت أقبلت عليه تعيد صياغته وتفسيره متحررة من سطوة التفسيرات الموروثة، "ومن ثم تأخذ علاقة الحداثة بالتراث والتاريخ طابع المفارقة والتناقض، الذي هو أحد معالمها الرئيسية، إنها تقبل عليه في لحظة انفصالها عنه، وتُعرض عنه في لحظة اتصالها به".[1]

هذا في حين نرى "(د. هـ. لورنس) و (وليم كارلوس وليمز)، أكثر تطرّفا في الدعوة إلى القطيعة التاريخية، وقد تأثرا - كما يبدو – بحركة المستقبليين في أوائل هذا القرن، وإذا جاز لنا أن نستشهد بنموذج متطرف من مواقف الحداثة تجاه التراث والماضي، فلا نحسب أننا نجد نموذجا أكثر عنفا وعدمية من موقف المستقبليين، وما جاء في بيانهم من دعوة إلى حرق المكتبات والمعاهد، وإغراق المتاحف، أو بيان الكاتب الروسي (زمياتن) الذي نشره عام 1924، معبّرا – إلى حد كبير- عن جوهر الحداثة في نظرتها إلى الماضي، والمجتمع، وطبيعة الأدب، واللغة، والغموض".[2]

ويفكّك (بول دي مان) "التناقض في مفهوم (نيتشه) عن التاريخ، ذلك المفهوم الذي يبدو على هذا النحو متعارضا فقط مع الحداثة، فإذا كان (نيتشه) يدعو إلى نسيان التاريخ والماضي هذا النسيان، ويسعى سعيا محموما نحو الحداثة التي هي الطريقة الوحيدة لبلوغ عالم ما وراء التاريخ، وكانت الحداثة تطوق اللحظة الحاضرة بوصفها أصلا، فإنّ الحداثة تكشف عن تناقضها في هذه اللحظة، لأنها بانفصالها عن الماضي تكون قد انفصلت عن الحاضر في نفس الوقت، فهذه اللحظة الآنية

[1]- العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، مرجع سابق، ص ص:175، 176.

[2]- جواد الطعمة صالح، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع4، م4، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984، ص:12.

الحاضرة التي تؤسِّس لمشروع الحداثة ستصير جزءا من مستقبل هذا المشروع، و جزءا من طبيعته وماهيته، فالآن هو الذي سيولّد المستقبل، وتصبح كل لحظة هي جزء من ماضيها".[1]

ومن ثم يصبح رفض الماضي "ليس فعل نسيان بقدر ما هو فعل حكم نقدي موجّه إلى الذات، إنّ الحداثة تريد أنْ تتحرر من امتياز الماضي لصالح الحاضر والمستقبل. وبذلك يؤخذ الأمر في مجمله بوصفه حافزا أكبر على محاولات الانفلات من قيْد القديم والإمساك بأكثر لحظات الإبداع الخلاّق حرية".[2]

ويقول (هربرت ريد) في كتابه (الفن الآن): " إننا نلمس الآن ابتعادا عن كل أنواع التراث. ولا يمكن أن ندعو هذا الاتجاه بالتطور المنطقي لفن الرسم في أوروبا، لأنه ليس هناك ما يوازيه تاريخيا. لقد وجدنا أنفسنا فجأة نكفر بجهود خمسة قرون من الإبداع الفني".[3]

ومن هنا نرى أنّ الموقف من الماضي يتركز في إعادة الوعي به، بما يعني إقامة علاقة جدلية من الرفض والقبول، لا يستبعدها التراث، وفي نفس اللحظة لا تتنكّر له أن تناصبه العداء، فتعيد صياغة الماضي بما يلبي احتياجاتها الحاضرة. ولا تقف في هذا عند ماضيها هي أو موروثها التاريخي الخاص، بل الموروث الإنساني والتاريخي كله مصدر متدفِّق تنهل منه.[4]

[1]- العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، ص:177.

[2]- المرجع نفسه، ص:177.

[3]- النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1992، ص:34.

[4]- ينظر: ؟

وعلى هذا "لا تقف الحداثة في الفراغ بعيدا عن التاريخ، بل نجدها تحتفظ بسائر ما تمردت عليه، وقد صاغته صياغة جديدة أو شكّلت منه موقفا خاصا، ومن هنا تصبح علاقتها مع الماضي أو التاريخ أو التراث علاقة حوار جدلي أكثر من كونها قطيعة معه".[1]

7- الحداثة وقيمة الشكل والجمال الفني:

فمن بين المبادئ التي تستند إليها الحداثة في رؤية الشكل وقيمته، والتي تبني عليها مبادئها في الشكل والجمال الفني ما يلي:[2]

- **الشكل ليس مسألة شكلية**: بمعنى أنها مظهرية، خارجية، سطحية، بل هي في قرار العمق من العمق الفني، ذلك أنّ مصطلح (الشكل) في إطار العمل الفني يعني الشكل ملتبسا بالمضمون، والمضمون ملتبسا بالشكل، وهو ما يُطلق عليه (الشكل الفني)، واختصار (الشكل) فقط، ويتمثل الشكل في تلك الصيغة التي تُبرز فاعلية الفنان إزاء مادته الخام كما هي في الطبيعة، محوّلا إياها إلى خلق آخر هو العمل الفني.

- **بين الجمال الطبيعي والجمال الفني**: فالجمال الذي نعنيه هو الجمال الفني (الاستطيقي)، ذلك النوع من الجمال المعطى من خلال خبرتنا بالعمل الفني، والجمال الفني شيء يختلف الجمال بالمفهوم الشائع لدينا، والذي هو الجمال الطبيعي الذي قد توصف به حديقة، أو سماء، أو منظر بحر.

واختلاف الجمال الفني عن الجمال الطبيعي، لا يعني امتناع اجتماعهما أحيانا أو تضادهما في أحيان أخرى، أو تعلّق أحدهما بالآخر في بعض السياقات.

[1]- العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، ص:177.

[2]- المرجع نفسه، ص ص:179، 186.

- **البعد الجمالي الفني هو البعد المحوري للفن**: ينطوي الفن على أبعاد عدّة: حضارية، واجتماعية، وتاريخية، وأخلاقية، ونفسية، وجمالية فنية (استطيقية)، فالفن يستطيع أن يكشف عن ظواهر اجتماعية؛ علاقات وصراعات وتفاعلات، يكشف عن مبادئ أخلاقية؛ قيم، و انحيازات، وتقييمات، يكشف عن طموحات و انتكاسات؛ رغبات وانهزامات.[1]

يكشف الفن عن ذلك وأكثر، غير أنّ البعد الجمالي (الاستطيقي) هو البعد المحوري للفن، والذي يكسبه ماهيته، وتأتي سائر القيم الأخرى لترفع من قيمة العمل الفني وتُعلي من رصيده على سلّم القيم، بوصفه مُنتَجا بشريا يُتداول في سياق إنساني.

- **وعي الحداثة بالعملية الفنية وحمايتها العنصر الجمالي في الفن**: تكشف الأعمال الفنية الحداثية عن درجة عالية من الوعي بالعملية الفنية وقيّمها الجمالية، فيكشف العمل الفني بنفسه عن موقف صريح واع من الفن، فيجعل الفن من نفسه موضوعا للكتابة، ومن ثم ينشغل الفن بطرائق إنتاج جديدة متمردا على الأشكال المألوفة؛ سواء بالخروج على النوع السائد، أو باللجوء إلى صياغة عمل تشكيلي من خامات غير مألوفة.

- **الفن وجود مغاير وواقع بديل**: تعدّل الحداثة من الفكرة السائدة عن الفن باعتباره (محاكاة) أو (تمثيلا) للواقع، ففيما كان الفنانون فيما قبْل الحداثة يعمدون إلى كل ما يثير (الإيهام) أو (الإيحاء) بعالم واقعي، بحيث يكون أسلوب تعاملهم مع مادة صنع العمل الفني- (اللغة في العمل الأدبي، والخامات اللونية والتشكيلية في الفن التشكيلي على سبيل المثال)- بحيث يكون هذا الأسلوب محض وسيلة لإحداث هذا الإيهام بواقع هذا الشكل وحقيقته.

[1]- العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، ص:177.

وأمّا الحداثيون "فعلى النقيض من ذلك، يجذبون أنظار الجمهور إلى وسائلهم الفنية، وبدلا من استدراج انتباههم إلى الواقع الخارجي يحوّلونه إلى الاهتمام بما يقدّمونه من شكل جديد".[1]

- **التجديد ضرورة جمالية**: عندما يواجه الفنان أشكالا وصياغات أصابها التصلّب والجمود، واستلبَها التكرار والابتذال فإنه يسعى إلى استعادة ملكيته للأشياء بإعادة صياغتها من جديد، فالفنان يمتلك الشيء ويهيمن عليه بأن يفرض عليه رؤيته الجمالية ويقدّمه من خلالها، فيقدّم الشيء تقديما آخر مغايرا، مفجرا في نفس اللحظة قيم الثبات والجمود التي تحاربها الحداثة.

- **غرابة بعض الأشكال الفنية وغموضها**: هناك بعض الأعمال الفنية الحداثية، سواء أكانت من الأدب، كالشعر والقصة والرواية أو الفن التشكيلي وغيره من الفنون تصدمنا هذه الأنماط نتيجة اختلافها عما اعتدنا وألفنا من أنماط أخرى، ومن هنا نحس حيال هذه الأنماط الجديدة بالغرابة، خاصة إذا كانت ذا طابع تجريدي.

فلا نعزو غرابة بعض الأعمال أو غربة المتلقي عنها أو غموضها عليه إلى كسل المتلقي في بعض الأحيان فقط، بل ينتج هذا عن تبني الحداثة مفهوما قد يؤدي إلى هذه الظاهرة أيضا، وهو مفهوم (التغريب) الذي تستعمله الحداثة أحيانا للوصول إلى تشكيل فني جديد تنزع به أُلفتنا للأشياء.[2]

فاللغة الأدبية مثلا في ضوء هذا المفهوم "تختلف عن اللغة العادية المتداولة، وذلك لأنها تسعى إلى أن تقول شيئا مختلفا أصلا عما تقوله اللغة العادية، ولعل من أبرز تقنيات الفن الحداثي في التعامل مع مادته في ضوء مفهوم (التغريب) المشار إليه، تقنية (التشويه)، والتشويه على العموم طريقة يعيد بها الفنان التعامل مع مادته التراثية أو الواقعية بتقديمها على نحو مغاير، وكما يراها في لحظته الحاضرة،

[1]- العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، ص:183.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:185.

ومن ثم فهذا الانحراف عن الصورة المعهودة هو نتاج رؤية الفنان الذاتية الخاصة، وطبيعة الموضوع محلّ الابتكار، واللحظة الزمنية التي يكاشف فيها الفنان نفسه وموضوعه".[1]

ب- خصائص الحداثة:

وإذا اختلف النقاد والشعراء حول مفهوم الحداثة، فإنهم يختلفون كذلك، فيما يذكرونه، أو يؤكدونه من خصائص الحداثة، أو عناصرها: كالرؤية، وتأكيد الذات، والزمن، والغموض.

1- الرؤية:

ترى سلمى الخضراء الجيوسي أنّ الحداثة هي رؤية فكرية حيث تقول: "إنّ العلامة المميّزة للحداثة تكمن في المحتوى، أو رؤية العالم والحياة؛ فهي مثلا تعدّ محمد الماغوط شاعرا حديثا، لا لأنه يكتب قصيدة النثر فحسب، بل لأنّ موقفه من العالم، ورؤيته للحياة تتكئ على وعي بضياع الإنسان الحديث في عصر الآلة، وهي لهذا تنكر أن يكون استعمال لغة حديثة، أو النزوع نحو الأساطير، أو استلهامها، وحده، معيارا للحداثة، بل يبدو أنها تذهب إلى أبعد من هذا فتَحكُم على (أنّ ما يسمى بشعرنا الحديث)، ليس كذلك، لأنها تعدّ نفحة البطولة، صفة من صفات القدم، مهْما كانت ضرورية في مواجهة الطغيان السائد".[2]

ويرى محمد بنيس أنّ "منطلق الحداثة هو الواقع؛ ويريد به السعي لتبديل الحساسية، والرؤية للواقع؛ وفي اعتقاده أنّ هذا لا يمكن أن يتم إلاّ من خلال وعي نقدي، إنّ الحداثة لم ترتبط فقط بالتحليل النفسي، ولكن بالماركسية أيضا؛ وهما عنصران أساسيان في فهم الواقع والإنسان".[3]

[1]- ينظر: العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، ص:186.

[2]- شحيد جمال، قصاب وليد، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، ص:124.

[3]- جواد الطعمة صالح، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، مجلة فصول، ع4، م4، ص:12.

وتقول خالدة سعيد: "الحداثة وضعية فكرية لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية التطورية، وتقدّم المناهج التحليلية، وهي تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد لعلاقته بالكون. إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي، أو ما يكوّن صورة العالم في وعي الإنسان. ومن ثم يمكن أن يقال إنها إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير؛ وهذا بالضبط - على وجه التحديد- هو معنى الشعارات التي أطلقها بعض رواد الشعر في الخمسينيات من قبيل رؤيا جديدة، إعادة خلق العالم".[1]

ويقول أدونيس: " كلّ حداثة لا تصدر عن رؤية جديدة للحياة والإنسان والعالم عبر رؤية جديدة لجمالية اللغة ... لا تكون، ولا يمكن أن تكون ذات قيمة".[2]

وأما جبرا إبراهيم جبرا فيدعو إلى "الالتحام بالعصر، أو الواقع الذي يسير نحو الدمار، معتقدا بأننا نستطيع أن نقاوم، وأن نتصدى لهذا الدمار بالفن وفاعليته، بشرط أنْ يحتوي هذا الفن على حس بمأساة الإنسان ومقاومته، وبحيث يبرز في إبداعنا تعدّد الوعي وتشابكه".[3]

2- تأكيد الذات:

يصف كمال أبو ديب "(اللا حداثة) بأنها عالم الخارج، بخلاف الحداثة التي تجسد عالم الداخل؛ ومن هنا تتغير الحداثة عنده بنقل الاهتمام من الذات، باعتبارها شيئا خارجيا، إلى الذات باعتبارها الداخل الإنساني".[4]

[1]- سعيد خالدة، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع3، مج 4، ج1، 1984، ص:26.
[2]- شحيد جمال، قصاب وليد، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، مرجع سابق، ص:125.
[3]- جواد الطعمة صالح، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، مجلة فصول، ع4، م4، ص:12.
[4]- المرجع نفسه، ع4، م4، ص:12.

ويعزو جبرا إبراهيم جبرا "تأكيد الحداثة على الذات إلى المفهوم الأوروبي، الذي يفهم الأصالة على أنها ما يجيء من الذات، لا من أماكن قد ترد إلى أصول تاريخية واجتماعية؛ ومن هنا تميّزت الحداثة الأوروبية بالتأكيد على ذات الفرد، وحريته، ومشاعره، وإسقاط الذات على المجتمع".[1]

غير أنّ جبرا "يثير مسألة أخرى، تتجاوز المفهوم الأوروبي للأصالة، عندما يشير إلى أنّ المفهوم العربي لها، يعني شيئين: أولهما أن تنبع من ذاتك، وثانيهما أن تنبع من جذورك الممتدة عبر الزمان والمكان، ممثلا على الجمع بينهما بتجربة الحداثيين في العراق، كنا نحاول أن نكون حديثيين، بمعنى أننا نحيا في (1960)، ولنا همومنا التي تنبع من ذاتنا؛ لكننا، برغم هذه الهموم الخاصة، كنا ندرك أن جذورنا هناك في الفن السومري، والبابلي، والعربي، وهكذا ربطنا بين الأصالة والمعاصرة".[2]

3- الزمن:

تقترن الحداثة في الغرب، تاريخيا، كما يقول (كالنسكو) "بفكرة الزمن الأفقي، اللا معاد، السائر أبدا إلى أمام. غير أنّ جبرا يشير إلى مفهومين للزمن: المفهوم الأفقي العمودي، الذي يميّز - في نظره - الفكر الأوروبي، كما ميّز من قبل الفكر اليوناني، والزمن الدائري الذي يحمله مفهوم العرب، ويرى أنّ الفهم المعاصر أقرب إلى مفهوم الزمن لدى العرب؛ أي الأزمنة المتداخلة والمتشابكة".[3]

ويرى الباحث كمال أبو ديب "أنّ الحداثة في أبسط صورة لها، هي وعي الذات في الزمن، لكن هذا الوعي للذات في الزمن يتخذ شكلا ضديا؛ فهو لا يعي الحاضر في عزلة، بل في علاقته بالماضي. الحداثة، إذن، هي جوهريا وعي ضدّي للزمن، ووعي ضدّي للذات في الزمن".[4]

---

[1]- جواد الطعمة صالح، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، مرجع سابق، ع4، م4، ص:12.

[2]- المرجع نفسه، ع4، م4، ص:12.

[3]- المرجع نفسه، ع4، م4، ص:13.

[4]- أبو ديب كمال، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع3، مج4، إبريل، مايو، يونيه، 1984، ص:35.

لكن هذا لا يكفي، "بل يجب أن يقيّد بأن الحداثة هي وعي الزمن لا بوصفه شيئا رياضيا، بل بوصفه حاملا للتغيير. الحداثة إذن هي وعي الزمن بوصفه حركة تغيّر".[1]

ويضيف أبو ديب قائلا بأنّ الحداثة تعني "التغيّر بوصفه حركة تقدّم إلى أمام؛ وذلك سر مأساتها؛ فكل تقدّم هو انفصام عن ماض، ومن هنا كان وعي الحداثة لنفسها بوصفها انفصاما، والانفصام دائما فعل توتر وقلق ومغامرة".[2]

يبدو أنّ فهم أبي ديب فهمه لزمن الحداثة "ألصق بما نُسب إليها؛ أي تصور الزمن بأنه حركة إلى الأمام، مقابل مفهوم الفكر (اللا حديث)، الذي يرى أنّ الزمن يتحرك حركة هابطة؛ أي أنّ ثمة بداية وجوهرا، ينبوعا، وعصرا ذهبيا ... ثم يبدأ الزمن بالانحدار، لنصل إلى ما أسماه العرب، قديما، فساد الزمن".[3]

ويقارن عبد الوهاب البياتي "بين لونين من التمرد عند شعراء العراق؛ تمرد استثنائي هش، يعود أصحابه ثانية إلى أحضان السلطة، كما فعل الرصافي والزهاوي، وأمثالهما من المتمردين، وتمرّد الحداثيين، وهو تمرد على الزمن بمفهومه الجذري، الذي يرى أنّ كل تطور حركة إلى الأمام".[4]

4- الغموض:

يعتبر الغموض من سمات الحداثة البارزة، وقد كان- و لا يزال- موضع جدل بين أنصار الشعر الحديث ومناوئيه، يرى جبرا "أنّ الوضوح المطلق ليس حداثيا، وإنما (الحديث) هو الذي يعي أن ليس

[1]- أبو ديب كمال، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، ص:35.

[2]- المرجع السابق، ع3، مج4، ص:35.

[3]- جواد الطعمة صالح، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، مجلة فصول، ع4، م4، ص:13.

[4]- المرجع نفسه، ع4، م4، ص:13.

ثمة شيء واضح، منجز، أو بسيط، وأنّ الشاعر الذي يحدّد المفاهيم بوضوح، وبساطة في نظر الحداثي، يقوم بعملية إغلاق لإمكانية التفسير والإيحاء والإشعاع".[1]

فالحداثة الغربية، في جوهرها، "ظاهرة تعكس معارضة جدلية، ثلاثية الأبعاد: معارضة للتراث؛ ومعارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية، وتصورها لفكرة التقدم، ومعارضتها لذاتها، كتقليد أو شكل من أشكال السلطة أو الهيمنة؛ أي أنها لا تمثّل انفصالا عن الماضي، ورفضا لمقاييسه الثابتة، أو ثورة على القيم البرجوازية السائدة فحسب، بل تمثّل ثورة دائمة أبدية في تطلعها المستمر إلى قيم جديدة، وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة، ومعضلتها تتجسد، كما يقول (هاو) في أنّ عليها أن تكافح دائما، ولكن بدون أن تنتصر تماما، بل عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصر".[2]

إذ إنّ انتصارها معناه أن تفقد سمة الحداثة، وذلك بتكوين أسلوب أو تقليد ثابت لها، تلتزم به، وتسير عليه، وقد تميّزت منذ البدء بمنحيَين أساسيين، لا ينفصل أحدهما عن الآخر: منحى خاص بالمضمون، يرفض الغرض أو الدور الاجتماعي للعمل الأدبي، وفق ما تراه المفاهيم الكلاسيكية أو الواقعية؛ ومنحى محوره السعي الدائب وراء إحكام الوسائل أو الأشكال الفنية.[3]

ومن طبيعة الحداثة "أنْ تكون في علاقة تضاد مع الماضي، أو التراث. غير أنّ هذا التضاد يتفاوت حدّة وعنفا في مواقف الحداثيين؛ فالشاعر (ت. س إليوت)، مثلا، يرى أنّ الأمر لا يعني أننا أنكرنا الماضي كما يود أن يعتقد الأعداء الألداء والمؤيدون الأغبياء لأية حركة جديدة، بل يعني أننا وسّعنا مفهومنا للماضي، وأننا، في ضوء ما هو حديث، نرى الماضي في نمط جديد".[4]

---

[1]- جواد الطعمة صالح، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، المرجع السابق، ع4، م4، ص:13.

[2]- فؤاد أماني، الحداثة تساؤل مستمر عند شكري عياد، مجلة أوراق فلسفية، مصر، 2012، ع32، ص:464.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:464.

[4]- المرجع السابق، ع4، م4، ص:14.

ج- ميادين الحداثة:

1- الحداثة في الاقتصاد و التكنولوجيا:

لم تستطع الرأسمالية أنْ تتخطى أزمتها عن طريق جعل التكنولوجيا عاملا تاريخيا يعوّض الربح، ويتابع تحقيق التقدم، و حلّ مشكلات الإنسان. "ذلك أنّ الثورة التكنولوجية وجدت نفسها مشدودة إلى خدمة مصالح النظام الرأسمالي: السيارات الخاصة، وأجهزة التلفزيون، والمخترعات المختلفة، والطرق السيارة، و الكومبيوتر ... كل ذلك يندمج في النسق الاقتصادي الاستهلاكي ليصبح عبر وسائل الثقافة وعبر الإشهار والدعاية، عناصر متكاملة تضطلع بدور إيديولوجي (يُصفِّح) العقول، ويشدّها إلى نمط حياة الأزرار والشاشة الصغيرة".[1]

لقد حملت الرأسمالية "الخصائص الأساسية للحداثة، كما حملت الديمقراطية في السياسة، وحملت الاشتراكية من خصائص الحداثة ما حملته المادية الجدلية والمادية التاريخية في الفكر، وما حملته ديكتاتورية البروليتاريا في الواقع السياسي. من هنا تبرز (للحداثة) صفتها الفريدة العجيبة، وهي قدرتها على جمع المتناقضات، لقد ظهرت في العالم الرأسمالي الديمقراطي، وعاشت فيه، ونمت وترعرعت، و غذّاها العالم الرأسمالي في أمريكا وفرنسا وانجلترا وألمانيا وإيطاليا وسائر دول أوروبا، والدول الاسكندنافية، وظهرت في قلب الاتحاد السوفياتي، وفي قلب الحزب الشيوعي".[2]

ويربط (كارل ماركس) نشأة الحداثة "بالرأسمالية كنظام اقتصادي، وبالبرجوازية كقوة بشرية تحديثية، حيث خلقت البرجوازية قوى منتجة أكثر عددا، وأعظم جبروتا، كما خلقت سائر الأجيال مجتمعة، فقد قامت بإخضاع قوى الطبيعة والآلات وتطبيق الكيمياء على الصناعة والزراعة والملاحة بالبخار، والسكك الحديدية، وبالرق الكهربائي وعمران قارات كاملة، وحفر القنوات للأنهار.

[1]- برادة محمد، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ع3، م4، ص:15.

[2]- ينظر: النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، ص:112.

وفي عهدها اتحدت مقاطعات بكاملها بمصالحها وقوانينها وحكوماتها وتعريفاتها الجمركية المختلفة، واجتمعت في أمة واحدة وفي مصلحة وطنية وطبقية واحدة وراء حبل جمركي واحد".[1]

فتَجذُّر التبعية، وإخفاق التنمية، وتفاقم التفقير والبؤس والاستغلال، والانتهاء إلى مأزق، "لا بالنسبة للعالم الثالث فحسب، بل بالنسبة لمركز الحداثة العالمية كذلك، المعتمدة على السوق العالمية، فهيمنة السوق العالمية تعني، في نهاية التحليل، أنّ البلدان المسيطرة والأقطار المسيطَر عليها مرتبطة فيما بينها بروابط متبادلة، لها نفس القوة في كلا الاتجاهين، حتى وإن انعكست العلامات. إنها تبعية متبادلة أصبحت فوضاها في المالية العالمية مثالا كلاسيكيا".[2]

2- الحداثة في السياسة:

لقد تفاعلت الحركات الحداثية مع واقع المجتمع، "واتخذت من مختلف ميادين النشاط منابر لها، وكان الميدان السياسي واضحا في نشاطها. وامتد أثر النهج الحداثي في الفكر السياسي امتدادا بعيدا. لقد قامت الديمقراطية وكان أهم مَعْلم لها، وأهم مسوِّغ لوجودها وقيامها هو العلمانية وعزل الدين عن المجتمع، لقد عُرفت الديمقراطية باستغلالها الدين استغلالا قبيحا في جرائمها السياسية وفي دعم المستشرقين وحركات التنصير، ولقد ظهرت المادية الجدلية والتاريخية والماركسية العلمية كردّ فعل للديمقراطية التي استغلت الطبقة العاملة وأغنت الطبقة الرأسمالية، ودار الصراع بين الحركتين، حتى أصبح في حقيقة الأمر يمثّل محور السياسة الدولية".[3]

فالحركة المستقبلية في إيطاليا "أوغلت مع النشاط الفاشي، وتبنّت الروح القومية الإيطالية حتى جاء بيانها سنة 1911 يقول: يجب أن تسيطر كلمة إيطاليا على كلمة حرية. وهاجمت الحركة

[1]- سبيلا محمد، الحداثة وما بعد الحداثة، ص:16.

[2]- المرجع السابق، مجلة فصول، ع3، م4، ص ص:15، 16.

[3]- ينظر: النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، ص:110.

التغييرية المؤسسات الاقتصادية والسياسية في أوروبا، لأنها تمثّل الاستغلال والظلم، وحاربت الأدب الرمزي والانطباعي لارتباطه بتلك المؤسسات، دون أن يكون لديهم تصور سليم للعدالة والحق، وتاهوا في ظلم أشد وفساد أوسع".[1]

فالدولة أصبحت هي السلطة العليا، والمفتاح السحري الذي يدير الآليات الضخمة والمتاريس وترسنات الأسلحة والأقمار الصناعية وأجهزة المخابرات ومناجم العملة الصعبة والشركات المتعددة الجنسيات.

أصبحت الدولة جهازا مستقلا "لا يتغير وفق تغيّر الطبقات ومطالب المواطنين، وإنما يرتبط بالمصالح الثابتة للمستفيدين من النسق ومن (عطاءات) الحداثة، هكذا تَماهت الدولة، وقد نزعت تجريديتها الخاصة، السياسية والاقتصادية معا، على أسس تلك الحداثة نفسها: أي فئات التكنوقراطيين والمتعهدين، ومثقفي التسيير والرأسماليين (خارج-الأرض)، وأطر المحترفين (العصريين)، إنّ (ثقل الأشياء) يسير في اتجاه خضوع الدولة لإرغامات الحداثة، لكن شؤون الدولة تبقى، مع ذلك، مسيَّرة بكيفية مستقلة في ضوء توازنات سياسية ذات خصوصية نوعية".[2]

لم تعد وظيفة الدولة في أفق الحداثة الراهنة هي ضبط مصالح الأمة وحقوقها، بل التسابق لاحتلال مكانة أساسية داخل النسق العالمي، والاضطلاع بمهام عولمة الاقتصاد، وتصدير النموذج الحضاري والثقافي الحداثي إلى مختلف أركان المعمورة.[3]

لقد أخذ الصراع السياسي أعنف صورة في تاريخ الإنسان، "وهو يحمل صفتين حداثيتين: محاربة الدين حتى لا يؤدي دوره الحقّ في المجتمع، واستغلاله لتحقيق مطامع القوى الجشعة الطاغية،

[1]- ينظر: النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، مرجع سابق، ص:109.

[2]- برادة محمد، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ع3، م4، ص:15.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:15.

وذلك النهج الميكافيلي في تحديد العلاقات بين الدول، ولقد تمثّل هذا العنف بحربين عالميتين كبيرتين، وبحروب أخرى ممتدة في الأرض كلها، جعلت الأرض تبدو كأنها لهيب حروب".[1]

أصبحت الدولة في العالم الثالث "غاية في حد ذاتها، تشيَّدُ على شاكلة الدولة الأوروبية، مفرغة من تاريخها وأسسها، ومفصولة عن الطبقات والفئات، لتصبح أداة وصل مع الميتروبول والنسق الاقتصادي العالمي، وأداة قَمع للمجتمع المدني، وحامية لمصالح البورجوازيات المحلية التابعة للمركز. دولة تقوم على المساعدات التقنية، وعلى استيراد النماذج، والاستدانة، وتدجين المواطنين. لقد تحولت الدولة في العالم الثالث إلى وسيط بين النسق الاقتصادي العالمي الخاضع للرأسمال العالمي، وبين الشعوب المسلوبة الإرادة، التي ترغمها دولها على تجرُّع نفايات التكنولوجيا وإفرازات الحداثة (الجماهيرية)".[2]

ودار الشعر الحداثي حول السياسة "لتكون قضيته الأولى هي السلطة، تبدو الحداثة مسكونة بالسلطة؛ بل إنها لتبدو وعيا مشبوحا بالسلطة؛ بعنفها وتعسّفها وبربريتها؛ تصبح السلطة بيت الحداثة الذي تنمو فيه، وأفقها الذي تحته تتحرّك وتنتفض".[3]

لقد جسّدت الحداثة "في حركتها انهيار المركز؛ انهيار الإجماع؛ والتّفتُّت، ولقد كان هذا البعد بعدا نبوئيا (من وجهة نظر ميتافيزيقية)، وبعدا تجسيديا (من وجهة نظر علم البنية)، ذلك أنّ الحداثة بلورت رؤيا العالم في مجتمع وصَل إلى درجة الانفجار تحت ضغوط ثقيلة: ضغوط الصدام الحضاري بين الغرب والعالم العربي؛ والصراعات الطبقية، والبحث عن الحرية، والتدفق المادي الضخم،

[1]- النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، ص ص:110، 111.

[2]- المرجع السابق، مجلة فصول، ع3، م4، ص:17.

[3]- أبو ديب كمال، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، ع3، مج4، ص:39.

وتحوّل المجتمع إلى مجتمع استهلاكي، وتفكك البنى الطبقية التقليدية، وبروز البرجوازية الكبيرة ذات القاعدة التجارية الاستهلاكية".[1]

فالحداثة السياسية "مفصل أساسي في الحداثة قوامه الجوهري هو اعتبار مصدر مشروعية السلطة (أو العنف المشروع) هو الشعب، وهو ما يقتضي ويستلزم التمييز بين المجال السياسي والمجال الديني. النتيجة الطبيعية لذلك هي نزع القدسية عن المجال السياسي باعتباره مجالا دنيويا للصراع حول الخيرات، السلطة، والرموز".[2]

3- الحداثة في الفنون و الأدب:

تعتبر الفنون متنفّسا واسعا لذلك الضغط الهائل، وكان الأدب بابا واسعا للتعبير عن كل هذه المتناقضات، هنا في ساحة الأدب والفنون كانت ملامح الحداثة أوضح، لا لأنّ الحداثة مختصة بها، ولكن لأنّ الأدب أقرب للناس عامة، وأوسع انتشارا.

أمام هذا الضغط الهائل من الحيرة والشك والتناقضات والإفلاس، "وجد الإنسان الهروب أيسر السبل، الهروب إلى الرمز ليخفي وراءه شعوره وفكره وكلمته وكذلك سلوكه، وخرج (بودلير) مع (مالارميه) و (فاليري) في فرنسا، ليقودوا الحركة الرمزية في صورة انحطاطية كما سُمّوا أول أمرهم، ومعهم الكاتب الأمريكي (إدجار ألن بو)، ولقد حملت الرمزية معها وقاحة التعبير واضطرابه على صورة تخلخل المعنى أو تحطمه، وأصبح الرمز هو الصنم الجديد".[3]

وتطورت الحركة الرمزية "إلى بُعد أعمق في الغموض، تطورت إلى الحركة الانطباعية التي تلجأ إلى أسلوب تعبِّر به عن الانطباع الموحَّد للمعنى في اللون أو الضوء، إنهم يعتقدون أنّ الأشياء ذاتها

[1]- أبو ديب كمال، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، ع3، مج4، ص:39.

[2]- سبيلا محمد، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006، ص:64.

[3]- النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، ص:99.

تتحطم وتزول، فليست في نظرهم هي المهمة، ولكنها تترك آثارها وانطباعها ... وقد مثّلت الحركة الانطباعية، والحركة الرمزية قبلها، بداية الهجوم على اللغة، وهي تحاول التخلص من جزئيات اللغة كالحروف، وأخذت الحركة الانطباعية اتجاهات عدة عند (مونيه) و (ريلكه) و (هولز) وغيرهم".[1]

وظهرت الحركة المستقبلية في إيطاليا "مع بيانها الأول سنة 1905 يعلنه (فيلنو توماسو مارينيتي)، لتوغل في الغموض والاضطراب بين الأدب والسياسة، فأوغلوا بذلك أكثر من الحركات السابقة في محاولة لتحطيم اللغة، ودعوا إلى الشعر الحر الذي كان قد ابتكره (كوستاف كان)، ليكون الشعر الحر بابًا لضياع أوسع للكلمة الحرّة المتفلتة من معانيها وقواعدها، ولتحول الكلمة إلى مقاطع صوتية غامضة هيستيرية".[2]

وهذه المهمة دعا إليها أدونيس وكمال أبو ديب وغيرهما من رجال الحداثة في إجماع كله يدور، مهما اختلف اللفظ، يقول أدونيس في كتابه (مقدمة في الشعر العربي): "يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرة على اللغة"[3]، ويضيف قائلا: "وتصبح اللغة غابة شاسعة كثيفة الإيقاع والتوهج والإيحاء لا حدّ له لأبعادها، فتُفرغ الكلمات من معانيها الموضوعة سابقا في المعاجم أو على الألسنة".[4]

ويقول كمال أبو ديب: "وهكذا يكون تطور الإيقاع فاعليّة بنوية تنبع من سبْكة العلاقات المتكونة ضمن البنية وجدليتها. ويختفي وراءها التراث الشعري في اللغة بتاريخه المعقّد الطويل".[5]

[1]- النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، مرجع سابق، ص ص:99، 100.

[2]- ينظر: النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، ص:100.

[3]- أدونيس، مقدمة في الشعر العربي، ص:126.

[4]- المرجع نفسه، ص:128.

[5]- أبو ديب كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص:105.

ومن بين خصائص الحداثة في ميدان الأدب والفن " المغالطات الفكرية من خلال طنين التعبير، وحلاوة جرسه، ومن أساليب المغالطات أنّ الحداثة تعني التغيير بوصفها حركة تقدّم إلى الأمام؛ وذلك سر مأساتها؛ فكل تقدُّم هو انفصام عن ماض. ومن هنا كان وعي الحداثة لنفسها بوصفها انفصاما. والانفصام دائما فعل توتر وقلق ومغامرة".[1]

هكذا يُؤثر الحداثيون في القراء العاديين، "حين يضعون مثل هذه المغالطات، لتنساب بهدوء كأنها حقائق مطلقة لا يأتيها الباطل، لماذا يكون كل تقدّم انفصاما عن ماض؟ لماذا لا يكون امتدادا ونموا وتطورا كما تنمو الشجرة فتحمل الغصون والورق والثمر؟ أمّا الانفصام، كما ذكره، فلا شك أنه مأساة الحداثة أو سر مأساتها، بسبب المغالطة لا بسبب ما يدعيه من انفصام".[2]

4- الحداثة في الثقافة:

تخلّت الثقافة عن نسغ الحداثة الأولى "المسكونة بالنقد والرفض وتجديد اللغة والأشكال، لتتجه على نحو متزايد، وفي مجالها الجماهيري إلى هوس التغيير من أجل التغيير، وإلى ملاحقة العلامات وتناسلاتها، وابتعاث عناصر الفولكلور، وزينة التقاليد، وزخارف الماضي، إنّ هذه المفارقة الحداثوية تحرص على تعايش الأساليب والاتجاهات، وتسعى، ضمنيا، إلى الإيحاء بأنّ عصر الإيديولوجيات المناهضة قد انتهى، وأنّ المُتعية والاستهلاك وفعالية الأزرار هي السبيل إلى تحقيق المساواة، وانتزاع جذور الصراعات الطبقية، وتعميم الرفاه والتواصل".[3]

[1]- برادة محمد، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مرجع سابق، ع3، مج4، ص:35.

[2]- ينظر: النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، ص:106.

[3]- برادة محمد، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ع3، م4، ص:15.

فالدور الذي تضطلع به الولايات المتحدة الأمريكية في تصدير ثقافتها إلى جميع أنحاء المعمورة، وخاصة إلى بلدان العالم الثالث، "اقتناعا منها بأنّ مجتمعها هو المجتمع الذي يتواصل أكثر من أي مجتمع آخر مع العالم كله. وبذلك فإنّ استمرار النسق الاقتصادي العالمي الذي تسهر عليه أمريكا وتقوّيه، يقتضي استخدام التكنولوجيا والإليكترونيات لـ (توحيد) المجتمع العالمي ثقافيا ونفسيا وحضاريا. ومن ثم فإنّ التخطيط للغزو الثقافي يشكّل جزءا أساسيا في تخطيطات الولايات المتحدة التي تعتبر نفسها (مسئولة) عن تحديث العالم وتطويره".[1]

أمّا في عرف المنتجين من الفنانين والباحثين ورجال الصناعة ونحوهم، فربما كانت الحداثة مرتبطة بالابتكار، سواء أكان الابتكار مذهبا فنيا أم عملا في حدود هذا المذهب، وسواء أكان منهجا علميا أم بحثا في حدود هذا المنهج، وسواء أكان إنتاجا مستحدثا أم سلعة من نوع هذا الإنتاج، فالمعنى الذي يقصده من يطلق لفظ الحداثة على أي واحد من هذه الأشياء يحمل في طيه معنى الابتكار.[2]

5- الحداثة في التاريخ:

إذا ورد لفظ الحداثة في سياق نص من نصوص التاريخ فهِم المرء من هذا اللفظ معنى مرتبطا بحركة الزمن من الماضي البعيد، إلى ماض قريب أو إلى الزمن الحاضر؛ ذلك بأنّ التاريخ نفسه لا غنى له عن مفهوم الزمن، بل إنه ليعدّ من حيث طابعه العام تتابعا زمنيا (Chronologie)، أو ربطا للأحداث بتتابع الزمن.

[1]- المرجع السابق، مجلة فصول، ع3، م4، ص:17.

[2]- ينظر: حسّان تمّام، اللغة العربية والحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع3، مج 4، ج1، 1984، ص:128.

وقد قاد ربط تطور التاريخ "بعوامل تاريخية محددة وملموسة إلى تطور نزعة تاريخانية ترجع كل شيء للتاريخ وتشرطه به لدرجة أنه تم وسم الحداثة بكونها عبادة التاريخ (Idolâtrie de l'histoire) الذي أصبح هو المصدر أو المنتج الأساسي للمعنى".[1]

وقد واكب التحوّل في مفهوم التاريخ "تحول آخر طال مفهوم الزمن، فقد تمثلت الحداثة للوعي الفلسفي في القرن الثامن عشر مع (هيجل) كفترة جديدة جدة راديكالية بالقياس إلى ما سبقها من عصور، وخاصة ابتداء من القرن الخامس عشر والأحداث الثلاث الكبرى التي راوحت حواليه: اكتشاف العالم الجديد، النهضة الأوروبية والإصلاح الديني. وقد كان (هيجل) هو أول من طرح قطيعة الحداثة مع الإلهامات المعيارية للماضي، التي هي غريبة عنها، طرحا فلسفيا".[2]

يبدو أنّ زمن الحداثة "زمن متجه نحو المستقبل الذي يكتسب بالتدريج دلالات يوتوبية عبر تجربة تتنامى فيها بالتدريج المسافة بين الحاضر والمنتظر؛ وتطغى على قاموسها مصطلحات التطور، والتقدم والتحرر والأزمنة".[3]

وإذا كان البحث التاريخي ينصبّ في كثير من الحالات على فترة معينة أو زمن معين، فإنّ آخر هذه الفترة أو ذلك الزمن يعدّ حديثا بالنسبة لأوله، أو لما سبقه من أحداث هذا العصر نفسه.

ومعنى ذلك أنّ الحداثة "في التاريخ نسبية لا مطلقة، وآية ذلك أنّ المؤرخين يتكلّمون عن آخر العصور الفرعونية تحت عنوان (الدولة الحديثة)؛ وهي بحسب المعايير المطلقة أقدم من حضارة الإغريق وما جاء بعدها من حضارات. ولو أننا ارتضينا هذا المفهوم التاريخي في أحوال عالمنا العربي،

[1]- سبيلا محمد، الحداثة وما بعد الحداثة، ص:11.

[2]- المرجع نفسه، ص:12.

[3]- نفسه، ص:12.

والعالم الثالث بصورة عامة، لوجدنا الحداثة بلية، نسأل الله أن ينقذنا منها، وأن يردّ إلينا مجد ماضينا الذي عصفت به السنون والأيام".[1]

6- الحداثة في الفكر والعلوم الإنسانية:

لقد كان من أبرز المظاهر في الحياة الأوروبية في وسط هذا الظلام، "هو التطور العلمي التطبيقي، وتطور الصناعة، وظهور الثورة الصناعية. وقد انعكس هذا كله على واقع أوروبا، حيث ظهرت طبقة العمال المستغلَّة، وطبقة الرأسماليين المستغِلّة، وانفلات الفردية انفلاتا واسعا، ولقد استطاع أصحاب المصالح وأرباب المصانع، ورجال المال أن يصوغوا هذا كله في نظام أسموه (الديمقراطية)، ليقدِّم للناس نظاما إداريا قويا يحمي مصالح واضعيه من ناحية، ويخدِّر الناس ببريق الإدارة الناجحة والنظام من ناحية أخرى، ويشغلهم في الركض اللاهث وراء (لقمة العيش)، ثم يدفعهم قطيعا يساق إلى مجازره، في أجواء العلمانية التي سادت والشرك الذي امتد".[2]

وفي هذه الأجواء نبَتَ الفكر الأوروبي، "فظهر (أوجست كونت) (1798-1857)، نافضا يديه من الميتافيزيقيا، داعيا إلى الإيمان بوجود عالم وضعي يحل فيه العلم الوضعي محلّ ما كان يسمى (علم اللاهوت). فإذا كان عصر التنوير كما يسمونه، وهو القرن الثامن عشر، وهو في حقيقته عصر من عصور الظلمات، وجَعْل العقل والمثالية إلها، فإنّ القرن التاسع عشر جعل العلم الوضعي هو الإله الجديد. وجعل الطبيعة والواقع كذلك إلها".[3]

وجاء (تين) ليعلن إخلاصه للأمور التجريدية حيث لا يظهر الجمال عنده إلا بسيادة العقل، وجاء (هربرت سبنسر) ليعلن في كتبه في علم الاجتماع وعلم النفس إيمانه بالتقدم على أساس العلم

[1]- حسّان تمّام، اللغة العربية والحداثة، مجلة فصول، ع3، مج 4، ج1، 1984، ص:128.

[2]- النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، ص:92.

[3]- المرجع نفسه، ص:93.

والعقل. وظهر (فروي) و (إدلر) و (يونج) في دراساتهم في علم النفس، و (ماركس فيبر) و (إميل دوركهايم) في علم الاجتماع، و(داروين) ونظرياته في النشوء والارتقاء، ليقرر هؤلاء جميعهم مبدأ التقدم والتطور على أساس العلم والعقل فقط، ولينصبوا آلهة جديدة.[1]

تقوم الحداثة الفكرية على "الانتقال من الجواهر الروحية القبلية إلى الدوافع الأولية، كما تعني بخصوص العالم الانتقال من الأشكال الجوهرية إلى المفاهيم والعلاقات الميكانيكية الرياضية، فيم يحدث تحول في فهم التاريخ من الرؤية الخلاصية والغائية إلى النزعة التاريخانية".[2]

لاشك إذن في أنّ سمات الحداثة الفكرية تدور حول نوعية علاقة الإنسان بذاته وبالعالم والزمن، وأنها أعمق هذه المستويات جميعا، كما تتعارض مع كل نظرة تقليدية، وتمارس فعلا تفكيكيا على الثقافات المغايرة لها، لكن من الضروري التمييز بين "المكونات الأساسية لفكر الحداثة وبين فكر ما بعد الحداثة الذي هو وإن كان فكرا مشتقا من فكر الحداثة، فإنه يرتد عليها نقدا وتفكيكا وتساؤلا. إمّا تعميقا لمدلولها الرئيسي أو توسيعها لدائرتها أو مراجعة لبعض مفاهيمها دون أن ينثني أو يرتد عليها".[3]

إنّ التبدّل والتناقض الذي تمثَّل أمام الناس خلال القرن التاسع عشر بخاصة، "زاد من عمق الحيرة والشك، ومن ضباب الغموض، وولّد صدمات نفسية. وتأخذ الحداثة خصائص مداها في الفكر الأوروبي حتى تجلى بشكل واضح محاربة للدين، ونقمة على الماضي، حَيْرة وشك، واضطراب وغموض".[4]

[1]- ينظر: النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، مرجع سابق، ص:93.

[2]- سبيلا محمد، الحداثة وما بعد الحداثة، ص:65.

[3]- المرجع نفسه، ص:65.

[4]- المرجع السابق، ص:94.

إذا ورد لفظ الحداثة في نص من نصوص الإصلاح الاجتماعي،"فإنه سيكون ألصق بفكرة (التغيير) منه بفكرة الزمن؛ ذلك بأنّ الإصلاح الاجتماعي قد يتم بالتطور وقد يتم بالعنف؛ فإذا تم بالتطور أصبح التغيير به أوضح من الزمن، وإذا تم بالعنف فإنّ العنف وحده لا يتعدى أن يفتح الطريق أمام التغيير الذي لا يتم فجأة كما تم العنف، وإنما يمتد على الأيام، حتى في أكثر الثورات حرصا على سرعة الإنجاز".[1]

وإذا صح أن ينسب العنف أو أن تنسب القرارات الرسمية "إلى لحظة بعينها فإنّ التطور الاجتماعي الذي يبدأ بسبب هذه العوامل يخضع لتغير النفوس الإنسانية أكثر مما يخضع لمفاجآت الأمور المادية. ومن هنا، ترتبط الحداثة في عرف المصلحين الاجتماعيين بالتغيير، وحسبنا أنّ الفرنسيين يعدّون ثورتهم صانعة المجتمع الحديث، وأنّ (نابليون) في نظرهم جزء من المجتمع الفرنسي القائم؛ كما أنّ (جورج واشنطون) هو بطل المجتمع الأمريكي، مثله مثل (إبراهام لنكولن)".[2]

فإذا كان المجتمع التقليدي "مجتمعا مغلقا تحكمه أخلاقيات متشددة وتسوده منظومة عقدية ومنظومة قيم واحدة، فإنّ المجتمع الحداثي مجتمع تداهمه مجموعة من القيم المنفتحة القائمة على التعدد وقابلية التغير ومعيارية النسبية والحرية. فهو مجتمع متعلّق بالمستقبل أكثر مما هو منشد إلى الماضي، ومجتمع يعلي من قيم المردودية والفاعلية على حساب قيّم الصدق والنية، ومن قيّم العمل والمسئولية على حساب قيّم التواكل والقدرية".[3]

[1]- حسّان تمّام، اللغة العربية والحداثة، مجلة فصول، ص:128.

[2]- المرجع نفسه، ص:128.

[3]- سبيلا محمد، الحداثة وما بعد الحداثة، ص، ص:64.

7- الحداثة و العلوم التطبيقية:

يعتبر نمو العلوم التطبيقية في تاريخ الإنسان نموا طبيعيا هادئا، أو هكذا يبدو. فما من عصر إلا كان فيه نمو وتطور ساهم فيه الإنسان على مدى قرون طويلة، وساهمت فيه الشعوب كلها، فنما الطب والهندسة والرياضيات والفيزياء وغيرها من العلوم التطبيقية.

إلا أنّ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، "شهد نموا مذهلا في هذه العلوم، لم تشهده القرون السابقة، ولقد نمَت هذه العلوم على مناهج أخذت تستقر قواعدها شيئا فشيئا، وأخذ الناس يُقبِلون عليها كأنها حدَث جديد في حياة الإنسان، وكان الإقبال شديدا بعد أن نفضوا أيديهم من الدين، حتى جعلوا من العقل إلها ومن العلم إلها، ولكن أوروبا عميت أبصارها، فلم تر في ذلك آيات الله لتخشع وتنيب، ولكن أخذها الكبر والغرور، ثم تمادت في غيّها وفسادها ... تحت شعار الحرية والحداثة".[1]

أمام هذه التغيرات "ازدادت الريبة في الماضي، والحيرة أمام الحاضر، والقلق بالمستقبل، وبرزت التناقضات في واقع الناس وفي بعض النتائج التي يصلون إليها، وقويت الرغبة في تحطيم الأطر والأنماط والنظم مما يتعلق بالماضي، في سبيل البحث عن جديد، وأصبحت هذه المظاهر صفات أساسية في النهج الحداثي البعيد عن النهج الإيماني: الريبة، القلق والحيرة، النقمة على الماضي ومحاولة تحطيم أطره ونظمه، ومحاولة الجمع بين المتناقضات".[2]

ولكن هذه العلوم جميعها لم تستطع أنْ تحلّ مشكلات الإنسان في نفسه وعلاقاته. إنّ التكنولوجيا أو التقدم الفني يمكن أن يحل مشكلات الآلة وما يشبهها من مشكلات الإنسان، أمّا المشكلات السياسية والاجتماعية والنفسية والخلقية، والمشكلات التي يصنعها الإنسان بنفسه

[1]- ينظر: النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، ص ص:95، 96.

[2]- المرجع نفسه، ص:97.

سيظل يجابهها هو بنفسه، ولن يجد من الآلة والتكنولوجيا أكثر من عون محدود مهْما عظمت الآلة ونمت.[1]

فمما سبق نستنتج أنّ مفهوم الحداثة ليس مفهوما متجانسا في المجالات المختلفة من النشاط الإنساني، بل يختلف من مجال إلى مجال، ويتسم بالنسبية في معظم الحالات.

[1]- ينظر: النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، مرجع سابق، ص:97.

المبحث الثالث

مـواقـف مـن الـحـداثـــة

1- الحداثة بين التجاوز و التفكيك.

2- نقد سمات الحداثة.

3- أزمة الحداثة العربية.

4- موقف شكري عياد من الحداثة.

المبحث الثالث: مواقف من الحداثة.

1- الحداثة بين التجاوز و التفكيك:

إذا كان الفكر الغربي الحديث "قد حقّق للفرد جزءا من السعادة، لا في جانبها التنظيري، وإنما في جانبها العملي؛ فإنّ نهاية القرن التاسع عشر كانت مليئة بمظاهر الاختناق، وحافلة بالمآسي على كل الأصعدة. هذا ما يؤكّد وجود هوّة سحيقة بين ما كان يدعو إليه المشروع الحداثي، وبين ما وصل إليه في نهاية الأمر، وهذا ما عبّر عنه (آلان تورين) إذ اعتبر أنّ الحقل الاجتماعي الثقافي الغربي منذ أواخر القرن 19م لا يمثّل مرحلة جديدة في مسار الحداثة بقدر ما يمثّل مرحلة نقدها وتفكيكها"[1]، هذه المرحلة هي ما بعد الحداثة.

تعدّ الفلسفة المعاصرة برُمّتها تقريبا، "منهجا تحليليا للزخم الفلسفي الإنساني الذي صنعه روّاد الحداثة حتى (هيجل)، وكردّ فعل ضروري على ما آلت إليه الحداثة، فإنّ الأصوات تعالت لتجاوز الحداثة، والحديث عن ما بعد الحداثة كمرحلة ضرورية ليس للتصحيح أو التقويم، وإنما للهدم والتقويض والقطيعة، وطيّ صفحة الحداثة نهائيا؛ بالثورة على المبادئ التي قام عليها المشروع الحداثي الغربي، بل الفكر الأوروبي الكلاسيكي كله، كالعقلانية، وفلسفة الذات، ومفهوم الكلّي والثابت، ووَهْم المطلق النهائي، والحتمية التاريخية. فما بعد الحداثة كل المفاهيم فيها متغيرة، تعبّر عن التبعثر، والاختلاف، والتعدد، والنسبية، والانفتاح، وقابلية التغيّر الكامل والدائم".[2]

[1]- بوزبرة عبد السلام، طه عبد الرحمن ونقد الحداثة، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص:75.

[2]- إيغلتون تيري، أوهام ما بعد الحداثة، تر: السلام منى، مراجعة: سرحان سمير، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، (د ط)، 1998، ص:112.

1-1- فريدريك نيتشه:

لعل المتقصي لتاريخ الفكر الفلسفي ما بعد العصر الحديث يجد "أنّ إرهاصات الرفض والتجاوز للمشروع الحداثي إنما ترجع إلى فيلسوف الإرادة (فريدريك نيتشه: 1844-1900) أول الداعين إلى نقد العقل الغربي وتعرية أنساقه وتقويضها قصد تحطيمها، وإثبات قصورها في بلوغ الحقيقة، فإذا كان الفكر الحداثي يقوم على المطابقة بين الفكر والوجود؛ فإنّ (نيتشه) ينظر إليها على أنها شبكة عريضة من الأوهام والأباطيل؛ إذ يعتبر أنّه لا شيء يُثبت أنّ نماذجنا المنطقية يمكن أن تكون كونية وضرورية، ولقد وضعنا فيها ثقتنا بصورة مطلقة؛ لأننا لا نستطيع أن نعيش بدونها، ولكن الحياة نفسها لا يمكن أن تكون إثباتا منطقيا".[1]

وفي مقابل هذه المطابقة، "يدعو (نيتشه) إلى نوع آخر من المطابقة تكون بين الفكر والحياة، فإذا كان الفكر الحداثي يستبعد الخطأ والوهم من المنظومة المعرفية؛ فإنهما عند (نيتشه) شرطان لازمان للوجود؛ لأنه لا يمكن تصور حياة الإنسان من دون كمية محدّدة من الوهم؛ لأنّ الإنسان يخاف الحقيقة، فيتوهّم ويصدّق أوهامه كما لو كانت حقائق. وفي هذا الصدد يؤكد (نيتشه) أنّ الخطأ والوهم ليسا مجرد عرض يطرأ على الوجود، يزولان عندما يصطدمان بسلطة العقل، مثلما دأب عليه فلاسفة الحداثة: (ديكارت)، و(كانط)، و(هيجل)، بل هما صميم الحقيقة؛ لأنّ ما يسمى عقلا وحقيقة ليس في نهاية المطاف سوى سلسلة من الأخطاء الأساسية التي اصطنعها الخطاب الفلسفي".[2]

ولعل الذي جعل (نيتشه) "يحظى بمكان الزعامة في مسرح الفكر الفلسفي للقرن العشرين؛ لِما أثارته تصوراته وفلسفته من حركية فكرية قوية وخصبة إبّان حياته وبعده، ونزعة الشك التي اتصفت بها فلسفته، ومفهومه للحقيقة ودعوته إلى تفكيك العقل الغربي القائم على (اللوغوس)،

[1]- بوزبرة عبد السلام، طه عبد الرحمن ونقد الحداثة، ص:80.

[2]- إيغلتون تيري، أوهام ما بعد الحداثة، ص: 117.

وإعلانه عن (موت الإله) كتمهيد لإعلان موت المؤلِّف فيما بعد عند (ميشال فوكو) و (رولان بارت)، فنيتشه من خلال دعوته إلى (موت الإله) أعلن عن بداية النهاية للميتافيزيقا الغربية التي تعود إلى (أفلاطون)، وتصل إلى (ديكارت) وغيره من الفلاسفة العقليين الذين جعلوا من العقلي الكلي (الله) مركزا للحقيقة".[1]

هذه الحقيقة في نظر (نيتشه) "هي المدخل اللائق لتفكيك العقل الغربي وتعرية أنساقه، والسؤال النيتشوي حول الحقيقة يختلف عن نمط سابقيه؛ كونه لم يُسائلها أو ينقدها بقدر ما اهتمّ بها كجوهر للمعرفة، كما يقول يوسف بن أحمد: فاصلة تفكير نيتشه تكمن في كونه لم يتساءل كبقية الفلاسفة عن ماهية الحقيقة، ولم يبحث لها عن تعريف متميز، على غرار ما فعله الفلاسفة السابقون، وإنما عن إرادة الحقيقة".[2]

ويضيف الباحث قائلا: "فإنّ السؤال النيتشوي سيختلف تماما عن السؤال الأفلاطوني: ما الحقيقة؟ وعن السؤال الديكارتي في ما الذي يكون الأساس اليقيني بالنسبة إلى التفكير والوجود؟ وعن السؤال الكانطي: كيف يمكن للذات أن تعرف في حدود التجربة الحقيقية معرفة متعالية؟ أمّا هيكل السؤال النيتشوي هو: من يبحث عن الحقيقة؟ وماذا يريد في نهاية الأمر؟".[3]

وبهذا السؤال يُعلن "فيلسوف الإنسان الأعلى عن هرم الحداثة وشيخوختها التاريخية والمفاهيمية، وبذلك اقترح مشروعا مستقبليا يلوح فيه الإنسان مريدا توّاقا نحو تسلّق الجبال والقمم،

[1]- إيغلتون تيري، أوهام ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص:81.

[2]- بن أحمد يوسف، منظورية الحقيقة عند نيتشه، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ع102، 1998، ص:50.

[3]- المرجع نفسه، ص:51.

قادما من الأماكن الفسيحة والوعرة، وواجبه أن يحقق ذاته، ويرتقي من دون شفقة على نفسه، ولا على الآخرين. فهو الذي يحدد معتقداته وأخلاقه، ولا يؤمن بأي مصدر سوى إرادته: إرادة القوة".[1]

1-2- فرويد:

وبموازاة الثورة النيتشوية، "خصوصا على المستوى الميتافيزيقي، هناك ثورة أخرى هي الثورة الفرويدية على المستوى السيكولوجي، ثورة جذرية قلبت مفاهيم الحداثة رأسا على عقب، فلم يتحدد الإنسان بوصفه وعيا وإرادة حرّة، بقدر ما هو خزّان لا شعوري، والذي يختصر رغبات جنسية وعدوانية تحرّك وتنشّط الحياة النفسية وتفوق سلطة العقل؛ فقيمة الإنسان لدى (فرويد) لا تنطلق من كينونة العاقلة الواعية والقاصدة والمتحكمة في زمام الأمور، ولكن بوصفه كائنا حيويّا تدفعه رغباته وحاجاته الغريزية والجسدية؛ فسلوكه مرتبط بدوائر اللاوعي أكثر من دوائر الوعي،أي اللاعقل أكثر من العقل، وهكذا، فإنّ مفاهيم اللاعقل والوعي والذات الحرّة ليست إلا أوهاما وقِلاعا يختبئ وراءها إرث فلسفة الحداثة".[2]

كما يشدّد (فرويد) "على ضرورة ألاّ نبالغ في تقدير الطابع الواعي، حتى على مستوى الإبداع الفكري والفني؛ فكلّ من تحمّل عبء تحليل الأحلام، ومارس التحليل النفسي يدرك أنّ الفعالية موجهة من غياهب (الهُوَ) المرتبط بالواقع، فإذًا على عكس ما تقوم به الحداثة من أنّ الموجّه هو الوعي، فإنّ (فرويد) يضع فكرة التصعيد نموذجا لبناء الحضارة على المستوى العلمي، والفني والفلسفي؛ إذ إنه يعتقد أنه لولا نظامية الكتب وتياره المتدفق لما كانت هناك حضارة".[3]

[1]- بوزبرة عبد السلام، طه عبد الرحمن ونقد الحداثة، ص:82.

[2]- المرجع نفسه، ص:83.

[3]- صفدي مطاع، نقد العقل الغربي: الحداثة وما بعد الحداثة، ص:121.

فالخلق إنما يرجع "إلى ذلك الصراع بين رغبات الإنسان، وبالتالي فكل ارتواء لا شعوري معناه سعادة الإنسان، وما يؤكد هذه النظرية قراءة المفكر الفرنسي (جورج لاكان) المتفردة للتحليل النفسي؛ حيث يكشف أنّ (فرويد) قد أسّس لتجاوز الحداثة عن طريق تفكيك فلسفة الذات، وإرجاع سلوك الإنسان إلى بنيات لا شعورية".[1]

وقد بارك (إيريك فروم) أحد رواد مدرسة فرانكفورت، "هذا التوجه عندما زاوج بين التحليل النفسي (الفرويدي) والتحليل الاجتماعي، لتفكيك النظام الرأسمالي وخصوصا في مرحلته المتقدمة، كاشفا عن العقلانية التي تجسّدها هذه المجتمعات؛ باعتبارها وهْما يخفي لا عقلانية مُستشرية، تستخدم القمع وسيلة لتقنين حرية الإنسان والجماعة والفرد، مبرزا العلاقة بين الأساس الاقتصادي للمجتمع وبنية الثقافة الفوقية، وإلى الفكرة نفسها ذهب زميله (هربرت ماركيوز:1889-1979)".[2]

1-3- ميشال فوكو:

بدأت رحلة (فوكو: 1926-1984) في محاكمة الفكر الغربي "منذ نشر كتابه الشهير (تاريخ الجنون) من خلال البحث في الأرشيف، ومحاولة إبراز الوجه الآخر للغرب، ليس الغرب العقلاني وإنما الغرب اللاعقلاني. وقد ناقش (فوكو) الحداثة من خلال مناقشة النص الكانطي، الذي نُشر في إحدى الجرائد البرلينية على شكل سؤال: ما الأنوار؟؛ إذ يرى (فوكو) في هذا النص أول طرح فلسفي حول مسألة الحاضر كموضوع للتفلسف، فتساؤل الفلسفة عن الحاضر والراهن يسمح بأنْ يكون موضوع الفلسفة هو خطاب الحداثة".[3]

---

[1]- صفدي مطاع، نقد العقل الغربي: الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص:84.

[2]- بوتومور توم، مدرسة فرانكفورت، تر: هجرس سعد، مراجعة: محمد حافظ دياب، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط2، 2008، ص ص:22، 23.

[3]- بوزبرة عبد السلام، طه عبد الرحمن ونقد الحداثة، ص:86.

ويرى الباحث محمد سبيلا أنّ "(كانط) يمثّل في نظر (فوكو) نقطة التقاء العديد من مسارات الحداثة وروافدها، بل نقطة التقاء صراعاتها ومخاضاتها الفكرية المختلفة، وكأنها حداثات متقاطعة لا مجرّد حداثة واحدة".[1]

فتجربة الاختراق تكون "قد فتحت ثغرة واسعة في جدران الثقافة الغربية، سعيا من ورائها نحو إعادة بناء التراث الغربي، كمحاولة لقلب مفاهيم العقل، والذات، والإنسان، والحرية، والعدالة، والتاريخ، وتعويضها عن طريق نفيها، أي اللاعقل، واللاإنسان، واللاتاريخ؛ ينتهي إلى فلسفة موت الإنسان قيمةً ومفهوما وتاريخا على الشاكلة التي فُهم بها في الثقافة الغربية الحديثة، فلقد عُدّت تجربة (فوكو) الحفرية مشكلة العقل في الصميم، وأنّ الجنون أو اللاعقل هو من أصل العقل التي ولجت بعدها إلى مشكلة المعرفة، وبداية تكوّن العلوم الإنسانية عن طريق مفهوم القطيعة".[2]

فغاية الفلسفة عند (فوكو) هي تجاوز المناطق المظلمة، والتي هي على شكل (تابوهات) ينبغي عدم الاقتراب منها، ومنه كشف الأوضاع اللاإنسانية التي عاشها الإنسان وأثّرت في مجرى حياته بشكل أو آخر.[3]

انطلاقا مما سبق ذكره، يمكن رصد تيار يقوم على التشكيك ورفض المبادئ الأساسية التي قامت عليها الحداثة، "والذي ينماز بظهور ثقافة كونية مهيمنة، عملت قنوات الاتصال على نشرها وتقويتها، ترتبط أساسا بما سُمّي بالرأسمالية المتأخرة؛ فمجتمع ما بعد الحداثة يتجه نحو ما هو متخيَّل ومستقبلي، ويقوم على معاني الاختلاف بدل الفهم المشترك، وينهمك في دحض النظريات والأنساق

[1]- سبيلا محمد، الحداثة وما بعد الحداثة، ص:25.

[2]- بوزبرة عبد السلام، طه عبد الرحمن ونقد الحداثة، مرجع سابق، ص:87.

[3]- المرجع نفسه، ص:87.

وإثبات عكسها بالتشكيك والتفكيك، فنحن أمام فكر لا يؤمن لا بالذات، ولا بالعقل، ولا بالتاريخ ولا باليقين".[1]

وأبرز ما يمكن رصده هو "انغلاق مفهوم الحداثة في نسخته الغربية على نفسه؛ إذ لا يمكن إيجاد أي مقابل لهذا المصطلح خارج الأصول الفكرية التي نَبَت في كنفها؛ فهي وإن أبدت تمرّدا على سلطة الكنيسة، فإنها لم تكن سوى توجيه وتصحيح لمسارها؛ بمحاولة لإلغاء التفسير الأسطوري للأشياء، وتقويضه بالنظرة الموضوعية التي تعتمد على العقل والتجربة".[2]

2- نقد سمات الحداثة:

2-1- نقد العقلانية:

ليست العقلانية المتطرفة عند (هيجل) "تشكو من امتلاء في العقل وفرط باستعماله. فما زال الواقع بنظره يشكو من مظاهر اللاعقلانية في مؤسساته الاجتماعية والسياسية وفكره الفلسفي، إنما العقلانية المتطرفة عنده، وعلى العكس مما يظن، ما اشتكى من فقد العقل تلك القدرة التوحيدية الخلاقة القادرة على التوليف بين تناقضات الحياة والنظر إلى الوجود بمنظار (المفهوم)".[3]

ومعنى أنها تشكو من فَقْد العقل "أنها مازالت تجرّد الأشياء وتنظر إليها وفق منطق الثنائيات التجزيئي غير الجدلي أو التوليفي، وقد سمّى (هيجل) هذه العقلانية عقلانية (الفهم) أو (الميز)؛ وهي القوة التي كان شأنها أنها إذ هي تنظر في الأشياء تلجأ بنظرها هذا إلى آليتين هما: التفريد

[1]- بوزبرة عبد السلام، طه عبد الرحمن ونقد الحداثة، ص ص:89، 90.

[2]- المرجع نفسه، ص:90.

[3]- الشيخ محمد، فلسفة الحداثة في فكر هيجل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص:398.

(أو العزل) والتجريد. و حتى إنْ هي عرض لها أن وحّدت بين الأشياء فإنها لا توحد بينها إلا وحدة صورية وسوية فارغة تنخرها الانقسامات من الداخل".[1]

وقد بنى (هيجل) "جينالوجيا لهذه العقلانية المتطرفة التي تلبست بالعقلانية الحداثية تلبسا، فالفهم إنما هو- بما هو آلة جهنمية شأنها أن تحمل بذاتها العدم، وأن تشيع التناقض والانقسام أينما حلّت- ابن الأنوار الشرعي... فهذه الحركة الأنوارية، إذا ما هو حقق أمرها، وجدت أنها سلكت تجاه الأشياء مسلك النظرة النفعية حيث كانت (قيمة الأشياء) لا تتحدد بحسب تراتبها في نظام الكون و(منزلتها) و(مقامها)، على نحو ما كانت تفعله الميتافيزيقا الكلاسيكية، وإنما بحسب (منفعتها) و (جدواها) و (فائدتها)".[2]

ما كان نقد "العقلانية ولواحقها - العقل، والفكر، والمنطق، والمفهوم، والعلم - ليعني بأي حال من الأحوال في اعتبار (هايدجر:1889-1976) الوقوع في المنزع المضاد للعقلانية، أي الركون إلى النزعة اللاعقلانية. فطالما نبه (هايدجر) إلى مخاطر البحث عن ملجأ في الأمر اللامعقول، لا لأنّ اللاعقلانية هي الخروج عن طور العقل إلى خارج ليس من شأنه أن يوصف أو يقال، وإنما، بالضدّ من ذلك، لأنه لئن حقّق أمر اللاعقلانية، لظهر أنها وجه من أوجه العقلانية ذاتها".[3]

فخلافا للاعتقاد السائد، "والذي مفاده أنّ نقد العقل يقود إلى الوقوع في اللامعقول، فإنّ الأمر على الضد. كلا؛ ما كانت اللاعقلانية سوى العقلانية وقد انتهى وهْنها إلى أن يظهر وينجلي وآل ضعفها إلى الاكتمال".[4]

---

[1]- الشيخ محمد، فلسفة الحداثة في فكر هيجل، مرجع سابق، ص: 398.

[2]- المرجع نفسه، ص:398.

[3]- الشيخ محمد، نقد الحداثة في فكر هايدجر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص:528.

[4]- المرجع نفسه، ص:528.

إنما يعني (نقد العقلانية)، بدءا، "تقويض (مبدأ العقل)، ولقد توسّل (هايدجر) استشكال مفهوم (العقل) بساطا إلى تقويضه هذا: لماذا اعتبرت الميتافيزيقا دوما العقل هو المحكمة التي من شأنها أن تحكم تحديدات الكائن الأنطولوجية؟ ولماذا كان الأمر الذي خشيته أكثر من غيره هو أن ييأس العقل من نفسه؟ أو ليس للعقل الذي خشيته أكثر من نفسه؟ لماذا علينا أن ننقده وننجده بأي ثمن؟ فذاك الذي اعتبرته الميتافيزيقا أمرا بديهيا، هو ذا الذي صار مستشكلا عند (هايدجر)".[1]

لقد ميزّ (هايدجر) "بين العقل بمعنى (الروح) (L'esprit)، والعقل بما هو (ملكة استدلال) (L'intellect)، ولئن قبل بإعمال الأول، وبأنّ تنسب فلسفته إليه، فإنه اعتبر (العقل) أو (الفهم) أو(الميز)، بمعناه الثاني، مجرد ملَكة استدلال واعتبارا للأشياء اعتبارا نظريا وعمليا ونفعيا".[2]

2-2- نقد الذاتية:

نظر (هيجل) في الحداثة الفلسفية فرأى أنّ أهم سماتها مبدأ (الذاتية)، ثم إنه ما فتئ يمدح هذا المبدأ ويعلي من شأنه في الفكر الحديث حتى عدّه أصلا للحداثة ومنشأ لها.

لكن (هيجل) "ميّز بين هذه الصورة من صور الذاتية -وهي الصورة المعتدلة العقلانية- وصورة أخرى متطرفة مغالية، فلقد اشترط في الذاتية الاعتدال وانتقد التطرف، والاعتدال عنده معناه وعي الإنسان بأنّ الفكر فكره هو؛ أي أنه أناه المفكّرة. وهذا عنده وعي ذاتي لكنه ضروري لأنه على الأنا أن تأخذ نصيبها في عملية الفكر هذه".[3]

[1]- الشيخ محمد، نقد الحداثة في فكر هايدجر، مرجع سابق، ص:535.

[2]- المرجع نفسه، ص:535.

[3]- المرجع نفسه، ص:402.

ولكن ليس على الفكر "أن ينحصر في هذا الجانب الفردي الذاتي، وإنما عليه أن يسهم في بناء الشأن الكلي العمومي، ولئن هو كان مبدأ (الذاتية) هذا قد حضر في الفكر الأوروبي، فإنه هو المبدأ الذي ميّز هذا الفكر عن الفكر الشرقي حيث كانت الخصوصية الذاتية تتهاوى وتترنح وتسير نحو هلاكها المحقق".[1]

لكن، إذا كان "الغرب هو بلاد الفردية والتحديد والقياس، وكان البلاد الذي تسيطر فيها الذاتية؛ أي فردية الذات، فإنّ بعض المذاهب الفلسفية الغربية- وهي التي يسميها (هيجل) (فلسفات ذاتية)- قاصدا بها فلسفات (كانط) و(ياكوبي) و(فيتشه)، قد ذهبت بمبدأ الذاتية هذا مذهبا قصيا".[2]

فلئن هي كانت فلسفات الأنوار "قد أضفت على المادة طابعا مطلقا، وذهبت إلى تقديسها، فإنّ الفلسفات الرومانسية وفلسفات الذاتية- وهي فلسفات حداثية- ذهبت إلى حدّ إضفاء الصفة المطلقة على (الأنا) بل عبادتها. وفي ذلك غرور كبير".[3]

ولهذا قال (هيجل): "إنّ المبدأ الشرقي يحتفظ عندنا بقدر كبير من الأهمية، على الرغم من أنه مفرط في التخيل مفتقر إلى الاعتدال. وإنّ أهميته لتكمن عندنا في ترك الروح تسبح في الوحدة الجوهرية الخالدة الهادئة، وذلك حتى تتطهر من كل غرور وكل عرضية... إنّ الروح لا تستعيد القوة إلا بإعادة غطسها في الوحدة المطلقة. وإنّ الضعف كله ليكمن في الانغلاق على الذات والتقوقع فيها. ففي ذلك مبدأ كل غرور".[4]

[1]- الشيخ محمد، فلسفة الحداثة في فكر هيجل، مرجع سابق، ص:402.

[2]- المرجع نفسه، ص:402.

[3]- المرجع نفسه، ص:402.

[4]- نفسه، ص ص:402، 403.

أمّا (هايدجر) فقد "قام بالتشكيك في أمر الصلة بين الذات والموضوع. وهو، بدءا، قام بالتشكيك في مدى كونية هذه الصلة و عموميتها يبدو أنّ الصلة بين الأنا والموضوع- تلك الصلة التي تحدثت عنها كثيرا، وكنت أعتبرها الأكثر كونية وشمولية- تلك الصلة التي تحدثت عنها كثيرا، وكنت أعتبرها الأكثر كونية وشمولية- ليست إلا تنويعة تاريخية للعلاقة بين الإنسان والشيء. وهي تنويعة ألجأ الإنسان إليها تصييره الأشياء موضوعات".[1]

لقد اعتبرت الحداثة "الإنسان (ذاتا)، وتصوّرت كينونته بما هي كينونة (إنية). وإنّ جهد (هايدجر) انصبّ، في معظمه، على تقويض فكرة (الذات) أو (الأنا) هذه وعليقها؛ أي النزعة الإنسية، ذلك أنه لطالما شكّك في مفهوم الإنسان بما هو (وعي) أو (ذات) أو (شخص) أو (كائن عاقل)، مستشكلا كنه الوعي و(الذاتية) و(الأنا) و(الشخصية)".[2]

فالناظر في توابع هذا "التقويض للأنا والوعي لينتهي به نظره إلى الوقوف على حقيقة مفادها أنّ (هايدجر) إنما أراد تحقيق ضرب من الثورة في جهة التفكير"[3]؛ بمعنى أنه "حاول جعل التفكير غير منوط بالأنا، وإنما أناطه بفسحة الإنسان. أفضل من هذا، لم يرد على التحقيق، إحداث ثورة، وإنما زحزحة وتغييرا لمكان التفكير؛ بمعنى أنّ نظره انصب على تقويض ربط التفلسف بالوعي، والاستعاضة عنه بمحل آخر للفكر والنظر هو محل انفتاح كينونة الإنسان".[4]

[1]- الشيخ محمد، نقد الحداثة في فكر هايدجر، ص:514.

[2]- المرجع نفسه، ص:514.

[3]- نفسه، ص:522.

[4]- نفسه، ص:522.

2-3- نقد مبدأ الحرية:

انطلق (هايدجر) في "نقده لحرية المحدثين مما انتهت إليه المثالية الألمانية: لقد انتهت إلى أنّ من شأن الحرية، إذا ما فهمت فهما ميتافيزيقيا، أن تقيد مكنة الكائن من القدرة على البدء (بنفسه)، فهي إذا تعني العفوية والعلية. وبمجرد ما صارت الحرية في مركز الاعتبار، كما شهدت على ذلك الحداثة، جمعت في مبدئها بين سمة العلة أو الأساس، الذي إليه ترجع الأشياء، وسمة الذاتية".[1]

يرفض (هايدجر) "ربط الحرية بمبدأ الذاتية رفضا، وحجته في ذلك أنّ المفكرين المثاليين اضطروا هم أنفسهم، في نهاية المطاف، إلى نسب الحرية إلى المطلق وحجبها عن الإنسان، أو بالأحرى نسبها إليه ما دام يحقق مطلب المطلق وينجزه، ومعنى هذا أنهم أحالوا الحرية إلى وهم ذاتي يعتقده الإنسان إذ يفعل لتلقاء ذاته، وما حقق لذاته شيئا وإنما المطلق حققه".[2]

فحرية الإنسان عند (هايدجر) معناها "تحرير الوجه الإنساني للإنسان، أو بالأحرى تحرير الإنساني من الإنسان أو الآدمي من البهيمي؛ أي تحرير كنه الإنسان بما هو دازاين. وإنّ تحرير الدازاين في الإنسان لا يعني وضع الإنسان في مجال اعتباطي، وإنما يعني، في الحقيقة، تحميله مسؤولية الدازاين كما لو كان عبأه الأخص. فوحده ذاك الذي يحمل العبء هو الشخص الحر على التحقيق، فالتأكيد على حرية الكينونة لا يعني إهمال حرية الإنسان أو التأكيد على الضرورة العمياء الذي يوجد فيها الإنسان أمام الكينونة، لا تعارض هنا بين الحرية والضرورة".[3]

فما ادعاه المحدثون من "حرية ليس من هذه الحرية بشيء، فليست حرية المحدثين المزعومة سوى العبودية ذاتها، حيث تجد أنهم صاروا ضحية طابع الإرادة الحديثة الذي ما فتئ يستقوي

[1]- الشيخ محمد، نقد الحداثة في فكر هايدجر، مرجع سابق، ص:555.

[2]- الشيخ محمد، نقد الحداثة في فكر هايدجر، ص:555.

[3]- المرجع نفسه، ص:557.

حتى صار توتاليتاريا شموليا؛ بمعنى أنهم صاروا إلى إرادة تنظيم كل شيء في العالم جل أو دق أو شذ أو فذ، وما فتئت فورة (التنظيم) و (التدقيق) و (الحساب) هذه تستبد بهم الحد الذي ارتدت به إلى ذاتها، فصارت تروم تنظيم الذات نفسها، وإنها لحمّى استبدت بالإنسان و حمقة دفعته إلى فرض ذاته، بل إلى تقديس ذاته وإرادة إرادته".[1]

ومثلما قوّض (هايدجر) حرية المحدثين، فإنه قوّض أساسها الميتافيزيقي؛ أي فكرة (الإرادة) التي تمخضت عنها فكرة (المقدرة) أو (القوة)، وقد اتخذ تقويضه لفكرة الإرادة، وعليقها القوة المسالك التالية:[2]

- ليس الفكر، بمثْل ما ادعى المحدثون، مجرد إرادة، بل إنهم صيّروه من حيث لا يشعرون إرادة الإرادة، فكان ما كان من قرن الإرادة بالقوة والحرية بالعسف، ولذلك كله، يدعونا (هايدجر) إلى أن نتخلص من عادة القول بمبدأ الإرادة.
- ليست القوة أن تستقوي على الشيء؛ أي أن تسيطر عليه وتستأثر به وتتملكه وتستكرهه، إنما المقدرة على الشيء والمكنة منه حفظه في كَنَهِه، والحفاظ عليه كما هو في ذاته، وتعهده التعهد، فكنه القوة على التحقيق الحفظ لا التدمير. وهذا ما لم يفهمه المحدثون: "إذ فهموا حرية الإنسان بما هي اقتدار على الأشياء، وأدركوا الاقتدار بما هو استكراه للأشياء".[3]
- إنّ مراد (هايدجر) إنما كان السعي إلى فصل الحرية عن الإرادة ووصلها بالكينونة. فلا يكون الإنسان حرا، في اعتبار (هايدجر)، إلاّ إن أُقحم في مجال المصير، وصار الإنسان الذي يصغي وليس القن الذي يؤتمر. كلا؛ ما كان كنه الحرية منوطا، أصلا، بالإرادة ولا بعلية الإرادة الإنسانية. فحرية الأمر الحر لا تكمن لا في حرية الإرادة، ولا في مجرد الخضوع للقوانين.

[1]- الشيخ محمد، نقد الحداثة في فكر هايدجر، مرجع سابق، ص:559.

[2]- المرجع نفسه، ص ص:560، 561.

[3]- المرجع نفسه، ص:560.

إنّ تفكيك الحداثة "يبين تغيرات سلبية، منها تزايد المركزية وتنميط المواطنين وإخضاعهم لعمليات التوجيه السياسي والتخطيط الاقتصادي المخالف للديمقراطية والمشاركة الحقيقية، يترافق معه ضمور الحس الخلقي والإحساس بالمسؤولية الشخصية وهو ما يظهر بشكل واضح في استنزاف البيئة والاستهلاك اللامسئول للطاقة والموارد غير المتجددة. وبالتالي تسقط الحداثة حقيقة أن الأنماط الاستهلاكية للعالم الغربي لا يمكن محاكاتها ولا تكرارها لأنها مبنية على تدمير الطبيعة واستنزافها بشكل إمبريالي يتجاوز قدرة الطبيعة ذاتها".[1]

لقد انهار النموذج الكلاسيكي "للحداثة حيث كان هناك تواصل بين الفرد والمؤسسات، وهو تواصل لأزمة فكرة المواطنية والعقلانية، تفكك الحداثة دمر إمكانية تحقيق الفرد لذاته في المواطنية أو المهنة أو حتى في المستوى المعيشي، وأدت العولمة إلى حرمان المجتمع من تأدية دوره كواضع للشرائع، لهذا غاب أو تعطل دور المحافل الاجتماعية الوسطية من أحزاب ونقابات، وبات الفرد في مواجهة مع حقل ثقافي معولم من جهة، وحقل ثقافي منغلق على نفسه من جهة أخرى".[2]

فالقول بنهاية الحداثة "لا يخرج عن نطاق السجال الإيديولوجي؛ وهو يشبه في ذلك موت الإنسان، ونهاية التاريخ، ونهاية الإيديولوجيا والأخلاق، التي سادت في العقود الأخيرة بالغرب، والحال، أنّ الحداثة مشروع لم يكتمل بعد حسب تعبير (هبرماس)؛ لأنّ ما بعد الحداثة بمختلف تجلياته- المجتمع الما بعد الصناعي، العولمة،... ما هي إلا استمرار لمنطق الحداثة ولعمقها المتمثل في النقد المستمر والتجاوز الدائم لذاتها".[3]

[1]- عماد عبد الغني، سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والإشكاليات... من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص:222.

[2]- المرجع نفسه، ص:222.

[3]- الخطابي عز الدين، أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص:34.

3- أزمة الحداثة العربية:

لقد ظلت الحداثة عند شكري عياد موضع تساؤل مستمر عنده، يتضمن استجابة لجوهرها، ورفضا لعواقبها، منذ بداية كتاباته في مقال صغير بعنوان "النقد والمذاهب الاجتماعية"[1] الذي كتبه سنة (1959م) ضمن مؤلّفه (تجارب في الأدب والنقد)، وفيه يتحدث عن "الواقعية الاشتراكية والحداثة وما بعد الحداثة، ويسجل للحداثة وما بعدها إنكارها لطرائق التعبير المألوفة، وموقف المثقفين الحائر من المجتمعات الغربية، ثم يتحدث عن محاولة نقاد بلدان الحياد خلق مذهب أدبي متحرر من زذائل المذهبيين، إلى أن أفرد مؤلَّفا كاملا عام (1993م) لمناقشة وتقييم تيار الحداثة في مصر ولبنان، بداياته وتجلياته وجدواه في كتابه (المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين)* "[2].

ويصعّد شكري عياد في هذا المؤلَّف "قضية تحليله وتقييمه لتيار الحداثة، ليتساءل عن مصيرنا ومصير العالم، ويعدّ الأدب ومعه النقد مدخلا لمناقشة أزمة الوجود، وجود العالم، ووجودنا في العالم، من منطلق أنّ الأدب والنقد ليسا ظلين للسياسة بل هما بعض الكيان الإنساني منذ فجر التاريخ إلى آفاق المستقبل، بلا حدود، و قيمة تحاورهما الدائم مع الزمن الحاضر".[3]

ويرى شكري عياد "بعد استعراضه للتيارات الفنية، وللأجواء العامة في المجتمع الأدبي، تلك التي شكّلت الحداثة العربية، أنّ الحداثي العربي يمارس التمرد الذي هو جوهر الحداثة، لكنه لا يعي أسباب هذا التمرّد، هل نقول- أكثر من هذا- إنّ دعوى (عربية) الحداثة -هذه الحداثة-

[1]- عياد شكري محمد، تجارب في الأدب والنقد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1994، ط2، ص:189-191.

*عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، (د ط)، 1993.

[2]- فؤاد أماني، الحداثة تساؤل مستمر عند شكري عياد، ص:464.

[3]- المرجع نفسه، ص:465.

دعوى زائفة، لأنها لا تزيد على أن تنقل إلينا مفاهيم الحداثة الغربية، بل مفاهيم (حداثة) معينة، حداثة الغريب، واللافت، والمثير ".[1]

كما يقرر شكري عياد أنّ "الحداثة العربية ثورة النخبة التي تعتمد على بطولات فردية، يمكن أن تتجه إلى تدمير عمد النظام القديم، ولذا يصبح من الطبيعي أن التعبير الفني عنها يأخذ شكل الرفض القاطع للتقاليد الفنية السابقة، بل رفضا لفكرة التقاليد نفسها، وتأكيدا للحركة المستمرة في الفن، ومن هنا تتشكل خطورتها لديه على التراث العربي، ومن ثم على الهوية الخاصة للعرب".[2]

ويرى شكري عياد أنّ "الحداثيين العرب يجمعهم شعور حاد بسقوط الحلم العربي، والعجز المطلق عن الحركة الفاعلة. هذه الحالة من الإحباط تدفعهم إلى البحث عن الخلاف في الفن بدون إيديولوجية، ولو أنّ للحداثة الأوروبية إيديولوجيتها العميقة الجذور".[3]

ويشير شكري عياد إلى أنّ "الفجوة بين الأدب الحداثي ودائرة القراء متسعة بل شاسعة، وأنّ الأدب الحداثي لا بد أنْ يحتوي على الإدهاش والمفاجأة ليتقبله القارئ العادي، لكنه يعود في موقف تصالحي متردد ليقرر مع (إدوار الخراط) مستندا على بعض مقولاته أنّ الأدب الحداثي، مهْما يكن مضمونه، أدب رافض، والرفض معناه ألا نستسلم للواقع الكالح، والحداثة - من المنظور الفني أيضا - ظاهرة صحية"[4]، ثم يثني على تجددها المستمر، و"أنها تعطي الفن قيمته الحقيقية، قيمته الكشفية الجسور، تنتشله من وهدة الدعاية الرخيصة"[5]، ثم يقرر أنّها معبرا إلى تقاليد أفضل، أو نهاية

[1]- عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص ص:63، 64.

[2]- فؤاد أماني، الحداثة تساؤل مستمر عند شكري عياد، مرجع سابق، ص:465.

[3]- المصدر السابق، ص:66.

[4]- المصدر نفسه، ص:67.

[5]- نفسه، ص:67.

لمذهب وبداية لمذهب آخر، لكنّها انتشرت في مجتمعنا لأننا نخضع لفترة مخاض طويل لظروفنا الاقتصادية والسياسية والاجتماعية الخاصة.

وينطلق شكري عياد في موقفه من تيار الحداثة "من موقع التزام الناقد مع طبيعة الرسالة التي حددها لذاته، ومع القاعدة العريضة من القراء، فالفعل النقدي يختلف عن القراءة العادية، وعن الإبداع إلى حد ما، في أنه فعل تواصل، فجوهر النقد جسر يمتد بين الإبداع والتلقي".[1]

وتتعدد مستويات قراءة الناقد الذي"يحمل في دمه رسالة نهضوية طليعية فهو في حالة حوار مع نفسه، ومع المؤلف، أو الإبداع، أو التيار الذي هو بصدد تحليله وتفسيره، ومع القارئ الذي يتوجه إليه، مع ضرورة إلمامه بالمستوى الثقافي، والاهتمامات المعاصرة لهذا القارئ الذي يمثّل جمهورا، أو القاعدة العريضة من الجمهور، وليس القارئ النخبوي"[2]، ويدرك شكري عياد أنّ على الناقد وظائف تداولية تجاه القاعدة العريضة من القراء.

تقول (آن موريل) عن النقد في القرن التاسع عشر والقرن العشرين: "أنه لا يفتأ يلامس الميتافيزيقا كما قال (بودلير)، أي المحافظة على قيم مجتمع بعينه أو تغييرها، والتعبير عن فكر ذلك المجتمع".[3]

ويخشى شكري عياد ضياع الهوية القومية للمجتمع العربي والمصري، لذا يقف بتوجس، يدفع بكل قواه الفكرية الآلة التي تتوجه نحو التراث وتقاليده وتشكلها رؤى الحداثة، وتمردها على ما هو ثابت ومستقر.

[1]- فؤاد أماني، الحداثة تساؤل مستمر عند شكري عياد، ص:466.

[2]- المرجع نفسه، ص:466.

[3]- نفسه، ص:466.

فعند تصفح الظواهر والتيارات التي استقرأ ورصد من خلالها شكري عياد تيار الحداثة في صورته العربية، لوجدنا تتبعه لها يتلخص في مجموعة من التيارات كما يراها وتتلخص في:[1]

أ- إنّ الحداثة العربية بحسب ما يقول الواقع التاريخي فرعا من فروع الحداثة الأوروبية.

ب- تبدأ (الحداثة السريالية) مع ظهور جماعات من الأجانب المحليين، وفئة صغيرة من المثقفين وطلبة الجامعات من المصريين، وكانت الماركسية قاسما مشتركا بين معظمهم، ثم تميزت جمعية (الفن والحرية) وأصدرت مجلة شهرية باسم (التطور) سنة 1940م، وأصدر (سلامة موسى) (المجلة الجديدة) سنة 1928، وكانت هذه الجماعات ترى الحداثة في الأدب والفن تعني التجريب المستمر، وأنّ كل خلْق فني جديد يُقابَل بالتوجس والاشمئزاز طالما يهدد النظم الثقافية التي تثبت قدم المجتمع، وخاصة في البلاد الأوتوقراطية، وأنّ الحرية الفنية التي وصفها البعض في ألمانيا بالفن المنحط تعدّ من قبل مروجيها رجعية وسجونا للفكر، وأنّ الفن مبادلة فكرية وعاطفية تشترك فيها الإنسانية جميعا، وأنهم لن يقبلوا أية حدود مصطنعة من شأنها أن تعرقل حرية الفن وانطلاقاته.

يعلّق شكري عياد بأنّ "وقْع هذه البيانات على القارئ المصري تعدّ صدمة قوية، فأين (ابن البلد) الذي لا يتعصب للدين أو الجنس أو الوطن، وأنّ هذا المزيج من الثورة الاجتماعية، والفن الثوري، يمكن أن يكون مقبولا ومعقولا في بيئة غربية، ومحدود التقبل في البيئة العربية بالنسبة للنخبة، أو المجموعة التي تروِّج له، وليس لعامة الشعب، لكنه يرى أنّ جماعة (الفن والحرية) جعلت الأدب تعبيرا عن همٍّ فكري، ومغامرة في المجهول لكل تيار جاء بعدها، لا مجرد صياغة لأفكار معروفة سلفا، وبذلك بدأ الأدب العربي المعاصر رحلته الطويلة نحو اكتشاف الذات".[2]

[1]- فؤاد أماني، الحداثة تساؤل مستمر عند شكري عياد، مرجع سابق، ص:466.

[2]- عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص:23.

ولنا أنْ نقف هنا مع تعقيبه الذي لا يرفض الدعوة في جوهرها، بل يلتمس بُعدها الفكري العميق، الذي يعد مرحلة في تطور تناول المبدع لذاته ولإبداعه، وتسجيله موقفا بينياً مترددا للناقد الذي يخشى الانفلات غير المحسوب، لكنه يسجّل النقاط المضيئة للتيار الجديد، فيتنازعه روح الناقد المحافظ، وروح المبدع المتحرر.

ت- يتكئ شكري عياد على مقولة (جمال باروت) في وصفه للواقعية الاشتراكية التي واكبت ثورة 1952م في مصر "أنّ المكان الذي احتفظت به الستالينية القوميات والثقافات القومية جعل الواقعية الاشتراكية أكثر قبولا لدى الوطنيين والقوميين العرب، فكل مذهب حداثي آخر كان يشي بمنبته الأوروبي وينذر بمسخ الطابع القومي والروح القومية، وما زال بعض الباحثين العرب يعدّ الواقعية الاشتراكية قسما من الحداثة"[1]، ويعلّق عياد بقوله: "مع أنّ أكثر الأدباء في الاتحاد السوفييتي والدول الاشتراكية كانوا يرونهما نقيضين بل عدوين".[2]

كان مفهوم الحداثة عند التحليل الأخير كما يقول شكري عياد: "محاولة مستحيلة للبحث عن معنى بعد أن فقدت الحياة معناها بغياب فكرة الله، أمّا الواقعية الاشتراكية فكان لديها إيمانها البديل، الإيمان بانتصار الطبقة العاملة في العالم كله، وقيام المجتمع الاشتراكي الذي يضمن السعادة للمجتمع".[3]

ولقد ظهر المزج بين "الأفكار الوجودية والماركسية في الإبداع الشعري المصري والعربي، وفي الخمسينيات والستينيات كان الجو مناسبا للواقعية الاشتراكية لأن تحل مكان الصدارة في النقد

[1]- فؤاد أماني، الحداثة تساؤل مستمر عند شكري عياد، ص:467.

[2]- ينظر: عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، (د ط)، 1971، ص:134.

[3]- عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، مصدر سابق، ص:24.

الأدبي بهذه المبادئ الزادنوفية مثل البطل الإيجابي النابع من صميم الشعب، والوعي الاجتماعي الشامل، ورسالة الأدب في الحياة، والتخلي من بقايا الرومانسية المريضة".[1]

في مصر حلِم النقاد والمفكرون "باشتراكية لا علاقة لها بواقع الستينيات و ما بعدها، ووصفوا مذهب الواقعية الاشتراكية وقتها بإهماله للجانب الروحي في الإنسان وطمس الخصائص القومية للثقافة".[2]

وبعد هذا المسح الذي يرسم معالمه شكري عياد للمشهد الأدبي والنقدي، يُلاحَظ أنّ "هناك ثمة تداخلا أو منطقة ضبابية، ذلك حين تُعرض الواقعية الاشتراكية على هذا النحو، برغم الاختلافات الجوهرية بينها وبين تيار الحداثة، حتى وإن ادعى بعض الباحثين هذا، ربما عرض لها شكري عياد من باب الوجود في هذه اللحظة التاريخية لا من باب الاشتراك مع تيار الحداثة في السمات، لكننا نتصور أنّ الواقعية الاشتراكية قلقة في هذا المقام".[3]

ث- ثم يتحدث شكري عياد "عن نكسة 1967م تحت عنوان "الجيل الضائع"، ويرصد لمجموعة من الأدباء الشبان كانت مجلة (الطليعة) قد نشرت استطلاعا موسّعا عن آرائهم، وعنونته بـ (هكذا تكلم الأدباء الشبان)، فيقول بعد تحليله لآرائهم يمكن أنْ يلاحظ إذن أنّ ثمة اتجاها غالبا بين هؤلاء الشبان نحو التعامل مع مطلقات ميتافيزيقية: (الإنسان)، (الحرية)، (الذات المفردة)، والتنافر في الوقت نفسه – مع الواقع السائد، وليس هذا الواقع مقصورا على النظام السائد في مصر، ولو أنّ بعضهم

[1]- عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص:26.

[2]- المصدر نفسه، ص:41.

[3]- فؤاد أماني، الحداثة تساؤل مستمر عند شكري عياد، ص:468.

وجد في نفسه الجرأة الكافية لكي يدينه إدانة صريحة – ولكنه واقع العالم المعاصر الذي يصادر حرية الإنسان ويمتهن كرامته في كثير من بقاع العالم".[1]

يصف شكري عياد هذا الجيل الجديد بأنه صاحب قدر تاريخي، وبدأ يلعب بالقلم حين كان الجو مليئا بالصياح والتهليل، وعندما ثبت القلم بين أصابعه كان الجو مليئا بالصراخ والعويل، وكان عليه أنْ يحمل أوزار السابقين ويسير بدون دليل.

وتجدر الإشارة هنا إلى "فراغ وحس مريرين عاناهما الأدباء الشبان في تلك المرحلة، لم يقف أمامه الناقد طويلا ليحدّثنا ما هو المنتج الإبداعي، وما هي سماته التي يمكن أن تعبّر عن هذه اللحظة المتصدعة، في ظني أنه فراغ قلق تطلّب إبداعا متمردا".[2]

ج- تظهر الحداثة من جديد على سطح الواقع الأدبي والثقافي مع جيل جديد أكثر سذاجة كما يصفه شكري عياد، جيل مستعد لأن يفرح بالقنوط والعدمية، لم يبدو اهتماما يذكر بالسياسة، يكفيهم أنهم يتحدون بطريقتهم في الكتابة[3]، ويتحدث شكري عياد عن "التربة اللبنانية وكونها الأكثر مناسبة لنمو الحداثة العربية، فقد كان لبنان طوال الخمسينيات والستينيات، بل وإلى بدء تمزقه الداخلي في أواسط السبعينيات، معرضا متجددا وباهرا لكل المذاهب الفكرية والأدبية الجديدة، ولذلك استطاع أن يتجذب الأصوات الشابة في شتى الأقطار العربية".[4]ويتحدث عياد عن مجلة (الآداب)، وأنها حملت لواءين: "لواء الشعر الحر، الذي بدأ تجارب عروضية خالصة، دعت إلى الرغبة في إطلاق

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص ص:44، 45.

[2]- فؤاد أماني، الحداثة تساؤل مستمر عند شكري عياد، مرجع سابق، ص:469.

[3]- ينظر: المصدر السابق، ص:60.

[4]- المصدر نفسه، ص:60.

التعبير الوجداني من إسار البيت التقليدي، وكانت الوجودية هي اللواء الثاني الذي حملته مجلة الآداب، وقد نَمَت حولها دار نشر نشيطة، قدّمت الكثير من أعمال الوجوديين الفرنسيين".[1]

يشعر الأدباء العرب المعاصرون "الذين يسّمون أنفسهم حداثيين، خاصة الشعراء منهم، بالقمع واتساع الفجوة الحضارية بين الغرب والعالم العربي. لذلك فالشاعر منهم نراه ميالا، بدرجات مختلفة، إلى توثين الذات، وإسقاط شعوره بالهزيمة والإحباط على الثقافة العربية التي نبت فيها، يوهم نفسه أنّ (تثوير) اللغة، حسب تعبيره، وهدم الشكل الشعري العربي ابتداء من القصيدة حتى السطر والكلمة، وبناء شكله الخاص المعبّر عن فرديته من ناحية، والمستوحى من نظريات غربية شكلية، من ناحية أخرى، يمكن أن يكون (انتصارا)، على كل العوامل المعوقة".[2]

فالشعور بالهزيمة والإحباط عند الشاعر الحداثي، هذا إن سلّمنا "أنه يعرف أبعاد حضارته جيدا، وبالتالي يمكنه أن يدرك الفجوة، هذا الشعور لا يجعله يتخذ موقفا إيجابيا، بل يدفعه إلى تدمير اللغة العربية التي هي أحد أبعاد الحضارة، فلا فرق عندنا بين اللغة العربية وبين معنى العروبة نفسه، بل لا فرق عندنا بين اللغة العربية والفن العربي والعلم العربي والفلسفة العربية، فأن يدمّر اللغة العربية معناه أن يدمّر كل ما هو عربي".[3]

وبالتالي "فإنّ الشاعر الحداثي لا يفعل شيئا للتخلص من الفجوة الحضارية. ولكنه يمحو أحد أطرافها- الحضارة العربية- ولا يبقى إلا الطرف الآخر وهو الحضارة الغربية. لذلك فإنّ ما يتصوره هذا

[1]- عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص:61.

[2]- عياد شكري محمد، القفز على الأشواك، ص:169.

[3]- المصدر نفسه، ص:27.

الشاعر(انتصارا)، ما هو إلا هزيمة يكون هذا الشاعر السبب الأساسي، إنْ لم يكن السبب الوحيد في إنزالها".[1]

ويقدّم شكري عياد الحداثة "بوصفها مذهبا أدبيا وفكريا، لا مقولة زمنية وحسب، وذلك من خلال رصده لحركتين حداثيتين تعاقبتا على الحياة الأدبية والفنية بمصر: الحداثية السريالية المتمثلة في جماعة (الفن والحرية)، والحداثة الجديدة التي تمثلت في الأدب، وعبّر عنها الشعر الحر، يحدد لهما الناقد شكري عياد صفات جوهرية واحدة، أهمها رفض الأشكال الأدبية المتعارفة – ومن ضمنها اللغة – طلبا للتعبير الحر عن مكنونات النفس، ومن هنا فمادتها هي الأحاسيس المباشرة المتفردة البكر، تحاول اقتناصها باللغة الخاصة بها، غير مبالية بالمنطق أو بما يسمى حقائق الحياة، وإنما يتجه الأدب هذه الوجهة حين يفتقد اليقين ويرى العالم الخارجي أشباحا لا حقيقية لها".[2]

لذلك فإنّ أدب الحداثة "لا يحاول أن يتواصل مع المتلقي، لأنه ينظر إلى هذا المتلقي على أنه جزء من الواقع الذي يريد تدميره. ومن ثم ينصرف عنه إلى (النخبة)، والنخبة عندنا – حتى في مجال الثقافة- تقنع عادة بـ آخر ما أنتجته المصانع الأوروبية أو الأمريكية وقد تضع في أعز مكان من (الصالون) ما يلقيه الغربيون على جانب الطريق".[3]

فالموقف الذي يتخذه الحداثيون "موقف عاجز وغير قادر على التعامل مع الواقع بمفرداته حتى يمكنهم أن يحدثوا تغييرا فيه. فهذا الموقف يهرب من مجابهة الواقع مجابهة صادقة وواضحة، ويبقى حبيسا لرؤية البناء والهدم الشكلي".[4]

[1]- الجزيري جمال، الإبداع والحضارة عند شكري عياد، ص:111.

[2]- عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص:63.

[3]- المصدر نفسه، ص:69.

[4]- مقابلة جمال، شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1992، ص:49.

ويورد شكري عياد مقولات خالدة سعيد عن الحداثة، وتوصيفها لها، إذ تقول: "وهكذا تطلَّع الشعر والنص الإبداعي عامة إلى النهوض بالدور الفلسفي والفكري والاجتماعي وبالدين أو الأسراري (وليس الدين). وإذا كانت الحداثة حركة تصدعات و انزياحات معرفية – قيمية فإنّ واحدا من أهم الانزياحات وأبلغها هو نقل المقدس و الأسراري في مجال العلاقات والقيم الدينية و الماضوية إلى مجال الإنسان والتجربة والمعيش".[1]

ويرى شكري عياد أنّ "الكاتبة ترجع حركة الحداثة العربية إلى التصدع داخل الذات العربية بين (الأنا الأبوية) وهي المقدسات الموروثة و(أنا الابن) التي تعد امتدادا للأولى ونقضا لها في الوقت نفسه".[2]

ويرجع شكري عياد جميع المبادئ الفكرية والفنية "التي تمثّلها الحداثة العربية إلى مقولة جماعة (البشير) التي عبّرت فكرة التصدع داخل الذات العربية بين الأنا الأبوية وأنا الابن عندما قالوا: (نحن أبناء ضالون)، فلقد كانت هناك محاولات دؤوبة لمحاولة اكتشاف الذات، وهناك شعور بحتمية التغيير، والذات المقصودة هنا هي بالضرورة ذات مجتمعية (أعم من كونها قومية أو دينية أو غيرها)".[3]

يرى عياد أنّ "حداثيي مجلة (شعر) يقدّمون حلاّ مستلهما من الثقافة الغربية، ويمكننا أن نصفها إجمالا بأنها ثقافة (إنسانية)، بمعنى أنها ربطت القيم كلها بالإنسان (لا بمطلق

[1]- ينظر: سعيد خالدة، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، ع3، مج 4، ج1، 1984، ص ص:30، 31.

[2]- عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص:61.

[3]- المصدر نفسه، ص:61.

غيبي)، ومن هنا جاز لبعضهم أن يقول إنّ الحداثة تبدأ من عصر النهضة. وقد تدرجت هذه الثقافة في النظرة إلى الدين حتى أرجعته إلى الإنسان".[1]

كل هذه السمات أو الرؤى تتبناها مدرسة (شعر) من الحداثة الغربية، كما تتبنى لغة شعرية غامضة، صادرة من أعماق الشعور أو اللاشعور، وكما تتبنى قصيدة النثر، لأنها ترفض الإيقاع النمطي الجاهز، وتتبنى إيقاعها الخاص المعبّر عن نفسية قائلها، إنها إذ تبحث عن ذات مجتمعية لا تجد سبيلا أفضل من الغوص في الذات الفردية.[2]

4- موقف شكري عياد من الحداثة:

وإذا كانت الحداثة في الغرب "وليدة ظروف حضارية معينة وتؤدي دورا في حضارتها، فإنّ الحداثة العربية حداثة مبدعين شباب ينشقّون أحيانا عن واقعهم وينسلخون عن قضايا مجتمعهم تحت شعار الحداثة، فيكون في اتباعهم لها ابتعاد عن صدق الموقف، إقصاء للفنان عن معترك الواقع".[3]

فالإنسان الرافض "لا يأخذ الرفض مذهبا، بل يتخذه طريقة في السلوك تعتمد على رؤية معينة للحياة أو نظرة معينة للواقع. فهو يرفض الأشياء التي يراها لا تعبّر عن رؤيته. لذلك عندما يرفض الحداثيون الواقع العربي، الحياتي والثقافي والسياسي والأدبي، فمن المفروض أن يعتمد هذا الرفض على طريقة في النظر والرؤية، لكن الحداثي -بالمفهوم المتعارف عليه في العالم العربي الآن- يرفض، في الأدب على سبيل المثال، الأشكال الأدبية المتعارف عليها حتى دون أن يلمّ بأبعادها ويتفهم

[1]- عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، مصدر سابق، ص ص:61، 62.

[2]- المصدر نفسه، ص ص:61، 62.

[3]- مقابلة جمال، شكري عياد، ص:53.

خصائصها. فهو يرفضها لمجرد أنها تمتُّ إلى الواقع. وبما أنه يرفض الواقع، فإنه يرفض الأشكال التي تنتمي إلى هذا الواقع".[1]

ويرى شكري عياد أنّ التجارب الحداثية تسمح للحداثي بالتعبير عن رؤيته الخاصة، لكنها تجعله غير مفهوم للجماهير التي يريد أن يكتب لها. يقول شكري عياد: " هل نقول إذن إنّ الحداثة العربية انطوت على شيء من خداع النفس؟ هل نقول إنّ هذه الحداثة إذ تصف نفسها بالثورية لا تريد في الحقيقة إلا أن تتخذ واجهة مناسبة أمام النظم (الثورية) في العالم العربي؟ هل نقول إنّ شعراء الحداثة العربية، وهم شعراء النخبة (واقع لا يمارون فيه) إنما يقدمون زادا كلاميا لهذه النخبة (بمختلف انتماءاتها الطبقية والوطنية) تغذي به سُخطها على واقع اجتماعي - تعلم رغم تمتعها فيه -أنّه فاسد ومرشّح للانهيار؟ هل نقول - أكثر من هذا - إنّ دعوى (عربية) الحداثة - هذه الحداثة- دعوى زائفة، لأنها لا تزيد على أن تنقل إلينا مفاهيم الحداثة الغربية، بل مفاهيم (حداثة) معينة، حداثة الغريب، واللافت، والمثير، بعد أن انقضى عهد رواد الحداثة الحقيقيين".[2]

فبالرغم من أنّ "الحداثيين يكتبون باللغة العربية، إلا أنهم لا يتوجهون إلى القارئ العربي، ولا يحاولون أن ينتجوا أدبا عربيا له خصائصه المميزة. وإذا تجاهل الأدب المكتوب عند أمة ما القيم الإنسانية التي تتبناها هذه الأمة، فإنه يفقد صفة (الأدبية)، لأنّ الأدب الجدير بهذا الاسم ينشأ عن وعي ما، يخلق وعيا آخر جديدا. هكذا تصنع الحضارة الأدب ويصنع الأدب الحضارة، ووراء ذلك معان خالدة نسميها تارة الحقائق الفنية وتارة القيم الإنسانية".[3]

[1]- الجزيري جمال، الإبداع والحضارة عند شكري عياد، ص:112.

[2]- عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص ص:63، 64.

[3]- عياد شكري محمد، القفز على الأشواك، ص:121.

فالحداثيون لديهم وعي بالفعل، "فهُم يدركون انهيار البنى التقليدية للحضارة العربية، أو زيف هذه البنى، لكنهم لا يخلقون وعيا جديدا، وعيا ينبع من أطر الثقافة العربية. فمن الخطورة أنّ الشاعر العربي يرى طريق الخلاص في إقامة بنائه الشعري بعيدا عن أطر الثقافة العربية".[1]

وإذا سلّمنا بانهيار البنى التقليدية للحضارة العربية، "وهي لا يمكن أن تنهار في الحقيقة، لأنّ الخط الحضاري خط ممتد في الماضي والحاضر والمستقبل. قد يضعف في إحدى نقاطه أو جوانبه؛ لكنه ما زال ممتدا وسيظل هكذا إلى ما لا نهاية، ولا يمكن أن ينقطع هذا الخط عند أي نقطة منه، فكل ما يحدث هو أنّ هذا الخط يمكن أن يبهت أو يهتز عند نقطة معينة. لكنه لا ينقطع ولا ينهار - إذا سلّمنا بذلك- فإنّ الفنون التي تنشأ في هذه الحضارة يجب أن تتطور في هذه الحالة والتطور ينتج من الأوضاع الحضارية نفسها، ولا يمكن أن يُفرض من الخارج".[2]

و يرجع هذا إلى أنّ "الفنون المتطورة ... فنون الأعراف الخاصة، تتبدل أشكالها تبعا للأوضاع الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب، وقد أصبح الآن منتجا فرديا له مزاجه الخاص، فهو يسم هذه الأعراف الجزئية نفسها بميسمه. وعندما تهتز أعمدة النظام الاجتماعي تنهار الأعراف الفنية قبل أن ينهار النظام الاجتماعي، ويقوم المبدعون الأفراد بتجاربهم الفنية الجديدة بحثا عن رسالة وشكل وأسلوب، وهو ما يعني البحث عن قيم جديدة".[3]

من خلال ما سبق يبدو أنّ شكري عياد مثّل الرعيل الثاني من النقاد بعد أساتذته الرواد: طه حسين، و محمود عباس العقاد، وأمين الخولي، وغيرهم، وجاءت مساهماته النقدية في لحظة تاريخية وقف فيها منعطفين، فلقد كان هناك جيل ثالث من النقاد الذين تفتحت أعينهم وثقافتهم في ظل

[1]- عياد شكري محمد، القفز على الأشواك، مصدر سابق، ص:169.
[2]- الجزيري جمال، الإبداع والحضارة عند شكري عياد، ص:116.
[3]- المرجع نفسه، ص:116.

الحداثة الغربية، والذين تبنوا منجزها النقدي وعُرِفوا به وترجموا لأعمال كبار نقاد الغرب ومدارسهم الأدبية والنقدية، كأنه كان يشعر أنّ هناك إعصارا غربيا مغامرا ومدهشا، بإمكانه أن يطيح بكل موروثاتنا وتقاليدنا الفنية التي لم تزل في طور التثبيت وإرساء الدعائم.[1]

لقد انطلقت رؤية شكري عياد للحداثة "من موقف محافظ غيور على التراث، وعلى الهوية الخاصة، ويبدو أنه وضع تعريفا لذاته ورسالته ولدوره النقدي والثقافي يضعه ضمن الرواد الذين شكلوا حراس الثقافة العربية، ووضع على عاتقه الاضطلاع بدور حائط صدٍّ قوي يغربل -لكنه لا يرفض- كل ما هو وافد من تيارات أو مذاهب غربية، خشية الذوبان في هذا الكيان العالمي دون خصوصية تميّزنا، أو هوية تعتز لتاريخها، أو تنساق دون رؤية وتُؤدِّه للاختيار والبحث وتقييم الوافد، خاصة إذا أخذنا في الحسبان رؤية شكري عياد لأزمة الإنسان الغربي وفراغه الروحاني".[2]

يرتكز جهد شكري عياد في دراسته لمشروع الحداثة "على البحث في أصول المذاهب الأدبية والنقدية الأوروبية المعاصرة، وهذا لا يجعل القارئ يتوهم بأنّ المذهب إذا جيء به من البلدان الغربية إلى البلاد العربية يُـجرَّد من خلفياته وأُسسه الفكرية التي نما وأسّس بها كيانه في أرض النشأة".[3]

فالاقتباس من هذا المنظور "لا يبقى مقتصرا على ظاهر المنهج دون التبعات التاريخية والفكرية المصاحبة له، وهو ما يعكس حقيقة الشطط أو الخلط الذي يلمحه الدارس في دراسات الحداثيين العرب؛ إذ يعتقد الكثير منهم أنّ تطبيق المنهج سيفضي بمتبنيه إلى تجريده وبتره من أصوله وعوامل تشكّله في أرض النشأة، وما إنْ تبدأ الممارسة حتى تنكشف غربة المنهج متجلية في عدة مظاهر؛

[1]- الجزيري جمال، الإبداع والحضارة عند شكري عياد، مرجع سابق، ص:116.

[2]- فؤاد أماني، الحداثة تساؤل مستمر عند شكري عياد، ص:475.

[3]- بارة عبد الغني، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر- مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2005، ص:259.

كغموض المصطلح والمنهج، تهشيم النصوص الخاضعة للمنهج، وكأنّ النص أصبح في خدمة المنهج لا العكس".[1]

لا يرى شكري عياد "أنّ الحداثة وصورها الممسوخة هي النسخة الوحيدة الممكنة من الحداثة، فهو يرى إمكانية قيام حداثة عربية أصيلة قد تتحقق في يوم من الأيام، وإن كانت بدأت تظهر إرهاصات لها. وإنْ كان عياد يعيب على الحداثيين العرب أو بالأحرى المستغربين موقفهم اللاتاريخي واللاحضاري، فإنه يشير إلى موقف حداثي أصيل، إنني أخالف الحداثيين، نقادا ومبدعين، في استئثارهم بهذه الكلمة (الحداثة) وأتهمهم بأنهم يفرضون علينا مفاهيم وممارسات منقولة عن الثقافة الغربية، وبما أنّ الناقل لا يمكنه أنْ يكون أمينا كل الأمانة، مهْما يحاول ذلك، ومهْما يزيّن كلامه أو يرصعه بنصوص غربية أو مراجع غربية، فهو أول مَن يعرف أنّ كل قراءة هي بالضرورة نوع من التشويه، لكن التشويه الذي يقدمونه هو غالبا من نوع التشويه الذي يقوم به التلميذ الصغير حين يحكي كلام أستاذه الكبير".[2]

ويضيف شكري عياد قائلا "وإني لأتطلع-حقيقة لا هزلا- إلى ذلك اليوم الذي يقوم فيه حداثيونا، مبدعين ونقادا، بتشويه متعمد، جريء فاضح، لما يأخذونه عن أساتذتهم الغربيين، فهنا يمكنني أن أصدق أنهم يضيفون إلى التيار الحداثي، الذي لا يرون غيره في العالم، حداثية عربية من نوع ما".[3]

[1]- بارة عبد الغني، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر- مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، مرجع سابق، ص ص:259، 260.

[2]- الجزيري جمال، الإبداع والحضارة عند شكري عياد، ص:120.

[3]- المرجع نفسه، ص:120.

ولكن ربما كانت مأساة الحداثة "مع التلقي أنها لا وصول فيها إلى نمط سائد أو قائم يمكن الركون إليها، فالحداثة في ذاتها مغامرة مستمرة في التجريب المتجدّد الذي لا وصول فيه، وهنا قد نتفق مع شكري عياد في أنّ التلقي العربي يريد نوعا من راحة الوصول التي لن تهبها الحداثة لمتلقيها العربي، وهو لم يعتد كل هذه الحرية في الحياة السياسية أو الاجتماعية أو الدينية، أو الاقتصادية، فكيف سيعتادها في الفن بيسر ودون صدمة؟".[1]

فالمجتمع العربي لم يمر بالتطورات الفلسفية والفكرية وما يستتبعها من النظريات العلمية والنفسية والثقافية العامة التي تتابعت على المجتمعات والحضارة الغربية، هذه التطورات التي استغرقت أكثر من ثلاثة قرون لتصل بالمجتمعات الغربية إلى التيار الحداثي في الأدب والفن والثقافة، تتابعت هذه المذاهب الأدبية والنقدية على مصر والوطن العربي في أقل من سبعين عاما كما يذكر الناقد شكري عياد.[2]

لقد عرض شكري عياد مجموعة من الظواهر والسمات العامة والأحداث الكبرى التي حدثت بالمجتمع المصري واللبناني، ولقد كان من شأن هذه الظواهر أن توجد نوعا من الفراغ، خاصة بعد تقويض الحلم العربي بعد نكسة (1967)، ونوعا من إرادة التغيير، وعدم الرضا عن كل الأشكال الفنية السابقة، والتي لم تعُد قادرة على استيعاب تجارب جديدة حياتية مادية، ووجدانية نفسية وفكرية استجدّت على المبدع المصري والعربي.[3]

لقد شَعَرت النخبة المبدعة الناقلة لهذه المستجدات التي توالت على المجتمع المصري، "أنّ ما هو متاح من قواعد وأشكال فنية غير كاف لاستيعاب المتغيرات، وفرضت رغبتهم في التجديد

[1]- الجزيري جمال، الإبداع والحضارة عند شكري عياد، مرجع سابق، ص: 474.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:474.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:474.

وجودها، وتوجهها، وبالفعل وجد المصريون والعرب بغيتهم في هذا الوافد من الحضارة الغربية، ذلك الذي أتاحته أدوات الاتصال السريعة والمتنوعة، ولقد أظهر هذا الجديد قصور الماضي، وإبان قصور الحاضر عن استيعاب المتغيرات التي يعيشها المبدعون في الشرق الأوسط".[1]

ولقد وجدوا في هذا الوافد "إجابات جاهزة تعبّر عن لحظتهم ومأساتهم التي ربما في أول الأمر لم يكونوا قد أدركوا أبعادها في صورة مكتملة، ولكنهم كانوا يشعرون بنقص ما، ومأزق حقيقي، وفراغ فكري ونفسي يواجهونه، وفيه تتقلص و تتقزم أشكالهم الفنية المعهودة، وطرائقهم التشكيلية عن مواجهته أو التعبير عنه، لقد شعروا بضرورة المجاوزة لكل ما هو معقَّد ومؤطَّر، وله قوانينه الثابتة التي لم تعد تصلح أن تعبّر عنهم، أو عن لحظتهم المعقدة التي يحيونها، تعلقوا بهذا الوافد، لكنهم طوعوه بما يتناسب مع خصوصية ذواتهم ومجتمعهم وحضارتهم".[2]

هكذا كشفت قراءة شكري عياد لنصوص الحداثيين العرب "مدى الأزمة التي أفرزتها مفاهيم الحداثة في البيئة العربية المعاصرة، وأبانت ذلك القلق وتلك الحيرة التي طالما عبّروا عنها في لا وعيهم، أي المسكوت عنه في خطابهم، ألا و هو الدعوة إلى تبني المشروع الحداثي الغربي"[3]، وهل الحل، على حد قول شكري عياد، "يبدو مستحيلا، وحتى الذي يقترحه أصحاب القومية العربية أو الإسلام هو نوع من رد الفعل العاطفي، العشوائي، وكأنه سلوك (قهري)، بتعبير علم النفس المَرضي، فهو لا يستند إلى معرفة علمية بقوة الإسلام، ولا بنقاط الضعف الحقيقية في الحضارة الغربية، و لا بشروط الصراع وأهدافه في العالم المعاصر، حتى يمكنه أن يكون كفئا للمعركة".[4]

[1]- فؤاد أماني، الحداثة تساؤل مستمر عند شكري عياد، ص:475.

[2]- المرجع نفسه، ص:475.

[3]- نفسه، ص:262.

[4]- عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص:13.

لا سبيل -إذا- أمام الذات العربية "لتحقيق فرادتها في الحاضر سوى البحث الجاد المتعمق، الذي ينقّب فيكشف عن أسرار و كَنَه التراث بكل أمانة وموضوعية، ويلتفت إلى المعاصرة ما دام ينتمي إليها واقعيا فيحاورها من غير الإذعان لها؛ لأنّ التعايش مع الحضارة الغربية، تأسيسا على خصوصياتها، يبدو أمرا صعبا، فالحضارة الغربية تبدو، للنظر الموضوعي الصرف، نموذجا غير جدير بالاحتذاء، إذا نظرنا إلى شخصية الإنسان على أنها الهدف الحقيقي والنهائي لأي حضارة. وقصة الأمراض النفسية الشائعة في العالم الغربي قصة معروفة، وهي علامة واحدة من علامات كثيرة على قصور هذه الحضارة".[1]

[1]- عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، مصدر سابق، ص:15.

الفصل الثاني

المبحث الأول: تجليات المناهج النسقية لدى شكري محمد عياد.

المبحث الثاني: ماهية التأصيل لدى شكري محمد عياد.

المبحث الثالث: القصة القصيرة لدى شكري محمد عياد بين الإبداع والتأصيل.

المبحث الأول

تجليات المناهج النسقية لدى شكري محمد عياد

1- موقف شكري عياد من البنوية.

2- القراءة الأدبية للنص لدى شكري عياد.

3- صياغة نظرية نقدية عربية.

المبحث الأول: تجليات المناهج النسقية لدى شكري عياد.

الحداثة "لا تعني الحديث من وجهة نظر زمنيّة، لكن الحديث هو ما تنطبق عليه صفات الحداثة، ليست (الحداثة) وصفًا زمنيًا فقط، ولكنّها في مثل هذا السياق، وصف فنّيّ قبل أنْ يكون زمنيًا، إنّه يُطلق على كلّ المذاهب التي نشأت على آثار الانحلاليّة: مذاهب الرمزيّة والمستقبليّة والتعبيريّة والسيرياليّة... الخ، ويشير إلى أنواع التكنيك الفنّيّ التي استخدمتها هذه المذاهب، كتيّار الوعي في القصّة والرواية، وتراسل الحواسّ وتفتيت الصورة في الشعر".[1]

فالسياق الذي يجمع اتّجاهات الحداثة سياق حضاريّ، فهي اتّجاهات نتجت على أثر الانحلاليّة التي أرست دعائمها الرومانسيّة، والحداثة تنتج النقد كما تنتج الإبداع الأدبيّ، ويتّصل كل منهما بالآخر في علاقة جدليّة.

ويُعنى الموقف الحداثيّ "بالشكل أكثر من عنايته بالمضمون، فالرابط بين اتّجاهاته هو التكنيك الفنّيّ الذي تطوّر بصورة ملحوظة، نظرًا لإحساس الإنسان المعاصر -الغربيّ - بالتمزّق والضياع أمام السلطة والقهر، ومحاولة البحث عن أشكال جديدة، تأتي لتخلق للإنسان عالمًا وهميّاً يشعره بالحركة والحرّيّة ضمن سياق من الوهم والعوالم المتخيّلة المنسوجة من الكتابة، أي يشعر بالقيام بالفعل المفرّغ من حقيقة الفعل، لأنّ مادّته الخيال".[2]

فالخروج عن الأشكال يجسّد لحظات مضيئة، يحسب الإنسان فيها أنّه قد خرج من الكبت والضغوط المحيطة به، ولكن سرعان ما يتبدّى له أنّ هذا الشكل الجديد لا يفي بالغرض لأنّه لم يُفضِ

[1]- عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، ص:123.

[2]- مقابلة جمال، شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1992، ص ص:47، 48.

إلى خروج حقيقيّ من المأزق، ومن هذه الزاوية نجد اتّجاهات الحداثة تتباعد على ما بينها من تلاق، وقد يكون جوهرها رفض كل اتّجاه منها للآخر.[1]

وتلتقي اتّجاهات الحداثة في "النقطة التي تؤكّد فيها ما يُسمّى بأدبيّة الأدب، فهي كلها - تقريبًا - تحاول عزل الأدب عن أي مؤثّر آخر، لأنّها إنّما تريد صنع العوالم الجديدة القائمة بذاتها ومذاهب الحداثة على اختلاف أسمائها -من الشكليّة إلى البنوية إلى التفكيكيّة- واختلافها أيضًا في بعض التفريعات تلتقي جميعها عند القول بـ (أدبيّة الأدب)".[2]

فتوكيد الأدبيّة، "هو توكيد يعزل النصّ عن الظروف المحيطة به، وإذا كان هذا الأمر يُغني الدراسة من جانب - طوّرته الأسلوبيّة فيما بعد- فإنّه يُفضي إلى كشف حقيقة الموقف الحداثيّ الذي يهرب من مجابهة الواقع مجابهة صادقة وواضحة، ويبقى حبيسًا في رؤية البناء والهدم الشكليّ، ومن أهمّ ما يميّز النقد الحداثيّ عن ذاك الواقعيّ، الذي يضع كلّ ثقله في المضمون وفي البحث عن الصراع الطبقيّ وتحديد موقف واضح من المجتمع، فيتبلور مفهوم الالتزام عند الواقعيّ بصورة مغايرة تمامًا لمفهومه عند الحداثيّ، فقد ينكر هذا الأخير شيئًا اسمه الالتزام؛ لأنّه ملتزم بعدم الالتزام".[3]

وتتباعد اتّجاهات الحداثة، "فمنها الشكليّة والبنويّة والتفكيكيّة، فينقض اللاحق منها السابق، ويعدل مساره بما يرى من صواب، فإذا تبنّت البنويّة العلميّةَ الصارمةَ وقفت مقابلها التفكيكيّة منادية بالفوضوية والهروب من النظام، وإذا نظرت البنويّة إلى النصّ على أنّه كلٌّ متكامل، له قانونه

[1]- ينظر: مقابلة جمال، شكري عياد، مرجع سابق، ص ص:47، 48.

[2]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:5.

[3]- مقابلة جمال، شكري عياد، ص:49.

الخاص، فإنّ التفكيكيّة ترى النصّ إيماضةً وتجسّدًا لحظيًا لا يمثّل إلّا ومضة في نص عام، هو نص الوجود، أو الكتاب الذي لم يكتمل".[1]

وتلتقي الاتّجاهات الحداثيّة "في تصورها للنص، وذلك بسبب من روح العصر، وقد أسهم النقد الحداثيّ بإثراء البحث في ذات النصّ حتّى أنّه جعل منه أسطورة، فالعناية المتزايدة بالنصّ جعلته يحتل مكانة بارزة في النقد الحديث. وأضفت عليه هالة كبيرة كانت السبب في أسطرته كما يُقال، هكذا يبدو أنّ العودة إلى العناية بالنصّ في العصر الحاضر قد أدّت إلى انفجاره، إنّ التصور الكلاسيّ للنصّ كشيء مصنوع، صلب ومتماسك، غير ممكن الآن، مع ما نعرفه من تفتيت الوعي تحت ضغط العالم الخارجي المعادي، ولعلّ هذه الحركات المتلاحقة: بنويّة سميوطيقيّة تفكيكيّة، بعد الماركسيّة والوجوديّة، ليست مجرّد بدع فكريّة أو انتفاضات عصبيّة، بل محاولات -لا تخلو من تخبّط- للعودة إلى نمط ما مِن الحياة الجماعيّة".[2]

فحركة الواقع هي التي تفرز الاتّجاهات النقديّة، والالتقاء بين الاتّجاهات المتباينة في قضيّة بعينها لا يأتي مِن فراغ، بل يأتي بضغط مِن طبيعة الظرف الحضاريّ، وهكذا يجيء التصوّر الحديث للنصّ دالّا-حسب عيّاد- على موقف حضاريّ ومأزق معاصر يعاني منه الإنسان، فيطرح البديل مِن داخل تصوّراته النقديّة.

ويحاول عيّاد أنْ "يدرك سرّ وجود النقد الحداثيّ على ما هو عليه، بتحليل بعض أفكاره التي يمكن لها أنْ تكشف عن طبيعة الفلسفة التي يصدر عنها هذا النقد، وعن روح العصر الذي تنشأ فيه، ويصل إلى الإمساك ببعض الخيوط في هذا المجال، فهو مثلًا يرى أنّ اتّجاهات الحداثة تقوم بعمل مزدوج ومتناقض في الغرب، فهي تجرّب تفكيك النظام أو المؤسّسة التي أوجدها الإنسان في العصر

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:122.

[2]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:122.

الحديث، وفي اللحظة ذاتها تجرّب تفكيك الفرد الذي يُلغي بدوره أهمّيّة دور المؤسّسة، وواضح أنّه لا يمكن إلغاء المؤسّسة والفرد معًا، فلا بدّ أنْ يتغلّب أحدهما على الآخر، والتطاحن بينهما الآن هو سرّ نشوء الاتّجاهات النقديّة الحديثة المتضاربة والمتقاربة في آن معًا، وينتج عن هذا التطاحن خواء، وهذا الخواء الحاليّ مقدّمة لظهور سلطة جديدة، فالأدب الغربيّ -وكذا النقد - يمرّ بفترة تجريب قاسية، فإمّا أنْ يغلب الحلّ الكلاسيّ وإمّا الحل الرومانسيّ، فإمّا أنْ تغلب المؤسّسة والجماعة، وإمّا أنْ تغلب الفرديّة التي أذكتها الرومانسيّة، فالحداثة بهذا المفهوم تكون نتاجًا عصريّاً طبيعيّاً يتمشّى مع روح هذا العصر".[1]

وجدير بالذكر أنّ "الحداثة الغربيّة تفترق عن الحداثة العربيّة -حسب عيّاد- وهو يقف رافضًا لحداثة العرب لمجافاتها لطبيعة الواقع العربيّ، ويرى أنّه لا يمكن استجلاب حداثة الغرب التي أملتها ظروف حضاريّة معيّنة، وإسقاطها على واقع العالم العربيّ الذي لم يجرّب تلك الظروف، ولذلك لا بدّ من تأصيل حداثة عربيّة غير تلك الموجودة الآن، فالحداثة الغربيّة حداثة ثوريّة، منبتها في الماركسيّة والوجوديّة واللاسلطويّة، وأصحاب الحداثة عندهم يعدّون أنفسهم ثوريّين في الفنّ، ويدخلون أحيانًا في أحلاف مع الثوريّين السياسيّين".[2]

وأمّا حداثة العرب "فقد نبتت في تربة الضياع، وترعرعت في ظلّ الاستبداد السياسيّ، وجرت في ذيل الأساليب الفنّيّة الضعيفة، فهي لا تملك القدرة ولا الجرأة على نقض شيء من الواقع، أمّا قصارها أنْ تفقأ عينها فلا تراه، وهي مع ذلك تَتَّبِع كلّ ناعق، وتُلقي بنفسها من الرأس إلى القدمين في كلّ تيّار، ويأخذ عيّاد على هذه الحداثة أنّها تنتقل بين النماذج التراثية الرافضة فتنتقي منها ما تريد، وكأنّها ترى أنّ لكلّ مبدع أن يصنع تراثه الخاصّ، وهي بذلك تسير في ركاب الحداثة الغربيّة التي

[1]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص ص:142، 143.

[2]- المصدر نفسه، ص:140.

وُجدت في سياق يقبل مثل هذا الأمر، وتحت شعار الرفض لأشياء كثيرة فقد استقطبت الحداثة العربيّة الكثير مِنَ الشباب، وتباهت بتقليدها للغرب بصراحة، وتجاهلت كلّ العوامل التي يجب أن تَحُول دون ذلك".[1]

فالحداثة الغربيّة لها مسوّغات شرعيّة ترعى ظهورها وتطوّرها، وتدلّ على صدق من ينتهجون نهجها وأكثرهم من الأكاديميّين. وهي مسخّرة لخدمة قضايا الإنسان المرحليّة، وإنْ تخبّطت وعانت وتطرّفت، فما ذاك إلّا بفعل الظروف الحضاريّة الصعبة التي نبتت فيها.[2]

وأمّا الحداثة العربيّة فهي "حداثة مبدعين شباب ينشقّون أحيانًا عن واقعهم، وينسلخون عن قضايا مجتمعهم تحت شعار الحداثة، فيكون في اتّباعهم لها ابتعاد عن صدق الموقف، وإقصاء للفنّان عن معترك الواقع، وكما أنّه يُكره للواقعيّ أن يغالي في المناداة بالالتزام السياسيّ الواضح الذي قد يلغي أدبيّة الأدب، فإنّه يُكره كذلك للحداثيّ أن يبتعد عن معترك الحياة ويعيش في برج عاجي، ويدّعي هناك الحرّيّة".[3]

فموقف شكري عيّاد من الحداثة يتمثّل في أنّها جاءت للتجريب، فهي تجرّب الطرائق الجديدة في الفنّ والحياة لتخلّص الإنسان الغربيّ المكبوت من معاناته الحضاريّة، فهذه مزيّة للحداثة، لأنّها تعبّر عن الموقف الراهن بصدق.

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، مرجع سابق، ص:136.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:136.

[3]- مقابلة جمال، شكري عياد، ص :53.

وكذلك حفلت الحداثة بأدبيّة الأدب، وأعلت من قيمة النصّ، فحظيت دراسته بالكثير مِن العناية والتقدير، وكان مِن ثوريّتها أن أفضت إلى ابتكار تقنيّات متعدّدة ومعقّدة وناجحة في خدمة الأدب الجادّ الذي يكشف عن طبيعة موقف الإنسان الحديث من القضايا التي تحيط به.[1]

وفي بحثها عن العلميّة "قدّمت دراسات أسّست موقفًا نقديًّا علميّاً -مثل علميّة البنويّة-، ولكن ذلك لم يستمرّ في سياق النقد الحداثيّ، فجنح إلى الإفادة من النقد الكلاسيّ أو النقد العلميّ والعلوم الإنسانيّة، بيد أنّ الجانب غير العلميّ هو الذي طغى على اتّجاهات الحداثة بشكل عامّ، وذلك مِنْ حيث هو ردّ فعل على التوجّه العلميّ الحديث في معظم المجالات".[2]

وفي المقابل فقد تطرّفت الحداثة في "مناداتها بأدبيّة الأدب حتّى ألغت العنصر الفرديّ الذي يميّز نصًّا عن الآخر، وعزلت النصّ حتّى كادت تميت مؤلّفه أو أماتته بالفعل، فأصبح النصّ عالمًا قائمًا بذاته، وبذلك سقط قصد المؤلّف، ليفسح المجال أمام الناقد، ليقول ما يريد دون رقيب أو حسيب، وأدّى هذا الأمر إلى إسقاط المعنى الكلّيّ كقيمة، وأخيرًا أدّى إلى نزع روح العمل".[3]

لم تكتف التفكيكيّة بما سبق لكنّها عادت و"جعلت النصّ حلقة في شبكة لا نهائيّة منَ العلامات، أو قطرة في بحر العلامات، فاتّسع مفهوم النصّ، حتّى أُطلق على النوع الأدبيّ كلّه، أو على الأدب في عمومه، وسقطت عندهم الحدود بين الأنواع الأدبيّة، وانتهى الأمر إلى ما يسمى بتداخل النصوص، وبذلك استحقّت التفكيكيّة أن تُنعت بالفوضويّة"[4] كما يرى عيّاد.

[1]- ينظر: مقابلة جمال، شكري عياد، مرجع سابق، ص :53.

[2]- المرجع نفسه، ص:54.

[3]- ينظر: عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:64.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص:122.

1- موقف شكري عياد من البنوية:

يجمع شكري عياد جانبا من البعد الفلسفي إلى البعد النقدي الأدبي في مقاله "موقف من البنوية"، توضح علاقة البنوية بما سبقها من توجهات، خصوصا النقد الجديد في أمريكا، مع إبراز وجوه الاختلاف التي تميزها، بالإضافة إلى ما لاحظه الناقد من تناقضات تنطوي عليها.

ومِن اللافت أنّ تناول عياد "على ما فيه مِن تعمُّق وشمولية في فهم البنوية وتوضيحها للقارئ العربي يحمل مؤشرات التناول المبكِّر، فهو يعتمد على عدد من المصادر الأجنبية و في مقدمتها كتاب سوسير (دروس في علم اللغة العام)، إذ لا جدال في أنه واضع المنهج البنوي التي انتقلت بسهولة من اللغة إلى الأدب. ثم يأتي بعده لغوي لا يقل عنه تأثيرا في النقد البنوي، إن لم يكن أقوى أثرا، لأنه اهتم اهتماما مباشرا بلغة الأدب، وهو (رومان جاكبسون)، ومقالتاه (علم اللغة وعلم الشعر) و (وجهان للغة: الاستعارة والمجاز المرسل) ضروريان لفهم معظم ما كتب في البنوية. ويليهما مقال آخر بالاشتراك مع ليفي ستروس في تحليل سوناتة (القطط) لبودلير، وكتاب لتزفيتان تودوروف بعنوان (علم الشعر) وكتابان لرولان بارت: (درجة الصفر في الكتابة) و (س / ز)، وأخيرا وليس آخرا كما يقولون، مجموع لميشال ريفاتير نُشِر بالفرنسية بعنوان (مقالات في علم الأسلوب البنوي)".[1]

ويشير عياد في مقدمة مقالته إلى الدراسات التي تناولت النقد البنوي بالأصالة أو في سياق المنهج البنوي بوجه عام فهي: "(علم الشعر البنوي) لـ (جوناثان كلر)، و(مفهوم البنوية) لـ (فليب بتيت)، ثم مجموعة الأبحاث والمناقشات في ندوة جامعة جون هوبكنز عن البنوية سنة 1966، وقد ظهرت في كتاب من تحرير (رتشارد ماكسي) و (يوجينيو دوناتو)، و احتوت على نصوص مهمة - أشبه بخلاصات مركَّزة - لأعلام المنهج البنوي في النقد الأدبي وغيره، ومنهم: (رولان بارت)،

[1]- عياد شكري محمد، موقف من البنوية، مجلة فصول، ص:189.

و (تزفيتان تودوروف)، و (لوسيان غولدمان) و(جاك دريدا)، مع مناقشات جادة وعميقة لم تخل من عنف أحيانا".[1]

والمعروف في الدراسات الغربية "أنّ الندوة المشار إليها (ندوة جامعة جون هوبكنز) وما تمخضت عنه سواء في الكتاب المشار إليه أم في غيره، تضمنت في الولايات المتحدة بوجه خاص، خروجا من مرحلة البنوية إلى مرحلة عرفت بما بعد البنوية، وكانت مقالة (جاك دريدا) في مجموعة المقالات التي يشير إليها عياد نقطة الانطلاق الرئيسة لتلك المرحلة بما تضمنته من نقد صارم للمنهج البنوي، قوَّض ما رأى المفكر الفرنسي أنه أسس ميتافيزيقية وتمركز منطقي خلّف أُسس التفكير البنوي لاسيما مفهوم العلامة"[2]، ومع أنّ عيادا يعبّر عن وعي باختلاف الطرح الدريدي عن غيره، فإنه يعتبره واحدا ممن يسميهم (البنويين الجدد) أو (البنويين المحدثين) ، غير مدرك، على ما يبدو، للخروج الكلي الذي مارسه (دريدا) بمقالته الشهيرة التي أُلقيت في الأساس كمحاضرة في ندوة جامعة (جونز هوبكنز).

جانب مهم من النقد الذي وجهه شكري عياد "للبنوية يقوم على التناقض الذي يلاحظه في منهجها بين القول بوجود بنية أدبية عامة تحكم الظاهرة الأدبية كما في تحليل سوناتة (بودلير) (القطط)، والقول بأنّ كل عمل أدبي له قانونه، كما نجد لدى البنويين المحدثين أنفسهم".[3]

وعلى هذا الأساس يصل عياد إلى أنّ ثمة تناقضا في الحضارة نفسها: " ولعلّ التناقض الأساسي في البنوية هو التناقض الأساسي في هذه الحضارة نفسها، حيث نجد سعيا مستمرا لتحويل كل عمل

[1]- عياد شكري محمد، موقف من البنوية، مرجع سابق، ص:189.

[2]- البازعي سعد، استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص:176.

[3]- المرجع نفسه، ص:177.

مِن أعمال الإنسان إلى نظام آلي يقوم به الكومبيوتر، وفي مقابل ذلك انهيار لكل الضوابط التي كانت - إلى عهد قريب- تضبط سلوك الإنسان نفسه".[1]

ويتمثّل ذلك في البنوية التي حاولت:" أنْ تقنِّن الأدب كنظام عقلي مجرد، ولكنها اصطدمت بالأدب كإنتاج يعبّر عن حالة نفسية إنسان العصر".[2]

هذه الملاحظة حول تعبير البنوية "عن تناقض في الحضارة التي نتجت عنها، وهي ملاحظة قد نتفق أو نختلف معه فيها نموذج لملاحظات أخرى تمنح نقد عياد أهميته في خضم الاستقبال الاستهلاكي للمناهج والمصطلحات الغربية في النقد العربي الحديث، يمكن إبراز البنوية بوصفها تعبيرا عن التناقض، أو النظر إليها من الزاوية التي يقترحها الناقد الأمريكي (فريدريك جيمسون)، من أنها تعبّر مثل علم اللغويات عن (كابوس شبحي منظم) هو الثقافة الغربية المعاصرة، أي أنها تعبّر عن المفارقة التي تنطوي عليها الثقافة الغربية".[3]

ومن ناحية أخرى، "يمكن النظر إلى البنوية مِنَ الزاوية التقويضية التي تُبرز سعي ذلك المنهج إلى الاحتفاظ بنظام ما في فوضى الثقافة المعاصرة على الرغم مما في ذلك من فجوات ميتافيزيقية".[4]

فمِثلها ما يُعبَّر عنه مِن نظرات نافذة في تتبُّعه لمفهوم البنية في النقد الجديد، وتطوره لدى البنويين، وفي ملاحظته للعلاقة التوأمية التي ربطت بالسيميولوجيا، وللأسس الفلسفية للبنوية عموما كإفراز حضاري حديث، كما في نقده لبعض جوانب ذلك المنهج.

[1]- عياد شكري محمد، موقف من البنوية، مرجع سابق، ص:198.
[2]- المرجع نفسه، ص:198.
[3]- البازعي سعد، استقبال الآخر، ص:178.
[4]- المرجع نفسه، ص:178.

وما يلفت الاهتمام هو تجاور هذه الملاحظات مع ما أُشير إليه قبل قليل من عدم التفات شكري عياد للاختلاف الجذري الذي مثله النقد التفكيكي بخروجه الأساسي على البنوية، وفي الأغلب أنّ ذلك يعود إلى صعوبة المتابعة التي يواجهها الناقد العربي في محاولته التعرّف على الاتجاهات والمناهج الغربية.

فإنه ليس من السهل على عياد أو غيره أن يكتشف من قراءة إحدى مقالات يتضمنها كتاب عن البنوية أنها تقف ضد ذلك المنهج، بل إنّ الأقرب هو الوصول إلى اجتهاد مشابه لـما وصل إليه عياد ويمكننا في هذا السياق أن نقارن قراءة عياد بقراءة الفيلسوف الألماني (هابرماس) لـما بعد الحداثة على أنها مجرد امتداد للحداثة.[1]

ولكن هذا لا يلغي الحقيقة الأخرى، "وهي أنّ اطلاع النقاد العرب من أمثال عياد على تطورات النقد الغربي كان غير مواكب بما يكفي لمعرفة أنه في نهاية السبعينيات، أي إبان تقديم البنوية،كان المنهج التفكيكي قد احتل الواجهة وأزاح البنوية بعيدا عنها، بمعنى أنّ الناقد العربي لم يكن بحاجة إلى الاجتهاد أساسا لو أنّه اطلع على بعض ما كان قد نُشِر في تلك الفترة من دراسات تؤكد انحسار البنوية، كما في كتاب دريدا الأساس في النحوية الذي ظهر بطبعته الفرنسية الأولى عام 1967م، وبترجمته إلى الإنجليزية عام 1976م".[2]

[1]- ينظر: البازعي سعد، استقبال الآخر، ص: 179.

[2]- المرجع نفسه، ص:179.

2- القراءة الأدبية للنص لدى شكري عياد:

لقد طوّر شكري عياد "منهج القراءة الأدبية للنص الأدبي، وأصّله وأعطاه قدرا مِنَ التفصيل، إذ كان شكري عياد يرى أنّ هذا المنهج الأدبي في التفسير عند أستاذه أمين الخولي يعتمد على أسس واقعية وليست تهويمات مثالية مجرّدة، أسس واقعية تنفر من المجردات؛ لأنها تعلمت كم فيها مِن ضلال وتضليل، وترى أنّ الاشتغال بالغائب المجهول عن الحاضر الشاهد ضرب مِن الحماقة".[1]

ويرى أنّ القراءة الأدبية "هي أول مرحلة من مراحل النقد الأدبي، وأنها أول عمل ينبغي على الناقد الأدبي أن يقوم به عند تناوله النص، ويعرّف القراءة النقدية بأنها رؤية وإدراك ثم فهم وتفسير ونقد"[2]، ولما كانت "الرؤية تخضع لاتجاهات أصحابها وثقافتهم، فإنّ رؤية النقاد القراء في العصر الحديث بوجه عام امتزجت بالاتجاه لطُرق التفكير المعاصرة، وهي الميل الجارف إلى التفكير العلمي، والنظر إلى كل شيء مِن منظور علمي، ومِن ثَمَّ تأثّرت قراءة النصوص الأدبية بهذا التيار العلمي الجارف، فأصبح النص ذو الطبيعة الأدبية الوجدانية الخيالية يُقرأ حسب المنظور العلمي وليس حسب المنظور الفني الذوقي، وهنا نشأ اتجاهان للقراءة ومِن ثم للنقد: أحدهما علمي والآخر ذوقي فني".[3]

فالاتجاه الأول يعتمد "على رؤية لا تعنى في النص إلا بالقوانين العامة والقواعد التي تحكم الظاهرة الأدبية، إذ تنظر إلى النص كما ينظر العالم الطبيعي إلى عناصر الكون، تقع عيناه فقط على الظواهر الجزئية التي تختزل في قوانين عامة تحكم نظامها كما يحكم قانون الطفو حركة الأجسام العائمة، ويحكم قانون الجاذبية حركة الأجسام الصلبة، وكما تفعل سائر قوانين الكهربية والمغناطيسية والوراثة وغيرها من القوانين العلمية".[4]

---

[1]- عياد شكري محمد، الرؤيا المقيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1978، ص: 171.

[2]- الكردي عبد الرحيم، قراءة النص: تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013، ص:87.

[3]- المرجع نفسه، ص:87.

[4]- نفسه، ص:87.

وأمّا الاتجاه الثاني "الفني الذوقي، فينظر إلى النص وإلى الطبيعة معا نظرة الفنان وليس نظرة العالم، فلا يُعنى فيهما إلا بما يدغدغ مشاعره ويُطرب فؤاده، ينظر إلى الزهرة في صفاء ألوانها وتناسق أطيافها وفيما ترسله من أشواق الحب لدى العاشق، وليس إلى القوانين التي تحكم تركيب عناصرها عند تحليلها في مختبر علمي، ينظر إلى وجه القمر العاشق وليس إلى الصخور التي يتكون منها سطح القمر".[1]

إنّ هذه الرؤية العلمية "تصلح ولا يصلح غيرها في مجال العلم أو مجال الحياة النفعية، لكنها لا تصلح في مجال التطبيق على الأعمال الأدبية والفنية، فالرؤية العلمية للنصوص الأدبية أثمرت ذلك الاتجاه الذي يسمى بالنقد العلمي والذي يوصلنا إلى ما يمكن تسميته (علم الأدب) و(علم الشعر) و (علم القصة) و (علم المسرحية)، لكنه لا يتطرق إلى دقائق الفن ومنابع جماله الساحر، وهو في نقده للأعمال الأدبية يصدر عليها أحكاما عامة، ويعمل على تقويمها، وليس تفسيرها".[2]

وعلى هذا فإنّ شكري عياد يتحدث عن ستة عناصر في عملية النقد، ثلاثة تخص النقد العلمي وهي: الرؤية العلمية، والأحكام العامة، والتقويم. وثلاثة تخص النقد الأدبي هي الرؤية الفنية، والأحكام الخاصة، والتفسير.

ويرى عياد أنّ عملية النقد رغم شيوعها في العصر الحديث ذات رباط وثيق بالفكر الكلاسيكي، بل تمتد جذورها إلى (أرسطو) في كتابه عن الشعر الذي يعده الكلاسيكيون دستورا لهم، ويرى أنّ النقاد العرب القدماء ساروا في طريقين كلاهما يعتمد على الفكر الكلاسيكي:[3]

[1]- الكردي عبد الرحيم، قراءة النص، مرجع سابق، ص:88.

[2]- المرجع نفسه، ص:88.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص:88، 89.

الاتجاه الأول:

كان أصحابه يضعون القوانين للصناعة الشعرية، مثلما كان يفعل (أرسطو) و (هوراس) و (بوالو) و (بوب)-كما يرى- يمثله قدامة بن جعفر وحازم القرطاجني ومن على شاكلتهما من النقاد المتأثرين بالنقد اليوناني، هذا الاتجاه صريح في كلاسيكيته وفي علميته، لأنه صراحة يَعدُّ الشعر صناعة، ومِن ثَمَّ فإنه يضع لهذه الصناعة القواعد والقوانين والضوابط التي يحكمها.

الاتجاه الثاني:

هو الاتجاه الذي تبناه فريق مِن النقاد المحافظين الذين اعتمدوا على التقاليد الشعرية القديمة، و عدُّوها معيارا يقيسون عليه، وهؤلاء هم أنصار عمود الشعر، مِن أمثال الآمدي في كتابه الموازنة، والجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، فهُم قد حاكموا الشعر الجديد بناء على قراءاتهم للشعر العربي الجاهلي والإسلامي، ويرى شكري عياد أنّ هذا الاتجاه أيضا كلاسيكي مثل سابقه رغم اختلافهما، وأنه علمي مثله أيضا، لأن كلا منهما يعتمد على قوانين، الأول يعتمد على قواعد ثابتة والثاني يعتمد على أحكام عامة استنبطها النقاد من التراث.[1]

ويرى شكري عياد أنّ "الاتجاهات الغربية في النقد سارت في طرائق مختلفة في قراءة النص الأدبي لكنها كانت تصدر عن روح العقل الغربي التي تميل إلى التقعيد والبحث عن المطلقات المجردة".[2]

فهناك النقد الكلاسيكي الذي "يقرأ أصحابه الأعمال الأدبية في ضوء القواعد والقوانين التي أقرّتها دساتير النقد مِن أمثال كتاب (أرسطو) في فن الشعر وكتاب (هوراس)".[3]

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، ص:23.

[2]- الكردي عبد الرحيم، قراءة النص، مرجع سابق، ص ص:89.

[3]- المرجع نفسه، ص:89.

وهناك النقد الذي يعتمد على الذوق "وهو حصيلة الخبرة، وهو الذي يقوم لدى الطريقة الفنية في النقد مقام القوانين العلمية".[1]

ويرى شكري عياد أنّ "قراءة النص عن طريق هذا الذوق الفني الكلاسيكي لا تختلف كثيرا عن القراءة المعتمدة على القواعد، لأنه مثلها عبارة عن حصيلة لتجارب تراثية سابقة، وإن كانت غير مصوغة في قواعد وقوانين ولأنهما معا يعتمدان على أنّ الأدب صناعة ومهارة".[2]

وهناك نوع ثالث من النقد "يقرأ أنصاره الأعمال الأدبية بهدف البحث فيها عن القوانين التي تحكم تركيبها، فالناقد في هذه الحالة يدرس ويستقرئ ليستخلص القانون العام من الأمثلة الجزئية، فإذا تناول حالة جزئية (عملا أدبيا معينا لم تسبق له دراسته) عرضها على قوانينه وأثبت مدى مطابقتها لواحد أو أكثر مِن هذه القوانين"[3]، كما يرى عياد أنّ "الاتجاهات البنوية على اختلاف نزعاتها تنتمي إلى هذا النوع مِن القراءة، وأنّ الدارسين الذين ينتمون إلى هذا الاتجاه يستحقون أنْ يسموا -كما يقول- مؤرخين للأدب وليسوا نقادا".[4]

وهناك النقد الرومانسي "الذي يعتمد على كل القيم التقليدية المطلقة- سلطة الدولة وسلطة الأب وسلطة الدين وسلطة الأعراف الاجتماعية- ليقيم على أنقاضها مطلَقًا آخر وهو شخصية الفرد".[5]

وفي ظل هذا النوع من النقد تحولت قراءة النص في كثير من الأحيان إلى رؤية انطباعية صريحة تندمج في النص اندماجا حلوليا يشبه الاندماج الصوفي، ومن ثم لا يكون هذا النوع قراءة فنية للنص

[1]- الكردي عبد الرحيم، قراءة النص، ص:17.
[2]- المرجع نفسه، ص:90.
[3]- نفسه، ص:90.
[4]- نفسه، ص:90.
[5]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:24.

بل يكون استنباطا للذات القارئة، ومِن ثَمَّ يتحول النص إلى مجرّد مثير يتساوى مع سائر المثيرات غير الفنية، وفي أحيان أخرى تصدر الأحكام النقدية الناتجة عن هذه القراءة عن قوانين مستمدة مِن الطبيعة البشرية.[1]

ولهذا يقول شكري عياد: "فالرومانسيون رفضوا القواعد ولكنهم بحثوا عن القوانين وهذا واضح من وصف (كولردج) للقوانين المطلوبة بأنها مستمدة من الطبيعة البشرية أي أننا هنا بصدد قوانين تشبه قوانين الفيزياء"[2]، ثم يقول: "ومن هنا يمكننا القول إنّ الفكر الرومنسي جاء ليتم فكر علماء النهضة الأوروبية الأول الذين دعوا إلى استخلاص قوانين الطبيعة نفسها بدلا من الاعتماد على نصوص (أرسطو)".[3]

كما يرى شكري عياد أنّ ما سُمي بالنقد الجديد في إنجلترا وأمريكا (أواسط الأربعينيات) "نَقْد كلاسيكي في جوهره، سواء صرح بكلاسيكيته، كما فعل (إليوت) أو أنه يتبع خطى (أرسطو) كما فعلت مدرسة (شيكاغو)، أم اكتفى بالقول إنّ الأدب يجب أنْ يُدرس على أنه ظاهرة مستقلة لها خصائصها المميزة، بصرف النظر عن الزمان والمكان وهو ما يقرره (النقاد الجدد عموما)"[4]، هذا بالإضافة إلى النقد العلمي الذي يعتمد على علم النفس وعلوم الطبيعة وعلم الاجتماع في قراءة النص.

القراءة الأدبية لدى شكري عياد إذن "تختلف عن كل هذه الأنواع مِن القراءة، لأنها تعتمد على الذوق الفني، وليس على الذوق التراثي، هذا الذوق الفني عنده يمتح بل يتوقف وجوده على القيم المطلقة التي ترتبط بوجود الإنسان نفسه، وليس على ما تراكم في ذاكرته من تقاليد أدبية، وجود الإنسان بوصفه

[1]- الكردي عبد الرحيم، قراءة النص، مرجع سابق، ص:90.

[2]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، مصدر سابق، ص:27.

[3]- المصدر نفسه، ص:27.

[4]- الكردي عبد الرحيم، قراءة النص، ص:91.

ذاتا، والإنسان بوصفه جزءا مِن مجتمع في بيئة خاصة، والإنسان البشر الذي يشترك مع أبناء جنسه في الخصال الإنسانية".[1]

ولتوضيح الخصوصية التي يقصدها شكري عياد مِنْ مفهوم الذوق عنده "يجدر العودة إلى الإطار الفكري العام الذي نشأت فيه نظرية التذوق الأدبي عنده، نعود إلى أمين الخولي في فكرته عن الذوق المصري في كتابه عن الأدب المصري ... وكتاب أستاذنا أمين الخولي (في الأدب المصري) كتاب في المنهج لا في الأدب المصري".[2]

وهناك ناقد آخر دارت في رأسه الفكرة نفسها أو قريب مما كان يدور في رأس أمين الخولي، يقول أحمد أمين : "كما لا نستطيع أن ننكر أنّ هناك نوعا من الأدب عالميا إذا ترجم إلى لغة استجيد كنوع من القصص ونوع من الأمثال، ولكن سبب ذلك أنّ هناك قدرا مشتركا بين الأذواق، كما أنّ هناك قدرا مشتركا مِنَ العقول".[3]

فالقيمة الجمالية عند شكري عياد عبارة عن "معنى نستحسنه لذاته أو نستحسنه استحسانا مطلقا"[4]، أو "عبارة عن استعداد مستقر في الطبيعة البشرية، مثله مثل المنطق، هذه القيمة الجمالية المطلقة تتخذ أشكالا كثيرة ومتنوعة تبعا لتنوع الأشكال الأدبية ولتنوع البيئات والأشخاص، لكنها في قرارتها وعمقها ذات بعد إنساني عام يجعل البشر يتفقون على الإعجاب بها"[5]، ثم يقول: "والشعور بالقيمة هو مصدر تلك الهزة التي يجدها منشئ الأدب وقارئه".[6]

---

[1]- الكردي عبد الرحيم، قراءة النص، مرجع سابق، ص:91.

[2]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:05.

[3]- أمين أحمد، فيض الخاطر، مكتبة النهضة المصرية، مصر، (د ت)، (د ط)، ج1، ص:38.

[4]- المصدر السابق، ص:37.

[5]- المصدر نفسه، ص:38.

[6]- نفسه، ص:69.

هذه القيمة-كما يرى- " تظل معنى مجردا ما لمْ تسترد أسباب الحياة مِن الوجود المادي للإنسان على جميع مستوياته الفسيولوجي والبيولوجي والاجتماعي"[1]، ولذلك فإنّ هناك علاقة بين الشعور بالجمال وبين النشاط الإنساني الفطري المكتسب، وبينها وبين نشاطه الاقتصادي والاجتماعي.

فهناك علاقة "بين الموسيقى في الشعر وبين الإيقاع المنبعِث مِن حركات المشي ومِن ضربات القلب، وهناك علاقة بين الصراع في الحياة العملية والصراع في الدراما، وبين الإيقاع في الفن وأنظمته الاجتماعية والسياسية السائدة، والنظم الاجتماعية تحدد إلى درجة كبيرة صفات الجمال، فضخامة الأهرام المصمتة التي لا تحتوي إلا على مومياوات الفراعنة في أعماق لا يوصل إليها إلا بسراديب خفية هي نمط لجمال لا يمكن أنْ يوجد إلا في ظل مجتمع ذي نظام محكم تهيمن عليه ملكية مطلقة تنتمي إلى القوى الكونية المحجوبة عن أعين البشر".[2]

ويرى شكري عياد "أنّ الأدب الجيّد يتكون من ثلاثة أشياء وهي إيقاع العصر، والإيقاع النفسي، والإيقاع الشعري أو الأدبي. أي أنّ إيقاع العصر شيء طبيعي في الأدب، ولا يمكن أنْ يكون الأدب أدبا حقيقيا إلا به. فإذا وافق الإيقاع الأدبي الإيقاع النفسي دون أنْ يوافق إيقاع العصر، فإنّ هذا الأدب أدب متخلِّف عن عصره، أي لا ينتمي افتراضا إلى فترة سابقة على الفترة التي يعيش فيها الأديب".[3]

ثم يقول شكري عياد: "ويمكنك أنْ تقارن ضخامة الأهرام برشاقة برج إيفل الذي يمثّل حضارة البرجوازية الصناعية والإنسان الفرد بمراته الظاهرة المفتوحة للعامة والخاصة، وهم ينتشون بالصعود

[1]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:41.

[2]- المصدر نفسه، ص:41.

[3]- الجزيري جمال، الإبداع والحضارة عند شكري عياد، دار التلاقي للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص:87.

إلى القمة، وأمثلة كثيرة تبين مدى ارتباط الذوق الفني أو الجمالي بأنماط الحياة التي يعيشها الناس وإيقاعاتها".[1]

فالشكل الفني وحده "دون إيقاع العصر أو الإيقاع النفسي لا يمكن أنْ يخلق فنا جديرا بالقراءة والتذوق، كما أنّ هذا الشكل نفسه ليس شكلا مجردا أو أجوف يمكن أن يصب فيه أي شيء، فالأشكال الأدبية لا تنشأ لذاتها ولا تروج لذاتها، ولكنها تنشأ وتروج لأنها تعبر عن تصور معين للحياة، وتعالج مشكلات معينة لدى الجمهور. فالملحمة نشأت لدى الشعوب القديمة لتصور الإحساس بجلال الماضي، وتساعد على تماسك الأمة. والرواية الطويلة نشأت في القرن التاسع عشر عند الأوروبيين لتسلي قارئا متوسط الثقافة، وتعينه على احتمال قسوة الحياة. والقصة القصيرة نشأت لتعبّر عن انطباع سريع، وتمتع قارئ الجريدة أو المجلة. ولا ينفي ذلك أنّ هذه الأشكال على اختلافها يجب أن تتوفر لها صفات الكتابة الفنية، من توازن، وتقابل، وتدرج".[2]

وتكمن وظيفة القراءة - لدى شكري عياد- في اكتشاف الشكل الذي تتبرج فيه القيمة الجمالية في النص، كما تكمن وظيفة الناقد الفني في الربط بين المظهر الذي تبدت به هذه القيمة الجمالية وبين الأصول الجوهرية المجردة التي هي العامل المشترك الذي يتلذذ به جميع الناس.[3]

فالقراءة الأدبية للنص لدى شكري عياد إذن "هي عبارة عن مقاربة فنية تعتمد على تذوق الجمال في النص الأدبي، ليس باعتبار المتعة الجمالية غاية في ذاتها فقط، كما هو الشأن في متعة اللعب أو عند مدرسة الفن للفن أو المتعة أو اللذة التي تصاحب التقاء الجسد بالجسد كما يذهب رولان بارت، بل بوصفها

[1]- عياد شكري محمد، الرؤيا المقيدة، مصدر سابق، ص:41.

[2]- عياد شكري محمد، الرؤيا المقيدة، ص:18.

[3]- ينظر: الكردي عبد الرحيم، قراءة النص، ص:94

صورة من صور القيمة الجمالية التي تتصل بأعماق النفس البشرية، وتتصل بالقيم الإنسانية والاجتماعية"[1]، والاجتماعية"[1]، وأنّ هذه "المتعة لا تحول دون وجود معنى في النص بل تتناغم معه، وكل ما في الأمر أنّ التوصل إلى هذا المعنى لا ينبغي أنْ يتم بطريقة آلية بل يترك اختيار إلية إلى الذوق وإلى الطبيعة الخاصة بكل نص".[2]

لذلك يشبّه شكري عياد القارئ الذي يقف أمام النص الأدبي محاولا فهمه بالقائد الذي يقف أمام مدينة محاولا أن يغزوها، فإنّ هذا القائد عليه ألا يلتزم بخطة واحدة، بل يكون من المرونة والمهارة بحيث يبتكر الطريقة التي تتلائم مع الظروف المتغيرة التي تحيط به والمعلومات التي يعرفها ساعة الهجوم.

ولذلك فالنص الأدبي "يشع عند قراءته بالإعجاب، ويغري بالتلذذ بقراءته ويدفع هذا الإعجاب به إلى إعادة قراءته مرة بعد أخرى، لأن القراءة نفسها في هذه الحالة تعد إبداعا، لأنها اكتشاف لعلاقة الشكل الفني المتمثل في النص بالقيمة الجمالية ذات الطابع الإنساني العميق، وإدراك حر لمنابع الجمال الكامن في النص يؤدي إلى تلك النشوة التي يسري خدرها في نفس القارئ بعد ذلك فتتبدل خبراته نتيجة لهذه القراءة من حال إلى حال، حتى يصبح القارئ بعد القراءة غيره قبلها كما يقول (أندريه جيد)".[3]

جمع شكري عياد "بين الرؤيتين الذوقية والإنسانية، ولكنه وسّع مفهوم الإنسانية بحيث جعله يشمل كل ما في العمق الإنساني من إيقاعات وقيم، سواء أكان الإنسان يشترك في هذه الإيقاعات والقيم مع سائر المكونات الطبيعية التي ينفرد بها، وسواء أكانت إيقاعات وقيم طبيعية دائمة وشاملة لكل البشر أم اجتماعية خاصة"[4]، هذه الإيقاعات والقيم "عندما تحل في النص الأدبي تنبثق منها موجات متتالية مِن الإحساس

[1]- الكردي عبد الرحيم، قراءة النص، مرجع سابق، ص:94.
[2]- المرجع نفسه، ص:94.
[3]- المرجع نفسه ، ص:94، 95.
[4]- المرجع نفسه، ص:96.

بالنشوة والطرب، وذلك مثل الإيقاع الثنائي في الشعر والإيقاع الثنائي للتنفس، والمشي، وتبدل الليل والنهار، والذكورة والأنوثة، وثنائيات الجسد البشري. ومثل إيقاعات الحياة مِن ضعف إلى قوة ثمَّ مِن قوة إلى ضعف، في الإنسان والنبات، وحركة القمر والشمس".[1]

هذه القيم الموجودة في الحياة "عندما تؤخذ واحدة منها وتصاغ في قصة أو قصيدة أو مسرحية، فإنها- عند قراءتها- تذكر بمثيلاتها في الحياة التي يعيشها القارئ، أيا كان زمانه أو مكانه، ومن هنا يأتي خلود الأدب، ومن ثم فإن وظيفة القارئ الناقد حسب هذا المنهج هي الربط بين القيم والإيقاعات الخاصة الموجودة في النص وبين القيم والإيقاعات الإنسانية الموجودة في الحياة، وبذلك يكون كل منَ النقد والأدب قد قام بوظيفتين في واحد واحد، وهما الوظيفة الجمالية والمشاركة الفعلية في الحياة والتعبير عن مشكلاتها".[2]

[1]- الكردي عبد الرحيم، قراءة النص، مرجع سابق، ص:96.

[2]- المرجع نفسه، ص:96، 97.

3- صياغة نظرية نقدية عربية:

يطرح شكري عياد رؤية حول إمكانية صياغة نظرية عربية في النقد في مقالتين من كتابه (على هامش النقد)، "تتلخص في أنّ النظرية لا توضع عن سابق قصد وتخطيط وإنما تتطور على نحو غير مباشر من خلال الممارسة النقدية ... نحن النقاد، قد تكون لنا نظرية ولكننا لا نعرفها ولا نصفها، لأننا لا ننظر إليها من خارجها. نحن ننقد فحسب ... وإذا رأى من بعدنا أن ينظروا في هذا النقد فقد يجدون فيه نظرية، وقد لا يجدون، وقد يعطون النظرية اسما، ونكون نحن-إنْ كنّا بَعْدُ أحياء- أول مَن يتبرأ مِن الاسم والنظرية".[1]

إنّ إمكانية تطوير نظرية متميّزة "بانتمائها للثقافة العربية وللظروف التاريخية التي تعيشها المنطقة واضحة في ما حدث لدى فئة من نقاد ينتمون و إنْ جزئيا إلى العالم الثالث لا سيما الهند وإفريقيا ممن اشتغلوا على ما يُعرف بالدراسات ما بعد الاستعمارية، فهذه الدراسات نشأت استجابة لظروف تاريخية وحضارية لا تعني المجتمعات الأوروبية بقدر ما تعني المنتمين إلى المناطق التي سبق استعمارها، فابتداء بفرانز فانون ومرورا بإدوارد سعيد وهومي بابا وغيرهم تطورت النظرية النقدية ما بعد الاستعمارية أو ما بعد الكولونيالية، باتجاهات بالغة الثراء والدلالة على إمكانية الاختلاف الثقافي، في الدرس والبحث الأدبي والثقافي عموما، عن المعطيات الأوروبية أو الغربية المباشرة".[2]

غير أنّ الملاحظ أنّ "معظم ذلك التطور حدث في بيئات غربية أصلا، كما يلاحظ الهندي إعجاز أحمد في نقده لبعض التوجهات، وفيما يبدو أنّ ذلك لا يقلّل من أهمية المنجز لأنّ الاختلاف الثقافي الذي مثّله النقاد الذين عملوا على تطوير تلك الدراسات استمدوا بعض، أو الكثير من عناصر

[1]- عياد شكري محمد، على هامش النقد، ص:124.

[2]- البازعي سعد، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، ص:93.

تكوينهم من بيئاتهم الأصلية، ففانون الإفريقي، و سعيد العربي، و هومي بابا الهندي، كانوا بتلك الخلفيات الثقافية / الاجتماعية مؤسسِّين لتوجّه لم يكن ليتطور في بريطانيا أو فرنسا لدى سكانها الأوروبيين تماما، مثلما أنّ نظريات البنوية أو التفكيك أو التحليل النفسي لم يكن ممكنا تصوّر تطورها في إفريقيا أو العالم العربي بالشروط والظروف التي أدّت إلى ذلك التطور على النحو المعروف".[1]

و لكن مثلما أنّ "اللقاء بالحضارة الوافدة لا يدفع نحو رفضها، ليس من الممكن أنْ يؤدي القبول بالتفاعل معها إلى القبول بكل ما فيها، وإذا كان الموقف البيني مألوفا في حديثنا عن الموقف من الثقافة الغربية، فإنّ شكري عياد ما يلبث أنْ يخالف المألوف بخروجه عن الموقف السهل الشائع والقائل بأنْ نأخذ الجيّد ونترك الرديء، كما لو أنّ العملية لا تعدو أنْ تكون اختيارا لأطايب الطعام مِن مائدة عامرة".[2]

بدلا مِن ذلك يطرح شكري عياد "رؤية مركَّبة تتضمن أنه لا مناص مِن أنْ يكتنف اللقاء بالحضارة الوافدة أخطاء وتناقضات تجعل التناقض نتيجة حتمية ينبغي القبول بها، وقد لا تستطيع الحضارة العربية الحديثة أنْ تنهض و تعيش في مجتمع الأمم اليوم إلا إذا قبلت في رحابها بعض المتناقضات، واستطاعت أن تصقلها بطريقتها الخاصة، هذه الطريقة الخاصة هي التأصيل إذ ينبع مِن الحضارة وهي تكتسب خصائصها المميزة مِن التاريخ القومي".[3]

فتعريف الأصالة بوصفها تنبع في أحد جوانبها من التفاعل النقدي مع الثقافة الغربية، هو ما يمنح التعريف نفسه موقعا أصيلا ينبعث من مشكلات الثقافة العربية، ويعبّر عن إشكالياتها وموقعها التاريخي.

[1]- البازعي سعد، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، مرجع سابق، ص ص:93، 94.

[2]- البازعي سعد، استقبال الآخر، ص:254.

[3]- عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، ص:23.

ففي بعض جوانبه يبدو تناول شكري عياد "لمفهوم التأصيل متأثّرا بمقولة إليوت (Eliot) عن التراث والموهبة الفردية في المقولة المشهورة للناقد الغربي حول الموضوع، فإليوت يرى أنّ الموهبة الأدبية الجديدة لا بد أنْ تنبع مِن مواجهة التقليد، أو الثقافة المتوارثة، فهي مواجهة حتمية تحتاجها الموهبة لتجد لنفسها موقعا، أو لِتؤصِّل نفسها بمفهوم عياد".[1]

وهي على هذا الأساس تتفاعل مع الموروث حسب قوتها: "الموهبة القوية لا تكتفي بالتأثر بالماضي، وإنما تعيد صياغته حين تحفر لنفسها مكانا في بنائه الضخم".[2]

ولكن (إليوت) الذي "يتحدث من موقع التفوق الحضاري غير معني بثقافة أخرى في اكتساب أصالته، وهو حين يتحدث عن ثقافات شرقية كالهندية لا يتحدث عنها كحضور حتمي في نسيج التراث الغربي، بينما تمثِّل الثقافة الأخرى، وهي هنا الثقافة الغربية، حضورا طاغيا بالنسبة لناقد عربي كعياد، وما العلاقة بين مفهومه للتأصيل ومفهوم (إليوت) للعلاقة بين الموهبة والتراث إلا أحد وجوه ذلك الحضور".[3]

ومِن جوانب الاختلاف بين شكري عياد و (إليوت) أيضا تأكيد الناقد العربي على حتمية التناقضات في التفاعل الحضاري والحاجة إلى القبول بها، في مقابل قناعة (إليوت) بترابط البناء الكلي للثقافة الأوروبية وموقفه المترفع إزاء الثقافات الأخرى "لكل الأدب الأوروبي منذ هوميروس... وجود متزامن، ويؤلِّف نظاما متزامنا.[4]

[1]- البازعي سعد، استقبال الآخر، مرجع سابق، ص:255.
[2]- البازعي سعد، استقبال الآخر، ص ص: 255.
[3]- المرجع نفسه، ص:255.
[4]- نفسه، ص:256.

لكن الأهم هنا هو دلالة التناقضات على طبيعة المسعى أو المشروع التأصيلي الذي اتسمت به جهود شكري عياد النقدية، ففي القبول بالتناقض مؤشر على موقف قلق يجعل التأصيل هدفا يصعب الوصول إليه بدلا مِن أن يكون سهل المتناول.

فجزء مِن أهمية النقد الذي تركه شكري عياد "هو في هذا القلق الذي تتسع شواهده لتشمل الكثير مِن أعمال الناقد وعبْر فترات متباعدة نسبيا، ذلك أنّ لهذا القلق دلالة على الوعي بأنّ الإشكالية الحضارية التي تواجهها الشعوب العربية أعقد من أن تحل بتوليفة سهلة، أو أنّ الحل عندما سيأتي سيكون الحل الأمثل، ومِن ذلك التفاعل الأدبي والنقدي مع معطيات الحضارة الغربية".[1]

فتأصيل أي مِن تلك المعطيات لا بد أولا أن يمر بالوعي باختلافها، أي بما تتضمنه من موقف حضاري خاص يتضمن تناقضاته الخاصة، تماما مثلما هو الحال في الموقف الحضاري العربي الناتج عن ذلك التفاعل.

في كتابه (تجارب في الأدب والنقد) يعبّر عياد "عن رؤية مبكرة لطبيعة الاختلاف الحضاري الذي لابد للعملية التي عبّر عنها فيما بعد بـ (التأصيل) أنْ تنطلق منها... إنّ المذاهب التي تطوَّر في ظلها (علم الصناعة الأدبية) مِن كلاسيكية ورومانسية وواقعية ورمزية إلخ. هي أصداء لنظرة معينة إلى الحياة، نظرة تصيبها اختلافات الزمان والمكان بكثير مِن التغيير والتبديل، ويخضعها قانون رد الفعل أحياناً لما يشبه التناقض، ولكن الأصداء المختلفة تلتقي أخيراً فتكوّن نظرة حياة وتكشف عن روح حضارة. فهل يمكننا أن نستعير القواعد التي وضعتها هذه المذاهب دون أن نستعير النظرة التي بنيت عليها المذاهب نفسها، وهي نظرة قد لا توافق كياننا النفسي ولا تلائم اتجاه حضارتنا؟".[2]

[1]- البازعي سعد، استقبال الآخر، مرجع سابق، ص:256.

[2]- عياد شكري محمد، تجارب في الأدب والنقد، ص: 18.

يرسم شكري عياد "ملامح التحدي الذي كان عليه أنْ يواجهه في قادم عمله، ومعه في ذلك جانب كبير مِن النقد العربي، بل مِن الثقافة العربية المعاصرة ككل: كيف يمكن أنْ نستعير ما لدى الغرب مِن مذاهب دون استعارة النظرة التي بُنيت تلك المذاهب عليها؟ أقول جانب كبير، لأنّ ثمة اختلافاً بين عياد، أو الخط الذي يمثله في النقد والثقافة العربية ككل، وبين خطوط أخرى، يتضح في مسألتي الكيان النفسي والاتجاه الحضاري الذي يرى عياد أنهما قد لا يتفقان مع النظرة التي تنطوي عليها المذاهب الغربية".[1]

ينطلق شكري عياد بهذا المعنى "ضمن خط يشمل الكثيرين غيره من المنتمين إلى الثقافة العربية، إذ إنه يدعو بشكل عام إلى التجديد والانفتاح مع تمسك واضح بقيم ومبادئ تقرّبه تارة مِن هذا الاتجاه لتبعده تارة أخرى عنه نحو اتجاه آخر، وهو في هذا الاتجاه يبتعد بشكل واضح عن المسارات الليبرالية الحداثية أو التنويرية (بالمفهوم الأوروبي للتنوير)، المسارات التي لا ترى تكوين الحضارة العربية أو اتجاهها مِن الزاوية التي يراها عياد، وإنما مِن زاوية أكثر تصالحاً مع النظرة التي بنيت عليها المذاهب نفسها".[2]

ويمكن تبيّن بعض معالم رؤية عياد في مقدمته للطبعة الثانية من كتاب (تجارب في الأدب والنقد) (1994)، "حيث يصف منطلقاته حين ابتدأ نشر مقالاته الأولى مما سيبدو خليطاً متنافراً مِن المبادئ والقيم: كنت منذ أواخر الأربعينيات أتطلع إلى التغيير وأميل إلى الاشتراكية (وقد قرأت صدراً لا بأس به من كتابات ماركس ولينين وستالين) وكنت رغم وطنيتي المصرية الضيقة أعشق شعر المتنبي. وأعتقد أني كنت بجانب ذلك كله مسلماً صحيح الإيمان، فلم يكن قلبي ليطاوعني، مهما عربد الفكر، على التجديف في آيات الله".[3]

[1]- البازعي سعد، استقبال الآخر، ص:257.

[2]- المرجع نفسه، ص:257.

[3]- عياد شكري محمد، تجارب في الأدب، ص:5.

في الفترة اللاحقة لهذا الوصف لا نجد ما يبرّر القول إنّ هذه العناصر قد اختفت، وإنما قد نجد ما يبرر القول إنها اتخذت هيئة مغايرة وتفاوتت نسب حضورها وأهميتها، فقد بقي مؤمناً بأهمية الواقع بعناصره الاجتماعية والتاريخية في دراسة الأدب، لكن البعد الميتافيزيقي لديه اتخذ هيئة أكثر وضوحاً وتأثيراً، على نحو تبيَّن في موقفه إزاء الثقافة الغربية ورفضه أحياناً لمذاهبها، وتقبّله أحياناً أقل لبعض ما فيها، مع تشكك دائم أو شبه دائم بما تمثله وتقذف به.[1]

لقد كان شكري عياد "يخوض غمار تجربة التحديث بقلق المؤصِّل وبما لابد لتلك التجربة أنْ تعلق به مِن مشكلات وتناقضات. وإنْ كان ثمة ما يميّز عياد في تجربته تلك فهي، مِن بين أشياء أخرى، سعيه للوقوف دائماً موقف الواعي بما يحيط به مِن مشكلات قد تحبط محاولاته هو قبل غيره. لكن مقدرته على الوعي تظل، رغم تميزها، محدودة بشروطها التاريخية غافلة حتماً عن جوانب يستحيل على الكائن البشري أن يحيط بها، فهو لا يطرح تجربته على أنها تجربة قلقة، لكنها تبدو كذلك لمن يتأمل بعض وجوهها. ومِن ذلك نقده للتفاعل مع الغرب وانغماره فيه في الوقت نفسه، كما كان منه سعيه للوقوف خارج التمذهب ثُمّ دخوله فيه دون تبرير كافٍ لتلك المراوحة، إنْ لم نقل التناقض. لكن منهم من توصل إلى أنه استطاع حلَّ جميع المتناقضات".[2]

إنّ التأصيل "مِن حيث هو دراسة للأشكال الأدبية المقتبسة باعتبارها وقائع متطورة يقتضي أنْ يكون لهذه الأشكال الجديدة المقتبسة أصلا انبثقت عنه، ثم أخذت في التطور فيما بعد، فليست هذه الأشكال بأشكال مستحدثة جاءتنا تامة ناجزة مكتملة كحقائق مطلقة من ثقافة غير ثقافتنا، ومن تراث غير تراثنا"[3]، ومعروف أنّ الأشكال المقتبسة التي يشير شكري عياد إليها

[1]- ينظر: البازعي سعد، استقبال الآخر، مرجع سابق، ص:258.

[2] - المرجع نفسه، ص:260.

[3]- كاظم نادر، المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مملكة البحرين، ط1، 2003، ص:289.

هي في المقام الأوّل "القصة والمسرح، وهي بالتحديد الأشكال التي لم يكن أغلب القراء يشكّ في أنها أشكال غربية صرفة، اطلّع عليها العرب مؤخرا فترجموها ونقلوها إلى أدبهم، كما أنّ الحديث عن خلو الأدب العربي من هذه الأشكال الغربية قرين الحديث عن عقم هذا الأدب وضحالته، هكذا كما لو كان وجود تلك الأشكال في ثقافة ما دليلا قاطعا على درجة التمدن التي بلَغَتها هذه الثقافة".[1]

لقد تحدّث شكري عياد عن التأصيل النقدي بوصفه "درس نقدي عريق للعلاقة بين الأشكال الأدبية الوافدة وبين الأصول العربية، سواء كانت أصولاً رسمية أم شعبية"[2]، ثم أضاف: "إنّ التأصيل، مثل كل ظاهرة أدبية، عمل يقوم به الأديب المنشئ قبل أن يقوم به الناقد الدارس".[3]

وضرب لذلك مثلاً بالمسرح العربي "الذي مرّ بعلميات تأصيلية مثل اختيار ما يقترب مِن الثقافة الشعبية العربية، كاختيار مارون النقاش للأوبريت أو التمثيلية الغنائية لأنه يتفق مع الميول الشعبية العربية إلى الغناء والطرب".[4]

أي أنه يتفق مع ما سبق "أنْ أسماه (كياننا النفسي واتجاه حضارتنا). ولأنّ العملية بهذا الطول والعمق فإنها ليست مما ينجزه الفرد الواحد: عملية (التأصيل)، سواء نظرنا إليها عند الأديب المنشئ أم عند الناقد الدارس، تنطوي على جدال مستمر بين الأصيل والوافد، بحيث تبدو (الأصالة) عملية نسبية ومتطورة، أشبه بتيار مطرّد لا يتوقف أبداً ".[5]

[1]- البازعي سعد، استقبال الآخر، مرجع سابق، ص:289.

[2]- المرجع نفسه، ص:261.

[3]- المرجع نفسه، ص:261.

[4]- عياد شكري محمد، الرؤيا المقيدة، ص: 28.

[5] - المصدر نفسه، ص: 28.

أصبح الحديث عن التأصيل، مِن منظور ناقد كشكري عياد، يعبّر عن شعور بالنقص واندفاع نحو التعويض. فقد كانت أغلب القراءات التي ظهرت في هذه الفترة مأخوذة، بدرجات متفاوتة، بهاجس التأصيل، بمعنى الرغبة الشديدة في البحث عن أصول في تراثنا القديم لكل ما هو جديد مستحدَث.

فمِن منظور هؤلاء القراء "ثمة أصول في أدبنا القديم لكثير مِن الفنون والأشكال الأدبية المستحدثة، بل كان أغلب أولئك يصر على أنّ التأصيل ضرورة قومية ينبغي أنْ تكون شاملة وعميقة، ويبيّن شكري عياد ذلك حين يذكر أنّ مهمة (الجيل الأوسط)- مهمة أرجو ألا تكون قد أفلتت بَعدُ من أيديهم- هي أن يجعلوا التغيير (تأصيلاً)، أن يعيدوا- بالطرق العلمية- دراسة الأشكال المقتبسة باعتبارها وقائع متطورة لا حقائق مطلقة، ثم يعيدوا صياغتها ليجعلوها ملكا لهذا الشعب العربي، وافية بمقاصده. وليست هذه -فيما أحسب- مهمة الجيل الأوسط وحده، بل هي مهمة أجيال عدة قادمة".[1]

إنها الفصل الرئيسي "في كتابة التاريخ الحديث لهذه الأمة. وهو تاريخ يُكتب في عصر الكتل، ولذلك فإنّ عملية التأصيل ينبغي أنْ تكون شاملة وعميقة، لتتغلغل في قلوب الملايين".[2]

فبما أنّ "ميراث الفرد من تاريخ أمته يؤثّر في سلوكه مثلما تؤثّر طريقته في كسب قوته، فإنّ الأدب العربي الحديث، كما يقرّر أغلب أبناء هذا الجيل، امتداد طبيعي لتراث أصيل وغني، حيث القصة الحديثة امتداد للمقامات القديمة، والمسرح الحديث موصول بالأشكال المسرحية الجنينية

[1]- عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، ص:20.

[2]- المصدر نفسه، ص:20.

في التراث القديم. ومِن السذاجة بعد ذلك أنْ نتصوّر أنّ هذا التحول معناه أننا قطعنا الوشائج التي تصلنا بالماضي. فعوامل الوراثة والبيئة يظل لها فعلها المستمر خلال فترات التغيّر".[1]

ومِن هنا يصبح النقد الموجّه للتراث موجَّها، بشكل مباشر أو غير مباشر، إلى الذات العربية الراهنة، ومن الجهة ذاتها يكون الانتصار للتراث انتصارا للذات الراهنة بشكل أو بآخر.

وعلى صعيد آخر يذكر شكري عياد، "في سياق حديثه عن فهم الأجيال الحديثة لفكرة التغيير، أنّ الكلمة التي تعبّر عن طموح (الجيل الأوسط)- وهو الجيل الذي نشأ بين الثلاثينيات والأربعينيات- في معنى التغيير هي كلمة (العالمية) ، بمعنى الاندفاع بقوة نحو الوصول إلى مستوى العالمية في الإنتاج الأدبي، فإذا كان في تأليف كمٍّ هائل من القصص القصيرة والروايات والمسرحيات دليل على رغبة الأدباء في تحقيق ذلك الهدف المنشود، فإنّ في التأكيد على أصالة تراثنا وغناه دليلا واضحا كذلك على تلك الرغبة عند النقاد ودارسي الأدب".[2]

لقد سعى شكري عياد إلى التأسيس النظري كجزء من ممارسته لدوره كأحد أفراد الجيل الثالث أو الأوسط -كما يسميه- من النقاد العرب، أي دوره التأصيلي، وذلك مِن خلال دراسات مختلفة سواء كانت لأشكال أدبية كالقصة القصيرة (دراسة في تأصيل فن أدبي)، أو منهج كالنقد الأسلوبي.

وكان تعامل عياد "مع الاثنين تعاملاً مع أشكال مقتبسة حاول أن يعيد صياغتها بمزجها بالموروث سواء كان إبداعيا أم نقدياً كالبلاغة العربية. لكنه مع ذلك ظل متشككاً بنجاح المحاولة أو بإمكانية تحقيقها، فكَتَب مقالاته ليذكِّر القارئ -بكل صدق- أنّ محاولته لا ينبغي أنْ تؤخذ كإنجاز

[1]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، مصر، 1994، ص ص:8، 9.
[2]- عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، ص:17.

نهائي، ولعلّ في المقدمة التي كتبها لكتابه (الرؤيا المقيدة) أوضح الأدلة على هذه الحيرة إزاء المذهبية وما تنطوي عليه عادة من قناعات علمية أو شبه علمية وآراء جاهزة".[1]

يشير عياد في المقدمة إلى العنوان التفصيلي لكتابه، وهو (دراسات في التفسير الحضاري للأدب) "ليؤكد أنّ المقالات تصدر عن تصور للأدب بوصفه مقيداً بطابع الحضارة التي ينتمي إليها، ثم يضيف: عن هذا التصور للأدب صدرت المقالات التالية. فإنْ وافقك هذا التصور فذاك، وإلا فكن على ثقة من شيئين: أولهما أني لمْ أستمل هذا التصور مِن فلسفة معيّنة، ولكني صغته مِن معايشة طويلة لروائع الأدب القديم والحديث، وثانيهما أني لم أضع هذا التصور أمامي حين شرعت في الدراسات التي بين يديك، فتستطيع أن تطمئن إلى أنك لن تجد تطبيقاً آليا لنظرية لا ترضاها، بل إني لن أعجب إذا وجدت في هذه الدراسات ما يناقض النظرية التي أوضحتها لك، إنْ جاز أنْ نسمّي مثل هذا التصور نظرية".[2]

[1]- البازعي سعد، استقبال الآخر، ص:262.

[2]- عياد شكري محمد، الرؤيا المقيدة، ص:5.

المبحث الثاني

ماهية التأصيل لدى شكري محمد عياد

1- حدّ التأصيل.

2- مفهوم التأصيل لدى شكري عياد.

3- دوافع التأصيل لدى شكري عياد.

المبحث الثاني: ماهية التأصيل لدى شكري عياد.

1- حدّ التأصيل:

التأصيل مِن " أصّل الشيء، أي أعاده إلى أصله، وقد يكون المؤَّصل مألوفا ولكن أصله غير معروف"[1]، بمعنى أنّه خاف على البعض فيقوم الباحث باستكشاف أصله، كالمفاهيم الشائعة المتصلة بأصول تراثية دون أنْ تكون تلك الأصول معروفة.

ولكن التأصيل "يكون أيضا لما يُستجَّد أو يطرأ على الثقافة من مفاهيم وغيرها، فيقوم مَنْ يبحث لتلك عن أصل، وفي الحالتين ينطلق الباحث من قناعة بأنّ قيمة الشيء وفاعليته في تاريخ الثقافة، سواء كانت أدبا أو نقدا أو غيرهما من المعارف، إنما تكون في (أصلية) الشيء، أي في إمكانية إعادته إلى أصل"[2]، وقد يرى البعض أنّ تلك القيمة لا تتوقف على تأصيله، ولكنها تزداد به.

وذلك المسعى التأصيلي هو ما اتسمت به الثقافة العربية في بدايات النهضة الحديثة، لاسيما عند احتكاكها بأوروبا وتوافد الكثير مِن مجالات المعرفة عليها بما تحمله تلك مِن علوم وأفكار ومفاهيم ومناهج في البحث والتفكير، فكان مِن الطبيعي أو التلقائي إزاء ذلك أنْ يقوم مَن يبحث لتلك المجالات، وما تحمله عن أصول في الثقافة العربية الإسلامية في محاولة للحفاظ عليها وتقوية صمودها في وجه المستجدات.[3]

وكانت اللّغة أوّل ميادين البحث التأصيلي بمحاولة علمائها في المجامع وغيرها أنْ يجدوا الألفاظ المناسبة لِما طرأ مِن معان وأفكار ومخترعات وما إليها، ومع الألفاظ اشتد البحث عن جذور

[1]- الرويلي ميجان و البازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص:82.

[2]- المرجع نفسه، ص:82.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:83.

لبعض الاكتشافات العلمية والتقنية الحديثة، الصفة التي يمكن إطلاقها على هذا النوع مِن التأصيل هو التوطين، وهو نوع يجاور أنواعا أخرى نوردها مجملة ومفصلة اجتهادا على النحو التالي:[1]

أ- **التأصيل التوطيني**: وهو التأصيل الذي يسعى إلى توطين مستجدات الفكر والثقافة عموما بالبحث لها عن موطن مناسب تُقيم فيه داخل البيئة المحلية التي تبدو منافية لها في البدء، كما هو الحال مع مفاهيم وتيارات كالماركسية والبنيوية، واللاوعي، والعولمة، والمعتمد، وما إلى ذلك مِنْ مئات أو آلاف المفاهيم والتيارات في مختلف الحقول.

ب- **التأصيل التراثي**: وهو النوع الذي يتجه في تحرُّك معاكس للتأصيل التوطيني، أي مِنَ الداخل إلى الخارج، والمقصود بهذا التحرّك الأخير ربط موروثات الثقافة بما يُستجدّ عن طريق اكتشاف الصلة بين ما ورد ذكره من معتقدات أو مفاهيم وما استجد في ثقافة أخرى.

ومثال ذلك "سعي البعض إلى ربط ما ورد في القرآن الكريم أو في السنة النبوية، أو في بعض الآثار الإسلامية ببعض مكتشفات العلم الحديث ونظرياته، أو كما في البحث عن جذور لمناهج نقدية كالبنيوية أو الماركسية في التراث العربي الإسلامي"[2]، وقد يكون ذلك تأصيلا بقدر ما هو إعادة للمكتشفات أو النظريات إلى أصول معروفة مسبقا انطلاقا مِن الأصول وليس مِنَ المستجدات، كما هو في التأصيل التوطيني.

ت- **التأصيل التحيّزي**: ويعني السعي إلى اكتشاف أصول المفاهيم والتيارات والحقول المعرفية الأجنبية في سياقاتها الثقافية أو الحضارية الخاصة لإثبات تحيزها إلى تلك السياقات بصدورها عنها

[1]- ينظر: الرويلي ميجان و البازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص:83.

[2]- المرجع نفسه، ص:83.

وانسجامها مع ما في تلك السياقات مِن معطيات، بحيث يصعب فصلها عنها دون ممارسة نوع من التأصيل التوطيني أو العولمي.

وهذه الأنواع من التأصيل ليست منفصلة عن بعضها تمام الانفصال كما قد يظن البعض.

2- مفهوم التأصيل لدى شكري عياد:

يمثِّل شكري عياد نموذجا مميَّزا في سياق التأمل في العلاقة العربية بالنقد الغربي، ففي تجربته تنعكس الكثير مِن التجارب الأخرى، أو تتكرر المحطات والمواقف والرؤى، في حين أنّ التجربة نفسها تأخذ خطا لافتا، و ليس مختلفا لأنّ الاختلاف هو شأن معظم التجارب مِن حيث هي تعكس على نحو عميق من الوعي مشكلات تلك التجارب أو تحدياتها، مثلما أنّها تمثّل بعض أفضل الحلول الممكنة لمثل تلك المشكلة.[1]

فالتميّز في تلك التجربة هو على هذين المستويين: "مستوى الوعي العميق بالإشكاليات، وهو نادر في التجربة النقدية العربية، ومستوى القدرة على الوصول إلى صيغة أو صيغ جديرة بالتأمل في مواجهة المشكلات المطروحة".[2]

فالسمة أو التوجه الأهم في الجهود النقدية "التي شغلت شكري عياد معظم سنين نشاطه وتقوم عليها، في تقديرنا، قيمته الحقيقية كناقد عربي كبير، ومع المنطقي أن يكون مفهوم التأصيل مدخلا لما تتضمنه الملاحظات التالية، لما يتضمنه المفهوم مِن التباس".[3]

يمكن الإشارة "إلى مسارين رئيسين، وربما شخصيتين، يبدو أنهما تتجاذبان كتابات شكري عياد وتوجهاتها وإنْ لم تفصلها فصلا حادا: المسار الأول هو مسار الناقد الأكاديمي العالم والمعلم

[1]- البازعي سعد، استقبال الآخر، ص: 244.

[2]- المرجع نفسه، ص:244.

[3]- نفسه، ص: 244.

في الوقت نفسه، الناقد الذي سعى إلى تأسيس (نظرية نقدية عربية) ضمن محاولته دمج الأسلوبية القادمة من الغرب في البلاغة العربية القديمة للخروج بتوليفة نظرية مميزة، وتأصيل النقد الأدبي في العالم العربي على هذا الأساس، وهذه المحاولات معروفة تتجلى في مجموعة من الكتب منها: مدخل إلى علم الأسلوب (1982)، واللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي (1988)، وهي كتب ذات طابع تأسيسي، كما يتضح من عناوينها".[1]

وأما المسار الثاني فهو "مسار الناقد الذي أسماه هو بالناقد (الخروجي)، وقصد به الناقد المتمرد على السائد، وذلك في معرض حديثه عما يثار حول إمكانية وجود نظرية عربية في النقد، ضمن واحد مِن آخر الكتب التي نشرت وهو (على هامش النقد) ... إنّ النظريات لا توضع وضعا، وإنما هو فكر جديد ينبثق ثم يوصف فيما بعد بأنه نظرية، مضيفا أنّ هذا الفكر يصنعه (الخروجيون)، أي الخارجون عن النظم السائدة من أجل اكتشاف الحقيقة".[2]

وقد عبّر عياد عن "المسار نفسه في بعض مقدّمات كُتبه المقالية، مثل (الرؤيا المقيدة)، و(تجارب في الأدب والنقد)، كما في إشارته في مقدمة الكتاب الأول إلى التصور أو النظرية التي صدرت عنها المقالات ثم تشكيكه بعد ذلك في الحفاظ على التصور: بل إني لن أعجب إذا وجدت في هذه الدراسات ما يناقض النظرية التي أوضحتها لك".[3]

ومن الأمثلة التي توضح الاختلاف "بين المسارين ما يرد في الاقتباسين الواردين في مستهل هذه الملاحظات، إذ يؤكّد الأول سعيه في أواخر مشواره النقدي إلى الخروج بنظرية متماسكة تلمّ شتات آراءه وقراءاته، ويشير الثاني، وهو مِن بداياته النقدية إلى صعوبة الوصول إلى هذه النظرية،

[1]- البازعي سعد، استقبال الآخر، مرجع سابق، ص:244.

[2]- عياد شكري محمد، على هامش النقد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، (دت)، ص:28.

[3]- عياد شكري محمد، الرؤيا المقيدة، ص: مقدمة الكتاب.

ومع أنّ الاقتباس الأول مِن كتاب حديث والثاني مِن كتاب قديم، فإنّ الشواهد كثيرة في أعمال عياد على قِدم المحاولة التأسيسية، وحداثة الوعي بصعوبتها ومن ثم التخلي عنها".[1]

ولكن من الضروري الإشارة إلى "أنّ المسارين ليسا بالانفصال الحاد الذي قد يبدو، فكلاهما ينبعان من النبع نفسه، ليسيرا إلى مصب واحد، فهما يعبّران عن طموح واحد، أي طموح التأصيل، والشواهد كثيرة على التداخل، ومنها أنّ عيادا في المسار الأول، أي في خضم محاولته التأسيسية لم يخل مِن شكّ و حيرة إزاء إمكانيات ذلك التأسيس النظري، أي إمكانية الوصول إلى صيغة علمية للنقد الأدبي، بينما هو في الثاني ناقد لا يخلو من اليقين بإمكانيات التنظير والتأسيس، بل بأنه وضَع بالفعل مبادئ أو أصولا لذلك التنظير العلمي".[2]

وتأتي أهمية هذا كله "من أنه يضيئ بارقة الأمل لنقد عربي قادر على الإسهام بشكل أكثر فعالية في تطور النقد الأدبي في العالم بنقله للنقد العربي من مأزق الاستقبال السلبي إلى التأصيل بوصفه معبرا إلى قدر أكبر من الاستقلالية".[3]

وأمّا ما يتعلق بالمسارين فينبغي القول "بأنّ التداخل بينهما بيّن لكنه لا يلغي الوجود المستقل لكليهما، فالفرق بين المسارين هو الفرق بين أسلوبين في تحقيق الأصالة، أو التفرد الذي يتسم بالموائمة بين المحلي والوافد، وبين الذات وهذين العاملين معا. كما أنه الفرق بين أسلوبين في التعبير عن القلق الملازم لتحقيق الأصالة: هل الأصالة هي في إثارة الأسئلة وتفعيل القلق والابتعاد عن المواقف الواثقة،

[1]- البازعي سعد، استقبال الآخر، ص:245.

[2]- المرجع نفسه، ص ص:245، 246.

[3]- نفسه، ص:246.

أمْ هي في الركون إلى التنظير والتأسيس ووضع القواعد العلمية الواضحة؟ يبدو أنّ أبلَغَ الشواهد على قلق التأصيل لدى عياد هو في هذا الانقسام أو التنوع في المسارات وفي طبيعة البحث".[1]

يقرر شكري عياد ابتداء "أنّ كلمة الأصالة يشتم منها رائحة الاصطلاح النقدي وأنها تفتقر إلى التحديد الذي يشترط للاصطلاح، وأنها تقوم دوما في وجه كلمة أخرى تشبهها في الغموض، وهي كلمة المعاصرة، ولا يجد في الدلالة المعجمية للأصالة سوى الثبات الذي يقابل الفناء، كأن نقول أنّ النخل بأرضنا لأصيل: أي أنه لا يزول ولا يفنى".[2]

ويبحث عنها "في الكتابات النقدية القديمة للعشرينيات والثلاثينيات فلا يجد لها من وجود إلى جوار المتقابلات الأربعة الشائعة آنئذ: كالتقليد، والابتكار، والقديم والجديد. فإذا كانت الثنائية الثانية تشير إلى الإطار الفكري العام الذي يضطرب فيه الفكر عموما في اجتهاده النهضوي فإنّ الثنائية الأولى تشكل تعيينا مرحليا يشير إلى خطوات الارتقاء من وضع فنّي إلى آخر أكثر خصوصية والتصاقا بالذات، وتمييزا لصاحبه عن غيره ممن سبقوه أو عاصروه".[3]

لقد وجد شكري عياد (العقاد يصطنع في حديثه عن (البارودي) "حين ميّز في شعره مراحل أربعا: في الانتقال من دور الركود والجمود، إلى دور النهضة والإجادة: أولها دور التقليد الضعيف أو التقليد للتقليد. وثانيها دور التقليد المحكم، أو التقليد الذي للمقلد فيه شيء مِن الفضل، وشيء مِن القدرة. وثالثها الابتكار الناشئ مِن الشعور بالحرية القومية. ورابعها الابتكار الناشئ مِن استقلال الشخصية، أو مِن الشعور بالحرية الفردية".[4]

---

[1]- البازعي سعد، استقبال الآخر، مرجع سابق، ص:247.

[2]- عياد شكري محمد، الرؤيا المقيدة، ص:22.

[3]- مونسي حبيب، فعل القراءة النشأة والتحول: مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، الجزائر، ط1، 2001 / 2002، ص: 218.

[4]- المصدر السابق، ص:22.

فإذا كانت الأصالة في "الإطار الفكري تشير إلى الحضور التراثي وابتغائه نموذجا يحتذى، فإنها في الإطار الفني-لا تتنكر للتراث- بل تتخذه منطلقا ريثما تشحذ أدواتها، وتهذّب حاستها للانطلاق بعيدا في أجواء التجريب الذاتي، إنّ الصورة التي رسمها (العقاد) للبارودي عبر مراحله التطورية، تذكّرنا بالشروط التي رسمناها لـ (مالرو) في إستطيقاه الأدبية من وجود التقليد (ضرورة) عند كل فنان يتحرّر منه تدريجيا عبر المحاولات. وأنّ أصالة الفنان تتحقق مِن تعارض الأشكال الذاتية والأشكال المقلّدة. وهو فهْم يسهّل على القراءة الاستقصائية بعث شواهده من أعمال الفنان في نسقها الفني، ومن سياقها التاريخي".[1]

وإذا سلّمنا مع هؤلاء أنّ "الأصالة بهذا المعنى قد صارت نقيضا للتقليد والجديد فإنها على الرغم مِن ذلك لم تفقد بعد معناها الأول الدال على العراقة والاستمرار، الأمر الذي جعلها عرضة لفهم متناقض عند الدارسين تستعمل هذا المعنى وذاك في خلد أصحابها، فيفهم منها البعض الابتكار والذاتية، ويفهم آخرون منها الانتساب إلى الماضي (التراث)".[2]

وهو تناقض ظاهري عند شكري عياد: "لأنّ سياق المعنى الأول غير سياق المعنى الثاني، فالسياق الأول هو الحديث عن الموهبة الفردية، والسياق الثاني هو الحديث عن الخصائص القومية".[3]

ومن ثم يسعى شكري عياد "إلى الجمع بين المعنيين على صعيد واحد، يخوّل لنا وصف العمل الأدبي المبتكر بالأصالة، وذلك على اعتبارين: يكون معبّرا عن الخصائص القومية للشعب الذي أنتج فيه، واللغة التي كتب بها. كما يكون معبّرا عن ذاتية صاحبه التي تجعل ما ثقفه من تراث لغته، وما أفاده من ثمرات الثقافة الأجنبية، عناصر تذوب في كيان جديد مختلف عن سابقه. وعلى الرغم

[1]- مونسي حبيب، فعل القراءة النشأة والتحول، ص:219.

[2]- المرجع نفسه، ص:219.

[3]- عياد شكري محمد، الرؤيا المقيدة، ص ص:23، 24.

مِن اختلاف السياقين فالجامع بين المعنيين هو الذاتية أو الشخصية، ذاتية الأمة في مقابل الأمم الأخرى، وذاتية الأديب مقابل الذوات القومية الأخرى".[1]

إنّ ما كان انشطارا في الموقف السالف بين السياقين الخاص والعام، يفسّره الاعتبار الجديد للموهبة الذاتية التي لا يمكن لها أنْ تزدهر بعيدا عن التراث، تراثها الخاص، لأنها تعبّر عن نفسها: مِن خلال لغة، واللغة نظام مِنَ العلاقات خلّفته أجيال كثيرة، وتعاقبت عليه مواهب شتى فأصبح يحمل عطر هذه المواهب جميعها. ولا يمكن أنْ يكون الكاتب أصيلا أي ذاتيا في تعبيره إذا لم يعرف مداخل هذه اللغة، ومخارجها، ولطائفها، ودقائقها. وإنْ كانت هذه المعرفة لا تكفي ليسمى أصيلا، وإنما يسمى أصيلا حين يضيف إلى الذخيرة التي تلقاها عن سابقيه شيئا من عطره هو، شيئا يختلف عن القديم ويلتئم معه في الوقت نفسه.[2]

في الأعمال ذات المنزع العلمي أو العلموي، "يتأسس العمل على الطبيعة العلمية للنقد الأدبي، ومع أنّ هذه العملية كامنة غالبا، فإنّ المهم هو القناعة بإمكانية تحققها. فالتصور العام الذي وضعه شكري عياد لأعماله في مرحلة متأخرة من عمله هو المفسِّر لهذه القناعة العلموية، أو ذات المنزع العلمي: إنني أحاول الآن أنْ أضع خلاصة دراساتي وتجاربي في النقد وحوله في مشروع نظري واحد مترابط الأجزاء، يتناول طبيعة العمل الأدبي، وطبيعة العملية النقدية، وخصائص لغة الأدب، وعلاقة الأدب بالإبداع الحضاري".[3]

فترابط أجزاء المشروع "هو من سمات علميته، لا سيما أنه يتمحور حول علوم الأدب الأساسية: نظرية الأدب، وعلم الأسلوب، وتاريخ الأدب، وأنه يسعى إلى ربط هذه العلوم بالعلوم

[1]- عياد شكري محمد، الرؤيا المقيدة، مصدر سابق، ص:24.

[2]- ينظر: عياد شكري محمد، الرؤيا المقيدة، ص:25.

[3]- عياد شكري محمد، على هامش النقد، ص: 150.

الإنسانية مِن ناحية، وبالآثار الأدبية الكبرى مِن ناحية ثانية، فمن سمات العلم تماسكه العضوي وإفضاء أجزاءه إلى بعضها البعض بوصفها كلا واحدا في جوهره".[1]

هذه القناعة الأساسية تتضح "في أجلى صورها في مرحلة تبني شكري عياد للأسلوبية محاولا الإفادة مِن انضباط منهجها العلمي في نشاطه النقدي ... وإذا أعطينا البحث الأسلوبي في عمومه اسم العلم ومكانته فلن نكون مسرفين، على اعتبار أنّ علم الأسلوب يدرس الإمكانات التعبيرية للغة، أي الوسائل التي يملكها الجهاز اللغوي نفسه لأداء معان تتجاوز الأغراض الأولية للكلام".[2]

لكن المحصلة العامة هي أنّ شكري عياد "لم يسر على وجهة واحدة، "لم ينصرف كليا إلى مشروعه الأسلوبي رغم تحمسه له، ولم يبتعد عنه تماما على الرغم من شكّه في إمكانية تحقيقه، لقد سار في وجهة اتسمت بالقلق ما بين الرغبة في التأصيل النظري والشك في إمكانياته، ولكن الصورة لن تتضح إلى بالوقوف على ما قصده عياد بالتأصيل، فما الذي قصده بهذا المفهوم؟".[3]

فالأسئلة التي يواجهها شكري عياد هنا هي الأسئلة الأساسية: "ما هو الأصل، وما هو الأصيل، ثم ما هو التأصيل وكيف يتم؟ إلى آخر ذلك من أسئلة جوهرية. وشكري عياد في معالجته لمفردة التأصيل، بل ضمن سيره في سبيل التأصيل، وهو واع تماما بالتباس العبارة، يتوقف أمام الظلال الدلالية للمفردة ومشتقاتها وقفات تتكرر على مدى عقدين من انشغاله النقدي".[4]

[1]- عياد شكري محمد، على هامش النقد، مصدر سابق، ص ص: 150، 151.

[2]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص ص:115، 116.

[3]- البازعي سعد، استقبال الآخر، ص:251.

[4]- المرجع نفسه، ص:252.

غير أنّ ثمة ما يشير إلى أنّ لاهتمامه هذا إرهاصات تعود إلى بداياته النقدية، فهو يتحدث عن مفاهيم تتصل بالتأصيل، كما يركب دلالاته ويوضحها فيما بعد، مثل التحيز، و الاختلاف الحضاري، وما إليهما. هذا بالإضافة إلى أنه قبل هذه المرحلة، أي في بواكير كتاباته النقدية، يتحدث عن ارتباط الأدب بسياقه الاجتماعي، ضمن توجه يساري مبكر وعلى نحو يتصل أيضا بتلك المفردة.[1]

يأتي التناول الرئيس لـ (التأصيل) في مقالة تحمل المفردة نفسها عنوانا ضمن كتاب (الأدب في عالم متغير) عام (1971)، بعد إشارة عرضية وردت المقالة التي تسبقها من الكتاب نفسه تتحدث عن (أدبنا بين التغير والاستمرار).

في مقالة (عن التأصيل) يبدأ شكري عياد "من حيث يكون البدء عادة تحديد المفاهيم، أي من البحث عن أصل الكلمة في المعاجم العربية، لكن المعنى المقصود للتأصيل، وهو أنْ يجعل للشيء الجديد أصل، أو يناط بأصل، أو يُردَّ إلى أصل، جديد على العربية، ثم يتضح في الخطوة التالية أنّها ليست تعريبا لمصطلح أوروبي، بل من العسير أن تؤدي معناها باصطلاح أوروبي، فكلمتا (Assimilation) و (acculturation) تعنيان اقتباس الحضارة الأقوى من قبل الحضارة الأضعف. وهما بذلك - و لا دعاية هنا - تعكسان عصر الاستعمار، عصر استلحاق الأمم الغالبة للأمم المغلوبة، ثم يشير بعد ذلك إلى مفهوم وظيفي للتغير الحضاري كرسته الأنثروبولوجيا، مفهوم خال مِن القيمة، حيث إنه ينظر إلى الحضارات على قدم المساواة."[2]

يناقش شكري عياد "ما أمامه من مفاهيم وفي ذهنه كتَّاب أو نقاد يأخذون بهذا الاتجاه أو ذاك في دراسة الحضارة. فهؤلاء ينقسمون في تقديره إلى فريقين، يتبنى أحدهما مفهوم التكيف والتمثيل، بينما يتبنى الآخر المفهوم الوظيفي في الأنثروبولوجيا، يبدو أصحاب الفريق الأول موقنين أنّ الحضارة

[1]- ينظر: البازعي سعد، استقبال الآخر، مرجع سابق، ص:252.

[2]- عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، (د ط)، 1971، ص:21.

الغربية هي وحدها القيمة، وأنها المقياس الذي ينسب إليه مدى التحضر، نرى أصحاب الاتجاه الثاني منكرين لمعنى القيمة نفسه في دراسة الحضارة".[1]

وهذا يعطي شكري عياد "مدخله الملائم لتحديد الدلالة الحقيقية للتأصيل، الدلالة التي لا تأتي على شكل تعريف جامع محدَّد، بقدر ما تأتي على شكل دلالة تتجمع من جملة إشارات لعل أوضحها إشارته إلى الحاجة إلى إعادة صياغة العلوم الغربية على نحو يستجيب لاحتياجاتنا كأصحاب ثقافة عربية مغايرة في سياقها للثقافة الغربية ... ما أحوجنا إلى إنسان عربي عالم يكتب لنا تاريخا نقديا لعلم الأنثروبولوجيا عند الغربيين، ثم ما أحوجنا بعد ذلك إلى أنثروبولوجيا عربية خالية من انعكاسات الاستعمار في عنفوانه أو اضمحلاله: أنثروبولوجيا تعرف للحضارات قيما بنسبتها إلى التقدم البشري، لا التقدم المادي فحسب بل التقدم الروحي أيضا، أنثروبولوجيا تبحث التأصيل و لا تبحث التكيف حين تدرس التقاء الحضارات".[2]

هنا تسير دلالة التأصيل في اتجاهين: "نقد الثقافة الوافدة، واستبدال معطيات تلك الثقافة بمعطيات نابعة من قيم حضارية ذاتية، مما يجعل التأصيل يتحدد بوصفه عملية إنتاج حضاري تنتقد وتقوم، أو بدقة أكبر عملية إعادة إنتاج حضاري تكون بديلا للتكيف والتمثل اللذين لا يعدوان أن يكونا نوعا من موائمة الذات كي تنسجم مع متطلبات الثقافة الوافدة".[3]

بعد هذا التحديد الأساسي يمضي شكري عياد "ليؤطّر مفهوم التأصيل بعاملين مهمين: الأول يتعلق بالموقف من الآخر، والثاني بالموقف من الذات. فهو يؤكد أولا أنّ التأصيل ليس عملية

[1]- عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، ص:22.

[2]- المصدر نفسه، ص:22.

[3]- البازعي سعد، استقبال الآخر، ص:254.

تدير ظهرها للآخر، بل إنها عملية تلاقح لم تكن لتقوم لولا وجود ذلك الآخر: إنّ فكرة التأصيل لا تولي ظهرها للثقافة الغربية بل إنها ما كانت لتوجد لولا لقاؤنا بهذه الحضارة".[1]

3- دوافع التأصيل لدى شكري عياد:

يمكن حصر دوافع اهتمام شكري عياد بالتأصيل في ما يلي:[2]

3-1- استلهامه فكرة التأصيل من أساتذته، ولا سيما أستاذه أمين الخولي، فقد وُجدت فكرة التأصيل منذ انطلاقة النهضة بعد الاحتلال الفرنسي لمصر بين عامي (1798-1801)، عندما أُرسل رفاعة الطهطاوي إلى فرنسا، فلمس الفرق بين حضارة الغرب المتقدمة وواقع العرب المتردي حضاريا آنذاك، فبدأت الدعوة إلى التغيير ابتداء من الطهطاوي ومَن جاء بعده، إذ يتحدث شكري عياد مستعرضا انتقال فكرة التأصيل عبر أجيال النهضة العربية، لا سيما في مصر.

فمنذ مطلع القرن التاسع عشر، وصولا إلى ما بعد منتصف القرن العشرين، ابتداء مِن الطهطاوي والشدياق إلى الأفغاني ومحمد عبده، إلى طه حسين والعقاد، إلى نجيب محفوظ ونعمان عاشور، وتقلبها بين مصطلحي: (التغيّر) و(التغيير)، إذ كان لكل جيل من هذه الأجيال فهمه الخاص لحقيقة التغيّر والتغيير، الذي يختلف عن فهم الجيل السابق له أو الجيل الذي يليه.

كان الجيل الأول، جيل الطهطاوي والشدياق "الذي راعه انحطاط الأفكار بين قومه، إذا قورنوا بشعوب الغرب المتمدنة، يفهم من التغيّر شيئين: التعليم وطبع الكتب. كان مثقفو ذلك الجيل دعاة تنوير، وكانوا يستنشقون رياح التغير مِن الغرب، ويفتحون لها صدورهم، لأنهم لم يرتابوا فيما تحمله مِن جراثيم الاستعمار، أمّا الجيل التالي فقد عاش فترة عصيبة اقتحم فيها الغرب أسوار الشرق المتهاوية ... وصحب الغزوّ العسكري والغزوّ الاقتصادي غزوّ ثقافي... وهاجم الإسلام والكنائس

[1]- عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، مصدر سابق، ص:26.

[2]- أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:84.

الشرقية القومية... وهنا كان على جيل الأفغاني ومحمد عبده- أن يقوم بمهمة عسيرة: مرافقة العدو والتعلم منه في الوقت نفسه، وكان سلاحهم الفكري الأول في هذه المعركة هو تراث العرب العقلاني... ومع أنّ الأفغاني ومحمد عبده وقفا منافحين عن الإسلام أمام هجمات ناقديه من المفكرين الغربيين، فقد كان شغل حياتهما هو إعادة الحياة إلى التراث، بنفي (الجمود) و (التقليد) اللذين رانا على أذهان المسلمين، وهكذا كان مفهوم التغيير عند هذا الجيل (تجديدا) و(إصلاحا)".[1]

وهكذا يتتبع شكري عياد "فكرة التأصيل في مسارها التاريخي عند الجيل الأوّل، وتقلّب هذا المصطلح بين (التغيّر) الذي يُفهم مِن ظاهره اللغوي، أنه دعوة لأنْ يكون التغيّر نابعا مِن ذات الأمة العربية في واقعها المتردي آنذاك، وبين (التغيير) الذي يبدو من ظاهره اللغوي ايضا أنه دعوة للنخبة مِن أبناء هذه الأمة، لتأخذ دورها في عملية التغيّير هذه، وصولا إلى وجوب كون (التغيّر والتغيير) تجديدا (Rénovation) وإصلاحا (Reformation) لهذه الحال الحضارية".[2]

ومن ثَمَّ يتتبع عياد هذه الفكرة في انتقالها من جيل الأفغاني، ومحمد عبده، إلى الجيل الثالث الذي تمثّل في طه حسين، والعقاد مِن أدباء هذه المرحلة ونقادها، وفي غيرهم من الأدباء في تلك الفترة الذين تغيرت لديهم مفهومات: التغيّر والتغيير، والتجديد والإصلاح، لتصبح (حداثة) تعتمد النهل مِن ثقافة الغرب بلا حسيب، متخذين هذه الحداثة منهجا لهم في مناحي الحياة العربية كافة في مصر وغيرها.[3]

[1]- عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، ص ص:10، 12.

[2]- أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:58.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:58.

بدأ الصراع " بين القديم المتمثّل في المحافظين، وبين هؤلاء الذين يمثّلون الحداثة الذين يصفهم شكري عياد بأنهم جيل محيّر محيّر، (بفتح الياء المشددة وكسرها معا)... فهو من أخصب أجيال النهضة إنتاجا وأوسعها تأثيرا، فتح للثقافة العربية نوافذ بل أبوابا على الثقافة المعاصرة، أي ثقافة الغرب ... فالرعيل الأول من كتّاب القصة القصيرة والرواية، لم يعرفوا لهم أبوة غير أبوة (موبسان) و(تشيكوف) و(بلزاك)، وكثيرون منهم هاجموا الأدب العربي القديم صراحة وطرحوه جملة، وأصبحت فكرة التغيير عند هذا الجيل تعني (الحداثة) أو (العصرية) أو (الصدق)... إنّ هذا الجيل كان جيلا ثوريا (في مجال الثقافة)، لأنهم أدخلوا على الثقافة السائدة في مجتمعهم مفاهيم جديدة كل الجِدّة، وخاضوا في الدفاع عنها معارك لا هوادة فيها".[1]

فعند ذلك "تشكَّل الصراع بين أنصار القديم (المحافظين)، وأنصار الجديد (المجددين)، نظر شكري عياد إلى هذا الصراع على أنه مشكلة هوية في الثقافة العربية قبل أن تكون مشكلة زمن أو تاريخ، وهذا ما يؤدي بالمناقشات حولها- على المستوى الفكري العام- إلى التخبط في مجردات... فالصورة العامة حين ينظر إليها من وجهة البحث عن الهوية هي مزيد من الانجذاب نحو الثقافة الغربية. ولعل القائلين بالأصالة والمعاصرة غير واعين بأنهم إذ يتنازلون عن مواقفهم المتشددة السابقة، لا يفعلون ذلك عن إرادة واختيار، ولا عن فهم واضح لما يعنونه بالأصالة، أو ما تعنيه كلمة (المعاصرة) في هذا العصر بالذات".[2]

فطائفة المجددين انكشفت "لهم أمور جديدة صدمتهم في مشروعهم الحضاري هذا، بعد ظهور الطغيان النازي ثم الحرب العالمية الثانية، اللذين نسخا التفاؤل، وكشفا عن تناقضات الحضارة

[1]- عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، مصدر سابق، ص ص:10، 12.

[2]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص ص:134، 135.

الغربية، ومن ثَمَّ كانت الجريمة البشعة -كما يقول شكري عياد- جريمة اغتصاب فلسطين التي كانت شيئا فاق كل جرائم الاستعمار".[1]

يصف شكري عياد "موقف المجددين بالسذاجة، لأنهم أرادوا لأمّتهم أنْ تتصف بالحداثة من دون أنْ يطرأ تبدّل عميق على طرائق الحياة وأساليب التفكير، فظهرت لهم هذه الفكرة بعيدة عن الواقع العادي الذي يعيش الناس فيه، مجافية لميول النفس الشرقية حتى هم أنفسهم، فتزلزل إيمانهم بالثقافة الغربية، وعادوا في أواخر أيامهم إلى التراث العربي القديم، إلى عصور الإسلام يستمدون منها إلهامهم، وكأنهم نفضوا أيديهم من (الحداثة) التي سلخوا في الدعوة إليها الشطر الأكبر مِن أعمارهم، ورجعوا إلى ما نهجه الجيل السابق لهم من خطة الإحياء والتجديد".[2]

فشكري عياد "أخذ فكرة التأصيل مباشرة عن أستاذه أمين الخولي الذي تتلمذ على يديه زهاء ربع قرن، حيث كانت كلمة (التجديد) آنذاك تدوّي في الآفاق، حين رأى أمين الخولي، بحكم التصاقه بواقع أمته التي يكوّن تراثها جانبا كبيرا منه، أنّ التجديد ليس إلا متابعة من حيث عاقتها غفوة اجتماعية ومواصلة النماء من حيث وقفته عوامل جمود".[3]

ويقول شكري عياد عن أستاذه في هذا الجانب: "لقد كان أستاذنا، رحمه الله، من أحرص من عرفناهم من الأساتذة على تراثنا العربي الإسلامي، وكانت له شعارات يحفظها عنه تلاميذه مثل (تجديد لا تبديد) و(أول التجديد قتل القديم فهما)".[4]

[1]- أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:60.

[2]- عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، ص:14.

[3]- عياد شكري محمد، الرؤيا المقيدة، ص:171.

[4]- عياد شكري محمد، بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1990، ص:8.

وكما كان "لتتلمذه على شيخه أحمد الشايب- كذلك - دور في تكوين هذه الفكرة لديه، حيث كان أحمد الشايب يدرّس النقد الأدبي وتاريخ الأدب على طريقة المحدثين في كلية الآداب... وكانت الثقافة العربية القديمة أغلب عليه وإنْ حاول جهده أن يقتبس مناهج المحدثين. فأراد وهو في كلية العلوم أن يستأنف دراسة البلاغة على طريقة تناسب ذوق العصر، أو بعبارة أخرى: أنْ يصل بين البلاغة والنقد الأدبي الحديث".[1]

ففكرة التأصيل "إذن فكرة جوهرية، كانت مطروحة لدى النخب من أجيال الثقافة العربية، ولا سيما في مصر، انطلاقا من رفاعة الطهطاوي في أول النهضة، مرورا بالأجيال التالية، وكانت الفكرة ذاتها تتقلب بين المصطلحات التي تدل عليها، حسب طبيعة المرحلة الزمنية والفكرية والحضارية، بين: التغيّر والتغيير، والتجديد والاصلاح والحداثة والأصالة والمعاصرة، إلى أنْ تكتسب اسم التأصيل لدى شكري عياد، الذي ينحدر مِن سلالة إمام النهضة العلمية الحديثة في مصر (رفاعة الطهطاوي)، على أننا نلمس تغييرا في مضمون خطاب (مشروع النهضة) عند الجيل الذي ينتمي إليه شكري عياد، حيث يدنو خطاب التحديث عند هذا الجيل من سوسيولوجيا التنمية، في محاولة للاعتماد على (الذات) ودعمها لمواجهة (الآخر)".[2]

3-2- اهتمام شكري عياد بالموروث الثقافي والفكري للأمة العربية الإسلامية، إذ كان لهذا الاهتمام ولا شك، دور في تكوين فكرة التأصيل لديه، وذلك أنّ الاهتمام بهذا الموروث، وربطه بحاضر الأمة في نقدها وأدبها وفكرها -عامة- على قدر الإمكان، مِن دون لَيِّ أعناق الأفكار للوصل بين القديم والحديث- هو في صلب مفهوم شكري عياد للتأصيل.

[1]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، أصدقاء الكتاب، القاهرة، مصر، 1988، ط1، ص:28.

[2]- الهواري أحمد إبراهيم، شكري عياد وخطاب النهضة، ضمن كتاب: شكري عياد جسور مقاربات في التواصل الثقافي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية و الاجتماعية، مصر، ط1، 1995، ص:16.

فقضية الاهتمام "بالموروث الثقافي للأمة العربية، وضرورة إعادة إحيائه، ومن ثَمَّ البناء عليه، مِن القضايا التي دار حولها جدل واسع وساخن بين المثقفين العرب في القرن العشرين، بين مَن تنكّر لهذا الموروث وذهب إلى حدّ رفضه جملة، بحجة أنّ العودة إلى هذا الموروث تمثل انغلاقا، ووقوعا في أسر الماضي في عصر يعيش العالم فيه عصر الحداثة وما بعد الحداثة، في حين تحتاج الثقافة العربية - من جهة نظر أنصار هذا الاتجاه- إلى مواكبة وتمثّل أحداث تيارات الأدب والنقد والفن العالمية، ولا سيما الغربية منها، للسير في ركب الحداثة، ومن ثَمَّ التأسيس لحداثة عربية".[1]

وقد عرض الباحث عبد العزيز حمودة طائفة مِن أقوال أنصار هذا الاتجاه، على مدار القرن العشرين قائلا: "لقد انتهى القرن العشرون، وقد تربع الفكر الحداثي، بل ما بعد الحداثي، في أعزّ مكان في (صالون) الثقافة العربية، بعد أن طرد بعضنا، ربما بحسن نية لا تغتفر، التراث العربي عبر النوافذ والأبواب، وأكدوا- وهنا تكمن ضخامة الجرم الثقافي الذي لا يغتفر مع كل حسن النوايا- التبعية الثقافية لثقافة (الآخر) المختلفة".[2]

وأمّا الفريق الآخر، والذي يلذ سماع صوته لأبناء هذه الأمة، وشكري عياد ولا شك واحد من أفراده، فقد نادى بضرورة العودة إلى هذا الموروث، وإحيائه ومن ثَمَّ البناء عليه، تأسيسا لفكرة الحداثة التي هي مطلب شرعي لكل أمة.

فشكري عياد بوصفه واحدا من أنصار هذا الاتجاه، دائم النظر بقداسة واحترام إلى هذا الموروث، حيث يقول: "والذي يجب أن نحاوله منذ اليوم، أن نعرف مكان تراثنا في التراث العالمي معرفة علمية موضوعية، وليس لدينا رأي مسبق في قيمة تراثنا، سوى أننا لا نرى مسوغا لافتراض أنّ هذا

[1]- أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:63.

[2]- حمودة عبد العزيز، المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2001، ص:47.

التراث، دون سائر تراث الحضارة الإنسانية، حتى أهونها شأنا، كان خاليا من الأصالة عاجزا عن التطور مع الزمن".[1]

فالزعم الذي "قد ينطلي على فئات من أبناء الأمة العربية، بأنّ موروث هذه الأمة مجرّد تلفيق لا إبداع فيه، والذي يثبت في نفوس العرب والمسلمين أنّ هذا واقع أبدي لا سبيل إلى تغييره، أو (حتمية حضارية) لا خلاص منها إلا بالانخلاع من هذه الحضارة، هو أمر في غاية الخطورة -في نظر شكري عياد- حتى إنه يصفه بأنه نوع آخر من الانتحار، أي نهاية الضياع للجيل الضائع".[2]

فشكري عياد "يقدّر هذا التراث حق قدره، ويدعو إلى إحلاله في مكانه المناسب بين التراث العالمي على أسس علمية، لأن تراثنا في هذا الجانب كان عالميا بكل معنى الكلمة، فخصوصية هذا التراث البارزة هي انفتاحه غير العادي على تراث الأمم، وشجاعة أسلافنا في تقبّل ذلك التراث تفوق بكثير شجاعة أعظم شجعاننا. ولكن شجاعة أولئك الأسلاف كانت مستندة إلى العلم، بقدر ما أسعفهم زمانهم، وشجاعتنا تستند إلى التبجح الذي يعبّر عن شعور عميق بالضعف وفقدان للثقة بالنفس".[3]

وشتان ما بين الشجاعتين، "الشجاعة القائمة على الثقة، وشجاعة الضعف وانعدام الثقة، لذلك فإنّ شكري عياد يهيب بمن يدرسون تراثنا الأدبي والعلمي والثقافي، أن يأخذوا على أنفسهم بالجد في عملهم، وأنْ يهجروا المناقشات الفارغة التي لا تقوم على استقصاء الوقائع، لأنّ هذه الدراسة تنطوي على فائدة مهمة جدا، تتخلل الأزمان الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، فنحن إذا فهمنا تراثنا في إطار

[1]- عياد شكري محمد، بين الفلسفة والنقد، ص:14.

[2]- عياد شكري محمد، القفز على الأشواك، ص:140، نقلا عن: أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:63.

[3]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:138.

الثقافة الإنسانية، أمكننا أن نحوّل هذا التراث إلى قوة دافعة إلى الانطلاق مِن جديد في مسيرتنا الحضارية، بدلا مِن كونه حملا يثقل كواهلنا ويقيد خطانا كما هو الآن".[1]

وهذه القوة هي المطلوبة الآن، "وهي في جوهر مفهوم تأصيل المستحدث على المتوارث، لذلك فقد طمح عياد إلى المستقبل عندما قال: إذا نظرنا تراثنا بعيون مفتوحة على ثقافة العصر، أمكننا أنْ نعرف قيمة ذلك التراث بلا مبالغة وأن ننقده بلا خجل، وأنْ نعيشه بلا جمود، ذلك أنّ إعادة تفسير الماضي في ضوء حاجات الحاضر وتطلعات المستقبل تحيل كتلة الماضي إلى زحم يدفع الحاضر نحو المستقبل".[2]

فشكري عياد "قد شكا حال التراث العربي بسبب عدم الاهتمام بدرسه الاهتمام الكافي الذي يستحقه، وإنْ دُرِس فيشوب دراسته النفاق وعدم الإخلاص في خدمته ... والتراث الأدبي من شعر ونثر، مهمل إهمالا مزريا في الثقافة العامة التي تكاد تقتصر على الكتب الدينية، ولم يعد في داخل الجامعات أو خارجها يهتم اهتماما حقيقيا بالتراث، أو يسأل نفسه عما إذا كان جديرا بالقراءة ولأي غرض ولذلك يدرسه أكثر الطلاب مرغمين أو شبه مرغمين".[3]

ومن ثَمَّ يصف عياد "حالة العبث والنفاق التي تشوب حركة الاهتمام بالتراث في الوقت الحاضر ... فعنايتنا بالتراث في الوقت الحاضر لا تكاد تتجاوز نشر بعض المخطوطات القديمة. ولكنّ العمل في جمع المخطوطات وتحقيقها ونشرها يتم في معظم الأحيان بصورة عشوائية. وكان قسم المخطوطات في اللجنة الثقافية بجامعة الدول العربية قد نجح في تكوين نواة من المختصين بدأت تظهر على أيديهم إرهاصات (منهج) في جمع التراث وتحقيقه، ولكن هذا (المنهج) لم يتبلور قط، ومع تكاثر مراكز

[1]- عياد شكري محمد، قراءة في كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا) من إعداد: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، مجلة فصول، ع4،ج2، م6، يوليه، أغسطس، سبتمبر، 1986، ص:178.

[2]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1999، ص ص:5، 6.

[3]- عياد شكري محمد، الإبداع والحضارة: آفاق جديدة لتاريخ الأدب، مجلة فصول، ع1+ع2، مج10، أغسطس1991، ص:126.

العناية بالتراث في مختلف أقطار العالم العربي، وسخاء بعض الدول في الإنفاق على نشر الكتب القديمة، ولم يكن لهذه الحركة تأثير ملحوظ في الإبداع الفكري والأدبي".[1]

ويضيف الناقد قائلا: "ولعل السبب في ذلك هو أنّ المراكز الرسمية وشبه الرسمية التي يكاد يتركز فيها هذا النوع من النشاط الآن، إنما تعنى بالتراث لإثبات نياتها الحسنة نحو الفكرة العربية أو الإسلامية، ولذلك فإنّ الاشتغال بالتراث يبدو أقرب إلى النفاق أو الارتزاق منه إلى الاهتمام الجاد. ويظهر ذلك حين نبحث عن دراسات في تاريخ الفكر أو الثقافة أو الأدب فنجد كثرة هائلة من هذه الدراسات، ولا سيما عند إنشاء عدد كبير من الجامعات في مختلف أرجاء العالم العربي، ولكننا نصدم باعتماد أكثرها على الجمع والتلفيق والسرد، ونقْل بعضها عن بعض، وغياب العمليات النقدية الحقيقية من التحليل والمقارنة والحكم".[2]

فشكري عياد يطلب "من النخب المثقفة في هذه الأمة الاهتمام الكافي والجاد والبعيد عن النفاق والتلفيق والسرد، ويرى أنّ هذه ليست مهمة جيل واحد، بل مهمة الأجيال العربية كلها، لأنّ إعادة تفسير التراث لا تنتهي بعمل جيل واحد، وإنما لكل جيل ثقافته وذوقه، ولكل جيل- من ثمّة- فهمه للتراث".[3]

3-3- إيمان شكري عياد بأنّ التأصيل ينبع من الوعي بالحاضر، لصنع الشخصية المستقلة لهذه الأمة العربية في كل مفردات حضارتها الثقافية والأدبية والنقدية وغيرها، حيث تتوزع مشاعر عيّاد في هذا الجانب بين الحزن والأسى لحال هذه الأمة الحضاري في الوقت الحاضر، وتبعيتها للغير، ولا سيما الغرب، في منازع الثقافة كلها، وبين الإيمان بضرورة التغيّر والتجديد النابع مِن تربة هذه الأمة

[1]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:135.

[2]- المصدر نفسه، ص:135.

[3]- عياد شكري محمد، الرؤيا المقيدة، ص:50.

الحضارية وأرضها في واقعها المعيش، لتصبح للأمة العربية شخصيتها المستقلة، ولاسيما في مجال الأدب والنقد النظري والتطبيقي، لتسهم في عالمية الأدب والنقد والحضارة.[1]

فشكري عياد يأسى لواقع أمّته العربية الحضاري في حديثه عن (حداثة) العرب بقوله: " إنّ إحدى مشكلاتنا هي أننا لا نملك حضارة الغرب، ولكننا نعيش على أبوابها كشحاذين، لأننا لا نملك، أوْ لا نعتقد أننا نملك حضارة سواها ... فنحن مغتربون إما في ماضينا الذي نعجز عن وصله بالمستقبل، وإمّا في مستقبل ليس مستقبلنا... فالصورة العامة، حين يُنظر إليها مِن وجهة البحث عن الهوية هي مزيد من الانجذاب نحو الثقافة الغربية".[2]

فحداثة الغرب "في الأدب والنقد وسائر مناحي الحياة متأصلة في واقع حياتهم، وهذا هو الوضع الطبيعي، أمّا حداثتنا فهي حداثة مستوردة، لذلك فإنّ الحداثة التي يحتاج إليها أدبنا العربي هي حداثة نابعة من داخله"[3]، "لا حداثة مستوردة قادمة من الخارج"[4]، و"الأدب الذي يستحق أنْ يسمّى أدبا حضاريا هو الأدب الذي ينشأ عن وعي ما ويخلق وعيا جديدا، هكذا تصنع الحضارة الأدب ويصنع الأدب الحضارة".[5]

---

[1]- أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:67.

[2]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص ص:134، 135.

[3]- المصدر نفسه، ص:143.

[4]- بارة عبد الغني، الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر- أزمة تأسيس أم إشكالية تأصيل؟ قراءة تأويلية في مشروع الناقدين: مصطفى ناصف وشكري عياد، مجلة فصول، ع61، 2003، ص:254.

[5]- عياد شكري محمد، القفز على الأشواك، ص:124. نقلا عن: أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:68.

لذلك فشكري عياد "يطلب مِن نخبة المفكرين والأدباء والنقاد العرب شدّ العزم لإحداث التغيير المطلوب، لأنّ عصرنا ليس عصر شك واختيار فحسب، ولكنه عصر يتطلب مِن الإنسان أنْ يفكّك كل ما حصّله في تاريخه مِن خبرات، ويشحذ كل ما أوتيه مِن ذكاء ليعيد بناء نفسه وحضارته".[1]

فالشخصية الثقافية المستقلة للأمة لا بد منها، "لأنّ لكل أمّة مشكلاتها وثقافتها الخاصة التي تعالجها وتصدر عنها، حيث يقول في مجال العلاقة بين الشرق العربي والغرب: أمّا نحن فلا بد لنا شئنا أم لم نشأ أنْ تكون لنا ثقافتنا الخاصة لأنّ لنا مشكلاتنا الخاصة. انفتاحنا على ثقافاتهم شيء حسن، ولكن انفتاحنا على ثقافتنا نحن هو -بلا شك- أحسن، ولم يعد لنا خيار، إمّا أنْ نبني ثقافتنا الخاصة، وإمّا أنْ نذوب فيهم، إمّا أنْ تكون لنا مدارسنا العربية في الأدب وعلم الاجتماع وعلم النفس، وإمّا أنْ يظل ما عندنا صورة ممسوخة مما عندهم".[2]

فشكري عياد "منشغل بتحقيق الهوية الثقافية المستقلة لهذه الأمّة، وهذا الانشغال يتبدى لمن يعايش أفكاره أنه الهمّ الأكبر، والعذاب المقيم، بحيث يرقى إلى مستوى (مشروع النهضة) يكون فيه الإنسان العربي الجديد هو الغاية، فمنه البدء وإليه المنتهى".[3]

يؤنّب شكري عياد "الضمير العربي الثقافي، ويدعوه إلى الأخذ بأسباب التغيّر المستند إلى (الأنا) المعتمد على واقع حياتنا، النابع من تربتها، ويأسى لحال التردي في هذا الواقع، ولكنه في الوقت نفسه مؤمن بأنّ هذا التغيّر يجب أن يحدث، بل إنه يحدث فعلا على الرغم من الصعوبات، فنحن نتغيّر لأننا نريد أن نتغيّر ... لا شك أنّ الطريق صعب وطويل، ولكن إذا لم تسبقنا هذه الحضارة الغربية

[1]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:13.

[2]- عياد شكري محمد، نحن والغرب، دار الهلال، القاهرة، مصر، (د ط)، 1990، ص:100. نقلا عن: أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:68.

[3]- الهواري أحمد إبراهيم، شكري عياد وخطاب النهضة، ص:11.

المجنونة فتدمّر نفسها بنفسها، لن يكون غريبا ولا مجافيا لسنن التاريخ أنْ تستأنف الحضارة دورتها في بلادنا تارة أخرى".[1]

3-4- وأمّا الدافع الرابع، فهو إيمانه بأهمية التواصل مع الثقافات الأخرى، ولا سيما الغربية منها في سبيل تحقيق التغيّر المطلوب، فشكري عياد في هذا الجانب لم يقف لا مع المحافظين الذين نادوا بضرورة العودة إلى الموروث والانغلاق في دائرته، ولا مع المجددين المنجذبين لثقافة الغرب، يقلّدون أدباءها الكبار ويطبّقون مناهجها النقدية على أدبنا العربي القديم والحديث، ولم يأخذ بقول مَن قال بوجوب أخذ الحسن المناسب لنا مِن ثقافة الآخر وترك ما لا يناسبنا، بل قال إنّ الحضارات على مرّ التاريخ في أخذ وعطاء وتفاعل مستمر.[2]

فالثقافة الغربية التي "يسعى مثقفونا إلى احتذاء نماذجها، والأخذ منها، خرجت من العصر الوسيط إلى عصر النهضة بفضل تأثرها بثقافتنا (بين أسباب أخرى)، وذلك كما نحاول نحن اليوم أنْ ننتفع بالثقافة الغربية، لننتقل بثقافتنا إلى مرحلة جديدة".[3]

ولذلك فقد شبّه "دراستنا للثقافة الغربية في العصر الوسيط وعصر النهضة حين ندرسها بحال من ينظر إلى صورته في المرآة، فقد أخذ الغرب عن ثقافتنا في مرحلة من المراحل وأخذت ثقافتنا عنهم قبل ذلك، حين ترجمت الآثار اليونانية القديمة، لكن حضارتنا العربية حضارة توفيقية في الأخذ والعطاء".[4]

---

[1]- أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:69.

[2]- المرجع نفسه، ص:69.

[3]- عياد شكري محمد، قراءة في كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)، ص:178.

[4]- المرجع السابق، ص:70.

فلا ضير إذن "أنْ نأخذ عنهم مثلما أخذ أسلافنا عنهم، ومثلما أخذوا هم عنّا، فبنوا على هذا الأخذ نهضتهم الحديثة، فالآداب العالمية التي لم تكف عن تبادل الأخذ والعطاء منذ عصر الأساطير سائرة نحو مزيد من التفاعل بحكم تشابك المصاير الإنسانية في شتى أرجاء العالم في العصر الحديث، ونمو ما يمكن أن نسميه (وعيا عالميا) لدى إنسان العصر الحاضر في كل مكان، يتداخل مع الوعي المحلي المستمد من حضارته المتميزة وبيئته الخاصة".[1]

فشكري عياد يدعو "إلى التواصل مع الثقافة الغربية، بل هو يأخذ على ثقافتنا العربية الحديثة تكاسلها عن هذا الأخذ فجدوى الاتصال بالثقافة الغربية لا ينكرها إلا الحمقى، ودعوى الاستغناء عن هذه الثقافة لا يدعيها إلا الجهّال، والخوف من فقدان الذاتية لا يستشعره إلا الضعفاء".[2]

فالتباطؤ عن متابعة الحركات المعاصرة في نظر شكري عياد، "لا يدلّ على إحساس مفرط بالأصالة بقدر ما يدل على كسل عقلي، فهذه الحركات نفسها توشك أنْ تكون دائما ثمرة لقاء نشيط وصريح بين الثقافات، تعود فتلقي بذورها بعد ذلك في نفس الثقافات التي أخذت منها، كما تمتد إلى ثقافات أخرى".[3]

فشكري عياد "يريد لثقافتنا أنْ تأخذ عنهم كل ما تستطيعه لتبني شخصيتها المستقلة، ولتصل بعد ذلك إلى أنْ تصبح ثقافة عالمية تعطي مثلما تأخذ، لا أنْ تَظلّ مستكينة تأخذ في خوف ولا تبني نفسها وشخصيتها المستقلة، الأمر الذي يحول بينها وبين أن تصبح ثقافة عالمية، لذلك فهو يعيب على ثقافتنا العربية ترددها هذا، وتوزّع شخصيتها في أكثر من وجدان بعدد من البلدان العربية،

[1]- عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، ص:89.

[2]- عياد شكري محمد، بين الفلسفة والنقد، ص:7.

[3]- المصدر السابق، ص:90.

إننا نعيش في الثقافة الغربية بوجدان شرقي، كما يعيش العامل في النظام الرأسمالي بوجدان الصانع الفردي، ولا خلاص مِن هذا الحال، إلا أن يكون لنا وجدان واحد ووعي واحد".[1]

فالاتصال المطلوب يجب "أنْ يكون عن وعي، وأنْ يكون عميقا، لذلك فالمثقفون وقادة الفكر في العالم العربي، مطالبون في نظر شكري عياد بأنْ يعرفوا كل ما لدى نظرائهم الغربيين، ولكنهم مطالبون أيضا بما هو أكثر من ذلك، أن ينظروا إليه نظرة مستقلة، ليخلّصوا الثابت مِن العارض، ما يعني حقيقة مشتركة، وما يعبّر عن مشكلة حضارية خاصة بعيدة الجذور في التاريخ، أو منتشرة الفروع في الحاضر، وهذه المهمة شاقة بدون شك، وقد يخيّل إلى البعض منا أنها مستحيلة، فهل يمكن أنْ نبلغ مِن معرفة علوم القوم، وقد تأصلت في مؤسساتهم، وتجذرت في أفكارهم ومناهجهم ما لا يعرفون هم أنفسهم؟ وجوابنا أن البعيد يرى ما لا يراه القريب، فالمسألة الثقافية التي تفصل بيننا وبينهم، وهي -مِن جهة- سبب تأخّرنا وتقدّمهم، تصبح من جهة أخرى ميزة لنا عليهم، إنهم مضوا إلى آخر الشوط وما عادوا يستطيعون الرجوع، ولا يبصرون اختلاف السبل، بل ربما نسوا الغاية، أمّا نحن فما زلنا عند المفترق نستطيع أنْ الطريق ونلمح نهايته".[2]

[1]- عياد شكري محمد، بين الفلسفة والنقد، ص:8.

[2]- أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:71.

المبحث الثالث

القصة القصيرة لدى شكري محمد عياد بين الإبداع والتأصيل

1- مفهوم القصة القصيرة.

2- نشأة و تطور القصة القصيرة.

3- تأصيل الأجناس النثرية.

المبحث الثالث: القصة القصيرة لدى شكري محمد عياد بين الإبداع والتأصيل.

1- مفهوم القصة القصيرة:

استطاعت القصة القصيرة أنْ "تحتّل مساحة واسعة من خريطة التأليف الأدبي، بل كادت تصبح اليوم أكثر الفنون رواجا في الغرب ذلك أننا نعيش في عصر سريع آلي، والوقت محدود وثمين، فلم يعد بعْد لدى الإنسان المعاصر الوقت الكافي لكي يقرأ المجلدات الطويلة والروايات التي لا تنتهي، وإنما أصبح يفضّل القراءة المحدودة- مِن حيث الكم- لأنّ وقته محدود"[1].

فكانت القصة القصيرة أقرب الفنون الأدبية لسد هذه الحاجة، وأصبح لها شريحة عريضة من القرّاء في المجتمع، وكانت لقصرها وسرعة تلقيها أنْ أقبلت عليها فئات اجتماعية مختلفة في المستوى والثقافة والفن والسن.

يعرّف شكري عياد القصة القصيرة بأنها "قصة تقرأ في جلسة واحدة"[2]، وربما استشهد أساتذة الأدب في هذا المقام بتعريف (إدجار ألان بو): "أنّ القصة القصيرة هي قصة نثرية تقرأ فيما بين نصف ساعة وساعة أو ساعتين"[3]، وهذا ما حدّده أيضا (هـ. ج. ويلز) بأنها "قطعة وصورة قصيرة يمكن قراءتها في نصف ساعة".[4]

وقد تطور فن القصة القصيرة في "إطار التطور الذي طرأ على جميع الفنون الأدبية الأخرى. فلم تعد وسيلة ترفيهية أو تسلية في أوقات الفراغ، ولم تعد تصلح للتصفح قبل النوم أو أثناء الاسترخاء، بل إنّ القصة القصيرة موضوع حي معروض في صورة عضوية متفاعلة الأجزاء متكاملة العناصر".[5]

---

[1]- الزعبي أحمد، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1995، ص:1.

[2]-عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، مصر، ط3، 1994، ص:31.

[3]- المصدر نفسه، ص:31.

[4]- عبد الجليل علي، فن كتابة القصة القصيرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص:19.

[5]- المرجع السابق، ص:2.

فالقصة القصيرة بحاجة إلى "وعي كبير وثقافة واسعة لكي يستوعب القارئ أبعادها الحديثة وتلميحاتها وغاياتها العميقة المركّزة في أقل العبارات، ولن نستفيد شيئا من القصة الحديثة إنْ لم نتسلّح بنضج فكري وثقافة عميقة نستشف بها أدق العبارات التي توحي بمواقف الكاتب ومشاعره، وأبعد المعاني المركزة المكثفة في محتوى القصة".[1]

تحتفظ القصة القصيرة "بكيانها المستقل وموقعها الراسخ بين الفنون الأدبية، فهي ليست مختصر رواية طويلة، وإنما هي فن قائم بذاته".[2]

فتعريف القصة القصيرة "على أنها محض رواية مختصرة لم يَعُد يُقنع الناقد الجمالي، فربما يكون معيار الطول والقصر ناجحا في فض الاشتباك بين أشكال القصة وألوانها المختلفة، لكنه يبقى معيارا ناقصا يميل إلى الناحية الكمية أكثر من استقراء الخصائص والسّمات الفنية لكل نوع قصصي، فإذا كان طول الرواية هو الذي يحدِّد قالبها، فإنّ قالب القصة القصيرة هو الذي يحدّد طولها، فليس في القصة القصيرة أي مقياس للطول إلا ذلك المقياس الذي تحتّمه المادة نفسها".[3]

فمعيار التفرقة "بين أنواع القصة وجعل التمايز بينها لا يرجع إلى الطول والقصر، ولا الإسهاب والإنجاز، ولا إلى العناية بالأسلوب الأدبي، وقلة العناية بذلك الأسلوب، ولا إلى خطر الموضوع أو تفاهته، فكل أولئك صفات قد تتشابه فيها جميع هذه الأنواع".[4]

[1]- الزعبي أحمد، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، ص:1.

[2]- المرجع نفسه، ص:1.

[3]- النسّاج سيد حامد، القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1977، ص:6.

[4]- عبد الجليل علي، فن كتابة القصة القصيرة، ص:19.

وقد حّدد العقّاد "أهم الفوارق في نظره وذلك استنادا إلى قول الكاتبة الأمريكية (أديث هوارتن) إنّ الموقف هو الموضوع في الغالب على القصة القصيرة، وإنّ رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الرواية".[1]

ومن الفوارق بين القصة القصيرة والرواية، "أنّ الرواية يمكن أن يكون لها تسلسل زمني، ويمكن التلاعب بهذا الترتيب كما في حالة الفلاش باك، وذلك بحكم أنّ الرواية تعرض للحياة في شمولها أمّا القصة القصيرة فهي نقطة يتلاقى فيها الحاضر والماضي والمستقبل".[2]

وترى الباحثة سهير القلماوي "أنّ فن القصة القصيرة الذي تهجّم عليه أكثر كُتَّابِنا هو أصعب الأنواع الأدبية"[3]، وأنّ أقرب الفنون للقصة القصيرة هو الشعر "فموضوع القصة القصيرة-مثل القصيدة- انفعال كامل وتام واحد مركّز، وما الصورة -شعرا أم نثرا- إلا وسيلة للتعبير عن هذا التركيز الموحّد".[4]

ويرى الباحث يوسف الشاروني أنّ القصة القصيرة "تنتمي إلى مجموعة الفنون القولية الدرامية، أي التي تقوم على أساس أحداث كأنها وقعت أو يمكن أن تقع، ولذلك نستبعد الشعر الغنائي مثلا الذي هو فن قولي ليس الحدث الدرامي من شروطه، وإنْ كانت له شروطه الخاصة به... وبذلك يمكن تعريف الفصيلة-إذا جاز لنا التعبير هنا- التي تنتمي إليها كل من القصة القصيرة والرواية بأنّها فن درامي أداته اللغة، النثر لا الشعر، قد يتخلله حوار لكنه لا يقتصر عليه".[5]

---

[1]- عبد الجليل علي، فن كتابة القصة القصيرة، ص:19.

[2]- الشاروني يوسف، القصة تطورا وتمردا، مركز الحضارة العربية، مصر، ط2، 2001، ص:39.

[3]- الزعبي أحمد، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، ص:1.

[4]- المرجع نفسه، ص:1.

[5]- المرجع السابق، ص ص:37، 38.

فالقصة القصيرة ليست عملا سهلا، وإنما هي عمل مركّز مكثّف دقيق- كما يرى أغلب النقاد- و لا مجال للحشو أو الزيادة، وكل كلمة فيها تؤدي دورا يخدم فنية القصة أو مضمونها.

فالقصة القصيرة تنطوي على لمحات مثيرة مركّزة تفضح شرخا في الحياة أو عيبا يعاني منه المجتمع، وتطرح أزمة الإنسان المعاصر ومواقفه الحضارية تجاه الكون والحياة، وترتبط بانفعال داخلي، وإحساس حاد في أعماق الأديب يعكسه بسخرية مريرة حينا، وجرأة لاذعة حينا آخر، وتضعنا وجها لوجه أمام قضايا الوجود وأزمات العصر، ومشاكل الحياة، بحيث نشعر أنه ليس باستطاعتنا أنْ ندفن رؤوسنا بالرمل، إذ لا بد أنْ نكون طرفا في المعركة والمواجهة والواقع.[1]

لقد تعدّدت تعريفات القصة القصيرة، و "تنوعت مفاهيمها عند النقّاد، والقصّاصين أنفسهم، وارتكزت معظم هذه المفاهيم على قضية الطول والقصر، ولكن المؤكَّد رغم هذا الخلاف هو أنها قد نشأت عندما اشتدت الحاجة إلى القاص إلى التعبير عن جانب واحد من جوانب الحياة أو موقف واحد منها أنها أشبه بالصورة الفوتوغرافية التي تلتقط مشهدا واحدا وليس شريطا سينمائيا يسجّل قطاعا عريضا من معالم الحياة".[2]

2- نشأة و تطور القصة القصيرة:*

يُجمع النقاد ومؤرخو الأدب على "أنّ القصة القصيرة شكل حديث في أوروبا وأمريكا، استكمل شكله في القرن التاسع عشر، بل في نصفه الثاني، وترجع بداياتها إلى الكاتب الروسي (نيكولاي غوغول: 1809-1852)، والكاتب الأمريكي (إدجار ألان بو:1809-1849)، دون أن يكون بينهما صلة،

[1]- ينظر: الشاروني يوسف، القصة تطورا وتمردا، مرجع سابق، ص ص:39،38.

[2]- عبد الجليل علي، فن كتابة القصة القصيرة، ص:20.

* للاستزادة: ينظر: الورقي سعيد، اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، ص ص:27، 68. ينظر: محبك أحمد زياد، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة. النسّاج سيد حامد، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، ص ص:227، 234.

وكَتَبا قصصهما عن الحياة العادية ومن سلوك الشعب ومن الحوادث البسيطة في المصنع والمزرعة والسوق ... أدبا تصويريا يشف عن البواعث النفسية والغرائز والوجدانيات التي تضبط السلوك بأسلوب قصصي، وبعدها ظهر كتّاب آخرون مثل (موباسان)، و(فلوبير) في فرنسا، و(آرثر كونان دوبل) صاحب مخاطرات شارل هولمز في إنجلترا وغيرهم".[1]

أمّا في الوطن العربي، "فإننا نستطيع أن نحدّد بداياتها بمحاولات (محمود تيمور، ومحمد تيمور، وعيسى عبيد، وطاهر لاشين) مع بداية هذا القرن وبالتحديد بعد عام 1910، أمّا قبل ذلك، فلا نستطيع أن نعُدّ الأشكال السابقة كالحكايات و الحواديث الأسطورية أو المقامات- التي طورت عند المويلحي وعبد الله النديم- نوعا من القصة القصيرة بمفهومها الفني".[2]

وقد تأثر رواد القصة القصيرة بالأدب الغربي، وكانت قصصهم تعكس القضايا الاجتماعية والسياسية في العشرينيات من هذا القرن خاصة بعد ثورة 1919، ولم تكن معرَّبة، وإنما كانت متأثرة بالقصة الأوروبية مِن ناحية، وبالحكايات الشعبية والملاحم والسير في التراث العربي القديم مِن ناحية أخرى.

فالتأثر بالغرب بدأ منذ فجر النهضة، إذ بدأت الاتصالات الثقافية ونشطت حركة الترجمة إلى أنْ استقلت بعض المؤلفات عن النقل والترجمة، وغدت محاولات في التأليف الأدبي متأثرة بالأدب الغربي، وفي الوقت نفسه بالتراث العربي.

واستمرت العلاقة القائمة بين الأدبين -العربي والغربي- إلى اليوم، ويلاحظ أنّ التأثّر بالاتجاهات الأدبية في أوروبا لا يكون مباشرة، وإنما يتأخر كثيرا فحين كان تيمور يكتب

[1]- إبراهيم توفيق عمر، فنون النثر العربي الحديث، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص:100.

[2]- الزعبي أحمد، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، ص:7.

في الكلاسيكية والواقعية، ومحمود كامل يغرق في الرومانسية كانت الاتجاهات الرمزية والسريالية والتجريدية قد قطعت شوطا بعيدا في أوروبا، ويرجع هذا إلى الفارق الحضاري بين المجتمعين، والفارق الفكري أيضا حيث عانى المجتمع العربي طويلا في فترة الاحتلال الأجنبي.

3- تأصيل الأجناس النثرية الحديثة:

تعتبر قضية أصالة الأجناس النثرية العربية الحديثة (القصة القصيرة، والرواية، والمسرح)، قضية خلافية بين من يذهب إلى أنّ هذه الأجناس وردت إلى أدبنا العربي الحديث عن طريق ترجمة أدبائنا العرب المحدثين، وتمثّلهم لنماذج منها في الآداب الغربية، والنسج على منوالها، وبين مَن يذهب إلى أنّ لهذه الأجناس جذورا في الموروث الثقافي والأدبي للأمة العربية؛ ومِن أبرز القائلين بالرأي الأول -على سبيل التمثيل لا الحصر- يحي حقي، وعبد المحسن طه بدر، حيث يرى يحي حقي أنّ معرفتنا بالقص جاءت عن طريق اتصالنا بالغرب[1]، وأنه "على ضوء المقارنة بين البذرة القادمة، وبين وبين ما هو موجود باليد، أحس الأدباء أنّ الفرق بين الاثنين كبير، فالموجود في اليد لا يخرج عن بعض السير، وقصص ألف ليلة وليلة، ومقامات لا تدرس إلا باعتبارها وثائق لغوية غرقت في تحف النحو والبديع، عناصر ضئيلة من قوام القصة بوصفها لشخصية خيالية، أو ضبطها في موقف معين لا يخلو من الفكاهة أحيانا، كما في مقامات الحريري، هي فتات فني تنقصه الوحدة وتبيان رأي أو مذهب".[2]

ولا ضير -في رأيه- من "أنْ نعترف أن القصة جاءتنا من الغرب، وأنّ أول مَن أقام قواعدها أفراد تأثّروا بالأدب الأوروبي، والأدب الفرنسي بصفة خاصة".[3]

[1]- ينظر: أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، دار آمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010،

[2]- المرجع نفسه، ص:91.

[3]- حقي يحي، فجر القصة المصرية، دار القلم، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص ص:17، 20.

وأمّا عبد المحسن طه بدر، فيرى "أنّ حركة بعث التراث العربي، تركت أثرها الواضح على الشعر العربي، بوصفه أكثر الأجناس الأدبية العربية أصالة ولكنها لم تترك أثرا ملموسا على فن الرواية، وذلك لأن هذا الفن لم يلبث وجوده بقوة في أدبنا الرسمي في الماضي، كما أنّ أحدا في هذه الفترة لم ينظر إلى الأدب الشعبي باعتباره أدبا، بل على العكس من ذلك، فهو يذهب إلى أنّ فن الرواية نشأ بسبب تأثّر العرب بترجمة الرواية عن الغرب".[1]

وأمّا القائلون بالرأي الآخر، فعلى الرغم من أنّ بعضهم لا ينكر تأثّر هذا الجنس الأدبي في نشأته بالترجمة عن الآداب الغربية، إلا أنهم يذهبون، في الجملة، إلى عدم جواز التنكر لأثر الموروث في تأصّل هذا الجنس في الأدب العربي الحديث، ومن القائلين بهذا الرأي -على سبيل التمثيل لا الحصر- محمود تيمور، وفاروق خورشيد، وشكري عياد.

حيث يذهب محمود تيمور إلى "أنّ إنكارنا وجود جذور لهذا الجنس في موروثنا الثقافي والأدبي، ما جاء إلا لأننا وضعنا نصب أعيننا القصة الغربية في صياغتها الخاصة بها، وإطارها المرسوم لها، ورجعنا نتخذها المقياس والميزان، وفتشنا عن أمثالها في أدبنا العربي، فإذا هو قد خلا منها أو يكاد، وشدّ ما أخطأنا في هذا الوزن والقياس، فللأدب العربي قصص ذو صبغة خاصة، وإطار مرسوم".[2]

كما يذهب فاروق خورشيد إلى "أنه لا يمكن بحال من الأحوال، أنْ نسأل عن العلاقة بين قصصنا المعاصر والقصص العربي المتوارث إلا بعد أن نعرف هذا التراث معرفة جيدة، أمّا الجزم بأنه

[1]- طه بدر عبد المحسن، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1928)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، (د ت)، ص ص:403، 404.

[2]- تيمور محمود، محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، مصر، (د ط)، 1958، ص:26.

لم يمكن ليؤثّر بحال على إنتاجنا المعاصر، فهو أولا رجم بالغيب، وهو ثانيا فصل لجيل الكتاب المعاصرين عن أمتهم كلها، وعن إنتاج هذه الأمة، الذي يمثّل عقليتها وعقائدها وموقعها من الحياة".[1]

وأمّا شكري عياد، "فإنّه ينطلق في محاولته تأصيل الأجناس النثرية الحديثة، مِن قناعة مفادها، أنها قد وفدت إلى أدبنا العربي الحديث عن طريق حركة الترجمة عن الآداب الغربية، واقتباس الأدباء وتمثّلهم لها مِن تلك الآداب، في القرنين التاسع عشر والعشرين، فالباحث في نشأة القصص العربي الحديث- في نظر شكري عياد- أمامه حقيقة تاريخية لا تقبل جدلا، وهي أنّ نماء هذا النوع من الأدب كمّا وكيفا، إنما جاء على أثر حركة ترجمة واسعة للقصص... ومما لا جدال فيه كذلك-لأنه ثابت تاريخيا- أنّ كثيرا من كتاب القصة عندنا قد ترجموا واقتبسوا قبل أنْ يقدموا على إنشاء قصص مبتكر".[2]

ولكن على الرغم "من قناعته هذه، فإنه مؤمن من جهة أخرى، أنّ ذلك لا يعني أن الوافد الجديد قد صادف مكانا خاليا، فقد كانت لنا قصصنا، وكانت لنا حضارتنا، وصحيح أنّ اتصالنا بالحضارة الغربية يمثّل تحوّلا هاما في تاريخنا، ولكن من ا لسذاجة أنْ نتصور أنّ هذا التحوّل معناه أننا قطعنا الوشائج التي تصلنا بالماضي، فعوامل الوراثة والبيئة يظل لها فعلها المستمر خلال فترات التغيّر".[3]

لذلك فإنّ شكري عياد يجهد للتأصيل لهذه الأجناس في مواضع متفرقة من كتاباته، حيث يتوزّع جهده هذا في محورين: أولهما التنقيب في الموروث العربي بحثا عن أصول ومنابع لهذه

[1]- خورشيد فاروق، في الرواية العربية: عصر التجميع، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص:223.

[2]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ص:8.

[3]- المصدر نفسه، ص ص:8، 9.

الأجناس، وثانيهما محاولته ربط هذه الأجناس بواقع الحياة المعيش، باعتبار هذه الأجناس تصدر عن الواقع، وتصوّر الحياة في حراكها في الجوانب الاجتماعية والسياسية والفكرية وغيرها.

3-1- علاقة الأجناس النثرية العربية الحديثة بالموروث:

يبيّن شكري عياد أنّ "مقياس الطول أو عدد الكلمات أو غير ذلك، ليس بالمقياس المناسب والصحيح للتفريق بين الأشكال الثلاثة (الرواية، القصة القصيرة، الصورة)، وإنما التفريق المناسب هو تفريق فني، وهو ما يسميه شكري عياد (وحدة الانطباع)؛ بمعنى أنّ الروائي يلاحظ الحياة بنظرة فيها من الشمول والاتساع، أكثر مما في القصة القصيرة، بحيث يتابعها في نموها وتسلسل أحداثها وتشابك العلاقات فيها، واضعا يده على مكامن الجمال والقبح فيها، بينما كاتب القصة القصيرة ينظر إليها من زاوية خاصة، يعالج فيها جزئية لا تتمتع بالعموم والشمول كما في نظرة الروائي".[1]

لذلك فإنّ الروائي -في نظر شكري عياد- "فيه شيء مِن الباحث الاجتماعي، ومِن المؤرِّخ أو العالم النفسي أو مِن هؤلاء جميعا، بينما كاتب القصة القصيرة ينظر إلى الحياة دائما من زاوية خاصة ويتلقاها بحساسية خاصة، فالفرق الدقيق بينهما، هو أنّ الرواية فن اجتماعي، بينما القصة القصيرة فن شخصي"،[2] كما يدعوهما عياد.

بحيث "تغلب طبيعة النثر على الأول، بينما تغلب طبيعة الشعر على الثاني، ذلك أنّ الإحساس بقوة النثر عند الروائي يفوق قوة الشعر ويكاد يعدل الإحساس بالدراما، أمّا كاتب القصة القصيرة فقوة الشعر وقوة الإحساس بالدراما هما أظهر ما فيه، إنه فنان شديد الفردية، ولهذا فإنه ينظر إلى الحياة دائما من زاوية خاصة، ويتلقاها بحساسية خاصة، ويُرى الإنسان فيها دائما في موقف مأزوم، هذا التكوين النفسي لفنان القصة القصيرة، هو الذي يجعل الشكل الخاص بهذا الفن شكلا طبيعيا

[1]- أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:95.

[2]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، مصدر سابق، ص:48.

لا مجرد رواية مختصرة، فالفنان الشخصي الفردي المتأزم، هو فنان تغلب عليه انطباعاته، ولا تنشط نفسه لتسجيل التفاصيل التي لا تتصل مباشرة بهذه الانطباعات، ثُمَّ هو فنان متباعد، لا يستطيع أنْ ينغمس في حياة الآخرين، بل يُؤثِر دائما أنْ يتعاطف معهم على بعد، ثم هو بعد هذا وذاك فنان يحس وقع الصدام ويسمع تمزق الوشائج في كل ما يسترعي انتباهه مِن أمور الحياة، ولهذا كله يجد في شكل القصة القصيرة التعبير الكامل عن رؤيته للحياة".[1]

أي أنّ هذه النظرة مِن زاوية محدَّدة وبهذه الحساسية، مِن قِبل كاتب القصة القصيرة- تمثّل انطباعا واحدا مكثّفا، يملي عليه أنْ تكون عناصرها الفنية (من حيث الشخصيات والمكان والزمان وتسلسل الأحداث والعقدة) محدودة في أبعادها، وإنْ كثر عدد كلماتها وطال عدد صفحاتها، فهي تمثّل جزئية من الحياة، بينما الرواية تمثل حياة كاملة بشمولها واتساعها وغناها، فالرواية إذن هي سرد تحييلي طويل يجتمع فيه الحديث والتحليل النفسي للشخصيات وتصوير المجتمعات والعالم الخارجي والأفكار، بينما القصة القصيرة تكاد تكون لقطة تصويرية موضوعها في الغالب تلك اللحظة العابرة القصيرة في الحياة الإنسانية.[2]

لذلك فإنّ شكري عياد في "تفريقه بين قصتي (جيمس جويس): (الموتى) و(الحب الأول) اللتين تعدّ الأولى منهما -في نظره- قصة قصيرة، مع أنها تقارب في عدد صفحاتها الثانية التي يعدها رواية، فإنه يرى أنّ الثانية لا تصوّر انطباعا واحدا، ولكنّها تصوّر مرحلة مِن العمر بكل عواصفها وسذاجتها، فقرها وغناها، جمالها وخطرها، وهي على صغرها تخلق بيئة كاملة، مادية ومعنوية، تنضج

[1]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ص:48.

[2]- ينظر: اصطيف عبد النبي، الأدب: الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، سوريا، ط1، 1994، ص:607.

فيها تجربة الحب الأول لفتى في السادسة عشرة. أمّا (الموتى) فإنها على طولها تصور انطباعا واحدا، وتخضع كل جزئياتها لهذا الانطباع: معنى الموت".[1]

ويلاحظ شكري عياد من ناحية أخرى، "أنّ الفرق الجوهري بين القصة القصيرة وبين الصورة، لا يقوم على الطول أيضا، فالفرق بينهما إذن في درامية الحدث، هذه الدرامية التي تعطي القصة القصيرة وحدتها البنائية الكاملة، ولك إذن أن تقول إنّ الصورة لا تصل في اكتمال شكلها إلى مستوى القصة القصيرة، لأنها تفتقر إلى ذلك الموقف الدرامي الذي يؤكّد وحدة الانطباع ويهيمن على ما تحتويه القصة من تفصيلات".[2]

وبالعودة إلى الحديث عن الأصول التي تمثِّل منابع الأنواع القصصية الحديثة (القصة القصيرة، الرواية)، فإنّ شكري عياد يجد أنها تتمثل في ما يلي:

أ- الأسطورة:

بما أنّ الفنّ القصصيّ قديم قدم الإنسان فإنّ من أهم ألوانه، التي تُعدّ أصلًا ورافدًا أساسيًّا للقصّة القصيرة، الأسطورة؛ وهي في أرجح الأقوال التعبير القوليّ عن شعائر معيّنة تمارسها الجماعة البدائيّة اعتقادًا منها بأنّ هذه الممارسة تجلب لها الخير وتدفع عنها الضرّ[3]، وهذا الارتباط بين الأسطورة وبين شعيرة تعدّها الجماعة ضروريّة لحياتها هو ـ فيما نرى ـ التفسير الأساسي لشغف الإنسان بالقصّة.[4]

[1]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، مصدر سابق، ص ص:60.

[2]- المصدر نفسه، ص:65.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص ص:12، 13.

[4]- ينظر: نفسه، ص:13.

وملاحظا أنّ "التشابه بين القصص الشعبية عند الأمم المختلفة من ناحية، وبينها وبين الأساطير من ناحية أخرى، يدلّ على أنّ هذا القصص الشعبي قد احتفظ بكثير من خصائص الأسطورة التي حُوّرت في فنون الأدب الرسمي كالملحمة والتراجيديا".[1]

ويُمكن تعليل "شغف الإنسان بالقصّ، بالرجوع إلى الأسطورة، فيكون القصّ عائدًا إلى الأصل الديني أو الأنثروبولوجي القديم المركوز في خليقة الإنسان الفنّان بطبعه، ولا يركن عيّاد إلى تفسير القصّ بالرجوع على هذا الجذر حسب، لكنّه يذكر أسبابًا أخرى تعود إلى تأثير الظروف المختلفة التي تحيط بالمبدع، ومِن هذه الأسباب التنفيس عن السخط الناشئ عن ظروف اجتماعيّة غير عادلة، التعبير عن نزعات جنسيّة مكبوتة، الدفاع عن فكرة سياسيّة أو دينيّة".[2]

وجميع هذه الأسباب عنده لا تعدل في أهمّيّتها السبب الرئيس، وهو الارتباط بين الأسطورة والشعيرة، فيعطى الجوهر الشعائريّ الأهمّيّة الخاصّة للقصّة. وبما أنّ الأسطورة أكثر التصاقًا بالنفس من غيرها، لارتباطها بالشعائر، فإنّ القصّة المرتبطة بالأسطورة هي ولا شكّ أكثر تأثيرًا في النفس.

لقد جاءت "الحكاية الشعبيّة بعد الأسطورة في حياة الشعوب لتعبّر هي بدورها عن جوهر القصّ ودوره في حياتهم، ومن هنا ندرك أهمّيّة الأساطير والحكايات الشعبيّة في التعبير عن روح الجماعة، وطبيعة موقفها الحضاريّ الذي تعكسه في قصصها وتعيش فيه، ولعلّ أكبر استغلال للأسطورة في العصر القديم، كان هو شكل الملحمة أو على الأصحّ قصص البطولة التي نسجت منها الملاحم".[3]

[1]- عياد شكري محمد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط1، 1959، ص:75.

[2]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ص:13.

[3]- المصدر نفسه، ص:14.

ويقول عبد الحميد يونس "لا يستطيع باحث أنْ يدرس الحكاية الشعبيّة دون أنْ يعالج الأسطورة، وأنْ تستقر في خلده دلالاتها ووظائفها، ولقد أصبحت الأساطير مادّة خصبة مِن مواد الدراسة الإنسانيّة ولها علم قائم برأسه هو علم (الميثولوجيا) أو علم الأساطير، وتُعدُّ هذه المادّة بمثابة المنبع أو الأصل الذي تتفرّع عنه الحكاية الشعبيّة".[1]

تعيد هذه الأقوال إلى أذهاننا "قضيّة صعوبة الفصل بين الأنواع، فكلّ منها يُفضي إلى الآخر، وقد ينسل الواحد منها أنواعًا عديدة، وممّا يزيد الأمر التباسًا أنّ بعض الأنواع؛ مثل الأسطورة قد وصل إلينا عن طريق شعراء الملاحم والتراجيديا ومَن عاصرهم أو جاء بعدهم من مؤلّفين جماعيين، وهؤلاء استباحوا التغيير فيما أخذوه من الأساطير، فمزجوا الجوهر الأسطوريّ بالشكل الفنّيّ الذي صاغه الشاعر على حسب تصوّره وروح عصره، ويحول هذا الأمر دون المعرفة الحقيقيّة بالأسطورة وحدودها، على الوجه الأكمل، أي الوجه الذي وجدت عليه أصلًا، لذلك نكتفي بأن نعدّها أصلًا أساسيّاً مشتركًا لعدّة أنواع لاحقة".[2]

وعندما نقلّب الأمر عند عيّاد، نجده يلخّص جوهر العلاقة بين الأسطورة والقصّة القصيرة بأنّ الأسطورة جذر أصيل من جذور القصّة القصيرة، وأنّها هي التي أمدّتها بالصفة الجوهريّة لها، وهي صفة القصّ التي ترعرعت في أحضان الأسطورة منذ طفولة البشريّة.

ب- فن الخبر:

تظل سيطرة الطبقة البرجوازية مدار حديث شكري عياد في ربطه بين فن الخبر والأجناس القصصية الحديثة، فيستهل هذا الربط بتعريفه فن الخبر حيث يقول: "إنّ أصله تاريخ، فهو نوع

[1]- عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبيّة، المكتبة الثقافيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1985، ص:15.

[2]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ص:16. وينظر: البطل في الأدب والأساطير ، ص:65.

من التفصيل لحادث ذي قيمة في حياة الجماعة، وبناء على ذلك فإنّ راويه يتحرّى صدق الرواية ويسوق خبره للعلم لا للتأثير".[1]

فالخبر في أصله "ليس شكلا فنيا، ولكن الطبقة البرجوازية التي نشأت في الأقطار العربية والمتعربة عندما تمركز النشاط الاقتصادي حول الأمصار الجديدة، أرادت خبرا من نوع آخر، أي أخبارا تتمتع بنوع من التأثير الجمالي الفني، بحيث تصور حياتها وأنماط سلوكها، وتمتع سامعها أو قارئها بهذا التصوير، وإنْ لم تراع الدقة في النقل، وهكذا تميّزت هذه الأخبار بأنّ موضوعاتها مستمدة غالبا مِن الحياة المعاصرة، وأنها تمزج الواقع بالخيال، وأنها تقصد إلى الإطراف والتسلية".[2]

فهذا النوع لم يكن في الأصل شكلا فنيا، وإنما وصفًا لحادث سيق للتأثير، اكتسب درجة مِن الفنية على يد إمامه الأول الجاحظ عن طريق ثلاثة جوانب: أولها استمداد حوادثه من الحياة، وثانيها مزج الواقع المستمد من الحياة بالخيال، وثالثها قصده إلى الإطراف والتسلية، إرضاء للطبقة البرجوازية آنذاك التي كانت مترفعة تنقب عن العيوب، وتنفي من صفوفها كل من يخرج على مواضعاتها عن طريق السخرية.[3]

وقد توفرت القدرة "على الكتابة وتوظيف عنصر السخرية فيها، في واحد من أبناء تلك الطبقة، وهو الجاحظ الذي رمى بسهام الضحك مَنْ خالف شعائره الجديدة، وكانت شعائر هذا المجتمع ككل مجتمع برجوازي جاء على أثر عصر بُطولي، تقوم على القصد والاعتدال، فسخر الجاحظ مِنَ المدعين

[1]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، مصدر سابق، ص:23.

[2]- المصدر نفسه، ص:24.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:24.

جميعا: مدعي العلم ومدعي الشجاعة ومدعي الكرم، وسخر من المبالغين جميعا، حتى مَن يبالغون في صفة تعدّ فضيلة بمقاييس المجتمع البرجوازي كصفة الحرص على المال".[1]

هذه هي الأجواء التي نشأ فيها فن الخبر في تراث العرب القصصي، وقد أورد شكري عياد خبرين من الأخبار التي رواها الجاحظ*، وعددا من الأخبار التي رواها أحمد بن يوسف المصري**، واستقرأ العناصر الفنية في هذه الأخبار، في محاولة منه لتبيّن وجود عناصر فنية قصصية فيها، فوجد في الخبرين اللذين نقلهما الجاحظ العناصر الفنية القصصية التالية:[2]

- ❖ الحدث: بحيث يقوم الخبر الذي يرويه الجاحظ على حادثة طريفة أو (نادرة) تدل دلالة واضحة على خلق ثابت وهو بذلك في نظر شكري عياد قصة شديدة البساطة.

- ❖ الحوار: بحيث لا يضحّي الجاحظ بالنبرة الطبيعية في الكلام في سبيل فصاحة اللغة، وهو يجعل حديث المتكلِّم دالا على شخصيته حتى لتكاد ترتسم منه صورة كاملة.

- ❖ طول الخبر: بحيث يساعد تفنن الجاحظ في استخدام العنصر الفني السابق-الحوار- في إطالة الخبر حتى ليستحق بفضل ما فيه من التفاصيل أنْ يسمى صورة، وربما اعتبر -بشيء من التسامح- قصة قصيرة.[3]

كما حلّل شكري عياد "الهيكل الفني للأخبار التي رواها عن أحمد بن يوسف المصري إلى أربعة محاور تقوم في مجموعها على معادلة طرفاها: (إحسان ⟵ جزاء)، وسمى عيّاد الرابط بين الطرفين

---

[1]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ص، ص:27.

* ينظر: عياد شكري محمد، فن الخبر في تراثنا القصصي، مجلة فصول، يوليو، أغسطس، سبتمبر 1982، ص ص:14، 18.

** ينظر: المرجع نفسه، ص ص:14، 18.

[2]- ينظر: أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:101.

[3]- ينظر: عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ص:27.

(مكافأة)"،[1] فهو يجد إذن في هذه الأخبار عناصر فنية تقرّبها من (الصورة)، وإلى حد أبعد، وهو القصة القصيرة.

ج- المقامة:

يمر تأصيل شكري عياد للأنواع القصصية الحديثة على جنس المقامة العربي العريق بمرحلتين: أولاهما استقراؤه العناصر الفنية في بعض المقامات، الأمر الذي يوصله إلى التأكيد أنّ بعضها يصح لأنْ يعدّ قصة مكتملة العناصر الفنية، وثانيها استقراؤه كذلك لثلاثة مِن الأعمال الفنية التي أُلّفت في العصر الحديث، حاول فيها مؤلفوها إحداث إضافات فنية على جنس المقامة العربي وإلباسه شكل القصة القصيرة، بحيث شكّلت هذه الأعمال الفنية الثلاثة- في نظر عياد- جسرا بين جنس المقامة والقصة القصيرة العربية الحديثة.

ج-1- المرحلة الأولى:

يبحث شكري عياد في هذه المرحلة عن العناصر الفنية التي تباعد بين جنس المقامة عند مؤلفَيها الأولَين: الهمذاني والحريري، والقصة القصيرة، ومن ثَمَّ العناصر التي تقارب بينهما، ليجد أنّ العناصر الفنية التي تفرق بينها تتمثل فيما يلي:[2]

- إنّ كثيرا من المقامات الهمذانية والحريرية لا يحتوي على أكثر من زخرفة لفظية وحشد لألفاظ منتقاة، تشتمل على نسبة كبيرة من الغريب في جمل مرصوفة مسجوعة.
- إنّ العقدة التي تدور حولها كثير من المقامات، هي بمثابة بحث لغوي أو مسألة أدبية أو حلية بيانية، مما يدل دلالة واضحة على أنّ الغرض الأول لهذه المقامات كان تعليم اللغة والأدب.[3]

[1]- عياد شكري محمد، فن الخبر في تراثنا القصصي، مجلة فصول، ص ص:14، 18.

[2]- ينظر: عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ص:28.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص:28.

- إنّ العيب الأساسي في المقامات، هو تكرار الموضوع وجمود القالب، فإذا لم يكن الموضوع من نوع الثقافة اللغوية ... فهو لا يخرج عن حيلة من حيل الكدية ... والقالب لا يعدو أنّ راوي المقامات عيسى بن هشام عند الهمذاني والحارث بن همام عند الحريري، يمر ببلد من البلاد في أسفاره، فيلقى ذلك الأديب المتصعلك- أبا الفتح السكندري عند الهمذاني، أو أبا زيد السروجي عند الحريري- آخذا في حيلة من حيله.[1]

وأمّا العناصر الفنية التي تقارب بين الجنسين في نظر شكري عياد فهي:[2]

- ✓ إنّ الهمذاني يخرج من القالب الذي وصفه شكري عياد من قبل (بالجمود) ويمثّل لذلك بمقامة الهمذاني (الأسدية).
- ✓ إنّ الحريري يُدخل في بعض المقامات شخصيات ثانوية على قدر عظيم مِن الحيوية، كشخصية القاضي الفاسق، أو الوالي الأحمق.
- ✓ إنّ الهمذاني يبلغ في (مقامته المضيرية) مستوى رفيعا يصلح لأنْ يقارن بما بلغه كتّاب القصة القصيرة العالميون في العصر الحديث، والحادثة هنا يسيرة ... ولكن الحادثة أو (العقدة) في هذه المقامة هي أهون ما فيها، وإنما تتركز قيمتها الفنية على تصويرها الرائع للمضيف التاجر محدث النعمة، وطريقة التصوير تذكِّرنا بطريقة الجاحظ في اعتمادها الحوار.[3]

يخرج شكري عياد بعد هذه المقارنة بنتيجة مفادها، "أنّ هناك عددا من هذه المقامات تحوي من العناصر الفنية للجنس القصصي، ما يخوّله الحكم بأنّ هذه المقامات يمكن أنْ توضع في مجموعة من القصص القصيرة العربية من جميع العصور، وفي مصاف روائع القصص القصيرة العالمية".[4]

---

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، مصدر سابق، ص:29.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص:29.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص ص:29، 30.

[4]- المصدر نفسه، ص:28.

ج-2- المرحلة الثانية:

وهي المرحلة التي يخطو فيها جنس المقامة خطوة أكثر تقدّما نحو الأجناس القصصية الحديثة، وذلك على أيدي ثلاثة من الأدباء العرب المحدثين: محمد المويلحي في كتابه (حديث عيسى بن هشام)، وحافِظ إبراهيم في كتابه (ليالي سطيح)، ومحمد لطفي جمعة في كتابه (ليالي الروح الحائر)، لتكون هذه الأعمال مرحلة وسطا بين جنس المقامة وأجناس القصص الحديثة، حيث يتناول شكري عياد هذه المؤلفات الثلاثة بالقراءة محلِّلا إياها مِن جانبي الموضوع والعناصر الفنية، مبيّنا كيف عادت إلى جنس المقامة بوصفه جنسا موروثا، وبثّت فيه الشيء الكثير من روح الجنس القصصي الحديث.[1]

ويبدو أنّ شكري عياد "متأثر في هذا التحليل، ولا سيما فيما يتعلّق بتحليله لكتابي المويلحي وحافِظ إبراهيم، بدراسة عبد المحسن طه بدر (تطور الرواية العربية الحديثة في مصر :1870-1938) التي بيّن فيها (بدر) تأثر هذين الكتابين بجنسي المقامة والرواية، بوصف الأول جزءا من الموروث العربي، وبوصف الثاني جنسا غربيا حديثا، لا سيما أنّ عيادا يشير إلى هذا التأثر في مقدمة كتابه (القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي)".[2]

فكتاب محمد المويلحي هو أول هذه المؤلفات من حيث الترتيب الزمني، فقد وضعه بين عامي (1898-1900)، بعْد أنْ ذهب "في شبابه إلى فرنسا، وعرف لغتها واتصل بأدبائها ... وكان إميل زولا من أحظى القصصيين الفرنسيين لدى القراء في ذلك العهد- أواخر القرن التاسع عشر- ومذهب زولا في القصص يقوم على القرب من الواقع، ودراسة شبه علمية، فكان ما ثقفه المويلحي من ذلك مزاجا قويا لوّن المقامة تلوينا جديدا".[3]

---

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، مصدر سابق، ص:5، 6.

[2]- المصدر نفسه، ص ص:5، 6.

[3]- عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، ص ص:42، 43.

قاصدا من ذلك إلى "غرض اجتماعي هو شرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم، ووصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم، فعمله من هذه الناحية يعد تطويرا لهذا الجنس، ذلك أنّ المقامة القديمة وإنْ مزجت التسلية بالتعليم، فإنها لم تقصد الأحوال الاجتماعية بالوصف ولا الأخلاق بالشرح، ولكن الأحوال والأخلاق كانت ترد فيها عرضا داخل إطار شديد التحديد والتنوع".[1]

ولكن المويلحي الذي كان ممن "اشترك في الثورة العرابية، وهو صبي يافع، وكان من حلقة المفكرين الثائرين على جمود الشرق وتأخره، حلقة جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، يقصد إلى وضع يديه على مَوَاطن الخلل في البناء الاجتماعي في عصره، مِن خلال وضعه لهذا المؤلَّف، وهذا هو الفرق بين عمله هذا وجنس المقامات".[2]

وأمّا من حيث البناء الفني واللغوي، فإنّ شكري عياد يلاحظ أنه قد تقدَّم بجنس المقامة خطوة أكثر قربا من الأجناس القصصية الحديثة، من دون أنْ يتمكن مِن تمثّل العناصر الكاملة لهذه الأجناس، وذلك على النحو التالي:[3]

- ففي جانب تسلسل الحوادث، يلاحظ عياد فيه أنّ اتصال الحوادث في بعض أجزاء الكتاب يقربه من شكل الرواية الحديثة ويباعده عن جنس المقامة، ممثلا لذلك بفصل (العرس) وهو أحد فصول الكتاب الثلاثة الذي هو أغنى الفصول الثلاثة بالحوادث، فثمة حفل ووليمة، وخطبة وقصيدة وغناء، وثمة سكر وغزل، وثمة- آخر الأمر- شجار يتدخل رجال الشرطة لفضه.[4]

[1]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، مصدر سابق، ص:79.
[2]- المصدر نفسه، ص:43.
[3]- أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص ص:106، 108.
[4]- المصدر السابق، ص:84.

◊ أمّا من حيث (العقدة) فقد نجح المويلحي في تطويرها في جنس المقامة بحيث لم تعد حيلة من حيل الأديب الأفاق، وإنما أصبحت تتمثل في احتدام النقاش بين فريق مِن الناس حتى يصل إلى الشجار ، ولكنّ هذا النجاح برغم ذلك ظل محدودا، ذلك أنه لم يصل إلى إحساس حقيقي (بالعقدة) كما ينبغي أنْ تكون في عمل قصصي حديث.[1]

◊ لم ينجح المويلحي في الخروج بالمقامة من إطار التصوير النمطي للشخصيات إلا نجاحا محدودا، وذلك ناتج -في نظر عيّاد- عن أنّ همّ المويلحي بوصفه مفكّرا إصلاحيا، هو أن يشخص العيوب العامة في كل من الفئات العليا في المجتمع، وسواء ركز عدسته على شخصية واحدة، أم نقلها بين شخصيات متعددة، فالشخصية الاجتماعية هي الظاهرة عنده: الشخصية الواحدة نموذج لا يتميز عن آلاف يماثلونه في الوضع الاجتماعي، إلا أنّ نجاحه في هذا الإطار تمثّل في إيجاد عدد من (الأبطال) وخلق بعض الشخصيات (الفاعلة والمنفعلة)كشخصية صاحب العرس، فهذه الشخصية وإن كانت شخصية نمطية، فهي ليست مجرّد بوق للتعبير عن فكرة، بل هي شخصية فاعلة منفعلة يحكمها الشعور بالنقص الناشئ من جهل الرجل وتخلفه.[2]

◊ أمّا من حيث استخدام الحوار، فقد تمكّن المويلحي مِن تقريبه إلى القصص الحديثة في بعض فقرات الحوار التي تحكي محاورات النّاس في حياتهم العادية، ولا يتخذها الكاتب بوقا للتعبير عن أفكاره، بحيث اتصف هذا الحوار- في نظر عياد- "بدرجة كبيرة من الرشاقة التي يحاكي بها الواقع إلى درجة التسامح في استعمال كلمات إفرنجية ككلمة (مونشير) في حديث نائب شاب، وهذا قدر من المرونة اللغوية لا غنى للقصة الحديثة عنه، وهذا النجاح آت- في نظر عياد- من ميل المويلحي إلى التأليف المسرحي الذي لم يتح له إشباعه على الوجه الصحيح.[3]

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، مصدر سابق، ص:82.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص:83.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص:88.

◊ وفي جانب النسيج اللغوي، فإنّ شكري عياد يلاحظ أنه قد جاء على شكل مزيج من لغة المقامة، ولغة المقالة ولغة القصص الحديثة، بحيث تتراءى هذه الأشكال الثلاثة في مواضع محددة مِن بناء المقامات "ففي وصف المناظر والشخصيات يبدو المويلحي محافظا على لغة المقامة بسجعها وزخرفها اللفظي، وتُكسب هذه اللغة أوصافه المادية طابع المبالغة، كما تبرز نمطية شخصياته[1]، أمّا "لغة المقالة فتغلب على فقرات النقد الاجتماعي، وهي لغة مرسلة غالبا وإنْ عمدت إلى السجع أحيانا لمزيد من التأثير وأسلوب السرد يأتي أحيانا مسجوعا على طريقة المقامات، فيجمد عند الأوصاف التي استهلكها الشعراء والناثرون منذ قرون ... وربما تجرّد السرد مِن السجع والزخرف البياني، فجاء قريبا مِن أسلوب القصص الواقعي".[2]

وبذلك يكون المويلحي قد "خطا بالمقامة- في جانبيها الموضوعي والفني- خطوة قرّبتها إلى الأجناس القصصية الحديثة، بعد أنْ كانت مُلحا للتنبيه لا للتمويه، وبعد أنْ كانت تلتزم السجع والزخرف البياني في لغة سردها وحوارها وبعد أن كانت تدور- من حيث العناصر الفنية- في إطار نمط جامد يباعدها في هذه الجوانب عن الأجناس القصصية الحديثة".[3]

ومن ثَمَّ يُجري شكري عياد، "في الخطوة التالية من هذه المرحلة، موازنة بين كتاب الشاعر حافِظ إبراهيم (ليالي سطيح)، وكتاب المويلحي (حديث عيسى بن هشام)، مِنْ حيث الموضوع والعناصر الفنية، حيث يجزم شكري عياد بأنّ حافِظا قد تأثر في عمله هذا بالمويلحي، ذلك أنّ كتاب حافِظ قد صدر بعد المويلحي بست سنوات (1906)، فالكتابان إذن يصدران في نظر شكري عياد عن ظروف سياسية واجتماعية وثقافية واحدة، وإنْ كانا يختلفان في الدوافع التي وراء وضع كل منهما،

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، مصدر سابق، ص:85.

[2]- المصدر نفسه، ص:86.

[3]- عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، ص ص:42، 43.

ولعلّ مِن أبرز الدوافع التي كانت وراء وضع المويلحي لكتابه، أنه كان ناعما في حياته الخاصة، لا يشكو فقرا ولا هوانا يقربانه من الجوانب الأكثر ظلاما في حياة البشر".[1]

وأمّا أبرز الدوافع التي كانت وراء وضع حافِظ لكتابه، فهي "أنه كان يعيش في فقر وضنك، ولهذا كله اختلفت نبرة (ليالي سطيح) عن نبرة (حديث عيسى بن هشام) فكانت الأولى حادة، متهكمة، ناقمة، شخصية، حين كانت الثانية ساخرة ناقدة، متأملة مراقبة، ولكن غرض حافِظ الأول من وضع لياليه هو أنْ يُفرج عن عواطفه الثائرة".[2]

وأمّا من حيث الجوانب الفنية، "فإنهما يتشابهان أولا في الهيكل الذي وُضع كلاهما فيه، ذلك أنّ كليهما يتألّف مِن فصول بينهما رابط ضعيف، والخيط الذي يربط فصول كل من الكتابين، هو حادثة خيالية يركب عليها الكاتب عظاته ... فإذا كان المويلحي قد بَعَثَ مِن القبر قائدا من قواد الجيل الماضي وراح يستعرض معه مظاهر التغير في حياة البلاد فإنّ حافِظا قد استنزل كاهنا من كهّان الجاهلية... وجعل يذهب إليه كل ليلة بمشكلة جديدة متلمسا عنده حلا".[3]

وأمّا من جانب رسم الشخصيات، "فإنّ حافِظا- كما يرى عياد- لم يبلغ شأو المويلحي في رسم نماذج اجتماعية، لأنه لا يخلق الشخصيات في مقاماته، وإنما يأتي بها من التاريخ ويعلِّق عليها مجرد تعليق، هذا مِن ناحية، ومن ناحية أخرى فهو يقدّم أوصافا يمكن أنْ تنطبق على أفراد كثيرين، دون أنْ تكون مع ذلك نمطا شخصيا، أي نموذجا يصوّر أبرز خصائص هذه الفئة من الناس جسمية كانت أو نفسية".[4]

---

[1]- أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:109.

[2]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ص:91.

[3]- المصدر نفسه، ص:91.

[4]- أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، مرجع سابق، ص:110.

وأمّا مِن جانب الحوار فإنّ شكري عياد، يلاحظ أنّ حافِظا لم يستطع أنْ يبلغ بالحوار درجة تقرّبه مِن الأجناس القصصية الحديثة، كما فعل المويلحي مِن قبل في بعض المواضع من مقاماته، فالشكل الذي يظهر فيه الحوار عند حافِظ، هو أنّ أشخاصه يسردون ما وقع لهم، وسطيحا يلقي أحكامه إليهم.[1]

وعلى الرغم مِن أنّ لغة حافِظ تمتاز في جانب السرد بالجزالة، فإنّ شكري عياد "يلاحظ ضعفا عند حافظ في هذا الجانب يتمثل في أنّ السرد عنده، لا يُعنى بالتفاصيل ويلقي الخبر في عمومه، ذلك أنّ حافِظا غالبا ما ينفض جملة الخبر دون عناية بالتفاصيل... وربما وصفت المشكلة وصفا يفتقر إلى فعل معين ... فتعرض القضية عرضا عاما، وتعالج بمفاهيم عامة على طريقة المقال الاجتماعي".[2]

ولم يحظ عنصرا (تسلسل الحوادث)، و (العقدة) بكبير اهتمام من جانب شكري عياد "في موازنته هذه بين عملي المويلحي وحافِظ، خلا إشارته إلى أنّ الفرق بين هذين العملين في جانب تسلسل الحوادث، يتمثل في أنّ المويلحي يدخل بصاحبه كل يوم في مشكلة جديدة، بينما يقع حافِظ نفسه كل يوم في مشكلة جديدة، ومن ثَمَّ يأتي إلى صاحبه سطيح باحثا عن الحل عنده".[3]

وأمّا فيما يخص العقدة، "وهي الجانب الفني القريب مِن تسلسل الحوادث فإنّ شكري عياد يشير إلى أنّ حافِظا قد أهملها إهمالا، ولم يخرج بها من إطار حيل الأديب الأفاق كما فعل المويلحي من قبل".[4]

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، مصدر سابق، ص:94.

[2]- المصدر نفسه، ص ص:94، 95.

[3]- أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص:110.

[4]- المرجع نفسه، ص:110.

فالملاحظة الإيجابية التي يسوقها شكري عياد حول أسلوب حافِظ في هذا الكتاب، "هي ملاحظته سمتين أسلوبيتين تقرّبانه من القصص الحديث، وتمثّلان إرهاصا للأسلوب الرومنسي في القصص الحديث، وأولاهما هي توهج أسلوب حافِظ، حين يتحدث عن ذكريات شخصية كان لها أثر عميق في نفسه، مع أنّ هذه الصور قليلة في كتاب حافِظ، وعلى الرغم من أنها ما تزال مثقلة بأردية وأغطية من اللغة، ولكنها على الرغم من ذلك تحمل من حرارة الانفعال ما يسوغ لنا اعتبار (ليالي سطيح) إرهاصا للأسلوب الرومنسي في الكتابة القصصية".[1]

وثانيتهما ملاحظة عياد "المتعلقة بتسلسل الحوادث في مقامات حافِظ، هذا العنصر المتمثل في وقوع حافِظ في مشكلات متوالية، يسارع إلى البحث عن حل لها عند سطيح، إذ يلاحظ شكري عياد أنّ فيها خيطا يحاول حافِظ أنْ ينميه وهو علاقته بسطيح، وهنا أيضا يظهر إرهاص القصص الرومنسي، إذ إنّ الصورة الخيالية تستولي على الراوي أو البطل تدريجيا وإنْ لم تبعده عن الواقع الاجتماعي".[2]

فإشارة شكري عياد السابقة، إلى كون هاتين السمتين الأسلوبيتين عند حافِظ، تمثّلان إرهاصا للأسلوب الرومنسي في القصص العربي هي بمثابة صلة الوصل بين حديثه عن الكتابين السابقين، وكتاب محمد لطفي جمعة (ليالي الروح الحائر)، الذي هو ثالث هذه الكتب وآخرها، حيث يظل عياد في إطار الموازنة بين هذه الكتب الثلاثة، ليلاحظ مدى التقدم الذي أحرزه هذا الكتاب الثالث للوصول إلى السمات الفنية للقصص الحديث.[3]

[1]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ص:95.

[2]- المصدر نفسه، ص:97.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص:97.

يلاحظ شكري عياد "أنّ هذا الكتاب متأثّر في عنوانه (ليالي الروح الحائر) بكتاب حافِظ (ليالي سطيح)، لا سيما وأنّ كلاّ من (الروح الحائر) و(سطيح) مخلوقان غيبيان، كما أنه متأثر به في المقدمة الخيالية لكليهما، ولكن موضوع هذا الكتاب مختلف عن موضوعي الكتابين السابقين، فإذا كان ذلك الكتابان يتناولان موضوعات وقضايا اجتماعية، فإنّ هذا الكتاب الثالث -كما يقول عياد - يسلّمنا إلى صورة مجسمة للحيرة الرومنسية زاعمة فقط أنها يمكن أنْ تعطينا شعاعا من نور الحقيقة".[1]

وهذا هو المحور الفاصل في نظر شكري عياد بين "هذا الكتاب وسابقَيْه، وبين مرحلتين: أولاهما التي تمكَّن فيها المويلحي وحافظ إبراهيم من أنْ يعدّلا في شكل المقامة، بأنْ أدخلا فيها عناصر من الرواية والمقالة والصورة".[2]

وثانيتهما هي المرحلة التي ظهرت فيها "الحركة الرومنسية في أدبنا العربي بما يشبه الانفجار، في أواخر العشر الأولى من هذا القرن (وهي المرحلة التي ظهر فيها كتاب محمد لطفي جمعة 1912م). ففي المهجر ظهرت (عرائس المروج) و (الأرواح المتمردة) لجبران (1906 و 1908) وفي مصر بدأ المنفلوطي ينشر مقالاته الوجدانية في المؤيد سنة 1907 ونشر الجزء الأول من ديوان شكري سنة 1909".[3]

ويعمد شكري عياد "لتوضيح المفهوم الدقيق لفكرة الرومنسية في القصص الحديث بوصفه لكلمة (الرومنسية) بأنها ترتبط في الأدب القصصي الحديث بالعقدة العجيبة والحوادث الخارجة عن المألوف، ولكنّها تدل- مِن حيث أسلوب فني في القصص وغيره، وفي الأدب كما في سائر الفنون- على

[1]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ص:101.

[2]- المصدر نفسه، ص:102.

[3]- نفسه، ص:101.

نزعة إلى إطلاق الفنان للعواطف الفردية، وكثيرا ما تختلط بالسخط أو التشاؤم أو اتهام المجتمع وتبرئة الفرد".[1]

ومن ثَمَّ يتساءل شكري عياد -في سبيل تأكيد فكرته التي تقول إنّ كتاب جمعة هذا يمثّل مرحلة إضافة وتطوير لجنس المقامة، واكتسابها شكل الجنس القصصي الحديث- عن سبب اختيار جمعة لشكل المقامة حين أراد أنْ يصوغ كتابه هذا؟.

ويجيب عياد بأنّ "سابقي جمعة (المويلحي، وحافِظ) كانا قد طوّرا شكل المقامة فعلا، بحيث بَعُد إلى حد كبير عن جموده القديم، وكان اتجاههما يغري بمتابعتهما على نفس الطريق، وخصوصا إذا كان الأدب القصصي الحديث لا يزال في دور البدعة".[2]

فشكري عياد مؤمِن "أنّ كتاب محمد لطفي جمعة، واعتمادا على كتابي محمد المويلحي وحافظ إبراهيم- قد أضاف تعديلات على الشكل الفني لجنس المقامة، قربّها مِن شكل الجنس القصصي الحديث. حيث يرى شكري عياد أنّ هذا الكتاب ينقسم إلى فصول مختلفة الأساليب، فبعضها تأملات في الحياة والموت والمجتمعات والناس، صيغت في أسلوب من النثر الوجداني، وبعضها شعر منثور في موضوعات رومنسية شائعة كالفن والمجد والتضحية والثورة على الطغيان، وبعضها قصص قصيرة، ومعنى ذلك أننا لم نعد أمام صورة معدّلة من المقامة".[3]

وإنما أمام "قصص بالمعنى الفني والاصطلاحي للكلمة، فالليلتان: السادسة والسابعة، من بين هذه الليالي هما (صورتان من صور الشقاء الإنساني التي تكثر في الأدب الرومنسي) والليلتان:

[1]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، مصدر سابق، ص:101.

[2]- المصدر نفسه، ص ص:102، 103.

[3]- المصدر نفسه، ص:102.

الحادية عشرة والثانية عشرة (صورتان للمرأة، والحب والقصص الرومنسي يميل عادة إلى تصوير المرأة والحب)".[1]

فهذه الكتب الثلاثة في نظر شكري عياد هي بمنزلة مرحلة وسطى بين جنس المقامة القديم والأجناس القصصية الحديثة.

د- المقالة:

ما زالت المقالة هي "الشكل الأدبيّ الرئيس طوال العصر الحديث، فقد ارتبطت عند كتّابها الأوائل بالدعوة الشعبيّة، وكانت هي الوعاء الذي صُبَّت فيه أفكار الإصلاح والنهضة، وبها عولجت قضايا الحكم والسياسة، وقد نَمت مع نموّ الصحافة، وازدهرت على أيدي تلاميذ الأفغاني أمثال: محمّد عبده وعبد الله النديم وإبراهيم المويلحيّ وأديب إسحاق، وتنوّعت فكان منها المقالة النقديّة عند طه حسين والعقّاد والمازني وهيكل، فالمقالة بشكل عامّ هي الغالبة على نتاج معظم الأدباء إلى عهد قريب".[2]

وأهمّ ما تتميّز به "أنّها مرنة الشكل، وقابلة للامتزاج مع الأنواع الأدبيّة الأخرى، ويبدو أنّ مرونة المقالة في أدبنا العربيّ الحديث إنّما جاءت مِن ارتباطها تاريخيّاً بالصحافة يرتبط تاريخ المقالة في أدبنا الحديث بتاريخ الصحافة ارتباطًا وثيقًا، فالمقالة بنوعيها الذاتيّ والموضوعيّ، لم تظهر في أدبنا، أوّل ما ظهرت، على أنّها فن مستقلّ شأنها في فرنسا وإنجلترا، بل نشأت في حضن الصحافة، واستمدّت منها نسمة الحياة منذ ظهورها".[3]

[1]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، مصدر سابق، ص:103.

[2]- ينظر: عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ص:111.

[3]- نجم محمّد يوسف، فن المقالة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2011، ص:53.

وقد مرّت في أدبنا أيضًا بأطوار متعدّدة؛ بدأ أوّلها "مع رفاعة الطهطاويّ وعبد الله أبو السعود، فكانت عندهما فجة بدائية، يغلب عليها السجع والمحسّنات البديعيّة، لكنّها نهضت في أطوارها التالية، واستوت فنًّا يستوعب التجارب المتنوّعة ويطغى على نتاج معظم الأدباء".[1]

وأمّا اهتمام شكري عيّاد بالمقالة فيعود إلى أنّها تشكّل أصلًا مِن الأصول القريبة للقصّة القصيرة، فهي رافد هامّ لها كما أنّها تشبهها إلى حدّ كبير، ولعلّ استمرار وجود هذين النوعين معًا، جنبًا إلى جنب، جعل المقالة أصلًا، وفي الوقت ذاته، مشابهًا للقصّة القصيرة.

يفرد شكري عيّاد فصلًا كاملًا من كتابه (القصّة القصيرة في مصر) لتوضيح العلاقة بين المقالة والقصّة القصيرة، ويركّز على كيفيّة رفد المقالة لهذا الفنّ القصصيّ فيعرض بشيء من التفصيل، بعد ذلك، لمقالات المنفلوطيّ والمازنيّ وطه حسين، ويبيّن أنّ مقالاتهم القصصيّة على وجه الخصوص قد شابهت القصّة القصيرة، غير أنّها لم تنضو تحت لوائها، فبقي كلّ منهما يشكّل نوعًا قائمًا بنفسه.

وتمتاز المقالة القصصيّة بخاصّيّتين: "الأولى أنّها أميل إلى الذاتيّة، فكاتبه يطلق العنان لخواطره ومشاعره، وكأنه شاعر ينظم قصيدة غنائيّة، والثانية أنّه يمزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد والوصف، فيحدث في الأسلوب ضربًا من التنويع، ويخفّف من الطابع الذاتيّ الذي يغلب على هذا اللون من المقالات".[2]

ويؤدّي التفريق الدقيق بين خصائص هذين الفنّين أو النوعين الأدبيّين، "إلى ربط كلّ منهما بطبيعة الظروف الاجتماعيّة والحضاريّة التي ينشأ فيها، والنظر المدقّق في المقالات القصصيّة عند الكتّاب الثلاثة المذكورين (المنفلوطي، والمازني، وطه حسين)، يبيّن لنا أنّها تمهّد لوجود القصّة

[1]- ينظر: نجم محمّد يوسف، فن المقالة، مرجع سابق، ص:54.

[2]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ص:73.

القصيرة، وذلك لأنّ المبدع يرتبط ارتباطًا وثيقًا -كما يرى عيّاد- بطبيعة المرحلة التي يعيشها، ومن ثمّ فإنّ الظروف التاريخيّة للطبقة المتوسّطة الدنيا التي يمثّلها المنفلوطي، إذا كانت قد فرضت طريقة في الكتابة تميل إلى العاطفية السهلة، وجعلت محاولاته في القصّة القصيرة مفتقرة إلى إحكام العقدة والدقّة في رسم الشخصيّات، فإنّ هذه الظروف نفسها قد وجّهت المنفلوطي وِجهة فتحت للجيل التالي أوسع الأبواب لمعالجة الكتابة القصصيّة والمسرحيّة".[1]

فالطبقة الوسطى "تنتج أدب الأديب، وتحكم رؤيته للعالم، وتفرض عليه موقفه، ومن ثم فنِّه فرضًا -كما يرى عيّاد- ؛ لذلك ستجعل الظروف التاريخيّة لهذه الطبقة صفات المقالة القصصيّة أو القصّة القصيرة عند المنفلوطي مفتقرة إلى العقدة المحكمة وعدم الاتسام بالدقّة في رسم الشخصيّات، ومن ثم الميل إلى التعبير المباشر عن الموقف العاطفيّ، على أنّ ذلك كلّه لا يغضّ من القيمة التاريخيّة لهذه المقالات التي ساعدت في حدود ظرفها التاريخيّ على فتح الأبواب الواسعة للجيل التالي للمنفلوطيّ لمعالجة الكتابة القصصيّة والمسرحيّة".[2]

وأمّا المازني فقد أفاد من المقالة القصصيّة "التي اطّلع عليها في الأدب الإنجليزي، حيث وجدها أنسب الأشكال (الأنواع) للتعبير عن الرومانسيّة المنعكسة، التي يتلهّى فيها بالتغيّر السطحيّ الذي يمر به المجتمع، مع علمه بأنّ هذا التغيّر ليس هو ما تخيّله وطمح إليه في شبابه، فهي رومانسيّة تعبّر عن موقف ذاتيّ قريب من موقف الشعر الغنائيّ، المقالة القصصيّة خير معبّر عنه، وهي نوع أدبيّ صالح للتعبير عن خيبة أمل المازنيّ في أحلامه الأولى".[3]

[1]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، مصدر سابق، ص:118.

[2]- المصدر نفسه، ص:118.

[3]- المصدر نفسه، ص ص:128، 129.

وعلى الرغم مِن ذلك، فإنّه "قد عبّر في هذه المقالات القصصيّة عن تجاربه الذاتيّة تعبيرًا أصدق وأعمق بكثير مما نجده عند المنفلوطيّ الذي كان يلتقط المشاعر العامّة ويذوّب نفسه فيها، فالمقالة القصصيّة -حسب عيّاد - تعبّر عن الموقف الذاتيّ أكثر ممّا تعبّر القصّة القصيرة، وهي أقرب إلى الشعر الغنائيّ من أختها القصّة القصيرة".[1]

نقع في كتاب (المعذّبون في الأرض) على "نقد خطر لكتّاب القصّة القصيرة، حيث يرفض طه حسين تسمية فصول كتابه بالقصص، بل يسمّيها أحاديث أو مقالات، فهو يأنف أنْ يكون كاتب قصّة؛ لأنه لم يعد يؤمن بأصول القصّة التي ظهر بعضها قبل كتابته هذا الكتاب، ويعلّل عيّاد موقف طه حسين هذا، فيرجعه إلى طبيعة الظروف التي مرّ بها فنّ القصّة القصيرة في مصر في تلك الأيام".[2]

كان هذا الفنّ (فنّ القصّة القصيرة) "قد بدأ بداية ممتازة في العشرينيّات، إلّا أنّه عاد في أواخر الثلاثينيّات إلى حالة شبه إفلاس، وتخلّف عن التعبير عن حالة القلق التي تطبع حياة معظم الناس إذ ذاك، وانحصر في التعبير عن أحلام فرديّة مبهمة، كما افتقر إلى المضمون في الوقت الذي اكتسب فيه مهارة ظاهريّة من حيث الشكل، لهذه الأسباب، ولأسباب أخرى غيرها تنصّل طه حسين من تبنّي فنّ القصّة القصيرة، واكتفى بالمقالة القصصيّة التي وجدها أقرب للتعبير عن الروح الشعبيّة وحياة البشر البسطاء، ونعثر في (المعذبون في الأرض) على محاولة جريئة لتصوير الطبقة الدنيا من الشعب، ونجد أبطالًا يتمتّعون بشخصيّات أشدّ إقناعًا من شخصيّات القصص القصيرة في تلك الفترة".[3]

تعدّ المقالة القصصيّة من أصول القصّة القصيرة في كثير مِن جوانبها، إلّا أنّها تتعايش معها وتوجد في الكتابة الصحفيّة إلى الآن، فتصبح كذلك من مشابهاتها، حيث لم تنطمس معالمها

[1]- نفسه، ص:129.

[2]- عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ص:146.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص ص:146، 148.

مع استواء فن القصّة القصيرة، لذا ينظر عيّاد إليها على أنّها نوع أدبيّ له استقلاله وكيانه الذي لم تستطع القصّة القصيرة أن تلغيه.

ويلفت النظر إلى هذه الظاهرة في مواضع كثيرة من كتاباته، معتمدًا في ذلك على إحساسه باستقلال هذين النوعين، وقدرته النقديّة على بيان خصائص كلّ منهما ومزاياه، على ما بينهما من قرب شديد.

وينتقد شكري عيّاد الصحافة التي "تخلط بين الأنواع الأدبيّة، فتجني على أنواع لصالح أخرى؛ لأنّها لا تقدر على التفريق بين الأنواع القريبة الشبه، إنّ صحافتنا بتقدّمها الفنّيّ، قد كادت تقتل فنّين أدبيّين لهما في تراثنا الأدبيّ القريب نصيب ممتاز، وتوزع أشلاءهما على ما يُسمّى بالقصّة القصيرة، وأنا أعني فَنَّي المقالة الأدبيّة والصورة، فهذه المقالات والصور كانت تنشر في الصحف والمجلّات إلّا أنّ الصحافة التي تقدّمت فنّيًا تجاهلتهما، وأعلت من شأن القصّة القصيرة على حسابهما".[1]

ويعقد شكري عيّاد "موازنة دقيقة بين المقالة والقصّة القصيرة توحي بمدى عنايته بتقصّي الفروق بين الأنواع الأدبيّة، وإحساسه الواضح بأهمّيّة التثبّت من مقوّمات كلّ نوع على حدة، فهو يرى أنّ المقالة-لا التعليق ولا الخبر ولا النقد ولا القصّة- هي أدلُّ شيءٍ على حياة الفكر والذوق، فهي صورة الاتّصال الحرّ بين الكاتب والقارئ، حيث يلتقي الخيال والفكر، والمثال والواقع هي لغة التخاطب العامّة في مجال الثقافة، ولن يوجد جمهور مثقّف لا تربط هذه اللغة بين أفراده".[2]

ويضيف شكري عياد قائلا: "فليُفتح باب المقالة إذًا، وليُفتَح على مصراعيه، لمصلحة الثقافة الواحدة، لا الثقافة (الرفيعة) أو (الجادّة) فحسب، وسيكون في ذلك مصلحة للقصّة القصيرة أيضًا،

[1]- عياد شكري محمد، تجارب في الأدب والنقد، ص:176.

[2]- المصدر نفسه، ص:176.

فيستخلص للقصّة القصيرة موضوعاتها التي تليق بها، وسيقبل عليها القارئُ عارفًا بما سيجده عندها وسيكتبها الكاتب حين تكون قصّة قصيرة حقًا، لا حين يعوزه المكان في الصحيفة أو المجلّة لينشر صورة أو مقالة، فلا يجد طريقة إلّا أن يحوّل الصورة أو المقالة إلى قصّة".[1]

وكان قبل ذلك قد أورد "أنّ شكل القصّة القصيرة، ككلّ شكل فنّيّ آخر، لا يمكن أن يستوعب كلّ تجربة، ولا أي تجربة، إنّه بالنسبة إلى الفنون القصصيّة هو فنّ الملحة، كالحكمة أو المثل السائر بالنسبة للخطبة".[2]

فالقصّة القصيرة، إذًا، "أكثر فنّيّة من المقالة، وهي من باب الثقافة الرفيعة والجادة في آن، لكن ذلك لا يغض بحالٍ من الأحوال من قيمة المقالة التي تمتاز بأنها أكثر وضوحًا ومباشرة ؛ وأقرب إلى لغة التخاطب، ومن ثمّ فهي الدّالة على الفكر والذوق معًا، كما أنّها قناة الاتّصال المتيسّرة بين الكاتب والقارئ، وشكري عيّاد يفصل، بهذا الكلام، فصلًا حادًا بين الأنواع الأدبيّة، ويرفع بعضها فوق بعض من الناحية الفنّيّة، إلّا أنّه لا يُغفل القيمة الوظيفيّة أو النفعيّة، أو الفائدة المترتّبة على وجود كلّ نوع، فشرف النوع الأدبيّ من الناحية الفنّيّة لا يجعله الأهمّ أبدًا، بل ترتبط أهمّيّته كذلك بطبيعته ووظيفته التي يؤدّيها، وهذه نظرة نفعيّة اجتماعيّة للأدب ووظيفته أكثر منها نظرة فنّيّة جماليّة".[3]

تمكّن عيّاد من منطلق تفريقه السابق بين النوعين، "من الوقوف على السرّ الذي أدّى إلى تحوّل يوسف إدريس من كتابة القصّة القصيرة إلى المقالة، فقد كان يوسف إدريس، دائمًا كاتبًا لا يقف موقفًا أيديولوجيًا محدّدًا، بل يحاول باستمرار أنْ يرى الواقع مِن زوايا متعدّدة وأحيانًا متعارضة، وبما أنّ الصفة الأيديولوجيّة انتفت عن مقالته، كما انتفت قبلًا عن قصّته، فإنّ موقفه الفنّيّ لم يتغيّر-

[1]- عياد شكري محمد، تجارب في الأدب والنقد، مصدر سابق، ص:177.

[2]- المصدر نفسه، ص:175.

[3]- المصدر نفسه، ص ص:175، 176.

على الرغم من تحوله من نوع إلى آخر-، لذلك لم يتحوّل بصورة جذريّة تمسّ موقفه الفنّيّ أو الأيديولوجيّ، لكنّه أكّد أنّه بتوجّهه إلى المقالة، قد حكم على أدبه كلّه بأنْ يكون موضوعه الوحيد هو الوطن، فأهمّ ما في مقالته أنّه يتحدّث عن قضايا أمّته حديثًا شخصيّاً بالغ الحرارة والصدق، يسيطر عليه إحساس حادّ بالأزمة التي نعيشها".[1]

وبما أنّ كاتب المقالة "أقدر على البوح عمّا يجول في نفسه من كاتب القصّة، وبما أنّ المرحلة التي يعيشها إدريس جعلت مهمّته أصعب وأكثر جرأة؛ فإنّه لا بدّ له من هذا التحوّل، وقد كان تنبُّأ شكري عيّاد بهذا قبل حدوثه بزمن، وممّا يؤكّد ما ذهب إليه عيّاد هو أنّ يوسف إدريس أجاب وقد سُئل عن تحوّله ذاك، بقوله عندما يكون عقل أمّتي في خطر، فلتذهب جميع الأشكال الفنّيّة القصصيّة والروائيّة والمسرحيّة إلى الجحيم".[2]

فإحساس الفنّان بطبيعة ظرفه الحضاريّ هو الذي يجعله دائب البحث عن النوع الذي يحتضن تجربته بصدق، ويعبّر عنها بحرارة وعمق بغضّ النظر عن القيمة الفنّيّة لذلك النوع.

[1]- عيّاد شكري محمد، من القصّة إلى المقالة (عن أدب يوسف إدريس)، مجلة أدب ونقد، ع 34،1987، ص ص:12، 22.

[2]- المرجع نفسه، ص:22.

الفصل الثالث

تأصيل علم الأسلوب لدى شكري محمد عياد

المبحث الأول: ماهية البلاغة و الأسلوبية.

المبحث الثاني: الظاهرة الأسلوبية.

المبحث الثالث: اتجاهات الأسلوبية.

المبحث الرابع: علاقة الأسلوبية بالمعارف الأخرى.

المبحث الأول

ماهية البلاغة و الأسلوبية

1- مفهوم البلاغة.

2- مفهوم الأسلوب.

3- مفهوم الأسلوبية.

المبحث الأول: ماهية البلاغة و الأسلوبية.

تُعتبر البلاغة مِن أبرز وأشرف العلوم عند العرب لأنها كانت مِن الأدوات المهمّة لفهم القرآن، وإدراك إعجازه، وقد قيل: " إذا تكلم المرء بِلُغة ما فهو يحدّد هويته الحضارية والإنسانية، وإذا امتلك لغته، حدّد مركزه في المجتمع، فاللغة وإنْ كانت وسيلة للتعبير عن الفكر، فهي تمثّل الفكر كله، ولا عجب بعد ذلك إذا تحققَّت أسباب التّطور والرقي نتيجة العناية بها"[1]، ومرّت البلاغة بمراحل مختلفة إلى أنْ تحدّدت معالمها، وهذا ما دفع بالباحثين مِن الأدباء والعلماء الأعلام إلى فهمها ودرسِها حتى أصبحت فنا مستقلا ذات أصول وقواعد.

1- مفهوم البلاغة:

البلاغة* في الأصل اللغوي، تعني الانتهاء والوصول، يقال: "بَلَغ الشيء أي وصل إليه، وانتهى إليه، وتبلَّغ بالشيء وصل على مراده، والبلا غ ما يُتبلَّغ به، ويُتوصل إلى الشيء المطلوب".[2]

ولما كانت الثقافة العربية القديمة تقوم على المشافهة، ولم تتعمّق فيها أُسس التفكير الكتابي، فقد اتجهت دلالة البلاغة فيها إلى الكلام، لا إلى الكتابة، إلى لغة التخاطب لا إلى لغة الكتابة، ويجمع الجاحظ كثيرا مِن التعريفات تنطلق كلّها مِن كون البلاغة في التعبير الشفاهي لا الكتابي، ومِن ذلك على لسان أحد العرب أمام معاوية بن أبي سفيان، حين سأله معاوية عن البلاغة في قومه،

[1]- القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، وضع حواشيه: شمس الدين إبراهيم، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص:03.

*لفظ (Rhétorique) أصله يوناني، ومعناه الخطابة. وباسم (الخطابة) عُرف كتاب أرسطو منذ أن ترجم أول مرة. وفي الشطر الثاني من القرن العشرين صارت (الخطابة) تسمى (البلاغة). ذلك أنّ التراجمة إلى العربية وجدوا ذلك اللفظ الأعجمي منطلقا على عرفوا أنه البلاغة في تراثنا، فقالوا فيه (البلاغة)، إمّا لأنهم لم يعرفوا أنه قد سمي (الخطابة) في النصوص العربية القديمة، أو لأنهم عرفوا ذلك واستقصروا معناه فسمّوه (البلاغة). ينظر: لرتوما بيار، مبادئ الأسلوبيات العامة، ص10.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد1، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، ص:345، 346.

فقال له: "شيء تَجِيش به صدورنا، فتقذفه على صدورنا، ثم سأله عن ماهية ذلك الشيء فأجابه: الإيجاز، فسأله عن الإيجاز فقال: (أنْ تجيب فلا تبطئ وتقول فلا تخطئ)".[1]

وأشار أبو هلال العسكري إلى الأصل اللغوي للكلمة، فقال: "البلاغة مِن قولهم: بلغت الغاية إذا انتهيت إليها، وبلغتها غيري، ومبلغ الشيء منتهاه، والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته، فسُميت البلاغة بلاغة، لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه وسُميت البلغة بلغة، لأنك تتبلَّغ بها فتنتهي بك إلى ما فوقها، وهي البلاغة أيضا".[2]

ويُعتبر القزويني آخر من وقف عند البلاغة مِن المتأخرين، وميّز بلاغة الكلام مِنْ بلاغة المتكلم فقال عن الأولى:" وأما بلاغة الكلام، فهي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته، ومقتضى الحال مختلف ومقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقيّيد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين الغبي، وكذا لكل كلمة مع صاحبتها مقام، وتطبيق الكلام على مقتضى الحال هو الذي يسميه عبد القاهر النظم. وأما بلاغة المتكلم فهي مَلَكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ".[3]

والبلاغة تقوم على دعائم: اختيار اللفظة، وحسن التركيب وصحته، واختيار الأسلوب الذي يصلح للمخاطبين، مع حسن ابتداء، وحسن انتهاء، فالبلاغة إذن لا بد فيها مِنْ ذوق وذكاء، بحيث يُدرك المتكلِّم متى يتكلم، ومتى ينتهي، وما هي القوالب التي تصب فيها المعاني التي رتّبها

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق هارون عبد السلام، مؤسسة الخانجي، مطبعة السعادة، القاهرة، ط3، (د ت)، ج1، ص:96.

[2]- ينظر: الكواز محمد كريم، البلاغة والنقد "المصطلح و النشأة و التجديد"، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص:13.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:15.

في نفسه، فرُبّ كلام يكون في نفسه، لكن إنْ لم تراع فيه الظروف فتكون نتائجه سلبية غير متوقعة. إنّ سبب ذلك يعود إلى عنصر مهم مِنْ عناصر البلاغة، هو ما يسمّى (مقتضى الحال)، وهو الموقف الذي يولِّد الصورة المخصوصة التي تورد عليها العبارة.

والبلاغة علم له قواعده، وفن له أصوله وأدواته، كما لكل علم وفن، وهو ينقسم إلى ثلاثة أركان أساسية:

- علم المعاني.
- علم البيان.
- علم البديع.

أ- **علم المعاني**: هو علم " يُعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال، مع وفائه بغرض بلاغي يُفهَم ضمنا مِن السياق، و ما يحيط به من القرائن، أو هو علم يبحث في الجملة بحيث تأتي معبِّرة عن المعنى المقصود"[1]، وأحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال هي: الحذف، والذكر، والتعريف، والتنكير، والتقديم، والتأخير، والفصل، والوصل، والمساواة، والإيجاز، والإطناب، وما إلى ذلك.

ويتألف علم المعاني من المباحث التالية:

- الخبر والإنشاء.
- أحوال الإسناد الخبري.
- أحوال متعلقات الفعل.
- القصر.
- الفصل والوصل.

[1]- القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، ص:4.

- المساواة والإيجاز والإطناب.

ب- علم البيان: هو علم " يُعرَف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة"[1]، وعلم البيان يتألف من المباحث التالية:

- ✓ التصريح والمداورة.
- ✓ التشبيه.
- ✓ المجاز، والمجاز المرسل.
- ✓ الاستعارة.
- ✓ الكناية.

ج- علم البديع: هو علم "يبحث في طرق تحسين الكلام، وتزيين الألفاظ والمعاني بألوان بديعة من الجمال اللفظي أو المعنوي، وسُمِّي بديعا لأنه لم يكن معروفا قبل وضعه"[2]، وأول من دوّن قواعد البديع ووضع أصوله: عبد بن المعتز، وهو أحد الشعراء المطبوعين والبلغاء الموصوفين، ومن أهم أساليب علم البديع:

- ❖ الجناس.
- ❖ الطباق.
- ❖ السجع.
- ❖ المقابلة.
- ❖ التورية.

[1]- المصدر السابق، ص:5.

[2]- القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، ص:6.

ليس للتراث وجود مستقل خارج وعينا به، وفهمنا له، أمّا وجوده المادي فغير مهم، فالمهم وعينا الثقافي به، وهو "وعي غير مستقل لتغيره، من خلال عملية البحث المستمرة عن أجوبة من التراث، ونفي بعض القضايا عنه، وطرح أسئلة جديدة عليه، هذا بالإضافة إلى تجاهل بعض الأسئلة القديمة، وعلى هذا تكون القراءة الموضوعية للتراث واعية بمنطقه الداخلي، وغير منعزلة عن الوعي المعاصر، فهي قراءة تأويلية أو رحلة للبحث عن المغزى الذي يغني وعينا المعاصر دون التوقف عند المعنى الذي كان في عقول السلف".[1]

انطلاقا من هذه النظرة يُمكن الإفادة من تراثنا البلاغي في اكتشاف أنواع التعبير المعتمدة، وتسميتها، وتصنيفها، دون بحث عن البنية العامة لأنواع التعبير. في حين يهدف "علم الأسلوب إلى تجاوز الطابع الجزئي للمقولات البلاغية التي لم تستطع أنْ تكتشف النظم الفاعلة، لقد ركَّزت البلاغة القديمة على الفروق القائمة بين الوسائل الشعرية كالكناية والاستعارة، أمّا النظرية الأسلوبية فإنها تبحث عن العامل الشعري الذي تعدُّ الصور والوسائل الفنية تحقيقا له".[2]

لقد كان للبلاغة العربية أثر كبير في صياغة النظرية الأسلوبية لدى الناقد شكري عياد، وإنّ المتتبع لهذا الأثر يلاحظ التطور الفكري الذي مرّ شكري عياد من خلال نظرته إلى البلاغة، ففي كتابه الأول عن علم الأسلوب (مدخل إلى علم الأسلوب)، ربط بين العلوم اللغوية القديمة والبلاغة، وذلك من خلال نظرة القدماء إلى اللغة الذين افترضوا ثباتها، وقالوا: "إنّ الاستعمالات التي يعتد بها ترجع إلى عصور الاحتجاج".[3]

[1]- أبوزيد نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2005، ص ص:149، 152.

[2]- فضل صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط3، 1987، ص ص:364، 366.

[3]- ينظر: عياد شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص:25.

وقد لاحظ شكري عياد أنّ هذه الفلسفة اللغوية قد انعكست على النقد مِن خلال عصور الاحتجاج الأدبي، "والتي تجلّت في نظرية عمود الشعر عند الآمدي، وفكرة الأسلوب عند ابن خلدون؛ فالأسلوب عند ابن خلدون بنية معنوية معروفة ينسج الشاعر على منوالها".[1]

وأمّا في مقالته الموسومة بـ (البلاغة العربيّة وعلم الأسلوب):[2] والتي جاءت في مقدّمة وقسمين، وضع شكري عياد في المقدمة إطارًا عامّاً لكلّ من علم الأسلوب والبلاغة العربيّة، كما تحدّث عن منهجه في البحث، ثم حدّد البلاغة التي يزعم درسها، وارتضى بلاغة السكّاكي ممثَّلة في مفتاح العلوم وشروحه وتلخيصاته، وذكر أنّ مؤرّخي البلاغة يرون أنّها آلت عند السكّاكيّ إلى "حالة من الجمود والتحجّر، وذكر أنّه لن يدرس هذه البلاغة بعينها رغبة في تحدّي فكرة شائعة، أو منازلة غول خرافيّ، بل لاعتقاده أنّ هذه الصورة بالذات للبلاغة العربيّة هي الصورة التي حاولت استيعاب جميع ما سبقها من صور؛ فقدّمت بذلك أكمل بناء بلاغيّ عرفته الثقافة العربيّة"،[3] وأشار إلى أنّه لن يسمح للعاطفة الطبيعيّة التي تجذبنا نحو تراثنا بأنْ تؤثّر في موضوعيّة الدراسة.

ثم بيّن عياد أنّ دراسته تنقسم إلى قسمين: يختص الأوّل بالمنهج البلاغيّ، والآخر بالظواهر البلاغيّة، وقبل شروعه في ذلك، عَرَض الخطوط العامّة للتبويب البلاغيّ عند السكّاكي وأتباعه لإيضاح سبب عدوله عن هذا التبويب إلى مسلك آخر اقترحه هو؛ فالذي صرفه عن ذلك التبويب هو ما وجده عند أصحابه من تناقض واضطراب؛ فالسكّاكيّ مثلًا "قرن علم المعاني إلى علم البيان تحت مفهوم البلاغة ذاته بصورة كافية. كما أنّ القزويني شارح المفتاح وملخِّصه وقع في تناقض عندما قرّر أنّ مدار البلاغة على الاحتراز عن الخطأ وعلى التحسين في الوقت ذاته، فهل يكون الكلام حسنًا وبليغًا

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص ص:25، 26.

[2]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:211- 236.

[3]- ينظر: مقابلة جمال، شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1992، ص:115.

لمجرد عدم وقوعه في الخطأ؟ لذا رأى عيّاد أنْ يتلافى الأخطاء التي وقع فيها السكّاكيّ والقزويني بالعدول عن تبويبهما كلّيّة".[1]

أ- المنهج السكاكي:

يتناول شكري عياد نظريتين عن المنهج السكاكي:" تقول إحداهما إنه منطقي كلامي، وتقول الثانية إنه نحوي لغوي، وتتفق النظريتان في أنه بعيد عن طبيعة المادة التي يدرسها، وهي الكلام الفني"[2]، ويردّ شكري عياد على كلتا النظريتين بأنّ علينا " أنْ نفهم البلاغة القديمة في حدود عصرها أولا، فهناك ثمة ارتباط طبيعي بين شتى فروع المعرفة في العصر الواحد، لذلك لا يجوز أنْ ننتظر من بلاغة القرن السابع أنْ تتفق مع أفكارنا".[3]

ومن ثم يورد شكري عياد نظريته في المنهج السكاكي والتي تتلخص في النقاط الآتية:[4]

- ✓ لم تقتصر مادة السكاكي على النصوص الأدبية، فهي وإنْ اشتملت على القرآن، والشِّعر، ومأثور كلام البلغاء، فإنه يفترض لقوانينه أمثلة مما يجري في مخاطبات الناس عادة، ولأنّ قوانين البلاغة متحققة وثابتة في أثر لغوي مثالي هو القرآن الكريم، لم تلتفت البلاغة العربية إلى الفروق اللغوية الناشئة عن الفروق الطبقية، ولا إلى الخصائص الأسلوبية الفردية، فالفروق فنية في درجة القرب من ذلك الأثر المثالي.
- ✓ يعتمد المنهج السكاكي القياس من ناحية، والاستقراء من ناحية أخرى، أمّا القياس فقد انطلق من فكرة عبد القاهر الجرجاني على أنّ النظم يجري في النفس قبل أنْ يظهر في التلفظ ليقيم بلاغته على اعتبارات ذهنية بدءا من صورة الخبر و صورة الطلب. على أنّ "الاعتبارات الذهنية لا تقوم بمفردها

[1]- ينظر: أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، ص: 116.
[2]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:220.
[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص:220.
[4]- المصدر نفسه، ص ص:220.

بل تستند إلى تحكمات وضعية واعتبارات إلفية"[1]، من هنا يأتي الاستقراء ليغلب على المنهج، فالتتبع طريقة بناء العلم، والاستيعاب الكامل للقوانين البلاغية مستحيل.

ويتساءل شكري عياد عن كيفية المزج بين المنهج الاستقرائي، والمنهج القياسي في بلاغة السكاكي؟ ويخلص إلى أنّ الحكم العقلي- كما يراه السكاكي- مردّه في النهاية إلى "اعتبارات مركوزة في الطباع، قد تندرج بسهولة تحت القوانين المنطقية، وقد تكون أشمل أو أعم من القوانين المنطقية"[2]، هذا عن أصول الاعتبارات البلاغية. أمّا الاعتبارات الجزئية - أي التي تُراعى في كل حالة بعينها من حالات التكلّم- فأخفى كثيرا من القوانين المنطقية.

- ✓ يرى شكري عياد أنّ السكاكي قد حل المشكلة السابقة من خلال اللجوء إلى (الذوق)، وهو قوة في الحكم على الجزئيات بملاحظة الاعتبارات المناسبة، فمفهوم الذوق عنده قريب من الحدس، وهو ضرب من الحكم العقلي الناشئ عن مراعاة عدد كبير من العوامل دفعة واحدة. وينتقد عياد تجاهل السكاكي لاختلاف الذوق باختلاف العصر، مما جعل بلاغته مفروضة على الحياة لا نابعة منها، ومع أنه مثّل لبعض قوانينه البلاغية بمواقف مأخوذة من الحياة العادية، فقد كان لهذه الأمثلة دور محدّد وهو تقريب الصورة المثالية إلى فهم القارئ.
- ✓ جَعَل السكاكي علم المعاني هو الأصل في البلاغة، وعلم البيان فرعا منه، وعلم البديع تابعا لهما، وإذا كان السكاكي قد اعتمد كتابَي عبد القاهر الجرجاني (دلائل الإعجاز) و (أسرار البلاغة)، ولا سيما الأول منهما، وقد تناول عبد القاهر في هذا الكتاب معظم الموضوعات التي أصبحت تؤلّف فيما بعد علم المعاني، وجعلها عماد البلاغة، كما جعل مدارها (تأخي معاني النحو). ويرى شكري عياد أنّ السكاكي قد قصد من اصطلاح "(أصل المعنى) أنْ يكون جسرا بين النحو والبلاغة، وهو في مدلوله البلاغي

[1]- السكّاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، منشورات المكتبة العلميّة الجديدة، (د ط)، (د ت)، بيروت، لبنان، ص:81.

[2]- المصدر نفسه، ص:119.

يعني المستوى الأدنى من الإفادة الذي لا تكون فيه زيادة ما، أيْ أنّ المعاني البلاغية تبدأ بعدها، وهو في واقع التحليل النحوي يساوي أصل التركيب كتأخير الخبر".[1]

إنّ الأصل المعنوي قائم على فكرة (الاعتبار)، ولكن هذه "الاعتبارات لا بد لها من صورة في اللفظ، ومن ثم يمكن التكلم عن أصول نحوية مطابقة للأصول المعنوية، وهنا يستعير السكاكي مصطلح النحويين، فتكلم عن تقدم العامل على معموله".[2]

إنّ فكرة الأصل اللغوي كما يراها شكري عياد صعبة التصور عندما عرفت في شكل (متعارف الأوساط) بوصفه وسيلة لتعيين المقصود بالإيجاز والإطناب، لذلك كان "الأولى لعلم المعاني أنْ يعتمد الاستعمال دون أنْ يعود إلى فكرة الأصل من خلال وسط لا يمكن تحديده بأي مقياس سوى المقياس العملي".[3]

وينبه شكري عياد إلى ظهور قصور فكرة الأصل المعنوي في علم البيان؛ فقد جُعل موضوع هذا العلم هو وضوح الدلالة، أي أنّ السكاكي ميّز بين "الاعتبار النفسي الذي يدعو إلى التأكيد، أو التخصيص، أو القصر، وبين طريقة التعبير التي يمكن أنْ تستخدم نوعا ما من أنواع المجاز لأداء المعنى بوضوح، وهي تفرقة بيّنة التكلف، فضلا عن أنها شطرت الظاهرة البلاغية شطرين، وسوغت اعتبار ألوان البيان - في الممارسة الفنية- حلى خارجية، لا قيمة لها في الدلالة النفسية".[4]

[1]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:228.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص:229.

[3]- المصدر نفسه، ص:230.

[4]- نفسه، ص:231.

ب- الظواهر البلاغية:

يرى شكري عياد أنّ زاوية النظر لم تكن واضحة حين حُدِّد موضوع علم البلاغة "بالإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، فقد جُعلت الإفادة هي الأصل، و(الاستحسان وغيره) فرعا عنها"[1]، ومن هنا تداخلت مباحث علم المعاني مع مباحث الدلالة ومباحث النحو ومباحث المنطق، وبقيت البلاغة مزيجا من علم الدلالة وعلم الأسلوب، فلم تحدّد الظاهرة المدروسة تحديدا واضحا، وظهر ذلك على الخصوص في مسألتين جوهريتين:[2]

- **خلاف مقتضى الظاهر**: فهذا العنوان قد يغري دارس الأسلوب بالربط بينه وبين ظاهرة (الانحراف)، ويرفض شكري عياد هذا الربط لسببين:

1- إنّ فكرة الأصل النحوي لا تزال تقتحم هذا القانون البلاغي، فمجال هذا القانون البلاغي هو تلقي المخاطب بغير ما يترقب، ولا تدخل فيه الاستعمالات الجارية في العربية كمجيء الفعل الماضي بعد إذا، وأسلوب التعجب أكرم بزيد.

2- فالملحوظ في (خلاف مقتضى الظاهر) هو حالة المخاطب عادة. وقلما تحظى الحالة النفسية للمتكلّم بشيء من الاهتمام، وهذا يرجع إلى الصفة (اللا شخصية) للبلاغة العربية، ولاشك أنّ قيمة الانحراف في علم الأسلوب تنحصر في تعبيره عن الشخصية.

- **الوضوح**: يذهب شكري عياد إلى أنّ الذين أخذوا بفكرة الوضوح لم يستطيعوا أن يبينوا السبب في العدول عن اللفظ المطابق (وهو الأصل في الوضوح) إلى غيره، بالإضافة إلى أنهم حين قرّروا أنّ "المجاز أبلغ من الحقيقة، وأنّ الاستعارة أقوى من التصريح بالتشبيه، وأنّ الكناية أوقع من الإفصاح،

[1]- المصدر السابق، ص:233.

[2]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ص:233، 234.

نقضوا فكرة الوضوح، فالخفاء إذن لا الوضوح مبدأ بلاغي يماثل في اتساع مجاله (خلاف مقتضى الظاهر)، إنهما يعبّران عن ظاهرة واحدة".[1]

ج- الأثر الأرسطي في البلاغيين العرب:

يرى شكري عياد أنّ كتاب الشعر لأرسطو ترك أثرا قويا في النقد العربي، ولا نزاع في أنّ كتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر الكاتب البغدادي يحمل آثارا قوية من الفكر اليوناني. وقد كان قدامة نفسه شارحا لبعض الفلاسفة، وكتابه (نقد الشعر) مؤلَّف على طريقة فلسفية، وظهر التأثير اليوناني صراحة في قوله عن الغلو: "هو ما ذهب إليه أهل العلم بالشعر والشعراء قديما، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى فلاسفة اليونان في الشعر على مذهب لغتهم".[2]

والظاهر أنّ قدامة أخذ هذا المعنى من قول (أرسطو) في كتابه (الشعر): "والأمر العجيب يلذ، ويكفي لإثبات ذلك أنّ كل مَن يروي قصة يضيف إليها بعض العجائب ليسرّ السامعين. وقد كان هوميروس خاصة هو الذي علّم الشعراء الآخرين كيف يتفننون الكذب، وما ذلك إلا القياس الكاذب".[3]

ويرى شكري عياد أنّ قدامة تأثر بأرسطو في تمييزه بين الغلو المستحسن في الشعر، والاستحالة غير المقبولة. "فالغلو يتناول صفات غير خارجة عن طباع الشيء الموصوف، أمّا الإحالة فإنها تتجاوز ما هو من طباع الموصوف إلى ما يمتنع أن يكون له"[4]، أمّا (أرسطو) فيقول: "وإذا كان الشاعر يصور المستحيل فهو مخطئ، ولكن الخطأ يمكن أن يعتذر عنه إذا بلغت به الغاية، أعني: إذا زاد روعة هذا الجزء أو أي جزء

[1]- المصدر السابق، ص:236.

[2]- أرسطو، في الشعر، تر: عياد شكري محمد، ص:266.

[3]- عياد شكري محمد، النقد والبلاغة، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، (د ط)، 1994، ص:35.

[4]- المصدر نفسه، ص:35.

آخر من القصيدة ... أمّا إذا أمكن أنْ تبلغ الغاية بمثل هذه القوة مع المحافظة على أصول الصناعة فلا وجه للاعتذار، إذ يجب أن يُجتنب كل خطأ يمكن اجتنابه".[1]

ولعلّ الجانب الذي انماز فيه عيّاد على دراسات سابقيه، هو كشفه النّقاب عن ناقد عربيّ قديم، لم يكن قد أخذ نصيبه من العناية حتّى وقت إعداد رسالة عيّاد، وهذا الناقد هو حازم القرطاجنّي صاحب كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، فقد كان عيّاد "أوّل مَن أشار إلى أهميّة هذا الناقد، ورجع إلى كتابه مخطوطًا وتبيّن مقدار إفادته من النقد اليونانيّ، وقدرته الفائقة على تعريب بعض القضايا النقديّة الأرسطيّة مثل المحاكاة، ومحاولة تطبيق هذه القضايا أو النظريّات على جوانب من الشعر العربيّ، واكتشافه لأهمّيّة هذا الناقد".[2]

فعياد رأى أنّ هذا الناقد "لا يزال مجهولًا أو شبه مجهول في تاريخ الأدب العربيّ"[3]، وقد اعتنى عيّاد عناية خاصّة بأفكار حازم النقديّة، "فكان ينهي بحث كلّ مسألة من المسائل الخمس التي ظهر فيها الأثر الأرسطي في البلاغة العربيّة، بعرض رأي حازم فيها وموقفه منها"[4]، ولعلّ المسألة الخامسة (الطرق الشعريّة) اقتصرت على مناقشة رأي حازم في إرجاع الفنون كلّها إلى التراجيديا والكوميديا، فاعتمد على ما لاحظه أرسطو من "أنّ الشعراء الأخيار مالوا إلى محاكاة الفضائل، والشعراء الأرذال مالوا إلى محاكاة الرذائل".[5]

[1]- عياد شكري محمد، النقد والبلاغة، ص:35.

[2]- مقابلة جمال، شكري عياد، ص:158.

[3]- أرسطو، في الشعر، تر: عياد شكري محمد، ص:241.

[4]- المرجع السابق، ص:158

[5]- المصدر السابق، ص ص:276، 277.

ويرى شكري عياد أنّ تأثير كتاب الشعر لأرسطو في حازم أظهر ما يكون في حديثه عن (التخييل والمحاكاة)، ومعروف أنّ أرسطو "يقرّر في كتاب الشعر أنّ الفن كله أنواع من المحاكاة، أمّا التخييل فهو الترجمة التي قدّمها الفلاسفة العرب لاصطلاح المحاكاة الأرسطي".[1]

ويتبع حازم فلسفة (أرسطو) الفنية عندما يقرر أنّ (التخييل والمحاكاة) هي الحقيقة المميزة للشعر، إذ يقول: "إنّ الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرِّه إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل ومحاكاة، مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب والعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثّرها".[2]

ويرى شكري عياد أنّ حازما قد توسّع في تطبيق فكرة (التخييل والمحاكاة) على الشعر أكثر مما توسع أرسطو، "فأرسطو لم يبحث إلا صورة واحدة للمحاكاة الشعرية وهي المأساة اليونانية"[3]، أمّا حازم فقد طبقها على ألوان كثيرة من الفن القولي: "طبّقها على محاكاة المحسوسات مما لم يوجد مثاله في الشعر اليوناني، وطبّقها على الحكم الشعرية، وطبّقها على القصص أيضا، وانتفع في كل ذلك بتفسير ابن سينا لكلمة المحاكاة وردّه لها إلى عمل المخيلة، كما استهدى بتلك المقارنة التي نجدها كثيرا عند أرسطو مقارنة الشعر بالتصوير".[4]

[1]- عياد شكري محمد، النقد والبلاغة، ص:38.

[2]- القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:25.

[3]- أرسطو، في الشعر، تر: عياد شكري محمد، ص:263.

[4]- المصدر نفسه، ص:263.

و يشير شكري عياد إلى أنّ حازما قد ربط كثيرًا مِن أفكاره النقديّة بطبيعة الفترة الحضاريّة التي عاش فيها (608 هـ ـ 684هـ)، وحاول عياد معرفة السبب الذي جعل المتأخّرين يجهلون قدر هذا الناقد العربيّ وإنجازاته إلى درجة الإجحاف بحقّه، وقد قرنه بعَلَمين من المغرب العربيّ هما: ابن رشد وابن خلدون، وعدّه علاّمة بارزة في تاريخ النقد العربيّ، فقال: "وكما أنّ الفلسفة وعلم الاجتماع لم يتقدّما خطوة بعد ابن رشد وابن خلدون كذلك لم يتقّدم النقد خطوة بعد (منهاج البلغاء)".[1]

وبقي شكري عيّاد وفيّاً لهذا الناقد الكبير، فأشاد بكثير من مواقفه النقديّة في كتاباته المتأخّرة، فلم يحصر عنايته بالكشف عن المؤثّرات الأرسطيّة في نقده، بل راح ينقّب عن قضايا أصيلة أخرى موجودة في المنهاج، ففي سنة 1980م يطالعنا بقوله: "أمّا القرطاجني الذي أذهلني منذ أكثر من ربع قرن بجرأته وصراحته في الاغتراف من معين الثقافة اليونانيّة، فإنّ أصالته الحقيقيّة -كما أرى الآن - لا تبدو في تعريبه لفكرة المحاكاة التي أخذها عن أرسطو- من طريق ابن سينا -، بقدر ما تبدو في تحليله للقوى الإبداعيّة وبحثه في الانتقالات الخاطريّة التي تتكون منها القصيدة، وكتابه- من هذه الناحية- ثمرة ناضجة للاتّجاه النفسيّ الذي نحا نحوه النقد العربيّ، بتأثير علم الكلام، وتحليله لبائيّة المتنبي (أُغَالِبُ فِيكَ الشَّوْقَ وَالشَّوْقُ أَغْلَبُ) مثال ممتاز للنقد التطبيقيّ المعبّر عن هذا الاتّجاه".[2]

يرى عيّاد أنّ كتاب المنهاج يعدّ ثمرة ناضجة للاتّجاه النفسيّ، فهو يربط هذا الكتاب بمنهج نقدي تمّ تطويره في ظل النقد الحديث، وهو "المنهج النفسيّ وبهذا يكون عيّاد من النقّاد المحدثين الذين رأوا في دراستهم للنقد القديم أنْ يعيدوا النظر في بعض منجزاته على هدى من الأفكار النقديّة الحديثة".[3]

[1]- المصدر السابق، ص:242.

[2]- أرسطو، في الشعر، تر: عياد شكري محمد، ص:276.

[3]- مقابلة جمال، شكري عياد، ص:158.

2- مفهوم الأسلوب:

2-1- مفهوم الأسلوب لدى العرب:

سعى شكري عياد إلى الجمع بين آراء الأسلوبيين المعاصرين، وأقوال البلاغيين والنحويين العرب، ويتضح من ذلك في معالجته لمفهوم الأسلوب عند المتقدمين، فقد لاحظ اقتراب "مفهوم الأسلوب عند المتقدمين في القرنين الثالث والرابع من الوضع الاصطلاحي أكثر من مصطلح البلاغة لعدم ارتباطه بغرض عملي مباشر، واقتصاره على تقرير واقع لغوي، وضعف صلته بأصل مادته (سلب)* ".[1]

فقد أشار شكري عياد إلى مفهوم الأسلوب عند المتكلمين كابن قتيبة (276ه) قد دلّ في بحوثهم حول إعجاز القرآن على طرائق متعددة في استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير، يقول ابن قتيبة: "وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات".[2]

ويتفق الخطابي (388ه) مع ابن قتيبة في أنّ الأساليب "مناهج مطروقة في اللغة الفنية، وزاد عليه بأنّ تعدد الأساليب يكون على تعدد الموضوعات أو المعاني، وعبّر عن ذلك بالطريقة أو المذهب".[3]

وأمّا الباقلاني (403ه) فقد قرن بين النظم والأسلوب، كما قرن الخطابي بين الأسلوب أو الطريقة أو المذهب، "فالنظم أعم من الأسلوب، وكأنّ النظم هو جودة التأليف عموما، والأسلوب هو نوع من أنواع

* جاء في (لسان العرب) مادة س ل ب: الأسلوب يقال للشطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، و(الأسلوب) الطريق، والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، و... (الأسلوب) الفن، يقال أخذ فلان في أساليب القول، أي في أفانين من القول. (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، المجلد17، ص:456.

[1]- أيوب حسام محمد، شكري عياد ناقدا أسلوبيا، مجلة جرش للبحوث والدراسات، ص:75.

[2]- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح: صقر السيد أحمد، دار التراث، القاهرة، مصر، ط2، 1973، ص:13.

[3]- ينظر: عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص:123.

التأليف، والطريقة أو المذهب هو المنحى الذي ينتحيه الشاعر في موضوعاته، أو طريقة تناوله لهذه الموضوعات".[1]

يقول الباقلاني: "فالذي يشتمل عليه بديع نظْمه (القرآن) المتضمن للإعجاز وجوه: منها ما يرجع إلى الجملة، وذلك أنّ نظم القرآن على تصرُّف وجوهه، واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلام ومباين من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد".[2]

ومع أنّ الأسلوب يبدو في هذا النص مرادفا للشكل أو طريقة التعبير، فإنّ الباقلاني في موضع آخر يصف الأسلوب وصفا يفيد ارتباطه بالمعنى أيضا، فيقول: "وقد بيّنا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب، ومزيته عليها في النظم والترتيب وتقدّمه عليها في كل حكمة وبراعة".[3]

وإذا كان مصطلح الأسلوب عند ابن قتيبة يقترب من مفهوم (النوع الأدبي)، وهو طريقة من طرائق الصياغة عند الخطابي، فإنّ الجاحظ (255ه) هو أوّل مَنْ ربط بين النوع الأدبي وطرائق الصياغة من نحو قوله: "إنّ العرب كانت توجز في خطب النكاح وتطيل في خطب الصلح، وإنّ شاعرهم كان إذا عرض لوصف الثور الوحشي وصراعه مع كلاب الصيد في مقدمة قصيدة مدحية يقهر الكلاب، وإذا عرض لهذا الموضوع نفسه في قصيدة رثاء جعله يُقتَل".[4]

ويشير عياد إلى ازدهار مصطلح النظم على حساب مصطلح الأسلوب لبراءته من اللُبس، ودلالته على طريقة التأليف كما عرفه عبد القاهر الجرجاني (471ه)، كما أسهم في حل جدلية اللفظ والمعنى،

[1]- المصدر السابق، ص:123.

[2]- الباقلاني، إعجاز القرآن، ج1، ص ص:51، 52.

[3]- المصدر نفسه، ج2، ص:98.

[4]- ينظر: عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:124.

وإنْ كان ذلك على حساب عدم تجاوز حدود الجملة إلى بحث الأنواع الأدبية أو المذاهب الأدبية، يقول عبد القاهر الجرجاني: "النظم هو تأخّي (توخي) معاني النحو على حسب الأغراض التي يصاغ بها الكلام".[1]

ووجد النقاد والبلاغيون العرب في مفهوم النظم حلاّ للمشكلة التي أثارها الجاحظ وبقي الخلاف حولها محتدما بعده، وهي "كون البلاغة راجعة إلى الألفاظ أو المعاني، فغنيت الدراسة البلاغية بالدراسة النحوية كما أغنتها".[2]

وأمّا حازم القرطاجني فقد اتسع مفهوم الأسلوب لديه لِيغطّي النص كله، فقد حدّد بتأليف المعاني أي: المناهج المطروقة في اللغة الفنية، في حين أنّ الخصائص الفردية بقيت بمعزل عن مفهوم الأسلوب، ويوضّح حازم القرطاجني مفهوم الأسلوب عنده، والفرق بينه وبين النظم بقوله: "لمّا كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل من تُقتنى كجهة وصف المحبوب وَ جِهة وصف الخيال وَ جِهة وصف الطلول وَ جِهة وصف يوم النوى وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب- وجب أنْ تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأنّ الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطّراد من أوصاف جهة إلى جهة. فكان بمنزلة النظم في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب".[3]

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص:124.

[2]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:124.

[3]- أبو الحسن حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمّد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، لبنان، 1981، ص:363.

ويلاحظ شكري عياد أنّ كلام ابن خلدون (808ه) عن الأسلوب امتداد لكلام حازم القرطاجني وتنمية له من وجهين، الأول: "هو اعتبار الأسلوب متعلّقا بالمعاني، والثاني: هو النظر إليه على أنه عبارة عن مناهج مطروقة في اللغة الفنية".[1]

بل إنّ ابن خلدون يمثّل ببعض الأمثلة التي أوردها حازم، فيقول: "لكلّ فن من الكلام أساليب تختص به و توجد فيه على أنحاء مختلفة. فسؤال الطّلول في الشعر يكون بخطاب الطّلول كقوله: يا دارَ مَيّةَ بالعَلياءِ، فالسَّنَدِ،[2]

و يكون باستدعاء الصحب للوقوف و السؤال كقوله: قفا نسأل الدار التي خف أهلها،[3]

أو باستبكاء الصحب على الطلل كقوله: قِفَا نَبْكِ من في ذكرى حبيب و منزل،[4]

أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله: ألم تسأل فتخبرك الرسوم،[5]

ومثل تحية الطلول بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله: حَيِّ الديار بجانب العزل[6] ... و أمثال ذلك كثير من سائر فنون الكلام و مذاهبه. وتنتظم التراكيب فيه بالجمل و غير الجمل إنشائية و خبرية، اسمية و فعلية، متفقة، مفصولة و موصولة، على ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي".[7]

فابن خلدون يتجنب النص صراحة على اختصاص الأسلوب بالمعاني، ولا يعرج على مقابلته بالنظم كما فعل حازم، ولكنه يعرِّفه تعريفا يعتمد على التمثيل في شطر منه، وعلى السّلب في الشطر الآخر، فيقول: "لنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة و ما يريدون بها في إطلاقهم.

---

[1]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:125.

[2]- التبريزي، شرح المعلقات العشر، تح: شمس سمير، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص:09.

[3]- ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، ج2، ص ص:397، 398

[4]- التبريزي، شرح المعلقات العشر، ص:204.

[5]- المصدر السابق، ج2، ص ص:397، 398.

[6]- المصدر نفسه، ج2، ص ص:397، 398.

[7]- المصدر نفسه، ج2، ص ص:397، 398.

فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ به. و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة و البيان و لا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها و يصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب و البيان فيرصّها فيه رصّا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال".[1]

ويبدو أنّ ابن خلدون قد حرص على "إبراز الصلة بين الفن (أو النوع) الأدبي أو الأسلوب أو الأساليب من جهة، وبين الأسلوب والتراكيب اللغوية من جهة أخرى، وهذا التحديد لمعنى الأسلوب ومكانه من الصنعة الأدبية مع نزعته التعليمية الواضحة، وهو أدق و أوضح ما نجده لدى النقاد العرب".[2]

ولم يقتصر أثر البلاغة العربية في التفكير الأسلوبي لدى عياد على المتقدمين، وإنما امتد ليشمل المجددين، وفي هذا السياق يعرض الناقد محاولتين رائدتين لتجديد البحث في البلاغة العربية في ضوء مفهوم الأسلوب.

أولاهما: كتاب (فن القول) لأمين الخولي الذي اتخذ "موقفا وسطا بين المحافظة على القديم والحماسة للجديد، وقد بنى كتابه على المقارنة بين البلاغة العربية وبلاغة المحدثين- أي الأوروبيين- واعتمد في كتابه على كتاب (الأسلوب الإيطالي) لـ: (لباريني)، وهو نوع من التحديث للبلاغة الأوروبية القديمة في ضوء المفاهيم الرومانسية".[3]

[1]- ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، ج2، ص:397.

[2]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:131.

[3]- المصدر نفسه، ص:131، 132.

وعني الخولي بدراسة اللغة الفنية على خلاف معظم المجددين، كما حرص على أنْ تمتد دراسة الأسلوب لتشمل الأنواع الأدبية، والمذاهب الأدبية، وألح على فنية هذه البلاغة المجددة، على الرغم من أنه أرادها موضوعية، فوصفها بالبهاء والجمال، وأبى أنْ يسميها علما، لظنه أنّ اختلاف مناهج البحث بحسب المادة المدروسة يجعل البحث في الفن بعيدا عن اسم العلم".[1]

ويخلص عياد إلى أنّ الخولي لم يفرّق بين البلاغة من حيث هي فن يلاحظ في الكلام البليغ، والبلاغة من حيث هي علم يتجاوز الملاحظة الأولية إلى تحديد الظواهر، وتصنيفها، ووصفها.

أمّا المحاولة الثانية فهي كتاب (الأسلوب) لأحمد الشايب، وقد أراد الشايب في هذا الكتاب أنْ "يستأنف دراسة البلاغة على طريقة تناسب ذوق العصر، أي أنْ يصل بين البلاغة والنقد الأدبي"[2]، إلا أنه -كما يرى شكري عياد- "تباعد عن النظر التحليلي في مكوّنات البلاغة، وفضّل اعتماد ما قرره ابن خلدون عن الأسلوب، فذهب إلى أنّ هناك أسلوبا معنويا، وأسلوبا لفظيا يتكوّن على مثاله مما يبسط العلاقة بين اللغة والفكر تبسيطا شديدا".[3]

ويرى أحمد الشايب أنّ دراسة الأسلوب "تتضمن تعليمه، وفي الوقت نفسه يعني الأسلوب لديه الفردية والذاتية مما يطرح تساؤلا عن كيفية تعليم الأسلوب، أو بعبارة أخرى: إذا كانت التجربة الإنسانية هي معيار الفكرة، والعاطفة، والخيال، فكيف سيتم تعليم الأسلوب؟".[4]

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص:131، 132.

[2]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:132.

[3]- المصدر نفسه، ص:133.

[4]- أيوب حسام محمد، شكري عياد ناقدا أسلوبيا، مجلة جرش للبحوث والدراسات، ص:76.

ويخلص شكري عياد إلى أنّ ملامح الجديد عند أحمد الشايب "لا تعدو- مرة أخرى- الإشارة إلى نفس الكاتب ووجدانه، وما فيهما من خيال، وتصور، وموسيقى، وهذه أمور مبهمة لا يقوم عليها علم، وإنْ كان لعلم ما أنْ يشتغل بها فهو علم النفس لا علم الأدب".[1]

2-2- مفهوم الأسلوب لدى الغرب:

إنّ النظرة إلى مفهوم الأسلوب في الثقافات الأوروبية القديمة يمكن أنْ تلفت نظر الدارس إلى ألوان من المشابهات والفروق لا تخلو من دلالة، فكلمة (Style) مأخوذة من كلمة لاتينية (Stilus)، تعني" قضيبا مِنَ الحديد كان القدماء يكتبون به على ألواح الشمع"[2]، ولكن قواعد "الأسلوب عند اللاتين ثم في الآداب الأوروبية في العصر الكلاسي استمدت من قواعد الخطابة التي استخلصها أرسطو، وتابع التأليف فيها كثيرون بعده".[3]

وأمّا الأسلوب عندهم "جعلوه مرادفا للبلاغة (Rhétorique) وربما خصّوه بمعنى أضيق من ذلك وهو (مستوى التعبير)، وعندهم ثلاثة مستويات أو أساليب: القريب والمتوسط والرفيع، وقد ربطوها بالمستويات الاجتماعية من جهة، وبالفنون الأدبية من جهة ثانية، وبالمحسنات البيانية من جهة ثالثة".[4]

يُحدِّد (معجم الأسلوبية) الأسلوب (Style) كما يلي: " وفي أبسط معانيه يدل الأسلوب على طريقة التعبير في الكتابة أو الكلام، مثلما أنّ هناك طريقة في عمل أشياء معينة مثل لعب السكواش أو الرسم، وربما نتحدّث عن كتابة شخص بأنها ذات أسلوب منمَّق أو عن كلام شخص ما بأنه ذو أسلوب هزلي ".[5]

---

[1]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:135.

[2]- المصدر نفسه، ص: 128.

[3]- نفسه، ص:128.

[4]- نفسه، ص:128.

[5]- ناظم حسن، البنى الأسلوبية: دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص:20.

ويرى بيار غيرو (P. Guiraud) أنّ الأسلوب: " طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب من الكتّاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور ".[1]

وإذا فحص الكاتب ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقَّه بمقطع عمودي يَخرِق طبقاته الزّمنية اكتشف أنه يقوم على ركْحٍ ثلاثيٍّ دعائمه هي: " المخاطِب، والمخاطَب، والخطاب، وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت إيبيستيميا إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة ".[2]

وأول ما يطالعنا في اعتماد التفكير الأسلوبي على المخاطِب تعريف الأسلوب "بأنه قِوام الكشف لنَمَط التفكير عند صاحبه، وتتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعيّة الرسالة المبلَّغة مادة وشكلا".[3]

واعتماد هذا المقياس في تحديد الأسلوب عريق في القدم، متجدّد ما انفكّ يستهوي روّاد التنظير، والسبب في ذلك أنّ العلاقة العضوية بين اللاّفِظِ والملفوظ من العمق والحدّة أحيانا بحيث يتعذّر على الفاحص فصل الباعث والمبعوث وجودا.

هذا المنحى في تحديد ماهية الأسلوب هو بمثابة المِعيار الدلالي لمحتوى الرسالة المبلَّغة وهي ظاهرة يعلِّلها بعض رواد التفكير الأسلوبي في المشرق بأنّ: " الصورة اللفظية التي هي أول ما يُلقى من الكلام لا يمكن أنْ تحيا مستقلة وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألّف في نفس الكاتب أو المتكلم، فكان بذلك أسلوبا معنويا ثم تكوّن التأليف اللفظي على مثاله وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا أنّ الأسلوب معان مُرتَّبة قبل أنْ يكون ألفاظا منسَّقة وهو يتكون في العقل قبل أن يجرِي به اللسان أو يجري به القلم".[4]

---

[1]- غيرو بيار، الأسلوبية، تر: عياشي منذر، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، (د ت)، ص:9.

[2]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، 2006، ص:51.

[3]- المرجع نفسه، ص:52.

[4]- نفسه، ص: 52.

وتبدأ عملية الإنشاء عند المنشئ بوجود مثيرات أو انفعالات أو محركات داخلية نابعة من ذاته، أو خارجية من البيئة المحيطة به، هذه المثيرات تتحوّل إلى أفكار ومعان في ذهن صاحبها، ثم تترجم إلى عبارات لفظية تمثِّل أسلوب المنشئ.

ويعني ذلك أنّ " كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبيّن طريقة تفكيره، وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب ".[1]

أمّا المظهر الثاني من مظاهر نظرية تحديد الأسلوب اعتمادا على المؤلِّف الباث فهو امتداد للمظهر الأول، ويتمثّل في تكثيف درجة التطابق بين مفهوم الأسلوب والذي إليه ينتمي، فلا يقتصر التناظر على تقريب صورة الأسلوب من صورة فِكرِ باثِّه وإنما يغدو الأسلوب هو ذاته شخصية صاحبه، وهو حدٌّ من التمازج تختلط فيه تلقائية الأسلوب والذات المفرزة له. ومردُّ هذه الوجهة قولة (بيفون) (Buffon): " إنّ المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها، بل تكتسب مزيدا من الثراء إذا تناولتها أيد أكثر خبرة، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان، أمّا الأسلوب فهو الإنسان نفسه. لا يمكن أخذه ولا نَقْله ولا تعديله".[2]

ولقد أثّر (بيفون) بنظريته هذه في كل الذين جاؤوا بعده من رواد النقد الأدبي ومنظِّري الأسلوب فتبنّاها شوبنهور (Schopenhauer) فعرّف الأسلوب بكونه ملامح الفكر، وتمثّلها (فلوبير) (Flaubert) ثم صاغها فقال: " يُعتبر الأسلوب وحده طريقة مطلقة في تقدير الأشياء "[3]، وكذلك فعل (ماكس جاكوب) (M. Jacob) إذ قال: " إنّ جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته".[4]

[1]- أحمد سليمان فتح الله، الأسلوبية- مدخل نظري ودراسة تطبيقية - دار الآفاق العربية، ط1، 2008، ص:12.
[2]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:129.
[3]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص:54.
[4]- المرجع نفسه، ص:54.

وهكذا تتنزّل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لِمُخبّآت شخصية الإنسان، ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، ما صُرّح به وما ضُمّن، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا.

فالأسلوب: " اشتقاق الأديب من الأشياء ما يتلاءم و عبقريته "[1]، وهو ما يحيل إلى تعريف أحد مفكري القرن الثامن عشر إذ يقول: " يُطلق الأسلوب على ما ندر ودقّ من خصائص الخطاب التي تبرز عبقرية الإنسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ".[2]

ثم إنّ التسليم بتطابق الأسلوب والعبقرية قد حتّم القول بقوة الدفع التلقائي في عملية إفراز الأسلوب مما أفضى بالباحثين إلى تقرير أنه في نشأته وفي تشكُّلِهِ وكذلك في بلوغ تمامه ظاهرة غير واعية؛ معنى ذلك أنّ نسيج الإبداع الفني لدى الأديب من التلقائية بحيث يغدو تولّدا لا يصحبه الإدراك في لحظة نشأته الأولى، وعلى هذا المستند عرِّف الأسلوب "بأنه بصمات تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التي تمحى، وهذه الصورة صاغها بروست (Proust) وأخذها عنه كل من (مونان)، و(دي لوفر)، وهي تكشف عمق التقدير في ارتباط الأسلوب بصاحبه عضويا حتى لكأنّ الأسلوب (إمضاء) أو(خاتم) أو في اصطلاح عرف المؤسسات " طابَع وتوقيع "[3].

أمّا تحديد ماهية الأسلوب باعتماد جوهر الخطاب في ذاته فلعلّه الركن الضارب في مجمع رؤى الحداثة لِما يتجذر فيه من ركائز المنظور اللساني، " فإذا كان الأسلوب في (فرضية المخاطِب) صفيحة

[1]- المرجع السابق، ص:55.

[2]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص ص:55، 56.

[3]- المرجع نفسه، ص:56.

الانعكاس لأشعة الباثِّ فكْرا وشخصية، وكان في (فرضية المخَاطَب) رسالة مُغْلقَة على نفسها لا تفضُّ جدارها إلا يدا مَن أُرسِلت إليه، فإنّه في (فرضية الخطاب) موجود في ذاته".[1]

يمتد حبل التواصل بينه وبين لافظه ومحتضنه لاشك، ولكن دون أن تُعَلَّق ماهيته على أحد منهما، وصورة ذلك أنّ النص إنْ كان وليدا لصاحبه فإنّ الأسلوب هو وليد النص ذاته لذلك يستطيع الأسلوب أنْ ينفصل عن المؤلّف المخاطِب لأنّ رابطة الرحم بينهما حضورية في لحظتي الإبداع والإيقاع، " وهذا المنظار في تحديد ماهية الأسلوب يستمِدّ ينابيعه من مقومات الظاهرة اللغوية في خصائصها البارزة ونواميسها الخفية "[2].

والمُنظِّرون لتحديد الأسلوب من زاوية النص يفرقُون بين وضع اللغة الكائنة في طيات معاجمها، ووضعها حين تخرج إلى مجال الاستخدام. فهذا التعريف يتعامل مع اللغة على أساس أنها ذات مستويين: الأول ساكن، ويتمثل في وجودها قبل خروجها إلى حقل الاستعمال الخارجي، والآخر متحرّك، ويُقصد به " اللغة حين تخرج من أطرها المعجمية بما تحوي من قواعد نحوية وصرفية إلى ميدان عملها كي تؤدي وظيفتها الإخبارية المنوطة بها، ونعني بها نقل الأفكار وتوصيل المعلومات ".[3]

ويَرجع هذا المفهوم إلى اللغوي السويسري (دي سوسير) الذي أسّس المدرسة الوصفية في العلوم اللغوية. وقد قامت هذه المدرسة على أساس" ما يمكن أنْ نسميه بالثنائية اللغوية، وهي ثنائية تقسم النظام اللغوي إلى مستويين: مستوى اللغة (Langage)، ومستوى الخطاب (Parole)، ويشتمل المستوى الأول على قواعد البنية الأساسية للغة، بينما يمثّل المستوى الثاني اللغة في حالة الاستخدام ".[4]

[1]- المرجع السابق، ص:71.

[2]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص:71.

[3]- أحمد سليمان فتح الله، الأسلوبية، ص ص:15، 16.

[4]- المرجع نفسه، ص:16.

وتكاد جلّ التيارات التي تعتمد الخطاب أسّا تعريفيا للأسلوب تنصبّ في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك المُوحِّد بينها ويتمثل في " مفهوم الانزياح (L'écart) ولئن استقام له أن يكون عنصرا قارًّا في التفكير الأسلوبي فلأنه يستمدّ دلالته- لا مع الخطاب الأصغر كالنص والرسالة - وإنما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر وهو اللغة التي فيها يُسبك ولذلك تعذَّر تَصوّرهُ في ذاته إذ هو من المدلولات الثنائية المُقتضِية لنقائضها بالضرورة فكما لا نتصور (الكبير) إلا في طباق مع (الصغير) فكذلك لا نتصور انزياحا إلا عن شيء ما ".[1]

وهذا المسبار الأصليُّ الذي يقع عنه الخروج، وإليه يُنسب الانزياح هو "في ذاته مُتَصوّر نِسبي تذبذب الفكر اللساني في تحديده وبلورة مصطلحه فكلٌّ يَسِمه من ركن منظور خاص وقد أُصطلح عليه بالاستعمال النفعي للظاهرة اللسانية ".[2]

يرى شكري عياد أنّ مفهوم الأسلوب عند الغرب "لا يختلف اختلافا أساسيا عنه عندنا. كذلك لا يختلف تاريخ كل من المفهومين (البلاغة والأسلوب) اختلافا أساسيا بين الثقافتين، فبعد أن كانت البلاغة ركنا أصيلا في تكوين الأديب، بل الإنسان المثقّف بوجه عام، وبعد أن كانت وسيلة متزايدة الأهمية في الإبداع الأدبي، ومعيارا مطلقا ووحيدا لتقدير الجمال الفني".[3]

[1]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص ص:77، 78.

[2]- المرجع نفسه، ص:78.

[3]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:128.

3- مفهوم الأسلوبية:

الأسلوبية أو علم الأسلوب، مجال من مجالات البحث المعاصر، "يعرض بالدرس للنصوص الأدبية وغير الأدبية، محاولا الالتزام بمنهج موضوعي، يحلّل على أساسه الأساليب؛ ليظهر جماع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتاب، ويكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال، منطلقا من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص".[1]

يرى (غيرو بيار) أنّ أول من استخدم مصطلح الأسلوبية هو (نوفاليس) الذي كانت تختلط الأسلوبية عنده بالبلاغة، ولقد توالت تحديدات الأسلوبية - فيما بعد - وخضعت إلى منظورات مختلفة فهي: " علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية".[2]

يرى (لرتوما بيار) أنّ الأسلوبية "علم وليد الأمس القريب. ولا شك في أنه لمّا يحن أوان تدوين تاريخه، غير أنه تقلّبت به الأحوال كثيرا. وقد ظنوا أحيانا (أو اجتهدوا في أن يُظن) أنه يُحتضر أو أنه مات، إلا أنّ كثرة الأبحاث فيه و جودة النتائج المحصّل عليها تشهدان على أنه ينبض بالحياة وأنه في نمو مطّرد. ولئن حل هو محل الخطابة القديمة قلها هي أفضال كثيرة عليه".[3]

ويشير شكري عياد إلى أنّ (دو سوسير) هو أول من ميّز بين (اللغة) و(الكلام) تمييزا علميا دقيقا ورفعهما إلى مرتبة اصطلاحين لغويين، "فاللغة هي نظام متعارف الرموز التي يتفاهم بها الناس.

---

[1]- عياد محمود، الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع2، م1، 1981، ص:123.

[2]- غيرو بيار، الأسلوبية، ص:9.

[3]- لرتوما بيار، مبادئ الأسلوبيات العامة، تر: الزكراوي محمد، مراجعة: حمزة حسن، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2011، ص ص: 9، 10.

أمّا الكلام فهو صورة اللغة المتحقَّقة في الواقع في استعمال فرد معين، في حالة معينة، وهذا الاستعمال يطابق النظام العام (اللغة) في صفاته الأساسية، ولكنه يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد ومن حالة إلى حالة".[1]

ويرى شكري عياد أنّ هذه الفكرة هي التي أدّت إلى نشوء علم الأسلوب، وقيمتها لهذا العلم واضحة، فهي " تُعنى بالسّمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال، وهذه السمات هي التي تكون ما سماه أهل الأدب بالأسلوب، وهي ترجع اختلاف هذه السمات إلى استعمال الأفراد للغة، وبذلك يمكن أنْ تؤدي إلى قيام (علم أسلوب) حديث يناسب هذا العصر الذي يعترف بقيمة الفرد في كل شيء، ولا سيما الإنتاج الفني".[2]

ويشير عبد السلام المسدي إلى أنّ تاريخ نشوء علم الأسلوب بدأ منذ مطلع القرن الحالي مشتقا من ألسنية (دي سوسير) على يدي تلميذه (شارل بالي)، مرورا بجيل (ماروزو) إلى (ليو سبيتزر)، ثم كيفية امتزاجها بالبنيوية مع بحوث (رومان جاكبسون)، و(تودورف) (Todorov) إلى أنْ استقامت أُسسها مع (ميشال ريفاتير)، "هذه المكتسبات المبدئية تكاد تُنبئنا بأنّ تحوّلا جذريا سيغزو الأدب وتياراته النقدية وسيكون منه تولّد إبّي جديد قد لا يتعذّر معه أنْ تتجاوز الأسلوبية نفسها بنفسها بعد أنْ استقامت حركتها الدائرية الأولى منذ (بالي) إلى (جاكبسون) وَ (م. ريفاتير) (M. Riffaterre)".[3]

يقول (شارل بالي) مؤسِّس علم الأسلوب الفرنسي (المدرسة الفرنسية في علم الأسلوب هي التي وضعت القواعد النظرية الأولى لهذا العلم)، أنّ علم الأسلوب "يجب ألاّ يبحث في كيفية استخدام الأدباء

[1]- عياد شكري محمد، مدخل علم الأسلوب، ص:29.

[2]- المصدر نفسه، ص:29.

[3]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص:24.

لهذه التأثيرات الوجدانية، فلا يسأل عن مدى مناسبتها للموقف الوجداني الذي يصوره الشاعر، أو للشخصية التي يقدّمها الروائي أو الكاتب المسرحي".[1]

فمثل هذه الأسئلة خارجة عن عمل الدارس الأسلوبي، وينبغي أنْ تظل من اختصاص الناقد. فالدارس الأسلوبي إذن-في رأي (بالي)- "دارس لغوي محض، يدرس (الخامات) اللغوية من حيث دلالاتها الإضافية، مهما تكن طبيعة النص الذي يدرسه، إنْ كان مأخوذا من الأدب أو العلم أو الإدارة أو شؤون الحياة العادية. فالعالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية (الاختيار) التي يقوم بها شخص يستعمل اللغة، ولا يبحث عن القوانين الجمالية التي تخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة".[2]

وقد بدأت الأسلوبية تستمد معاييرها من "النظرية العلمية أو من العلم الذي تنتمي إليه كفرع منه وتخضع لشروطه العامة في التحقيق"،[3] فقد انطلقت من الخطاب بوجهيه التعبيري والفني الأدبي مما جعل "الأسلوبية تحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب، طالما أنّ جوهر الخطاب الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغته الإبلاغية ثم تطورت شيئا فشيئا حتى اختصت بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول الصياغة".[4]

[1]- عياد شكري محمد، مدخل علم الأسلوب، ص:31.

[2]- المصدر نفسه، ص:31.

[3]- بودوخة مسعود و (آخرون)، الأسلوبية: مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص:22.

[4]- ينظر: درويش أحمد، الأسلوبية والأسلوب، مجلة فصول، ع1، مج5، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984، ص:64.

وحدَّد ريفاتير (Riffaterre) الأسلوبية بأنها: "علم يُعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية سنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا".[1]

بمعنى أنها تقوم على دراسة النص في ذاته إذ تقوم بتفحص أدواته وأنواع تشكيلاته الفنية، وهي تتميز من بقية المناهج النصية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء فتحاول تفحص نسيجه (اللغوي) وترمي بحسب رأيه إلى " تمكين القارئ من إدراك خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحقّقه تلك الخصائص من غايات وظائفية"[2] ومادامت الأسلوبية تأخذ مفهومها من الجهة التي تبنتها، فإنّ مفهومها يتعدّد بتعدّد تلك الجهات ويكون محدّدا بحسب هذه الجهة أو تلك.

والأسلوبية حسب (أريفاي) (M. Arrivé): "وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[3]، وهي حسب (دولاس):" تُعرَّف بأنها منهج لساني".[4]

ويُتَرجِم عبد السلام المسدي مصطلح (Stylistique) بالأسلوبية، ويرِد عنده (علم الأسلوب) أحيانا؛ فهو يرى أنّ المصطلح حامل لثنائية معرفية، " فسواء انطلقنا من الدّال اللاتيني وما تولَّد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقرّ ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركَّب جذره (أسلوب) (Style) ولاحقته (ـيّة) (ique)، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلمي العقلي، وبالتالي الموضوعي،

[1]- بدري الحربي فرحان، الأسلوبية في النقد العربي الحديث- دراسة في تحليل الخطاب- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2003، ص:15.

[2]- المرجع نفسه، ص:15.

[3]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص:41.

[4]- المرجع نفسه، ص:41.

ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلولَيْه بما يطابق عبارة (علم الأسلوب) (Science du style) لذلك تُعرَّف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب".[1]

وما يُلفِت الانتباه في سياق البحث الأسلوبي أنّ الدراسات الأسلوبية لها حضور واضح في حركة النقد الحديث منذ فَجْرِ هذا القرن سواء في النقد الغربي أو النقد العربي، و يقرّ عبد السلام المسدي بما ذهب إليه الباحث الفرنسي (بيار غيرو) الذي يرى بأنّ " الأسلوبية هي البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية ".[2]

ويتدقق هذا التعريف ذو البعد اللساني شيئا فشيئا حتّى يتخصّص بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير، ومدلول محتوى صياغته، ويشير (بيار غيرو) في موضع آخر إلى الازدواج الوظيفي للحدث الأسلوبي، مطابقا بين مجال العمل الأسلوبي ومحتوى التفكير البلاغي القديم، فموضوع كليهما "فن الكتابة وفن التركيب، فن الكلام وفن الأدب"[3]، والحصيلة الإيبستيمية في مقارعة البلاغة بالأسلوبية تتلخص في أنّ منحى البلاغة متعال، بينما تتجه الأسلوبية اتجاها اختباريا، معنى ذلك " أنّ المحرّك للتفكير البلاغي قديما يتسم بتصوّر (ما هيّ) بموجب تسبق ماهيّات الأشياء وجودها، بينما يتسم التفكير الأسلوبي بالتصوّر الوجودي الذي بمقتضاه لا تتحدّد للأشياء ماهيّاتها إلا من خلال وجودها، لذلك اعتبَرَتْ الأسلوبية أنّ الأثر الفني مُعبِّر عن تجربة معيشة فرديا ".[4]

يرى أغلب منظري الأسلوبية أنّ " الأسلوبية علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية ".[5]

---

[1]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص ص: 32،33.

[2]- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص: 20.

[3]- المرجع السابق، ص:39.

[4]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص:45.

[5]- المرجع نفسه، ص ص:33،34.

ويرى عبد السلام المسدي أنه " على الأسلوبية أن تناهض المناهج القديمة في الدراسات اللغوية حتى تنبذ كل عمل آلي في دراسة الظواهر اللغوية سعيا وراء المجهود الأدنى، أو حرصا على التحليل التاريخي، فدراسة اللغة ليست ملاحظة العلاقات القائمة بين الرموز اللسانية فقط، وإنما هي اكتشاف العلاقات القائمة بين التفكير والتعبير؛ لذلك لا يتسنى تبيّن هذه الروابط إلا بالنظر في الفكرة وفي التعبير معا".[1]

ويواصل كلامه لتوضيح هذه الفكرة فيقول:" إنّنا لا نستطيع إبراز ما نفكِّر فيه، وما نحسّه إلا بوساطة أدوات تعبيرية يفهمها عنّا الآخرون، وقد تكون الفكرة ذاتية ولكنّ الرموز المستعملة في أدائها تبقى مشتركة بين مجموعة بشرية مخصوصة، ولمّا كانت الشحنة العاطفية هي الغالبة في الكلام، وأنّ الجانب الذهني فيه دونها بكثير، فإنّ الأسلوبية تتحدّد بدراسة ظواهر التعبير وفعل ظواهر الكلام على الحساسية، فكلّ فكرة تتجسّد كلاما إنّما تحلّ فيه من خلال وضع عاطفي، سواء أكان ذلك من منظور مَنْ بثّها أم من منظور مَنْ تلقّاها، فكلاهما ينزلها تنزيلا ذاتيا ".[2]

ولقد حَذَّر المسدي "بِلُغة العالِم الحاذق الغيور من ضياع الهوية العلمية للأسلوبية في مغبة المعارف المحاذية (اللسانيات، فقه اللغة، تحليل الخطاب، البلاغة، النقد الأدبي)؛ لأنّ هوية العِلم لا تنجلي نصاعتها إلاّ إذا اتضحت سماتها المميّزة لها عن هويّة المعارف المحاذية للعلم المقصود، كما أنّ أيّ حقل علميّ إذا تراكمت عليه المداخلات المغايرة وتجمّعت معه نقط تقاطع الهويّات المختلفة تبدّدت سماته وغدت ضبابا من وراء سجوف المجاذبات النوعية ".[3]

[1]- المسدي عبد السلام، النقد والحداثة- مع دليل ببليوغرافي - دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص:44.

[2]- المرجع نفسه، ص ص:44،45.

[3]- المسدي عبد السلام، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، (د ط)، 1994، ص ص:56،57.

المبحث الثاني

الظاهرة الأسلوبية

1- الاختيار.

2- التركيب.

3- الانحراف.

المبحث الثاني: الظاهرة الأسلوبية*

يرى شكري عياد أنّ "الظاهرة الأسلوبية جعلت تتضح شيئا فشيئا لدى علماء اللغة في ظل الظاهرة اللغوية العامة إلى أنْ تميّزت عنها، ذلك بأنّ البحث في الفروق بين الأقوال أدّى في النهاية إلى البحث في تفرّد النص الأدبي حتى أصبح علم الأسلوب في نظر معظم ممارسيه مرتبطا بدراسة النصوص الأدبية. وهذا لا يعني الفصل بين الدراسة اللغوية ودراسة القيمة، وإنما يتطلب منهجا خاصا لدراسة الظاهرة الأسلوبية التي تحدد معناها بالاستعمال الأدبي للغة"[1]، لذلك يسعى عياد إلى وصف هذه الظاهرة بتعيين الخصائص التي تميزها عن الاستعمالات الأخرى.

1- الاختيار:

بدأ شكري عياد بمعيار الاختيار، "وهو من أعم المعايير في تحديد الظاهرة الأسلوبية من خلال إظهاره للفروق الكمية بين الاستعمال الأدبي، والاستعمال العادي. ولا شك في أنّ أوسع أبواب الاختيار أمام الشاعر هي التعبيرات المجازية التي تمتاز بأنها تخاطب الخيال أي أنها تثير ارتباطات ذهنية متصلة بعمل إحدى الحواس. كما أنها تربط بين شيئين يمكن أن يكونا متباعدين في الظاهر".[2]

ومع ذلك فإنّ مجال الاختيار "أمام الشاعر في المجاز المرسل والكناية يبدو ضيقا إذا ما قُورن بمجال الاختيار في التشبيه أو الاستعارة، وذلك لأن المجاز المرسل والكناية مقيّدان بعلاقات خارجية محددة في حين أنّ علاقة التشابه يمكن أن تقوم بين أشياء شديدة التباعد في الواقع".[3]

* محددات الأسلوب.

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ص:163، 165.

[2]- المصدر نفسه، ص:166.

[3]- ينظر: نفسه، ص:167.

وقد تنبّه الناقد إلى أنّ "الصورة الفنية شكل لغوي يمكن أن يوصف بأكثر من صفة، فالحديث عنها لا يقتصر على كثافتها الكمية في مجال الاختيار، إنّ دارس الأدب في محاولته لفهم الارتباط بين طرفي الصورة لا يبحث عن سر البراعة في أداء معنى معين، وإنما يبحث عن المعنى نفسه، ومعنى ذلك أنّ عملية الاختيار في النص الأدبي والحديث العادي يصبح اختلافا كيفيا".[1]

إنّ خاصية الاختيار تستتبع بالضرورة خاصية مضادة لها، وهي النظام الذي يلزم هذا الاختيار حدودا معينة، فلا يوجد اختيار مطلق، فالاختيار يقابله عرف يحد منه، وتنقسم الأعراف اللغوية ثلاثة أقسام:[2]

- الأعراف اللغوية الطبيعية: التي تقبل وتستعمل بطريقة تلقائية.
- الأعراف اللغوية الصناعية: التي يتواضع عليها فريق من الناس لأداء غرض خاص كأعراف المهن، أو أعراف العلوم المختلفة.
- الأعراف اللغوية الأدبية: تتكون بطريقة لا هي بالطبيعية المحضة، ولا بالصناعية الصرفة.

ويتعامل الأدب مع هذه الأنواع الثلاثة جميعها، وهي متساوية في درجة تميّزها وتحدّدها، أي في مقدار السمات اللغوية الخاصة وبُعد هذه السمات عن الأصل اللغوي العام، و"شأن الأعراف اللغوية في ذلك شأن اللهجات، من حيث إنّ هناك سمات معينة تميّز لهجة عن لهجة في نطق بعض الحروف أو دلالة بعض الكلمات أو وضع النبرة في الجمل، وفيما عدا ذلك تحتفظ اللهجة بخصائص اللغة التي هي فرع منها. فكذلك الحال في الأعراف اللغوية أيضا".[3]

ويرى شكري عياد أنه كلما كان العرف اللغوي منحصرا في فئة خاصة كانت السمات اللغوية المميِّزة أكثر، و"نعني بكونها خاصة، قلة العدد من ناحية، وانعزالها عن سائر فئات المجتمع من ناحية أخرى.

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص:169.

[2]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ص:169، 170.

[3]- المصدر نفسه، ص:171.

فالجنود في معسكر أو الطلاب في مدرسة داخلية سرعان ما يكوّنون عرفا لغويا على قدر كبير من التميّز، ويصدق هذا القول على الأعراف الصناعية كما يصدق على الأعراف الطبيعية".[1]

فالأعراف الطبيعية تهيئ لكاتب الرواية والقصة، والمسرح أدوات قيّمة لرسم الشخصيات، والإيحاء بالجو، ولو أنها تخلق أحيانا بعض الصعوبات في الفهم. ومعنى كونها أدوات أنها "تَخضع خضوعا مباشرا لقصد الكاتب الفني. وأنّ السمات اللغوية التي تميّز هذه الأعراف تصبح مجرد علامات على أوضاع اجتماعية معينة يريد الكاتب محاكاتها، فهي لا تمثّل بالنسبة إليه قيودا أو قوانين تحدّ من حريته في اختيار التعبير المناسب، بقدر ما تمثّل جزءا من البناء الفني، شأنها شأن الوصف والسرد، فهي تخضع للمنطق الذي يربط بينها وبين سائر الأجزاء أكثر مما تخضع لأية قواعد خارجية".[2]

أمّا الإشكالات التي تنشأ من تعامل الكاتب مع الأعراف الأدبية فمردّها إلى "فقدان الحساسية بهذه الأعراف مع استمرارها في العمل بوصفها رموزا لغوية، أو مصطلحا متعارفا عليه بين الكاتب والقارئ، كالمصطلح الشعري القديم بعمود الشعر، والمصطلح المجوني عند أبي نواس، والمصطلح الزخرفي في الموشحات، والمصطلح الشعبي عند البهاء زهير والبوصيري وتكمن الصعوبة في إخضاع المصطلح بإمكانياته الإيحائية لإبداع الأديب كما فعل أحمد شوقي في معارضاته، ومسرحه الشعري".[3]

ولا شك في أنّ كل مصطلح له قيمته التعبيرية، لكن الناس يختلفون في تفضيل بعضها على بعض لاختلاف العصر، أو البيئة الثقافية، أو الذوق الشخصي، "فبعض الناس لا يقرؤون سوى الشعر التام

[1]- المصدر السابق، ص:171.

[2]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:171.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص ص:172، 173.

التفاعيل والقوافي، وبعضهم يسخرون من هذا الشعر، ويتعصبون للشعر الحر، ولكن الفصل في القضية غير ممكن، لأنّ لكل من المصطلحين إمكانياته التعبيرية".[1]

كما أنّ للغات المختلفة طرائق في التعبير عن الفكر والشعور، فمن الطبيعي أنْ تختلف هذه الطرائق في خصائصها التعبيرية، "وهذا لا يعني أن أمة أفضل من أمة في هذه الناحية أو تلك. والفائدة التي نجنيها من بحث الخصائص التعبيرية للغتنا فائدة عظيمة، لأنّ هذه اللغة هي المادة التي يعمل فيها المبدع العربي، وهي ذات شكل، ولا بد من معرفة خصائص هذا الشكل لمعرفة ماذا حدث له في عمل أدبي معين".[2]

أصبح تعريف الأسلوب على أنه اختيار من التعريفات الشائعة في الدراسات الأسلوبية، وقد توسَّع الباحثون في مناقشة هذا التعريف الذي يبدو إشكاليا في كثير من الأحيان كما هي تعريفات الأسلوب الأخرى من كونه انحرافا، وانزياحا ... أو الأسلوب هو الرجل على حدّ (بوفون) (Buffon)، ويقول (بالي) عن الأسلوب: "هو إضافة ملمح تأثيري إلى التعبير، ولاشك أنّ هذا الملمح التأثيري ذو محتوى عاطفي".[3]

فتعريف الأسلوب على أنه اختيار يطرح في المقام الأول السؤال الآتي: لماذا يختار المبدع هذه الكلمة، أو هذا التركيب، أو هذا العنوان، أو هذه التقنية دون غيرها من التقنيات؟ وهذا السؤال يقود إلى آخر، هل الاختيار عملية واعية، أم غير واعية، وكيف يمكن تحديد مثل هذا السؤال أو الإجابة عليه؛ لأنّ الاختيار أمر لا يتعلق بالقارئ، وإنما يتعلق بالمبدع.

وهناك نقطة أخرى يمكن أنْ تضاف إلى ما سبق متمثلة في العلاقة بين موقف المبدع وبين ما يختاره، أي هل يتدخل الموقف الذي يعيشه المبدع في توجيه اختياره توجيها قسريا، أم لا يمارس

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص:174

[2]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:174.

[3]- فضل صلاح، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته- منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت، ط1، 1985، ص: 325.

أيّ سلطة على عملية الاختيار لكلمة، أو عبارة، أو لأسلوب ما؟ كل هذه النقاط يجب أن تظل في الذهن عند معالجة تعريف الأسلوب على أنه اختيار.

يكاد يكون تعريف الأسلوب بأنه اختيار من التعريفات الشائعة والمعروفة في الدراسات النقدية الحديثة، إذ أنّ معالجة الأسلوب على أنه اختيار احتلت مساحات واسعة من مناقشات الدراسة الأسلوبية، "وقد شاع في الدراسة الأسلوبية أنّ نظام اللغة يقدّم للمبدع إمكانات هائلة له أن يستخدمها للتعبير عن حالة واحدة أو موقف معين، وهذا يعني أنّ للمبدع الحرية في اختيار ما يريد ما دام ما يُختَار يخدم رؤيته وتصوُّره وموقفه"[1]، ولكن هذا الأمر لم يبق مجرد عموميات، وإنما بدت هناك تحديدات لعملية الاختيار في الدراسات الأسلوبية، وقد مُيِّزَت خمسة مستويات للاختيار هي:[2]

أ- اختيار الغرض من الحديث:

وفيه يريد المتكلِّم - بناء على أسس محددة- الوصول إلى الغرض من الكلام أو الحديث مثل: الإبلاغ، الدعوة، الإقناع، اكتساب معلومات معينة، ويمكن أنْ يكون الهدف من النصوص الأدبية أغراضا جمالية.

ب- اختيار موضوع الحديث:

وفيه يختار المتكلِّم الموضوعات غير اللغوية أو الأشياء التي يريد الحديث عنها، وبناء على ذلك تتحدد إمكانيات الاختيار التي لها قيمة معينة، فلو أراد مثلا الإخبار عن حصان فيمكنه أن يختار حصان، جواد، فرس...إلخ، ولكن لا يمكنه اختيار بقرة مثلا.

[1]- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية- الرؤية والتطبيق- دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007، ص:167.
[2]- المرجع نفسه، ص ص:167، 168.

ت- اختيار الرمز اللغوي:

يختار المتكلِّم إذا كان يعرف عدة لغات- لغة معينة أو لهجة ما، وهذا الاختيار هام جدا في النصوص الأدبية، حيث تحدث إضافات بِلُغات أو لهجات أجنبية.

ث- الاختيار النحوي:

ويختار المتكلم التراكيب النحوية التي تكون قواعد صياغتها إجبارية مثلا: جملة استفهامية أو جملة خبرية.

ج- الاختيار الأسلوبي:

ويعثر المتكلّم على الاختيار الأسلوبي من بين الإمكانات الاختيارية المتساوية دلاليا.

وعلى الرغم من هذه التحديدات التي تحاول أن تبرِز مستويات الأسلوب إلا أنّ هناك إشكالية تظل تواجه تعريف الأسلوب من كونه اختيارا، فالمشكلة الأولى: هل المبدِع يكون حرا فيما يختار غير مقيَّدٍ بضوابط، أو قواعد يحتكم إليها؟

أمّا المشكلة الثانية فهي: هل يكون كل اختيار يقوم به المبدع أسلوبا؟ وعلى هذا الأساس برزت ضرورة أساسية للتمييز بين نوعين مختلفين من الاختيار: اختيار محكوم بالموقف أو المقام، واختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة. "والنوع الأول اختيار نفعي، ربما يُؤثر فيه المنشئ كلمة أو عبارة على أخرى، لأنها أكثر مطابقة - في رأيه - للحقيقة، أو لأنه- على عكس ذلك - يريد أن يضلّل سامعه، أو يتفادى الاصطدام بحساسيته اتجاه عبارة أو كلمة معينة"[1].

أمّا النوع الثاني فاختيار نحوي يرتبط ارتباطا وثيقا بالإمكانات النحوية وقواعد اللغة بمفهومها الشامل: الصوتية، والصرفية، والدلالية، ونظم الجملة، " ويكون هذا الأمر حين يفضِّل المبدع أسلوبا

[1]- المرجع السابق، ص:168.

على أسلوب، فتارة يستخدم التقديم والتأخير ويُؤخِّر ما حقه التقديم ما دام يرى أنّ هذا الأسلوب أكثر تحقيقا للفائدة التي يتوخاها من عمله الأدبي، وهو عمل يريد منه المبدِع أنْ يكون مؤثِّرا وفاعلا لينقل الشحن العاطفي للغة النص إلى المتلقي أيضا ".[1]

يبرز من خلال هذه المناقشات أنّ عملية الاختيار تصبح عملية أساسية مهما اختلفت تأويلات النقاد ومواقفهم منها، لأنهم يُجمِعون في النهاية على أهمية الاختيار في الدراسات الأسلوبية. وقد تجلَّى هذا الأمر بصورة واضحة عند (جاكبسون) (Jakobson) عندما عرّف الوظيفة الشعرية بأنها:" إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، فالاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة "[2]. أو ما أصبح يُعرف بمحور الاستبدال ومحور التركيب.

ربط بعض الباحثين بين فكرة الاختيارات الأسلوبية والنحو التوليدي التحويلي الذي يقوم على بناء مجموعة من الجمل المختلفة اعتمادا على الجمل البسيطة، ومن هذه الجمل يختار المؤلِّف ما يوافقه، وبناءً على ذلك فقد تم تحديد الأسلوب عند بعض الدارسين بأنه: "نتيجة لاختيار المؤلف من مختلف التحولات الاختيارية الممكنة"[3].

تتولد كثير من التراكيب التي تعني الشيء نفسه نتيجة للنحو التوليدي، وهذا بدوره يمثّل بدائل على مستوى الدراسة الأسلوبية، والأسلوب- طبقا لذلك - "يُولَد نتيجة لانتقاء المؤلِّف من بين إمكانات اللغة

[1]- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية، ص ص:168،169.

[2]- جاكبسون رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: الولي محمد وحنون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص:33.

[3]- فضل صلاح، علم الأسلوب، ص:93.

الاختيارية التي تقوم على بينها علاقة التبادل، مما يجعل من الميسور ملاحظة الفوارق الأسلوبية في نصوص تنتمي إلى اللغة نفسها عندما تؤدي جميعها المحتوى الإعلامي ذاته، وبأشكال مختلفة"[1].

لقد وجد صلاح فضل مسوّغا لربط مفهوم الأسلوب بالنحو التوليدي التحويلي لظاهرة الاختيار بنظرية التوصيل "على اعتبار أنّ النظام اللغوي يتيح للمتكلم فرصا عديدة، وإمكانات مختلفة للتعبير عن واقع محدد، مع ملاحظة مدى ما يتمتع به الكاتب من حرية حقيقية في اختياراته، إذ إنّ عمليات الاختيار محكومة بالظروف التي يمكن تفسيرها بدورها على أنها اختيار يتم على مستوى أعلى"[2].

ومهما يكن، فإنّ تحديد الأسلوب على أنه اختيار محور أساسي من محاور الدراسات الأسلوبية التي قدمت الأسلوب على أنه متصل بوعي المبدع، وبذاتيته التي تميزه عن الذوات الأخرى، فتفاوت الأسلوب ربما يكون قائما على طبيعة الاختيار الذي يُعَدّ عنصرا أساسيا من عناصر عملية الإبداع.

[1]- فضل صلاح، علم الأسلوب، ص:179.

[2]- المرجع نفسه، ص:89.

2- التركيب:

تقوم ظاهرة التركيب في المنظور الأسلوبي على ظاهرة إبداعية سابقة عليها وهي ظاهرة الاختيار التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أُحكِم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي، " تتركب الكلمات في الخطاب من مستويين؛ حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، ويكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي، وهو ما يدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي، فتدخل إذن في علاقة جدلية أو استبدالية، فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية ومجموع علائق بعضها ببعض".[1]

فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلام الصحيح، وحسب الفارابي أنه يُدخِل (القرماطيقا) وهي تشمل "علم قوانين الألفاظ عندما تتركب، وعلم قوانين الألفاظ عندما تكون مفردة"[2]، ولعلم قوانين الألفاظ المركّبة فرعان: "علم قوانين أحوال التركيب، وعلم قوانين أظراف الأسماء والكلم، وعلم قوانين الأظراف هو المخصوص بعلم النحو".[3]

وحسب الاعتقاد أنّ التوليد اللغوي تقيَّد بنظام اللغة لا يخرج عن إطار القياس الذي هو (حمل فرع على أصل لعلّة جامعة بينهما)، ومن شروطه أن يكون المقيس عليه (في اللغة) مطَّردا، فإذا ورد نادرا عُدّ شاذا، والشاذ كما هو شائع يُحفَظ ولا يقاس عليه، يقول (نوام تشومسكي): "من مهمات النحو العادية

[1]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص:77.

[2]- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب- دراسة في النقد العربي" الأسلوبية والأسلوب- دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، (د ت)،ج1، ص:168.

[3]- المرجع نفسه،ج1، ص:168.

أن يقوم بتحديد فئات الجمل السليمة التكوين، وأن يسند لكل منها وصفا هيكليا أي وصفا للوحدات التي تتكوّن منها الجملة ولكيفية تشكلها، وكذلك للعلاقات البنوية بين الجملة وأختها".[1]

ترى الأسلوبية أنّ الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسِّه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يُفضي إلى إفراز الصورة المنشودة والانفعال المقصود، وهذا هو الذي يكسب تقيُّد النظرية بحدود النص في ذاته ويُكسِبُها شريعتها المنهجية وحتى المبدئية من حيث احتكام نظري، وعلى هذا الصعيد بالذات تتكل الأسلوبية على المعطى الألسني المحض لأنّ اللسانيات قد حددت "اللغة بكونها ظاهرة اجتماعية، وكائنا حيا مع اعتبار أنها تركيبة قائمة في ذاتها أي أنها (كلٌّ) يقوم على ظواهر مترابطة العناصر، وماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر بحيث لا يتحدد أحدها إلا بعلاقته بالأخرى، فتكون اللغة جهازا تنتظم في صلبه عناصر مترابطة عضويا لا يتغير عنصر إلا انجر عن تغيُّره وضع بقية العناصر، وبالتالي كلّ الجهاز ، وما إنْ يستجيب الكلُّ لتغيُّر الجزء حتى يستعيد الجهاز انتظامه الداخلي".[2]

ومن هذا المنطلق الذي يركّز على الجانب التركيبي للظاهرة اللغوية في النص الأدبي تبنى النقد الأدبي الحديث تعريفا للنص الأدبي فحواه أنّ "النص الأدبي هو في حدّ ذاته عالَم لغوي متكامل فكأنما هو اللغة ذاتها وقد انحصرت في ذلك السياق المحدد بالنص".[3]

إنّ اختيار الكلمات لا يكون مفيدا إلا إذا أُحكم توزيع هذه الكلمات وهي تتوزع على مستويين: "حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، ويكون لتجاوزها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي، وهو ما يُدخِلها في علاقات ركنية وهي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول

[1]- المرجع السابق،ج1، ص:169.

[2]- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:169.

[3]- المرجع نفسه،ج1، ص:170.

الدلالي، فتدخل إذن في علاقات جدولية أو استبدالية فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية ومجموع علائق بعضها ببعض".[1]

وهذه الفكرة حاول عبد السلام المسدي تجذيرها في بلاغة الجاحظ، "فالمتكلِّم يختار من الرصيد اللغوي مادّته ثم تتلو ذلك مرحلة (التوزيع) وهو ما يعبِّر عنه الجاحظ بالتصرّف في الألفاظ وتنضيد الكلام وصكّه ولعل الذي يسترعي الانتباه هو إشارة الجاحظ إلى علاقة الكلمات ببعضها سياقيا إذ أنّ التوزيع غير المُحكَم للألفاظ يجعل الجزء يؤدّي إلى اختلال الكلّ".[2]

فالمتكلِّم يُنشئ كلامه وفق قواعد النحو وقوانينه، لذلك كان التركيب الأسلوبي مشروطا يقول المسدي:" كل مقطع لساني هو حلقة وصل بين الأشياء والوقائع المرموز إليها، والمتقبِّل لذلك المقطع، وهذه العلاقة ليست عفوية ولا اعتباطية وإنما هي تفترض عقدا مزدوجا: أحد العقدين يستجيب لضغوط الدلالة وهو التواضع على رصيد معجمي معين، والآخر يستجيب لضغوط الإبلاغ وهو التسليم بمجموعة من القوانين الضابطة لتركيب مقاطع الكلام، وهذا العقد الثاني يشمل الأسس العامة تاركا بعض المجال لتصرّف كل فرد من أفراد المجموعة اللسانية الواحدة، وهذه الخصوصية هي التي تبرز لنا علاقة الجدولين: فالأول مجال القيود والأسلوبية مجال الحريات، وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقا في الزمن للأسلوبية إذ هو شرط واجب لها، فكل أسلوبية هي رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة، ولكنها مُرَاهَنَة ذات اتجاه واحد لأننا إذا سلّمنا بأنْ لا أسلوب بدون نحو فلا نستطيع إثبات العكس فنقول: لا نحو بلا أسلوب".[3]

[1]- المرجع السابق، ج1، ص:170.

[2]- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:170.

[3]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص:46.

إنّ هذه العلاقة الجدلية بين النحو والأسلوب يمكنها أن تساعد دارس الأسلوب في الاستعانة بالقواعد النحوية، وتحديد خصائص التركيب النحوي للأسلوب انطلاقا من هذه القواعد، ولكن النحو لا يكفي وحده في تحديد خواص الأسلوب لذلك كان على دارس الأسلوب الإلمام بحقول معرفية عديدة ليتمكّن من دراسة الظواهر اللغوية والأسلوبية للخطاب الأدبي، "فالنحو يحدد لنا ما لا نستطيع أنْ نقول فهو يضبط لنا قوانين الكلام، بينما تقفو الأسلوبية ما بوسعنا أن نتصرّف فيه عند استعمال اللغة، فالنحو ينفي والأسلوبية تثبت، معنى ذلك أنّ الأسلوبية علم لساني يُعنَى بدراسة مجال التصرّف في حدود القواعد البنوية لانتظام جهاز اللغة".[1]

والملاحظ أنّ كل تركيب أسلوبي يتضمن أبعادا دلالية تخصُّه، وأنّ أي تغيير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير في بعض وحداته اللغوية، أو تعريف أو تنكير أو إظهار أو إضمار، كل ذلك يكون بهدف و يتقصَّده المنشئ عن وعي وإدراك ولا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في التركيب دون قصد، فمهما كان التغيير طفيفا في التركيب فإنه "يأتي استجابة لنسق و يتطلبه السياق، فإحلال صيغة اسم الفاعل مثلا محل الصفة المشبهة، أو إحلال المضارع محل الماضي أو الأمر، أو إحلال الاسم محل الفعل إنما هي ظواهر لغوية يتطلّبها الأسلوب ويستدعيها المقام والسياق، ومن المُؤكّد أنّ ذلك يعطي صورة تركيبية مختلفة ويترتّب عن ذلك معاني مختلفة لأن طريقة التركيب اللغوي للخطاب الأدبي هي التي تمنحه كيانه وتحدِّد خصوصيته".[2]

يقول توفيق الزيدي في مجال حديثه عن مفهوم الخطاب وخصائص أدبيته عن النقاد العرب القدماء ما يلي: "إنّ مستقرئ التراث النقدي يشدّ انتباهه تأكيد النقاد القدامى على فكرة (النظام) كمقوّم أساسي لبنية النص وقد عبّروا عن ذلك بعدة مصطلحات مثل (النظم) و(المشاكلة) و (الرصف) و(الائتلاف)

[1]- المرجع السابق، ص:46.

[2]- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:172.

و(البناء) وهذا المصطلحات وإن اختلف استعمالها أحيانا فهي تدل على أنّ ما يميّز (أدبية) النص هو هذه البنية التي تجعل منه لحمة واحدة".[1]

ومفهوم النّظم في النقد القديم ليس بعيدا عن مفهوم التركيب كما تقول به جميع الاتجاهات الأسلوبية، "فأدبية النص تتحقق بنظمه، ويشمل النّظم جميع الوحدات اللغوية المكوّنة للخواص الأسلوبية للخطاب الأدبي، ولقد جعل الباقلاني من ظاهرة النظم خاصية أساسية في إعجاز القرآن، وسرّ هذا النظم هو أنه لا يتفاوت بل هو يشمل كل السور والآيات وهو أنّ عجيب نظمه وبديع تأليفه لا يتفاوت ولا يتباين".[2]

بينما في غيره من الكلام يوجد "تفاوت بيّن في الفصل والوصل والعلو والنزول والتقريب والتبعيد إلى غير ذلك مما ينقسم إليه الخطاب عند النظم ويتصرف فيه عند الضم والجمع".[3]

ولذلك كان (ميشال ريفاتير) يركّز على "الخطاب في ذاته ويعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس اجتماعية أو ذاتية، فالخطاب الأدبي هو تركيب جمالي للوحدات اللغوية تركيبا يتوخّى في سياقه الأسلوبي معاني النحو"[4]، ومِنْ هنا يكسب وظيفة الأدبية التي هي سرّ من أسرار خصائصه التركيبية البنوية والوظيفية.

والواقع أنّ الموروث النقدي والبلاغي العربي تناول الأسلوب بالدرس والتحليل، ويشير عبد الرحمن بن خلدون إلى علاقة الأسلوب بالتركيب فيقول: " لنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة و ما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ به. و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار

[1]- الزيدي توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، 115.
[2]- المرجع السابق، ص:171.
[3]- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:172.
[4]- المرجع نفسه،ج1، ص:172.

إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة و البيان و لا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها و يصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب و البيان فيرصّها فيه رصّا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال".[1]

إنّ خاصية التركيب باعتبارها ظاهرة أسلوبية استرعت اهتمام النقاد والباحثين الغربيين والعرب وتفاوتت فيها وُجهات نظرهم؛ وإن كان جميع دارسي الأسلوب يجمعون على أهميتها لأنّ بها قوام الخطاب الأدبي، وبوساطتها تحقيق انسجامه وتكامله.

[1]- ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، ج2، ص:397.

3- الانحراف:

يكاد الإجماع ينعقد على أنّ الانحراف:" خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلِّم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة"[1].

فالانحراف يتخذ أنماطا مختلفة من ناحية تنوُّعاته أو تحقُّقاته العينية في النصوص الأدبية، كما أنّ وجهة نظر الدراسة التي تطبِّق مقولة الانزياح يمكن أن تتنوَّع كذلك، ما دام جوهر عملية تطبيق مقولة الانزياح إنما هو إجراء مقارنة، "فالتطبيق تطبيق مقارن يضع النص الأدبي ويتأمَّله لا كشيء في ذاته وإنما كشيء مرتبط بطريقة معينة بآخر حاضر في الذهن، سواء أكان هذا الآخر متجسِّدا كنص آخر أم كنمط حقبة معينة سابقة على حقبة النص"[2].

لقد ارتبط مفهوم الأسلوب بمفهوم الانزياح عن القاعدة العامة، وإنّ مثل هذا الربط يثير مشكلات تتعلق بكيفية تحديد الانزياحات التي يرتكبها النص الأدبي، وكيفية تحديد القاعدة العامة التي انحرف عنها ذلك النص، فتحديد الانحراف ربما يخضع لمُحددات تاريخية وثقافية، وربما يخضع للخبرة والمعرفة اللتين تتعلقان بالقواعد. فالسياقات التاريخية والثقافية ربما تحدِّد أنماطا من الانزياح في حقبة معينة وثقافة معينة فقط بحيث لا تمثِّل تلك الأنماط انزياحا ما في حقبة أخرى وسياق ثقافي آخر.

ومن هنا، نستنتج أنّ القيم الأسلوبية هي "قيم متغيرة وغير ثابتة، وربما يعثر القارئ على بُنَى أسلوبية في نص شعري عائد إلى العصر الجاهلي لم تكن تمثِّل أي ملمح أسلوبي بالنسبة إلى قارئ عاصر ذلك النص والعكس بالعكس. ولكي تُحدَّد الانزياحات في نص أدبي معيّن لا بد لنا أن نتوفر على معرفة دقيقة وحساسة

[1]- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية، ص:180.

[2]- ناظم حسن، البنى الأسلوبية، ص:43.

بإزاء القواعد العامة التي يقاس الانزياح في ضوئها، ومن دون تلك المعرفة فإننا نُغفل كثيرا من الانزياحات التي يتوفَّر عليها النص الأدبي"[1].

وإذا ما افترضنا أننا نستطيع أن نحدِّد الانزياحات في نص أدبي ما، فكيف يمكن أن نحدد معيارا نسند - طبقا له - قيمة أسلوبية إلى الانزياح، فليس كل انزياح يتوفَّر على قيمة أسلوبية، كما أنه ليس كل قيمة أسلوبية يتوقف وجودها على تحقيق الانزياح.

لقد وُجد في "مشروع (جون كوهن) (J. Cohen) أنّ الذي يُحدِّد الانزياحات بمختلف أنواعها إنما هو عالم اللسانيات، في حين يحدِّد الانزياحات في مشروع ميشال ريفاتير (M. Riffaterre) إنما هو القارئ أو مجموعة من القرّاء"[2].

وقد صنّف الغربيون الانزياحات في خمسة نماذج استنادا إلى معايير تحدِّد الانزياح نفسه:[3]

أ- تصنيف الانزياحات استنادا إلى درجة انتشارها في النص بوصفها انزياحات متموضعة في سياق النص كالاستعارة التي تُعَدّ انزياحا موضعيا عن النظام اللساني، أو بوصفها انزياحات تشمل النص الأدبي في عمومه كالتكرار الذي يمكن تحديد درجة انزياحه طبقا لعمليات إحصائية.

ب- تصنيف الانزياحات بالنظر إلى نظام القواعد اللسانية، فتبرز لنا انزياحات سلبية كتخصيص القاعدة العامة، و انزياحات إيجابية كإضافة قيود معيّنة مثل القافية.

[1]- المرجع السابق، ص:45.

[2]- ناظم حسن، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص:118.

[3]- فضل صلاح، علم الأسلوب، ص ص:210،211.

ت-تصنيف الانزياحات بالنظر إلى علاقة القاعدة بالنص المُحلَّل، فتبرز لنا انزياحات داخلية تتمثل في انفصال وحدة لسانية عن القاعدة المهيمنة على النص، و انزياحات خارجية تتمثل في اختلاف أسلوب النص عن القاعدة التي كُتب النص بِلُغتها.

ث-تصنيف الانزياحات بالنظر إلى المستوى اللساني الذي تستند إليه تلك الانزياحات فتبرز لنا انزياحات خطية، وصوتية، وصرفية، ومعجمية، ونحوية، ودلالية.

ج- تصنيف الانزياحات بالنظر إلى مبدأي الاختيار والتأليف طبقا لفرضية (جاكبسون) في إسقاط مبدأ التماثُل من محور الاختيار على محور التأليف. فتبرز لنا انزياحات استبدالية تُحطِّم قواعد الاختيار كوضع المفرد مكان الجمع، والصفة مكان الموصوف، واللفظ الغريب بدلا من المألوف.

وبالنتيجة، فإنه يمكن إجمال المشاكل التي يثيرها النظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا كما يأتي:[1]

- ❖ كيفية النظر إلى نصوص ليس فيها انزياح عن قاعدة معينة.
- ❖ كيفية تحديد القاعدة والانزياح عنها بدقة علمية.
- ❖ كيفية تتبُّع الخواص النوعية للانزياح بتحديد الأسلوب بوصفه انزياحا إنما هو تحديد سالب.
- ❖ كيفية النظر إلى انزياحات لا يترتَّب عليها تأثير أسلوبي.
- ❖ كيفية تجاوُز المؤلف والقارئ، فتحديد الأسلوب بوصفه انزياحا إنما ينظر إلى الظاهرة اللسانية فحسب في النص الأدبي
- ❖ كيفية تطبيق نظرية الانزياح على مؤلِّفين يكتبون بأسلوب اعتيادي.
- ❖ كيفية تسويغ إهمال ملامح النص الأخرى وبناه الأساسية التي لا تستند إلى فكرة الانزياح.

[1]- المرجع السابق، ص ص:215،216.

يلحظ شكري عياد تسلطا على الإمكانيات التي تتيحها اللغة مما يدفعها بعيدا عن مسارها الطبيعي، وهذا ما يعرف بالانحراف، "فالاختيار محدود الإمكانيات المتعارفة للغة في حين أنّ الانحراف يبتعد عن طرق التعبير الشائعة. والاختيار موجود في اللغة الجارية أو لغة الحديث، في حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية، وهذا منطقي، يرتبط الاختيار بالقائل أو المبدع وقلما يشعر به المتلقي إلا أنه يرتاح به، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتي بمثله لم تسعفه قريحته، ولهذا سمي الكلام الذي غلبت عليه خاصية الاختيار (السهل الممتنع). والانحراف على العكس فقد يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق في التعبير، ولكن المتلقي يشعر به شعورا قويا في جميع الأحوال".[1]

إنّ الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، فالتركيز على الأدب المكتوب دون الأدب الشفوي لا يعني أنّ ظاهرة الانحراف مقصورة على الأول دون الثاني، ولكن يعني أنّ الانحراف في الأدب المكتوب أظهر منه في الأدب الشفهي بوجه عام، لأنّ الانحراف في الأدب المكتوب هو الوسيلة الوحيدة لجذب انتباه القارئ، أمّا في الأدب الشفوي فهو وسيلة واحدة بين وسائل عدة".[2]

يحاول شكري عياد البحث عن معايير علمية لتعيين مواضع الانحراف، فيعرض المعيار الخارجي المتمثل في الحس اللغوي للمتلقي، ويخلص إلى أنّ "الانحراف لا يعني مخالفة القواعد، ولا العدول عن الأفصح إلى الأقل فصاحة، وإنما يدخل ضمن دائرة الجواز، والجواز لا يتعلق بدرجات الفصاحة. إنّ الانحراف يعني العدول عن الأصل، والأصل في النحو يتفق عادة مع المنطق الفطري، والأديب يعدل عن الأصل الذي يقتضيه المنطق الفطري لمؤثر وجداني".[3]

[1]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:175

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص:178.

[3]- ينظر: نفسه، ص:180.

وينبه شكري عياد إلى نقطتين مهمتين:[1]

- لا ينبغي أن نقيس الانحرافات أو غيرها من السمات الأسلوبية بقواعد اللغة قياسا مطلقا شاملا، فالمعيار في كل دراسة أسلوبية هو اللغة الجارية.
- إنّ المعيار الكمي نافع في تعيين الانحراف، فمن الممكن أن نعين الانحراف بناء على تكرار سمة لغوية ما إلى درجة غير عادية، وإن لم تكن مختلفة عن نمط اللغة المعيارية في حال انفرادها.

ويربط الناقد بين الانحراف والعرف الأدبي، فالانحراف الأسلوبي المتكرر عند فريق من الأدباء لا يعد ظاهرة أسلوبية، لأنه قد أصبح عرفا أدبيا لديهم، "والقارئ الذي لا عهد له بعرف أدبي معيّن ستبدو له الانحرافات أكثر كثيرا مما هي في الواقع، ويدخل في هذا السياق تكلُّف قواعد جديدة كالوزن والقافية، فهي سمات مميزة للغة الشعر باعتبارها مصطلحا خاصا، ولا تعدّ انحرافات، أمّا المحسنات البديعية- إذا لم يستكثر منها- تعدّ قادرة على مفاجأة القارئ".[2]

يحاول شكري عياد مناقشة معيار جديد لتعيين الانحراف، وهو ما يعرف بالمعيار الداخلي، ولا يلغي هذا المعيار المعايير السابقة، "فالانحراف الداخلي يعتمد العمل المقروء ذاته، وقد استقر (ريفاتير) عند هذه الفكرة بعد أن تبين له أنّ طريقة (القارئ العمدة) لا تكفي لاكتشاف الانحرافات المهمة في النص، ويحدد (ريفاتير) هذا المعيار بالسياق، ويخالف عياد (ريفاتير) في مصطلحه، فيبقى السياق لمعناه العام لا اللغوي، ويقترح مصطلح النسق".[3]

[1]- المصدر السابق، ص ص:182، 183.

[2]- ينظر: عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:184.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص:187.

يسمي (ريفاتير) وحدته الأساسية (السياق الأصغر) الذي يكون مع الانحراف مسلكا أسلوبيا، أي أنّ المسلك الأسلوبي عنده هو ثنائية بنوية تعتمد التضاد، وطرفاها السياق والمخالفة، ويمثّل (ريفاتير) هذه الوحدة بالمعادلة التالية:[1]

نسق أصغر + مخالفة = مسلك أسلوبي.

شمس + سوداء= استعارة.

ويمكن أن يدخل السياق الأصغر في سياق أكبر، أي أن التأثير الأسلوبي يتجاوز حدود القطبين (سياق+ مخالفة) ليشغل سلسلة لغوية ممتدة يكون السياق الأصغر جزءا منها تتحدد نهايتها بشعور القارئ، كما تتحدد بدايتها بقدرته على التذكير:[2]

سياق+ مسلك أسلوبي + سياق.

أو: سياق+ مسلك أسلوبي يبتدئ سياقا جديدا + مسلك أسلوبي.

كان السياق الأكبر في كلتا الحالتين يتحدد بالعبارات التي تحيط بالسياق الأصغر، وإن كان من الجائز أن تمتد المخالفة حتى تصبح هي نفسها سياقا.

ويرى شكري عياد أنّ الاستعارات والمجازات وغيرها من أشكال التعبير "قد أرجعها المعيار الداخلي إلى أصل واحد لمعرفة الوظيفة التي تؤديها هذه الأشكال داخل نص دال، ويدخل في ذلك إدراك العلاقات فيما بينها، بالإضافة إلى نفي التراكيب التي تعد من حيث الشكل أمثلة للغة فنية، فهو تحليل يغني عن الفروع لكونه أصلا، ولا تعرف قيمة الفروع دونه".[3]

[1]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، مصدر سابق، ص:188.

[2]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:188.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص:191.

المبحث الثالث

اتـجـاهـات الأسـلـوبـيـة

أ- الأسلوبية اللغوية.

ب- الأسلوبية النفسية.

ج- الأسلوبية الإحصائية.

د- الأسلوبية الوظيفية (البنوية).

هـ - الأسلوبية الدلالية.

المبحث الثالث: اتجاهات الأسلوبية.

أ- الأسلوبية اللغوية:

عملت ثنائية اللّغة والكلام على "نشوء (علم الأسلوب) من حيث العناية بالسمات المميّزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال، هذا بالإضافة إلى إبراز الفرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة يتمكن المؤلِّف من استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته".[1]

يُعَدُّ (شارل بالي) "مِنَ الروّاد المؤسسين للأسلوبية، وهي تعني عنده البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبّرة، وتدرس الأسلوبية عند (بالي) هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري ".[2]

لقد نظر (بالي) إلى "النظام اللساني مؤدِّيا أغراضا منطقية حسب، بل إنّ من غاياته التعبير عن الوجدان، الأمر الذي يربط النظام اللساني بالذات المنشِئة وبالفعل اللساني الذي تمارسه، وكذلك بالأثر الذي يتركه هذا الفعل اللساني على القارئ، إذن، فالأسلوبية - على حد رأيه - هي جملة الصيَغ اللسانية التي تثري النص وتكثِّفه، وتكشف عن طبيعة المنشئ وطبيعة تأثيره على المتلقي".[3]

فمجال علم الأسلوب "يتحدد بدارسة الظواهر اللغوية في مستوياتها اللغوية المتعددة، وبذا نرى أنّ مجال علم الأسلوب يتقاطع مع مجال علم اللغة، فكلاهما معني بدراسة الظواهر بدءا من الأصوات وانتهاء بالتراكيب، فعلم الأسلوب بذلك علم لغوي مجاله الصوت والدلالة والتركيب، وبهذا التحديد فهو يدور في فلك اللغويات منهجا وموضوعا ".[4]

---

[1]- درويش أحمد، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، 1984، ع1، مج5، ص:61.

[2]- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:60.

[3]- عبد البديع لطفي، التركيب اللغوي للأدب، ص:104.

[4]- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية، ص:97.

فالعمل الأسلوبي لدى (شارل بالي) يدور حول "تتبع الدفق العاطفي في الكلام، وبعد أن تتأمل وسائل التعبير الحاملة للشحنات الوجدانية ننتقل إلى دراسة خصائص الأداء، وتعدّ هذه الدراسة نفسية، لأنها تقوم على ملاحظة ما يحدث في عقل المتكلم عند تعبيره، غير أنها تبقى لسانية، لأنها متجهة نحو الجانب اللغوي المعبر عن الفكرة، لا نحو الجانب الذهني".[1]

وقد رغب (بالي) عن "التقسيم المألوف للظاهرة الكلامية الذي بموجبه تكون لدينا لغة الخطاب النفعي و لغة الخطاب الأدبي وهو تقسيم أفقي، وإذ يرغب (بالي) عن هذا التقسيم يصنّف الواقع اللغوي تصنيفا آخر فيرى للخطاب نوعين: ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة وما هو حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات".[2]

وقد جعل من "اللغة الوصفية الخالية من العواطف نموذجا للغة كلها، وقاعدة يمكن قياس المتغيرات الأسلوبية بموجبها".[3]

فتمييز الخصائص المعبّرة للغة "ما يكون من خلال مقارنة وسائل التعبير فيها بوسائل التعبير في لغة أخرى، أو بالمقارنة بين الأنماط التعبيرية الأساسية في اللغة نفسها، مع مراعاة التأثيرات التي تحدثها في المتلقين".[4]

[1]- أيوب حسام محمد، شكري عياد ناقدا أسلوبيا، مجلة جرش للبحوث والدراسات، ص:81.

[2]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص:35.

[3]- المرجع السابق، ص:81.

[4]- ينظر: عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ص:24، 25.

وقد اختار (شارل بالي) الطريقة الثانية، "فسعى لوصف المسالك التعبيرية في اللغة الفرنسية من خلال مقارنة العناصر الفكرية بالعناصر الوجدانية؛ لأنّ علم الأسلوب في نظره يدرس المسالك التي تتوسل بها اللغة لإحداث الانفعال، ويشمل ذلك في طياته التعبير الأدبي الذي يعد مصدرا غنيا بالشعور والانطباعات إضافة إلى القيم الجمالية".[1]

ويرى (شارل بالي) أنّ "علم الأسلوب لا يدرس قسما من اللغة، بل اللغة بأكملها منظورا إليها من زاوية خاصة، ومن الواجب أنْ يساوى في الاهتمام بين المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى النحوي، ففي المستوى الصوتي ثمة مجال لعلم أصوات تعبيري يدرس التأثيرات التي تحدثها أصوات اللغة، فتتمكن من تصوير المشاعر، على ألا تكون نقطة الانطلاق ما يوحيه معنى الكلمات".[2]

وفي المستوى المعجمي "يمكن التمييز بين العناصر العقلية والعناصر الوجدانية في التعبير كالدلالة على وسط اجتماعي (الشعب مثلا)، أو على صورة محددة أو عامة من صور الحياة (كالسن، الطفولة مثلا). وفي المستوى النحوي تنطلق الدراسة من موقف وسياق معينين موافقين للعرف اللغوي، وتدرس العمليات التي اتبعت في التعبير عن الفكرة الأساسية".[3]

وعلى ذلك يكون علم الأسلوب "علما وصفيا، وهو نوع من علم اللغة الاستاتيكي، لذا عني (بالي) بدارسة التلقائية الطبيعية المتكلمة الصادرة عن الحياة الواقعية، ولكن هذا لا يعني أنّ اللغة يجب أن تبقى بمعزل عن الدراسة الأسلوبية، فهي وظيفة من وظائف اللغة المتكلّمة".[4]

---

[1]- المصدر السابق، ص:27.

[2]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:31.

[3]- المصدر نفسه، ص:28.

[4]- نفسه، ص:29.

لقد كان في إقرار الأسلوبية التعبيرية للتزامنية منهجا لها أثر واضح في قيام البحث الأسلوبي على الوصف لا غير، " فقد أضحى البحث الأسلوبي بحثا وصفيا همه كيفية ما يقال، وبهذا نأى بنفسه عن إطلاق الأحكام بالمدح أو غيره "[1].

ولا يخفى أثر الأسلوبية التعبيرية في إقرار مبدأ الاختيار بوصفه مبدءا أساسيا قامت عليه أغلب الاتجاهات الأسلوبية عند تحديدها لمفهوم الأسلوب، فقد كانت فكرتها عن الوسائل التعبيرية مجسِّدة لهذا المبدأ، حيث ربطت تعدّد القيم التعبيرية بتعدد المتغيرات الأسلوبية. "والمتغيرات الأسلوبية في جوهرها تمثل الطرائق المتعددة التي يمكن استخدامها للتعبير عن فكرة بعينها، وفي هذا تجسيد لمبدأ الاختيار، ويجدر الذكر أنّ هذا المبدأ لم يبرز واضحا لارتباطه الوثيق بالفرد الذي يسعى لتحقيق أغراضه الذاتية ".[2]

كما نظرت الأسلوبية التعبيرية إلى النص الأدبي بوصفه خارجا عن مجال بحثها نظرا لانشغالها بوصف الوقائع اللغوية المعاشة، ولم تُخرِج النص الأدبي من دائرة الاهتمام تقليلا من شأنه أو الاستهانة به، بل لأنه يمثل اللغة التلقائية الطبيعية.

بيد أنّ (بالي) سرعان ما أعاد النص الأدبي إلى دائرة العمل الأسلوبي، "وبذلك تكون الأسلوبية التعبيرية قد قدّمت لعلم الأسلوب الميدان الذي يعمل فيه بعد أن كان ميدانا عاما لا حدّ له. فاعتمدت جلّ الاتجاهات الأسلوبية بعد الاتجاه التعبيري على النص الأدبي بوصفه الميدان المحدد لدراستها"[3].

[1]- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية، ص:98.

[2]- المرجع نفسه، ص ص:98، 99.

[3]- نفسه، ص:99.

يرى (ج. ب. ثورن) (G.P.Thorne) بأنّ النحو التوليدي يمكن أن يصبح "موجِّها مهمّا للدراسات الأسلوبية فالمسلمات الأساسية في كلا البحثين هي مسلمات نفسية، والمعطيات الأكثر أهمية في كليهما هي الاستجابات التي ترجع إلى معرفة حدسية بالبناء اللغوي".[1]

إنّ الشعر لا يمتاز عن النثر بالوزن والقافية والتراكيب النحوية المتوازية فحسب، "فالجمل التي تخرج على السلامة النحوية يكثر ورودها في الشعر إلى درجة كبيرة إذا قورن بالنثر، ولكن هذه الجمل لا تعدّ منحرفة داخل إطار القصيدة"[2]، لذا دعا (ثورن) إلى إقامة نحو القصيدة، لأنّ "الشاعر يخلق لغة جديدة، ولا بد أن يتوافر لهذا النحو شرط من شروط النحو المضاد، وهو إن احتوى على قواعد غير قواعد اللغة المتعارفة، فيجب أن تكون مرتبطة بقواعد اللغة المتعارفة".[3]

يرى (ثورن) أنّ الذي يعني هؤلاء الشعراء من خلق لغة جديدة هو "تمكينهم لا من أن يقولوا بطريقة مختلفة أشياء يمكن قولها باللغة المتعارفة، بل أن يقولوا أشياء لا يكمن قولها مطلقا باللغة المتعارفة".[4]

[1]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:159.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص:163.

[3]- نفسه، ص: 167.

[4]- نفسه، ص:168.

ب- الأسلوبية النفسية:

يعدّ (ليو سبيتزر) (L. Spitzeer) أهم مؤسس للأسلوبية النفسية وإليه تشير أغلب الدراسات الغربية والعربية التي حاولت رصد تاريخ الأسلوبية واتجاهاتها، وقد وصل (ليو سبيتزر) إلى نتائج باهرة في هذا المجال، ووقع تحت "تأثير تعاليم فرويد (Freud) في سن مبكرة، ثم تأثر بنظرة (بندتو كروتشه) (B.Croce) إلى اللغة على أنها تعبير فني خلاّق عن الذات، وتأثر بنظريات اللساني الإيطالي (همبولت) اللسانية، و(بكارل فوسلار)".[1]

يرى ممثلو هذا الاتجاه، ومن أبرزهم (ليو سبتزر) أنّ السمات الأسلوبية يمكن أن تتلاقى، وأن تفسّر بواسطة الخصائص النفسية التي تثيرها، "فاللغة الأدبية تمتاز بكثافة المجاز، والعدول، لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها، بل لأنها تترجم عن أصالة روحية، وقدرة إبداعية متفردة، يسعى النقاد إلى اكتشافها".[2]

يستند منهج (ليو سبتزر) في التحليل الأسلوبي إلى التذوق الشخصي، فهو يحدِّد نظام التحليل بما يسميه (منهج الدائرة الفيلولوجية)، إذ تبتدئ هذه الدائرة بالقارئ الذي يتأمل النص كي ما يصل إلى شيء في لغته يلفت نظره، "إن إدراك ما يلفت النظر في لغة النص إنما ينبع من الحدس، ثم يتم تأمُّل هذا اللافت للنظر عبر قراءة جديدة مدعمة بشواهد أسلوبية أخرى، تكون بمثابة الجزئيات التي تدعّم الكل، أي تدعّم ما يُتوصل إليه عبر الحدس".[3]

[1]- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية، ص:111.

[2]- أيوب حسام محمد، شكري عياد ناقدا أسلوبيا، مجلة جرش للبحوث والدراسات، ص:82.

[3]- ناظم حسن، البنى الأسلوبية، ص:36.

لا شك في أنّ الخطوة الأولى لا تستند إلى منهج معين بل تعتمد على الموهبة والخبرة والإيمان، فهي تُمثِّل دراسة للمثيرات في النص، بيد أنّ الخطوة الثانية وهي خطوة تفسيرية تستند إلى اختبار الغرض على وفق طرائق تبتعد عن التذوُّق الشخصي، "ويبدو أنه من الأفضل لدى (سبتزر) الانطلاق من سطح النص الخارجي ومن ثم الوصول إلى مركزه، أي بتحليل تركيبي ننفذ من خلاله إلى الأفكار".[1]

وفي مقام آخر يربط (ليو سبتزر) بين علم الأسلوب وعلم النفس، فالانحراف الأسلوبي عن نهج قياسي يكشف عن "تحول في نفسية الكاتب، شعر به، وترجمه إلى شكل لغوي جديد، وعلى هذا يمكن إيجاد الأصل الاشتقاقي الروحي لعدد من السمات الأسلوبية الفردية، وبالتالي يمكن تمييز نفسية كاتب معين من خلال لغته الخاصة".[2]

ويلخّص (سبتزر) الخطوات التي يجب اتباعها بالتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطني للعمل الفني، "البدء بملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحي للعمل، ثم جمع هذه التفاصيل حتى تتكامل في مبدأ إبداعي، لعله كان موجودا في نفسية الفنان، ثم العودة إلى سائر المجموعات من الملاحظات للتأكد من قدرة الشكل الباطني الذي تم تكوينه من تفسير الكل".[3]

وهنا لا بد من مراعاة أمور عدة: فلا يكتفي بتفسير نفسي لسمة واحدة، وإنما يقام الافتراض على عدد من السمات، كما أنه" لا يمكن وضع برنامج صالح للتطبيق في الحالات جميعها، فعند كل قصيدة يحتاج الناقد إلى إلهام خاص. ومن الضروري تجنب التحكمية في تحديد الظاهرة الأسلوبية، من خلال وضع

[1]- المرجع السابق، ص:36.

[2]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:69، 70.

[3]- المصدر نفسه، ص:70.

القارئ نفسه في المركز الخلاّق لدى المبدع، ومن ثم يقوم بإعادة خلق الكائن العضوي الفني، أي أنّ أي تفسير يرجع إلى الشعور الذي نكوّنه حول هذا العمل الأدبي".[1]

لقد آثر (سبيتزر) هذا الاتجاه الأسلوبي أنْ يكون جسرا بين اللسانيات وتاريخ الأدب، وقد بلور (بيير غيرو) منهج (الدائرة الفيلولوجية) كما رسمه (سبيتزر) عام 1948 في كتابه (اللسانيات وتاريخ الأدب)، من خلال العناصر الآتية:[2]

- النقد محايث للأثر الأدبي.
- كل أثر أدبي هو وحدة كلية.
- ينبغي لكل جزئية أن تتيح لنا الولوج إلى مركز الأثر.
- نتوغل في الأثر الأدبي بفعل الحدس.
- يدمج الأثر في المجموع، ما إن يعاد بناؤه، فكل (نظام شمسي) مبني على أعمال مختلفة إنما ينتمي إلى نظام آخر أكثر اتساعا، وثمة مَخرج مشترك لجميع الآثار في عصر واحد أو بلد معين، وإنّ روح الكاتب تعكس روح أمته.
- هذه الدراسة أسلوبية، لأنها تتخذ إحدى سمات اللغة منطلقا لها.
- السمة المميزة هي انحراف أسلوبي فردي.
- ينبغي للأسلوبية أن تكون نقدا متعاطفا.

هذه هي أهم الدعائم المجملة التي تستند إليها أسلوبية (سبيتزر) التي وصفها (ج.م. سشايفر) بأنها "(أسلوبية أدبية تعبيرية نفسانية)، وعاب عليها آخرون روحها الذوقية الانطباعية الذاتية، حتى وُصفت بأنها مجرد (حلقة فارغة)"[3] ، وإنْ أجمعوا على نتائجها الطيبة.

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص:70.

[2]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ص:192، 193.

[3]- المرجع نفسه، ص:193.

ج- **الأسلوبية الإحصائية**:

لقد كان من الدوافع الرئيسة لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية هو إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك لمحاولة تخطِّي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه، وربما يوضّح النص الآتي طبيعة المهام التي يضطلع بها الإحصاء في أية دراسة أسلوبية:" ولتجنب مشكلات متأصلة في النمط الذاتي من التحليل، ولكي نكافح من أجل نوع أكثر علمية وموضوعية من الدراسة، فإنّ عددا من الأسلوبيين قدّموا- خلال العقود القليلة الماضية- نوعا كميا من الدراسة، مستخدمين أدوات التحليل الإحصائي ومختبرين الجوانب القابلة على الإحصاء من النصوص المختلفة، ومقارنين إياها بالمعايير لاكتشاف أية اختلافات تمثّل الانحراف الفردي عن المعيار أو عن الدرجة الاعتيادية للانحراف العشوائي الذي يحدث- على الأرجح - في عيّنات مختلفة من مجموعة معينة (من النصوص)".[1]

تنطلق الأسلوبية الإحصائية من فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص "عن طريق الكم، وتقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص (بيير غيرو) أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل، أو العلاقات بينها (فوكس W . Fucks)، ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى".[2]

وكان (كوهن) قد قدّم تسويغا للقاء الأسلوبية بالإحصاء بما أن نظريته تعتمد اعتمادا كبيرا على الإحصاءات التي يقيس بموجبها مدى ارتفاع شعرية نصوص حقبة معينة بالنسبة إلى حقبة أخرى، يقول كوهن: "لكون الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية، والإحصاء علم الانزياحات عامة، فمن الجائز

[1]- ناظم حسن، البنى الأسلوبية، ص:48.

[2]- بليث هنريش، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص، ترجمة وتعليق: العمري محمد، إفريقيا الشرق، ط2، 1999، ص ص:58، 59.

تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية، لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس، إذ تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدّمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر".[1]

وكلما كانت المقاييس المعتمدة متنوعة كلما كانت الإجراءات الإحصائية دقيقة، وكلما كان المتن المُحلَّل واسعا كلما كانت نتائج الإحصاء أكيدة، "وكان من الآثار الملموسة حاليا لهذين الإجراءين تحسين اللائحة اللسانية المستعملة من جهة، والاستعانة بالحاسوب للتحكم في متون نصية ما تزال أكثر إثارة من جهة أخرى".[2]

فالباحث الأسلوبي يرجو دائما الوصول إلى الموضوعية الكاملة التي تسمح له بمواجهة أي نص إبداعي دون خوف من إسقاط ذاتيته عليه، أو إلقاء أحكام مسبقة أو بعدية بالحسن والقبح، إنه يريد تحليل النص بذاته ولذاته، لا لغاية نفسية أو إيديولوجية تتحكم في الناقد والنقد معا، لذلك كان "البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها".[3]

مع كل ذلك لا يمكن لهذه الجهود أنْ تنسينا أنّ الموضوعية العددية المبحوث عنها محدودة لأنها تابعة للقرار الذي ينبغي اتخاذه قبل التصدي لمسطرة التحليل، وهو تحديد ما نعنيه (بالأسلوب)، و هذا "القرار متروك لممارس التحليل، وبمجرد تحديد المعيار الأسلوبي تجري العملية بطريقة آلية تقريبا،

[1]- كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص:16.

[2]- بليث هنريش، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص، ص:59.

[3]- فضل صلاح، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص:260.

وقد أُبعِدت العوامل التي يُحتمل أن تعقد العمل، مثل التطور التاريخي وعلاقة النص بالواقع. كما اختزل التواصل النصي بصفة عامة في السنن اللساني ومكوناته و تأليفاته المتنوعة".[1]

لذلك أُخذ على المفهوم الرياضي للأسلوب ضيقهُ الناتج عن اتجاهه الوضعي. كما أُخذ على مثل هذه المناهج عجزها عن وصف الطابع المنفرد والخاص للأعمال الأدبية بشكل دقيق (لا يمكن قياس العبقرية).

والإحصاء لا يجب أن يكون غاية في حدّ ذاته "فالمشكلة الحقيقية للأسلوب ذات طابع كيفي وليس كمي"[2]، أي أنّ التحليل الأسلوبي يمرّ عبر الإحصاء كعنصر إجرائي فقط للوصول إلى أسلوب النص الإبداعي.

ويشير (ستيفن ألمان) إلى طريقة إحصائية تجمع مقارنات أسلوبية عدة، تلك هي الطريقة التي تدرس مادة معينة عبر (الكلمات- المفاتيح) التي تعني في الاصطلاح الإحصائي "تميُّز كلمات معينة في النص الأدبي بكثرة ورودها مما تشكل نسبة تكرار تزيد على نسبة تكرارها الاعتيادية".[3]

إنّ هذه الطريقة يمكن أنْ يقام عبرها مقاربة أسلوبية إحصائية، كما يمكن أن يقام تفسير نفسي أو وظيفي ليفصح عن نفسية الكاتب أو عن البنية الداخلية لأعماله، وقد كان (بودلير) قد نبّه على هذا الجانب من الدراسة: "قرأت في مقالة نقدية: لكي نستشف روح شاعر ما، أو على الأقل شاغله الأهم، ينبغي أن نبحث في أعماله عن تلك الكلمة أو الكلمات التي تتردد أكثر من غيرها، فإنّ الكلمة تترجم عن الهم".[4]

[1]- بليث هنريش، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص، ص:59.

[2]- بودوخة مسعود و (آخرون)، الأسلوبية: مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، ص:41.

[3]- ناظم حسن، البنى الأسلوبية، ص:49.

[4]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:120.

ولا يبدو هذا النمط من الدراسة المعتمدة على (الكلمة- المفتاح) مستوفيا للشروط التي تقتضيها أية دراسة أسلوبية من أجل الكشف عن خصائص نص ما، إذ لا تنصبّ هذه الأخيرة - ضرورة- على الكلمات- المفاتيح، إنّ أفق النص والدراسة الأسلوبية لهما أوسع من أن يُضَيَّقا بوساطة البحث عن الكلمة- المفتاح- فضلا عن أنّ هذه الطريقة "ربما لا تؤدي إلى الكشف عن خصيصة مهمة في النص الأدبي، بل ربما تكون كلمة معينة لافتة للانتباه من دون تكرارها، أو أنها أثارت انتباهنا قبل أن تتكرر، وربما تكون كلمة كثيرة التكرار إلا أنها لا تكتسب قيمة أسلوبية عبر هذا التكرار".[1]

يرى (ستيفن ألمان) أنّ دخول الطرق العددية في اللغويات أمر مستحسن، ولكن ثمة اعتبارات تحد من فائدة الإحصاء في هذا المجال وهي:[2]

- ◊ إنّ الطريقة الإحصائية تعوزها الحساسية الكافية لالتقاط بعض الملاحظات الدقيقة في الأسلوب؛ كالظلال الوجدانية، والأصداء الموحية، والتأثيرات الإيقاعية الدقيقة.
- ◊ البيانات العددية يمكن أن تضفي دقة زائفة على معطيات أشد تعقيدا، أو أصعب ضبطا من أن تسمح بمثل هذا العلاج.
- ◊ هذه الطريقة لا تراعي تأثير السياق مع عظيم خطره في التحليل الأسلوبي.
- ◊ إنها تقدم الكم على الكيف، وتحشد عناصر شديدة التباين على صعيد واحد، بناء على تشابه سطحي فيما بينها.
- ◊ ربما أفضت قائمة هائلة من الأرقام إلى نتيجة لم تكن لتخفى على العين المجردة.

[1]- ناظم حسن، البنى الأسلوبية، ص:50.

[2]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ص:106، 107.

وفي المقابل ينبّه (ألمان) إلى أنه من الخطأ أن يستبعد الإحصاء استبعادا تاما من ميدان الدراسات الأسلوبية، فهناك ثلاثة جوانب يمكن أن تفيد من المعايير العددية:[1]

- ◊ يمكن أن يساعد التحليل الإحصائي على حل مشكلات أدبية مثل: نسبة أعمال مجهولة المؤلفين، إلقاء بعض الضوء على وحدة قصائد معينة أو تعددها، تحديد الترتيب الزمني لكتابات مؤلف واحد.
- ◊ يمكن أن يساعد الإحصاء في إعطاء فكرة تقريبية عن تكرار سمة أسلوبية معينة أو كثافتها في عمل معين.
- ◊ قد تكشف البيانات العددية أحيانا عن شذوذ لافت في توزيع العناصر الأسلوبية، وبذلك تنبه إلى مسائل مهمة في التفسير الجمالي.

[1]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:107.

د- الأسلوبية الوظيفية: (البنوية)

تُعنى الأسلوبية الوظيفية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكوِّنة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم، أو كما يقول (مرسيل كروزو) " تنغيم أوركسترالي"[1] في كتابه (الأسلوب وتقنياته).

والأسلوبية الوظيفية تتضمن بعدا لسانيا قائما على علمي المعاني والصرف، وعلم التراكيب، ولكن دون الالتزام الصارم بالقواعد، "ولذلك تراها تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة للمفردات، أمّا توظيف التحليل الأسلوبي لعلم التراكيب فيبدو من خلال ما يتفاعل بين اللغة المدروسة وعلم التراكيب ".[2]

لقد كان عمل كل من (شارل بالي) و (ليو سبتزر) رئيسيا في نشوء اتجاهين أسلوبيين مختلفين هما:[3]

د-1- الأسلوبية اللسانية: والتي تهتم بالعملية الإيصالية والتواصلية من المرسل إلى المرسل إليه، والخطاب، ثم القناة الموصلة.

د-2- الأسلوبية الأدبية: والتي تهتم بإنشاء الأسلوب وبلاغته وسماته الفنية والجمالية.

وقد سعى نقاد الأسلوب أمثال (جاكبسون)، و (ريفاتير) إلى الاستفادة من هذين الاتجاهين، ليؤسسا اتجاها أسلوبيا جديدا يُعرف بالأسلوبية الوظيفية، ويعنى هذا التوجه "باستثمار التقنيات اللسانية، ودمجها بالتقنيات الأسلوبية لتوظيفها توظيفا فاعلا في خدمة النص الأدبي على صعيدي النظرية والتطبيق".[4]

---

[1]- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:82.

[2]- المرجع نفسه، ص:82.

[3]- أيوب حسام محمد، شكري عياد ناقدا أسلوبيا، مجلة جرش للبحوث والدراسات، ص:84.

[4]- الوعر مازن، الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، م22،ع3- 4، 1994، ص ص:144، 145.

أمّا (جاكبسون) فقد عرّف الأسلوبية بقوله: "إنها البحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيا"[1]، فخصوصية الخطاب الفني عن بقية أنواع الخطاب هي أساس النظرية واعتبر أنّ الأسلوب يتحدد بما هو حاضر في الخطاب، أي أنّ لغة الخطاب هي التي تخلق أسلوبها، وتلك هي وظيفتها الشعرية التي استنبطها من عرضه لنظرية التواصل، حيث وصف عملية الإبداع بأنها عملية تواصل، لذلك تصوّر تجسيما للمراحل التي تمر بها الرسالة الإبداعية من المرسل إلى المستقبِل.

فالمنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست في نمطية اللغة فحسب، "وإنما في وظائفها أيضا، لذا فإننا لا نستطيع تعريف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة تقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم."[2]

ساهم (ميشال ريفاتير) في تأصيل ما يسمى بالأسلوبية الوظيفية في النصف الثاني من القرن العشرين، فموضوع الدراسة الأسلوبية عند (ريفاتير) هو "النص، وهذا النص ضرب من التواصل يقوم مخططه على ثلاثة عناصر هي: الكاتب والقارئ والنص".[3]

يرى (ريفاتير) أنّ إنكار القيمة الأسلوبية لبنية من بُنَى النص أو ظاهرة من ظواهره قد يدل على وجود تلك القيمة، لذلك يُخطئ من يتصور أنّ المحلِّل الأسلوبي مطالب بإقصاء كلمات من نوع القيمة والقصد والجمالية من مجال دراسته فهو يستعملها ويوظِّفها لكن بوصفها دلالات وإشارات، فقد تكون مظاهر الخروج في النص المتسببة في انفعال القارئ و جزءا من بنيته الأسلوبية".[4]

[1]- بودوخة مسعود و (آخرون)، الأسلوبية: مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، ص27.

[2]- أيوب حسام محمد، شكري عياد ناقدا أسلوبيا، مجلة جرش للبحوث والدراسات، ص:84.

[3]- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية، ص:140.

[4]- المرجع نفسه، ص:83.

وفي هذا السياق يرى (ميشال ريفاتير) بأنه "لا يمكن فهم الوقائع الأسلوبية إلا في اللغة، ولكن علينا ألا نخلط بين عناصر التأليف ذات القيمة الأسلوبية، وعناصر أخرى محايدة، لذا يجب علينا أن نقوم بعملية انتخاب لكل العناصر ذات السمات الأسلوبية ثم نخضعها وحدها للتحليل الأسلوبي، وهذا يحتّم علينا أن نعثر على معايير نوعية للأسلوب".[1]

وقد طرح (ريفاتير) ثلاثة معايير لتحديد الظاهرة الأسلوبية وهي:[2]

1- القارئ العمدة: وهو ليس قارئا معينا بل مجموع الاستجابات للنص التي يحصل عليها المُحلِّل من عدد من القراء، ويقرر (ريفاتير) أنّ استجابة القارئ العمدة "لا تعني الباحث الأسلوبي كاستجابات قيمية، بل إنّ أحكامه بالاستحسان أو عدمها يجب إسقاطها من الحساب، وإنما تنحصر فائدته في تعيين الوقائع الأسلوبية لا تفسيرها، ويبقى التفسير مهمة الباحث الأسلوبي نفسه ونجاحه في هذا التفسير موقوف على إدراكه للبنية الأساسية للنص".[3]

2- السياق الأسلوبي: رفض (ريفاتير) عدّ كل انحراف عن المعيار اللغوي مسلكا أسلوبيا، فالأسلوب يتحقق بانحراف عن السياق، أي نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، فتنشأ المقابلة الأسلوبية، وهي ذات امتداد محدود جدا، لارتباطها بما نتذكره، ولكن من الممكن أن يُنشئ المسلك الأسلوبي نسقا جديدا، ويصبح نقطة انطلاق لسياق هو العنصر الأول في وحدة أسلوبية جديدة مثال ذلك:

تعبير عادي ← مبالغة ← سياق يعتمد المبالغة ← تقليل

[1]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ص:123، 124.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص:138، 151.

[3]- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، ص:87.

3- التناصر: وهو مجموعة مسالك أسلوبية، لا تنطوي على مقابلة أسلوبية، تتراكم عند نقطة معينة، مما يؤكد أنه مسلك واع، وهو عامل مهم يضمن بقاء نظام الإرسال في النص.

فالأسلوبية هي العلم الذي يتخذ من الأسلوب موضوعا له ولتحديد هذه الخاصية في الدراسة الأسلوبية لا بد من الإشارة إلى مراحل القراءة الأسلوبية:[1]

1- مرحلة الوصف:

ويسمّيها (ريفاتير) مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها وتسمح للقارئ بإدراك وجوه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذج القائمة في حسه اللغوي مقام المرجع، فيدرك التجاوزات والمجازات وصنوف الصياغة التي توتِّر اطمئنانية اللغوي فيقصيها. وتلفظ فرضياته وهي في (نظرية النص) مرحلة تكشف معناه من حيث أنه جملة مكونات، وليس في طاقتها أن تكشف مدلوله من حيث اعتباره وحدة الدلالة ومنطلقها.

2- مرحلة التأويل و التعبير:

وتأتي تابعة للمرحلة الأولى ضرورة وعندها يتمكن القارئ من الغوص في النص والانسياق في أعطافه وفكِّه على نحو تترابط فيه الأمور وتتداعى، ويفعل بعضها في بعض.

وليست هناك أية علاقة للتحليل الأسلوبي بالمرحلة الثانية، لأنه لا يهتم بالمعايير والسياق المعرفي والإيديولوجي، والأحكام التي تحيط بعملية التأويل، "بل إنّه يسعى إلى العناصر الثابتة في النص التي لا تطمسها تلك الأحكام".[2]

[1]- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية، ص ص:83، 84.

[2]- المرجع نفسه، ص:142.

هـ- الأسلوبية الدلالية:

الدلالة هي الجانب الموازي للمتوالية الخطية، وهي الصيغة المجرّدة الملازمة له، فالصفة التجريدية للدلالة "مرتبطة بعلاقة الدال والمدلول والمرجع، ولعلّ أول من أشار إلى ذلك (سوسير)، فهو يفترض أنّ ثمة أفكارا جاهزة تسبق وجود الكلمات، ويتم التّعرف على الفكر والناحية النفسية عن طريق الاستعانة بدلائل الكلمات".[1]

وتعتمد الأسلوبية الدلالية في المنهج الوصفي على التحليل الشكلاني الذي يهتم بما قد نُصّ عليه في النص الأدبي، و"يتكئ هذا التحليل على النص نفسه لأنه ثابت، وعلى العلاقات الداخلية بين الكلمات، ويتكئ أيضا على الشكل أكثر من المضمون، وعلى العمل الأدبي بوصفه نقطة انطلاق لسلسلة الأحداث".[2]

ضِمن هذا الاتجاه يؤكد (زيجفريد. ج. سمث) (S.J.Schmit) أنّ الإبداعية أي الإبلاغ الأدبي هي "نظام فرعي من الاتصال الاجتماعي، ويشمل هذا النظام على مجموعة من القواعد البراجماتية التي تنظّم معالجة القراء للعلاقات الممكنة بين العالم الذي تنشئه النصوص الأدبية وعالم الخبرة".[3]

إنّ أيّ عمل فني لا يمكن تَلَقّيه تلقيا صحيحا إلا إذا "خضع القارئ لقاعدة الحديث الإبداعي، أو الاتصال الإبداعي، والتي تقضي بأنّ النصوص الأدبية لا تشتغل بالوقائع، بل تنشئ عوامل ممكنة منقطعة الصلة بعالم الخبرة".[4]

[1]- المرجع السابق، ص:105.

[2]- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية، ص:107.

[3]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:187.

[4]- المصدر نفسه، ص:189.

وبناء على ذلك إذا أراد القارئ أن يقرأ نصا أدبيا بطريقة ملائمة، فعليه ألا يقوّم أجزاءه الإشارية على أساس صدقها، بل "طبقا لمقولات مثل: جديد، أو مشوّق، أو مثير، أو مقنع. ومعنى هذا أن ينظر إلى النص الأدبي، وأنْ يقوم في إطار العالم المغلق للنصوص الأدبية".[1]

وينبه (سمث) إلى أنّ هذا الموقف حقيقة واقعة، لكنها ليست أبدية، فقد أظهر تاريخ الفن الحديث محاولات عديدة لتغيير هذا النظام مثل: "الأدب الملتزم، نظرية موت الشعر، الشعر المحسوس، الواقعية المدرسية، الكتّاب الطليعيون، وكلهم سعى إلى تغيير طرق تفسير العمليات الإشارية في الإبلاغ الأدبي، وعبور الحاجز الذي أقامه مبدأ الإبداعية، وسيظهر التاريخ إن كان في استطاعتهم ذلك".[2]

ويؤكد الباحث (ميلان يانكوفتش) (M. Jankovic)، أنّ الأسلوب " مصدر المعاني الحقيقية للعمل الأدبي، كما أنه يمثّل القيمة الاسطاطيقية له، لذلك يجب بحث الأسلوب من داخل الحركة الدلالية للعمل، وليس من خارجها، ويكون ذلك من خلال بحث العلاقة بين الحيل الأسلوبية المناسبة، والبنية الدلالية للعمل، وبذلك يتجاوز علم حدود صلاحيته ويصبح نقدا".[3]

وقد أشار الكاتب إلى استفادة علم الأسلوب من مفهوم الإيماءة الدلالية عند البنويين، وهي لا تعني المضمون الشعري، فهي مجردة من محتوى معين، "إنها تلك الإيماءة التي اختار بها الشاعر عناصر عمله، وصهرها في وحدة دلالية، ويمكن القول إنها شكلية، لأنها تحقيق محسوس للوظيفة الاسطاطيقية في البنية الدلالية، أي أنها الأسلوب قائما بوظيفة المعنى، لذلك تتمثّل عند التحليل المفصل لأعمال معينة في ثوب غني من العناصر الشكلية المحسوسة التي تترك تأثيرا دلاليا منشطا".[4]

---

[1]- المصدر السابق، ص ص:182، 183.

[2]- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:189.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص ص:206، 207.

[4]- ينظر: نفسه، ص ص:208، 209.

فالعلامة الجمالية بتوجيهها الانتباه إلى ذاتها يمكنها أن" تنتج الطاقة التي تقودنا إلى عمق المعنى، ولا غرو أنّ المعاني الجزئية تستفيد من ذلك التوتر الداخلي، وتكتسب مزيدا من الثراء".[1]

ومع ذلك فإنّ العمل يظل دعوة، أو مقترحا، أو نشاطا معنويا، لا يمكن أن يتوقف عند أي مدلول معين، "ويستمر العمل بوصفه توجيها نحو القيم الأساسية التي يتحقق معناها المتعين في مواقف إنسانية متغيرة. وهذا يعني أن مقصد الكاتب لا يمكن أن يصبح مفهوما إلا عندما تتملكه ذوات فردية أخرى، هذا على الرغم من أنّ وحدة العمل الأصلية لا بدّ أن تتشتت في تحققات متعددة، وربما كانت شديدة التناقض".[2]

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص ص:209، 210.

[2]- ينظر: عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ص:210.

المبحث الرابع

علاقة الأسلوبية بالمعارف الأخرى

1- الأسلوبية و النقد الأدبي.

2- الأسلوبية و البلاغة.

3- الأسلوبية و الشعرية.

4- الأسلوبية و اللسانيات.

المبحث الرابع: علاقة الأسلوبية بالمعارف الأخرى.

1- الأسلوبية و النقد الأدبي:

النظام اللغوي -كما حدده (سوسير) (Saussure) - ذو مستويين: مستوى اللغة، ومستوى الخطاب، ويتفرع عن المستوى الثاني مستويان: أولهما الخطاب العادي، وثانيهما الخطاب الأدبي.

وهدف كل خطاب عادي إيصال المعاني ونقل الأفكار النفعية بين الناس، أمّا الخطاب الأدبي فيتجاوز تلك الدائرة الإيصالية بهدف إقناع المتلقي وإمتاعه.

والأسلوبية- بهذا- "علم وصفي يُعنى ببحث الخصائص والسّمات التي تميّز النص الأدبي بطريقة التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية، ومن هذه النقطة تتحدد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتفاق والاختلاف. ويُعرَّف النقد بأنه: نَظَرٌ وتقليب في الأدب، وتذوّق وتميّيز له وحكم عليه، أي أنّ حقله ومجاله الأدب، ومهمة الارتقاء به في سُلَّم الفن وغايته السموُّ به إلى أعلى مراتب الجمال والإحسان".[1]

وللنقد اتجاهات شتى، منها ما يُعنى ببحث النص في إطار الظروف التاريخية والعوامل السياسية والفكرية والاجتماعية السائدة، باعتبار أنها تنعكس- أراد الكاتب أم لم يُرِد - على إنتاجه الأدبي، يضاف إلى ذلك أنّ الكاتب الفذ لا ينسلخ عن قضايا مجتمعه ومؤرّقاته وإنما يعيش فيها من خلال ما يكتب، ومنها ما يهتم بالنواحي النفسية للكاتب وأطوار حياته الأولى، وما قد يعانيه من مشكلات أو عُقَد تكون قد ترسبت في أعماقه فتؤثّر فيما ينشئه، فلا مجال لدراسة النص- حسب هذا الاتجاه - بمعزل عن تلك الظروف النفسية.

[1]- غيرو بيير، الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة: عياشي منذر، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، (د ت)، ص:35.

ومن الاتجاهات النقدية "ما ينظر إلى الأثر الأدبي على أنه يعكس المذهب العقائدي والرؤية الفكرية لدى الكاتب، وجليٌّ أنّ النقد- بهذه الصورة - قد اتجه اتجاهات جديدة، إذ دُعّمت الصلة بينه وبين العلوم الإنسانية وخاصة علوم الاجتماع والنفس، وظهرت فيه دراسات كثيرة تتجه إلى ما وصل إليه الدارسون في هذه العلوم من نظريات وقواعد وقوانين".[1]

والأسلوبية والنقد يلتقيان من حيث أنّ مجال دراستهما هو الأدب، وبتحديد أدقّ النص الأدبي، لكن الأسلوبية تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو غيرها، فمجال عملها النص فحسب. وأمّا النقد فلا يغفل- في أثناء دراسته للنص- تلك الأوضاع المحيطة به.

هذا بالإضافة إلى أنّ "الأسلوبية تُعنى أساسا بالكيان اللغوي للأثر الأدبي، فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها، بينما يرى النقد أنّ العمل الأدبي وحدةٌ متكاملة وأنه ينبغي أن يُدرس بكل عناصره الفنية، وما اللغة-حينئذ- إلا أحد تلك العناصر. ومما يشوّه العملية النقدية شيوع الذاتية والانطباعية، لذا يجب على الناقد أن يتجرد من ذاتيته حتى يصبح النقد موضوعيا لا أثر فيه لشخصية الناقد، ولا لأي إحساس له آخر أو معرفة أخرى، فيرضى عن أثر ويسخط على أثر".[2]

أما الأسلوبية - ومحور دراستها اللغة فحسب- فالذاتية والانطباعية تكاد تكونان منعدمتين فيها، فاللغة في يد الناقد الأسلوبي أشبه بمُركَّب كيميائي في تجربة معملية، فهو يؤدي ذات النتيجة- إذا خضع لنفس الظروف- مهما تعددت التجارب.

[1]- ضيف شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط6، 1981، ص:41.

[2]- أحمد سليمان فتح الله، الأسلوبية، ص:36.

ولا يعني ذلك "أنّ شخصية الباحث الأسلوبي ممحوة محوا بحيث لا إحساس بها مطلقا، فهي موجودة بصورة ما، وهذا الوجود منشؤه أنّ ثمة علاقة قائمة على التحيُّز الموضوعي تقوم بين الناقد الأسلوبي والعمل الأدبي الذي يدرسه، وعليه ينبغي أن تكون الأسلوبية نقدا يحدوه تلطّف وإعجاب، إذ لا سبيل إلى استيعاب الأثر الأدبي إلا من داخله ومن حيث هو كلّ، وذلك ما يستوجب التعاطف مع الأثر وصاحبه".[1]

والتعاطف مع النص "يسبق عملية النقد الأسلوبي، فهو لازم لاختيار العمل الأدبي موضوع الدراسة الأسلوبية، ولا تأثير له على العملية التحليلية، لهذا يصرّح بعض علماء الأسلوب أنّ الناقد الأسلوبي لا يمكن أن يدرس عملا لا يتذوقه، وإذا بدا أنّ هذه الخاصية للنقد الأسلوبي تضيّق عمل الناقد فلا شك أنها تزيده عمقا وصدقا ".[2]

وثمة علاقة بين الأسلوبية النفسية والاتجاه النفسي في النقد، فكلاهما يُخضِع النص لمعايير علم النفس ومقاييسه، وكلاهما يحاول الوقوف على الظروف النفسية والمراحل المبكرة لطفولة الكاتب ومدى تأثيرها في كتاباته، وقصور المنهجين يتمثل في أنهما قد يعتمدان على النص لتأكيد ما سبق استخلاصه من نتائج، فالنص- عند أصحاب الاتجاهين النفسيين- يقع في هامش اهتماماتهم وليس في بؤرتها.

والأسلوبية وإنْ كانت قد تفرعت من النقد الأدبي الذي هو أقدم منها في مجال دراسة الأدب، إلا أنها انسلخت عنه في النهاية واستقلت بذاتها.

ويرجع ظهور الأسلوبية - في رأي البعض- إلى " عدم وجود مدرسة نقدية عربية حديثة ترود القمم الباهرة التي لاحت آفاقها بفضل التطور الكبير الذي حدث في النظرية اللغوية المعاصرة، والذي فتح المجال

[1]- عبد البديع لطفي، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997، ص:107.
[2]- المرجع نفسه، ص ص:36، 37.

أمام (الأسلوبية المعاصرة) وكثير من مدارس النقد الحديث التي أخذت في الظهور إتباعا"[1]، كما يرجع إلى ما تتسم به الأسلوبية من موضوعية في البحث، وعقلانية في المنهج تجنّبان الناقد الأسلوبي مزالق كثيرة قد لا يستطيع أصحاب المذاهب النقدية المختلفة الانفلات منها.

وعلى الرغم من نقاط الالتقاء بين الأسلوبية والنقد الأدبي إلا أنّ التكامل بينهما " قد أعاقه تنافرٌ سببته الصورة البغيضة التي قدَّم بها عالم اللسانيات نفسه: ادعاء الدقة العلمية، هَوَسٌ باستعمال الكثير من المصطلحات المركبة العويصة، تباهٍ بالتقنيات التحليلية، احتقار لكل ما هو ذاتي أو انطباعي أو ذهني، وباختصار لكل ما هو خارج اللغة ".[2]

يرى فريق من النقاد أنّ الأسلوبية أضحت مغايرة للنقد الأدبي، ولكنها ليست هادمة له أو وريثة، و علّة ذلك أنّ اهتمامها لا يتجاوز لغة النص، فوِجهَتُها في - المقام الأول- وجهة لغوية، أمّا النقد، فاللغة -عنده- هي أحد العناصر المكوّنة للأثر الأدبي. معنى هذا أنّ " الأسلوبية قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضَه ".[3]

وأمّا الفريق الثاني وهو مخالف لسابقه فيذهب إلى أنّ النقد " قد استحال إلى نقد للأسلوب وصار فرعا من فروع علم الأسلوب، ومهمته أن يمدّ هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة".[4]

[1]- المرجع السابق، ص:37.

[2]- عبد البديع لطفي، التركيب اللغوي للأدب، ص:37.

[3]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص:115.

[4]- المرجع نفسه، ص:93.

ويعني هذا الرأي أنّ النقد سيقصر بحثه على الجانب اللغوي للنص الأدبي، وسينصرف عما عداه مِن عوامل وظروف مختلفة تشكّل جانبا مهمّا في العملية النقدية، مما يؤدي إلى محو النقد الأدبي وقيام الأسلوبية وحدها التي لا تستطيع أن تكون عِوَضا عن النقد الأدبي.

لا يمكن رصد مظاهر الأسلوب إلا في المستوى اللغوي، لأنّ اللغة هي أداته ومادته، ولكن من الممكن تمييز المظاهر الأسلوبية عن بقية مظاهر اللغة الأخرى، "فالتحليل اللغوي الخالص للعمل الأدبي سيبرز العناصر اللغوية جميعها دون أن يعين العناصر التي تمثّل وحدات النص الأسلوبية، أمّا التحليل الأسلوبي فإنه يسعى إلى الوصول إلى تنميط يشير إلى الملامح المشتركة بين نوع معيّن من النصوص، يمكن أن يقسم فيما بعد إلى أنواع فرعية".[1]

وتعد قضية تمييز الملامح اللغوية التي توظف العمل الأدبي لأهداف أسلوبية من أبرز قضايا البحث الأسلوبي، "ولا يمكن التغلّب عليها إلا عن طريق استيعاب جملة من الإجراءات الأسلوبية التي تهدف إلى الكشف عن العنصر الموظّف، وتوضيح كيفية قيامه بهذه الوظيفة".[2]

ولكن تظلّ صلة اللغة بالنقد الأدبي في معظمها منصبّة على صحة النص، وهذا " الجانب الأعظم في اللغة هو الجانب العرفي الاجتماعي، أمّا الاعتبارات الجمالية فترجع إلى الاختيار الفردي للمفردات، وبناء الجمل، ولكنها تظل متمتعة بالصحة اللغوية.[3]

يسعى شكري عياد إلى التفريق بين عمل عالم الأسلوب اللغوي والناقد الأدبي، "ففي حين يقف المحلِّل دائما عند ظاهر اللّغة، فالناقد الأدبي الذي يستخدم التحليل اللغوي فإنه يتعامل مع نص لا يمكنه

[1]- أيوب حسام محمد، شكري عياد ناقدا أسلوبيا، ص:86.

[2]- فضل صلاح، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص ص:115، 117.

[3]- تمام حسان، اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1983، ع1، مج4، ص:121.

الوقوف عند ظاهره. فلو ظلّ واقفا عند الظاهر لما وصل إلى شيء مهم، وإن قام بكل التصنيفات والإحصاءات التي يمكن أن يقوم بها عالم لغوي".[1]

ومعنى هذا أنّ الناقد الأسلوبي يسعى إلى اختيار بعض السمات الأسلوبية ذات الدلالة الوجدانية، وهذه السمات إمّا:

- ✓ انحرافات عن المعيار اللغوي، ولا توجد قوانين معيارية تحكمها.
- ✓ اختيارات المبدع للغته الخاصة، ولا يوجد معيار يحكمها.

فإذا كان عمل الناقد الأسلوبي هو تبيّن الارتباط بين التعبير والشعور، فيجب أن يكون قادرا على الاستجابة للقطعة الأدبية التي يدرسها، وإلا فإنها ستظل بالنسبة له حروفا ميتة. لذا يصرّح علماء الأسلوب بأنّ "الناقد الأسلوبي لا يمكن أن يدرس عملا لا يتذوقه. وإذا بدا أنّ هذه الخاصية للنقد الأسلوبي تضيّق عمل الناقد فلا شك أنها تزيده عمقا وصدقا".[2]

وقد ميّز شكري عياد بين العلمين بقوله: "فالنقد- أصولا وتطبيقا- يتناول فعل الإبداع الذي يتحقق باشتراك الكاتب والقارئ، ولا موضوع له سوى كيفيات هذا الاشتراك ومغزاه. ولكن فعل الإبداع لا يتم في فراغ، بل خلال نظم لغوية وأخرى أدبية، هذه النظم وعلاقتها بالإبداع تأثيرا وتأثرا هي موضوع علم الأسلوب وتاريخ الأدب على الترتيب".[3]

ويقرّ شكري عياد بأنّ التمييز لا يعني الفصل، فعلم الأسلوب والنقد الأدبي، ولا يمكن لأحدها أن يلغي الآخر، وإذا كان "علم الأسلوب قد اشتد عوده اليوم وأصبح أقرب إلى الموضوعية من شقيقه الأكبر (النقد الأدبي)، فإنه يسيء إلى نفسه قبل أن يسيء إلى هذا الشقيق إنْ حاول أنْ يغتصب مكانه.

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص:33.

[2]- المصدر نفسه، ص:36.

[3]- عياد شكري محمد، دائرة الإبداع، ص:57.

إنّ النقد الأدبي في طريقه إلى أن يصبح - بدوره- علما. وهو قادر - حتى بحالته الحاضرة- على أن يستعين بعلم الأسلوب دون أنْ يتنازل عن حقه في الوجود".[1]

ويرى شكري عياد أنّ القول نفسه يصدق على تاريخ الأدب، فتاريخ الأدب "كما يدرس اليوم تاريخ لأي شيء وكل شيء إلا الأدب. ولكن هذا لا يعني أنّ منهج علم الأسلوب في تحليل النصوص الأدبية يمكن أن يوصلنا - وحده - إلى كتابة تاريخ الأدب بطريقة أمثل".[2]

ويشير عياد إلى أنه "إذ نحلِّل نصا أدبيا تحليلا أسلوبيا - مهما يكن دقيقا وعميقا- لا نستطيع أن نقفز منه إلى بعض أحكام عامة عن عصره. فلا بد للوصول إلى هذه الأحكام من إضافة حقائق أخرى، بعضها مستمد من نصوص أدبية ذات صلة بالنص الأول، وبعضها حقائق لا توصف بأنها أدبية".[3]

فالأسلوبية والنقد موجودان في خطين متوازيين لا يندمجان وإن كانا يتقاطعان في بعض النقاط، ووجود عناصر مشتركة بينهما واتفاقهما في سمات بعينها لا يعنيان نشوء التمازج الكامل، كما أنه ليس حتميا أن يكون بقاء أحدهما مرتبطا بزوال الآخر.

1-1- أهمية التحليل الأسلوبي في النقد الأدبي:

- تمدنا الأسلوبية بوسائل نقدية تُسهِم في إبراز أفكار الكاتب ورؤاه، وذلك من خلال دراستها لسياقات الألفاظ وما تنطوي عليه هذه السياقات من دلالات مختلفة، وكذلك من خلال دراسة جرس الألفاظ في النص الأبي.

[1]- عياد شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص:37.

[2]- المصدر نفسه، ص:37.

[3]- نفسه، ص:37، 38.

❖ تُظهِر الأسلوبية المدلولات الجمالية في النص الأدبي من خلال الاهتمام بالعلاقة القائمة بين الصيغ التعبيرية، وعلاقة هذه الصيغ بالمرسل والمتلقي، وهذا يكون بالاعتماد على إحصاء الصيغ ومعانيها وألفاظها، وطريقة تركيبها، والوظيفة التي يؤدّيها كل تركيب.

❖ تعتمد الأسلوبية على بنية النص، ومكوناته، وتحليل تلك المكونات بطريقة دقيقة، ومن هنا فهي تزوِّد الناقد بمعايير موضوعية لا تعتمد على الذوق الذي يختلف من شخص إلى آخر.

ويتفق معظم النقاد على أنّ ثمة علاقة بين لغة الكاتب وشخصيته، وقد استنبطت الأسلوبية الحديثة عددا من المناهج الحديثة لفحص هذه العلاقة منها:[1]

- منهج الدائرة الفيلولوجية. - المنهج الوصفي.
- الأسلوبية الوظيفية. - المنهج الإحصائي.

ولكل منهج من هذه المناهج أسسه، وحسناته، وسيئاته، وأعلامه ...

ويمكن القول إنّ أي منهج من مناهج الدراسات الأسلوبية لا يكفي وحده لدراسة الأسلوب الدراسة النقدية الكاملة، وإنما يمتلك كل منها جزءا من الحقيقة، ويمكن الاستفادة منها أو من بعضها في دراسة النص الأدبي، فمثلا يمكن استخدام هذه المناهج في تحليل:[2]

◊ الأصوات (الوقف، والوزن، والنبر والمقطع، والتنغيم، والقافية...).

◊ الألفاظ (الكلمة وتركيبها، والصيغ الاشتقاقية، والمصاحبات اللغوية، والمجاز...).

◊ التراكيب (المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، والصفة والموصوف، والإضافة والروابط، والتقديم والتأخير، والعدد، والتذكير والتأنيث، والتعريف والتنكير، والمبني للمعلوم، والمبني للمجهول).

[1]- أبو العدوس يوسف، البلاغة والأسلوبية- مقدمات عامة - الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص:186.

[2]- المرجع نفسه، ص:186.

2- الأسلوبية و البلاغة:

ليس للتراث وجود مستقل خارج وعينا به، وفهْمنا له، أمّا وجوده المادي فغير مهم، فالمهم وعينا الثقافي به، وهو "وعي غير مستقل لتغيره، من خلال عملية البحث المستمرة عن أجوبة من التراث، ونفي بعض القضايا عنه، وطرح أسئلة جديدة عليه، هذا بالإضافة إلى تجاهل بعض الأسئلة القديمة، وعلى هذا تكون القراءة الموضوعية للتراث واعية بمنطقه الداخلي، وغير منعزلة عن الوعي المعاصر، فهي قراءة تأويلية أو رحلة للبحث عن المغزى الذي يغني وعينا المعاصر دون التوقف عند المعنى الذي كان في عقول السلف".[1]

انطلاقا من هذه النظرة يمكن الإفادة من تراثنا البلاغي في اكتشاف أنواع التعبير المعتمدة، وتسميتها، وتصنيفها، دون بحث عن البنية العامة لأنواع التعبير. في حين يهدف "علم الأسلوب إلى تجاوز الطابع الجزئي للمقولات البلاغية التي لم تستطع أن تكتشف النظم الفاعلة، لقد ركزت البلاغة القديمة على الفروق القائمة بين الوسائل الشعرية كالكناية والاستعارة، أمّا النظرية الأسلوبية فإنها تبحث عن العامل الشعري الذي تعدّ الصور والوسائل الفنية تحقيقا له".[2]

لقد كان للبلاغة العربية أثر كبير في صياغة النظرية الأسلوبية لدى الناقد شكري عياد، وإنّ المتتبع لهذا الأثر يلاحظ التطور الفكري الذي مرّ شكري عياد من خلال نظرته إلى البلاغة، ففي كتابه الأول عن علم الأسلوب (مدخل إلى علم الأسلوب)، ربط بين العلوم اللغوية القديمة والبلاغة، وذلك من خلال نظرة القدماء إلى اللغة الذين افترضوا ثباتها، وقالوا: "إنّ الاستعمالات التي يُعتدّ بها ترجع إلى عصور الاحتجاج".[3]

[1]- أبوزيد نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2005، ص ص:149، 152.

[2]- فضل صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط3، 1987، ص ص:364، 366.

[3]- ينظر: عياد شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص:25.

وقد لاحظ شكري عياد أنّ هذه الفلسفة اللغوية قد انعكست على النقد من خلال عصور الاحتجاج الأدبي، "والتي تجلّت في نظرية عمود الشعر عند الآمدي، وفكرة الأسلوب عند ابن خلدون؛ فالأسلوب عند ابن خلدون بنية معنوية معروفة ينسج الشاعر على منوالها".[1]

بين البلاغة والأسلوبية علاقة وثيقة تتمثل أساسا في أنّ محور البحث في كليهما هو الأدب، إلا أنّ النظرة إلى هذا الأدب تختلف في المنظور الأسلوبي عنها في المنظور البلاغي. وفي موطن آخر من الكتاب يفصل شكري عياد العلاقة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة، وقد حصر أوجه التشابه بين العلمين في النقاط الآتية:[2]

- ❖ تُعرَف البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وعلى هذا يمكن أنْ يعدّ مصطلح (مقتضى الحال) مشابها لمصطلح (الموقف) في علم الأسلوب.
- ❖ كلّ من علم الأسلوب وعلم البلاغة يفترض وجود طرق عدة للتعبير عن موضوع ما، وإنّ القائل يختار إحدى هذه الطرق؛ لأنها مناسبة لمقتضى الحال أو الموقف.
- ❖ يستعير علم الأسلوب كثيرا من المصطلحات البلاغية في سياق دراسته.

وبالمقابل يشير شكري عياد إلى مجموعة من الفروق بين العلمين وهي:[3]

- ➢ إنّ علم البلاغة علم لغوي قديم، وعلم الأسلوب علم لغوي حديث، فالعلوم اللغوية القديمة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت، في حين أنّ العلوم اللغوية الحديثة تسجّل ما يطرأ عليها من تغير وتطور، ومع أنّ علم البلاغة يلاحظ اختلاف طرق التعبير تبعا لاختلاف مقتضى الحال، فإنّ هذه الاختلافات لا تخرج عن الإمكانيات الثابتة للغة العربية، لذا فهو يدرس الظواهر منفصلة عن الزمن والبيئة.

[1]- ينظر: عياد شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص ص:25، 26.

[2]- المصدر نفسه، ص:39.

[3]- نفسه، ص ص:40، 43.

وعلم الأسلوب يدرس الظواهر اللغوية، بطريقتين: طريقة أفقية، تصور علاقة هذه الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد، وطريقة رأسية، تمثّل تطور كل ظاهرة من هذه الظواهر على مر العصور.

- إنّ علم البلاغة علم معياري، على حين أنّ علم الأسلوب وصفي، فما دامت القوانين التي يصل إليها علم البلاغة قوانين مطلقة، لا يلحقها التغيير من عصر إلى عصر، أو بين بيئة وبيئة، أو شخص وشخص، فمن الضروري أن تراعى دائما، كما تراعى قوانين النحو.

صحيح أنّ القوانين البلاغية تقوم على الاختيار بين عدّة تراكيب نحوية صحيحة، ولكن هذا الاختيار نفسه محكوم بقوانين، تجعل العدول عن التركيب المناسب طبقا لهذه القوانين خطأ بلاغيا. أمّا مادة علم الأسلوب فهي التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية، فنظرية الأسلوب كلها تعتمد على فكرة (الاختيار) وفكرة (الانحراف).

- يقرِر علم البلاغة أنّ الكلام ينبغي أن يطابق (مقتضى الحال)، أمّا علم الأسلوب فيقرر أنّ نمط القول يتأثر(بالموقف)، ومع أنّنا نستطيع أن نترجم اصطلاحي (مقتضى الحال) و(الموقف) كليهما (بظروف القول) فإنه تبقى هناك بعض الفروق في دلالة كل منهما.

فالبلاغيون أنشأوا علمهم في ظل سيادة المنطق على التفكير العلمي -حتى في الموضوعات الأدبية- ولخدمة الخطابة أكثر من خدمة الفن الشعري، ولذلك فإنّ "أهم عنصر في ظروف القول عندهم هو الحالة العقلية للمخاطب، وإنْ كانت المادة الأدبية قد فرضت عليهم، في كثير من الأحيان الاهتمام بالحالة الوجدانية للمخاطب والمتكلم معا".[1]

أمّا علم الأسلوب الذي نشأ في العصر الذي دخل فيه علم النفس إلى شتى المجالات، وقد عني علماء النفس المحدثون بالجانب الوجداني من الإنسان أكثر ما عنوا بالجانب العقلي، ولذلك نجد (الموقف)

[1]- المصدر السابق، ص ص:41، 42.

في علم الأسلوب "أشد تعقيدا من (مقتضى الحال)، فمقولة (الموقف) في علم الأسلوب تنطوي على عوامل خارجية تعود إلى المنشئ والمتلقي ويكون بعضها مشتركا: كالمنشأ، والجنس، والسن، والبيئة، والمركز الاجتماعي، هناك العوامل الفردية التي ترجع إلى الشخصية أو المزاج، كالحدة أو الهدوء، والدعابة أو الرزانة، والتواضع أو الغرور، هذا كله إلى جانب عامل وجداني مهم آخر وهو موقف القائل من مخاطبه في لحظة القول بالذات".[1]

- اتساع آفاق علم الأسلوب اتساعا كبيرا بالقياس إلى علم البلاغة، فعلم الأسلوب يدرس الظواهر اللغوية جميعها، من أدنى مستوياتها - الصوت المجرد- إلى أعلاها وهو المعنى. ثم إنّ علم الأسلوب لا يكتفي بدراسة الظواهر اللغوية في عصر واحد، ولا يمزج بين العصور كما تفعل البلاغة، بل يمكن أن يتتبع تطور الظاهرة على مر العصور، ولا يكتفي بدراسة الدلالات الوجدانية العامة الزائدة على الدلالات المباشرة لمختلف التراكيب اللغوية، بل يدرس أيضا الصفات الخاصة التي تميز هذه الدلالات الوجدانية في أسلوب مدرسة أدبية معيّنة أو فن أدبي معيّن، أو في أُسلوب كاتب بالذات، أو عمل أدبي واحد بعينه.

[1]- عياد شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص:42.

3- الأسلوبية و الشعرية:

بعد إعادة توزيع موضوعات البحث الأسلوبي على الفروع العلمية المجاورة كاللسانيات والشعرية والنقد في مجالاته المعروفة، الانطباعي، والنفسي وغيرها يكون الإيذان بمعرفة نهاية الأسلوبية، إذ أنّ حدودها الخاصة ووجودها أساسا كان نقطة نزاع بين مؤيديها ومن خالفهم في إثبات هويتها وقد ساعد ظهور الشعرية أخيرا وتخلقها بخطابها النظري ومقتضياتها المنهجية أيضا في إنهاء المد النظري والتطبيقي للأسلوبية.

والشعرية هي "ذلك العلم الذي أخذ على عاتقه صراحة دراسة ما يبني الأدب في خصوصيته"[1]، ولا تنفصل عن الأسلوبية في مشاركتها التقدير نفسه وهو أنّ الأدب موضوع لغوي بالأساس لذا تتعين دراسته انطلاقا من هذا المفهوم، لكن الأسلوبية تكون أوثق صلة بالنقد في معناه المتداول من الشعرية، ويتمثل كل منهما خطابا منتجا على الخطاب الأدبي.

بيد أنّ التحول الذي تمثّله الشعرية في حقل الدراسات الأدبية هو أنها اتخذت موضوعها من داخل بنية الأدب نفسه، فليس موضوعها العمل الأدبي ولا الأدب بصفته مجموعة أعمال، وإنما هو (أدبية) الأدب أي الخاصية المجردة التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، فالمناهج الحديثة في دراسة الأدب - الشكلية تجوّزا والبنوية- تشدّد على أنّ "موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية".[2]

فعلم الأدب مدعو إلى الاستقلال بموضوعه وإلى نبذ مجانية التحليلات النفسية والاجتماعية وغيرها، والمشكلة كلها تتأتى من "كون النص الأدبي لا يحمي ذاته من أي تناول ولو كان غير عملي، فليس ممكنا أن نقيم وحدة لعلم الأدب استنادا إلى كون المادة المحلَّلة (النص الأدبي) واحدة، فالعلوم الإنسانية

[1]- بدري الحربي فرحان، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص:28.

[2]- ناظم حسن، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص:36.

تتقاسم هذه المادة، لكن تحليلاتها ينبغي أن تندرج ضمن العلم الذي تبناها موضوعا له، وإلا فمن التعسف اندراج تلك التحليلات ضمن علم الأدب".[1]

وأمّا عن علاقة الشعرية بالأسلوبية، فإنّ المخاض الذي شهدته دراسة الأسلوب هو الذي فجّر الشعرية الحديثة، فالأسلوبية تُعنى "بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثرية والجمالية، فوجهة الأسلوبية هذه إنما تكمن في تساؤل عملي ذي بُعْد تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مُزْدوج الوظيفة والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلّط مع ذلك على المتقبِّل تأثيرا ضاغطا، به ينفعل للرسالة المبلَّغة انفعالا مَّا".[2]

بوسع المدقِّق في بعض الشعريات أن يكتشف وجها من وجوه العلاقة بين الشعرية والأسلوبية، فشعرية (جاكبسون) - مثلا- تدرس ضمن نطاق منحى أسلوبي معين، يتمثل هذا المنحى بالأسلوبية التي تقرِّر أنّ ماهية الأسلوب " تتحدّد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبيريتين في الخطاب الأدبي: طاقة الإخبار وطاقة التضمين"[3]، وقد عقلن (جاكبسون) هذا المنحى الأسلوبي من خلال تحديد الوظيفة الشعرية واستغلاله للمعطيَيْن اللِّسانيَيْن : محور الاختيار ومحور التأليف.

وفيما يبدو أنّ (جاكبسون) يبدّل كلمة (أسلوب) بكلمة (وظيفة) شعرية لاصطدامه بحقيقة تتلخص في أنّ "دراسة الأسلوب غير ممكنة ما دام كل نص ينطوي على تركيبته الخاصة والفذة، حيث يستمدّ النص كل فعاليته التأثيرية من هذه التركيبة، وسوف يؤدي هذا الطرح إلى عدم إمكانية قيام دراسة علمية تصنيفية تستند إلى الأسلوبية".[4]

---

[1]- ينظر: تودوروف تزفيتان، الشعرية، تر: المبخوت شكري، بن سلامة رجاء، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص ص: 24، 25.

[2]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص:33.

[3]- المرجع نفسه، ص:76.

[4]- ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، ص:37.

يحدد (باختين) موضوع الشعرية " بوصفه موضوعا مختلفا بصورة نوعية عن موضوع اللسانيات، أي أنه يقع داخل دائرة الأيديولوجيات بوصفها تشكّلات علامية، وهو ما يلتقي مع دائرة الأنظمة الدالة في السيميوطيقا".[1]

ومن زاوية أخرى يقوم (ريفاتير) بانتقاد الشعرية اللسانية، إذ أنها لا تميّز "بين اللغة والأسلوب أو بين العناصر المحايدة والعناصر ذات القيمة الأسلوبية"[2]، وهو ينطلق بنقده من مسألة تحديد طبيعة الموضوع الأدبي، وهو نقد مردود من جانب التعريف الوظيفي للأسلوب الأدبي بوصفه تركيزا على الرسالة نفسها، من غير إحالة على عناصر خارجية مضافة، في حين أنّ تحديدات (ريفاتير)، السلوكية الطابع، للأسلوب "بوصفه بروزا لسمات شكلية يشفرها الباث لتعويق الآلية التلقائية لوعي المتلقي بالنص".[3]

ويبدو أنّ تعثر خطى الأسلوبية في طريق علميتها أمر غير مؤكّد على الأقل في تفحّص طبيعة مرتكزات الأسلوبية نفسها، تلك المرتكزات اللسانية التي تتجه صوب النص بما هو كذلك، لقد أعطت المدرسة الشكلية - وهذه عودة لمصطلح الأدبية- وربطها بكل من الشعرية والأسلوبية لما يسميه الباحث عبد الله الغذامي " (الحدث الانحرافي الساحر) تسمية الأدبية، حيث تتحوّل عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه، إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول. فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي (المدلول) القديم للكلمات لتحل هي مكانه".[4]

والأدبية -حسب الغذامي- تجاري الأسلوبية، و"تحظى هذه الأخيرة بدرجة عالية من الشيوع أكثر منها، وتركّز على دراسة الاختيار، فتبحث عن أسباب اختيار بنية تركيبية معيّنة، أو كلمة ما،

[1]- إسكندر يوسف، اتجاهات الشعرية الحديثة: الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص:56.

[2]- المرجع نفسه، ص:56.

[3]- نفسه، ص:56.

[4]- الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص:19.

ولا يعدّ من مهامها الرئيسة الأجوبة الدلالية. وتتحدد الأسلوبية مع الأدبية ليتضافرا معا في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح (Poetics)* ".[1]

ومن هنا يتضح أنّ الشعرية تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها، فالأسلوبية هي أحد مجالات الشعرية، "فالأسلوبية وجود فقط لأنّها تقوم على (توصيف الخصائص القولية في النص). و هي تتناول ما هو في لغة النص فقط. ولا يعنيها ما ينشأ في نفسية المتلقي من أثر (...) و لعل أخطر الجوانب التي تضر بالتناول الأسلوبي الصرف هي اقتصاره على دراسة (الشفرة) دون السياق. وهذا يفرض الحاجة إلى (الشعرية) التي تسعى إلى دراسة (الشفرة) لا لذاتها ولكن لتأسيس السياق منها كوجود قائم".[2]

وهكذا تأخذ الشعرية على عاتقها تحقيق الهدف الذي أخطأته الأسلوبية بمناسبة تَحَوُّلِها من دراسة اللغة إلى دراسة الأدب، " إذ أصبح العمل الأدبي موضوعا خاصا بها، فعملها يقوم على الإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل من الاتصال اللغوي الذي يحتويه النص عملا فنيا؟ "[3]، وهذا يشمل الأسلوبية بوجه من الوجوه، وهو العنصر النوعي نفسه في البلاغة.

4- الأسلوبية و اللسانيات:

تعتبر اللغة نقطة الانطلاق في البحث الأسلوبي، فمن أجل دراسة فاعلة وشاملة للأسباب تبحث لغة العمل الأدبي على مختلف المستويات بحثا واعيا موضوعيا، فالواقع اللغوي بإمكانه أن يكون ذا طابع صوتي، أو عروضي، أو نحوي، أو دلالي، وقد ينتسب إلى أكثر مستوى، ويتحرك على أكثر من صعيد، لذلك لا بد "أن ترتكز الأسلوبية على علم اللغة الحديث حتى تتسم بالموضوعية والدقة، وهذه المنهجية تحتّم

* (Poétics): الشعرية: يترجمه عبد الله الغذامي بـ (الشاعرية): ينظر: الخطيئة والتكفير، ص ص:22، 23.

[1]- المرجع السابق، ص ص:20، 21.

[2]- ينظر: الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص:24.

[3]- بدري الحربي فرحان، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص:29.

على الأسلوبي أن يلمّ بكل معارف اللغة وقواعدها: الصوتية، والعروضية، والنحوية، والدلالية، فهي تضم النواحي التي تكشف عن أسلوب الكاتب جميعا، مما يبرهن أنّ الواقع الأسلوبي هو في الأساس واقع لغوي، يحمل طابع كاتبه الذاتي الذي يتجلى فيه عالمه الداخلي ورؤياه الفريدة للعالم".[1]

كان من بين أهم الثنائيات التي فتح بها (سوسير) عهدا جديدا في اللسانيات هي ثنائية اللغة (Langue) والكلام (Parole)، فاللغة تعني- حسب (سوسير) - " الذخيرة الذهنية المعطَّلة في الجزء الأسفل من النصف الأيسر من الدماغ، أو أنها النظام النحوي أو مجموعة من القواعد التي يتشكل الكلام بموجبها "[2]، هي- إذن - مجموعة الوحدات اللغوية والبنى النحوية وجملة القواعد اللغوية ووظائفها. أمّا الكلام فهو الجزء المنفّذ من تلك الذخيرة (اللغة)، فهو القول الذي يتم بموجب الاختيار من الذخيرة الذهنية وعلى وفق القواعد التي يختزنها الذهن.

فالأسلوبية "ليست فرعا من فروع المعرفة بذاتها، بل هي أشبه بمعبر يوصل بين علم اللسانيات الذي يَعتبر النصوص الأدبية مجرد مادة مستقلة تثير الاهتمام في الدراسة المتعمقة للغة وبين النقد الأدبي "[3]، وهي تفتح منافذا وأبوابا على مشارف المناهج النقدية الأخرى، وتسلح الباحث بأدوات منهجية يتجدد بها المستوى النقدي والبلاغي واللغوي دون تمييز ولا تسلط، فيمكن لنا أن نعتبرها مدرسة أدبية تغترف من مَعِين الأدب والبلاغة واللسانيات.

[1]- أيوب حسام محمد، شكري عياد ناقدا أسلوبيا، ص:77.

[2]- ناظم حسن، البنى الأسلوبية، ص:26.

[3]- جيفورد هنري، النقد الأحدث من الحديث، الأسلوبية والبنيوية- تر: عاصي موسى، مجلة الآداب الأجنبية- ع121- شتاء 2005، ص:88.

وإذا أردنا أنْ نُحَدِّد صلة الأسلوبية باللسانيات فبإمكاننا أنْ نقول إنها صلة الكلّ بالجزء، وأنّ "للسانيات سلطانا على الأسلوبية تراه يُبوّئ الأسلوبية طاقة تجرّ بها اللسانيات نحو ممارسات متجدِّدة"[1].

ارتبطت نشأة الأسلوبية تاريخيا بنشأة علم اللغة الحديث، وبرزت في بحر هذا الزخم اللغوي اللساني على يد شارل بالي (Ch. Bally) - أحد تلامذة (دي سوسير) المتميزين- من خلال كتابه (Traité de stylistique française)، الذي يعدُّ أول مؤلَّف تعرّض للأسلوب بمفهومه الحداثي، وذلك سنة (1902) "والأسلوبية في كل هذا ليست إلا جزءا جديدا من اللسانيات، وإنّ وجها خاصا من أوجه التعبير يثير اهتمام كل العناصر اللغوية ".[2]

كما تُعتبر الأسلوبية من أتراب اللسانيات من حيث المولد والنشأة" وأول ما نقرره في هذا المقام هو أنّ لسانيات (سوسير)- بما قامت عليه من تقديرات مستجدة، غريبة الشأن في عصره- قد كان لها مولودان، أولهما آني تلقائي تمثَّل في بروز الأسلوبية على يد تلميذه (بالي)، وهي أسلوبية تتحدد بصاحبها لما فيها من خصوصيات"[3]، فالأسلوبية إذن علاقتها باللسانيات كعلاقتها بالبلاغة أو أقوى قليلا.

وما يميّز الأسلوبية هو "اتخاذها المكان المناسب ضمن مجال علم اللغة ثم جعلها موضوع دراسة نظامية وعقلانية"[4]، فضلا عن إفادتها "من منجزات تحليل الخطاب، ولسانيات النص، فهي تقترب من دراسة التلفظ التي تصف الانتاج اللغوي بأنه نوع من السلوك الرمزي وليس معطى مغلقا ومنجزا مقيدا"[5]، بل تعدّه بمثابة سلوك رمزي.

---

[1]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص:41.

[2]- غيرو بيير، الأسلوبية، ص:39.

[3]- المرجع السابق، ص:42.

[4]- المرجع نفسه، ص:29.

[5]- بدري الحربي فرحان، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص:27.

فالأسلوبية بهذا المعنى تكون "فرعا جديدا ضمن شجرة علوم اللسان إذ شملها التيار العلمي في المعرفة فضلا عن اختلاطها بالأنموذج البنوي الهيكلي في البحث والدراسة، وانسحب ذلك على ميدان الدراسات الأدبية فأخذ بتقييم الأثر الفني تقيّيما موضوعيا ساعيا إلى إيجاد علم الأدب".[1]

ولقد عَدّ (ستيفن أولمان) (S. Ulmann) "الأسلوبية موازية للسانيات، وليست فرعا منها، ما دامت الأسلوبية تتخذ منظورا متميّزا عن منظور اللسانيات، فاللسانيات تعنى بالعناصر نفسها، في حين تعنى الأسلوبية بالقوة التعبيرية للعناصر اللسانية، ولهذا بإمكان الأسلوبية أن تنقسم على المستويات نفسها التي تنقسم عليها اللسانيات، أي المستوى الصوتي والمستوى المعجمي، والمستوى النحوي، فالأسلوبية الصوتية تُعنى بوظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها، وتُعنى الأسلوبية المعجمية بالبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات وحالات الترادف والتضاد ... وتُعنى الأسلوبية على المستوى النحوي باختبار القيم التعبيرية للبنى النحوية على مستوى بنية الجملة ومستوى الوحدات العليا المتألِّفة من جمل بسيطة، إذ يتناول هذا المستوى ما تكون عليه اللغة من المباشرة أو غير المباشرة ".[2]

ويرى باحث آخر أنّ الأسلوبية لم تنضج بعد لترتقي إلى درجة العلم المستقل، بل ما زالت تحتل المركز الوسط بين اللسانيات وعلم الأدب، وبهذا استطاعت أن تواجه المناهج النقدية الأخرى، لتخوض أعماق وحواشي النص الأدبي، " فاتصال علم الأسلوب بالأدب وبالعلوم الفلسفية والاجتماعية والتاريخية يعتبر استكمالا له وينبغي أن يكون ".[3]

وهذه العوامل كلها تحيط بالإنسان وتلم به، وهي تَوَاصل وترَابطُ اللغة والأدب والحياة، فالأسلوب هو الإنسان نفسه على حد تعبير (ج. بيفون)، "فالبحث الأسلوبي- مثله في ذلك مثل البحث اللغوي

[1]- المرجع السابق، ص:27.

[2]- ناظم حسن، البنى الأسلوبية، ص ص:26، 27.

[3]- ينظر: فضل صلاح، علم الأسلوب، ص:115.

التطبيقي- يستمد بعض مقولاته من العلاقة بين اللغة والأدب من جانب، واللغة والحياة من جانب آخر"[1]، والأسلوبية إنما تدخل النص لقراءته وتحليله وإبراز مكامن الجمال فيه بعيدا عن الأحكام المسبقة والتسلط.

وتنجم هنا صعوبة في البحث الأسلوبي نابعة من أنه لا يتم عادة على نطاق الممارسة بالتعاون مع نتائج العلوم الأخرى كما يقتضي النموذج المفترض بل يتم في أسعد الحالات على يد علماء لغة مهتمين بالأدب أو دارسي أدب قد ظفروا ببعض المعارف اللغوية الضرورية لكن هذا لا يعدل من الأمر الأساسي شيئا وهو أنّ "البحث الأسلوبي يقع بين علمي اللغة النظري والتطبيقي، وينتمي إليهما بالتساوي، وأنه يمثِّل الحلقة الوسطى في ثالوث متكامل يبدأ بالنظرية الفلسفية العامة ويُثنَى بالبحث المنهجي الإجرائي، ثم ينتهي إلى الممارسات التطبيقية العملية مع نصوص محددة ".[2]

وتشتغل الأسلوبية مستعينة باللسانيات في رحاب النص ومبدعه، وهمّها كذلك أنها " تدخل في صميم المتلقي لتؤثّر فيه وتعمل فيه فكرا وفنا وجمالا من استثمارها اللسانيات الحديثة وتكنولوجيتها "[3]، والعلاقة وطيدة متماسكة بين هذا الثالوث؛ (المبدع، النص، المتلقي) الذي يشكّل خصوصيات الفرد ومكوناته النفسية، والاجتماعية، والثقافية والبيئية.

يسعى شكري عياد إلى الربط بين الأسلوب واللسانيات، "فاللسانيات تبحث في اللغة بوصفها ظاهرة إنسانية، تحكمها قوانين مشتركة بين لغات الأمم على اختلافها، كتعدد مستويات التعبير، وعلى الرغم من خضوع اللغة للقوانين العامة فإنّ لها نظامها الخاص من المفردات والنحو، وعلى الرغم من وجود نظام خاص يحكم كل لغة على حدة، فإنّ مستويات التعبير فيهما تتعدد وتتنوع".[4]

---

[1]- المرجع السابق، ص:115.

[2]- فضل صلاح، علم الأسلوب، ص:115.

[3]- ينظر: الوعر مازن، الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، م22، ع4، يناير، مارس، أفريل، 1994، ص:138.

[4]- ينظر: عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:141.

وتُعتبر الأسلوبية اِمتدادا للسانيات، وإحياء للبلاغة القديمة، والكل رابط يربط هذه العلوم بالنقد الأدبي، مع ضرورة إبراز المجالات الفاصلة والحدود التي تفصل بين هذه العلوم عن بعضها ليبقى كل علم في خصوصياته، ومجالاته على الرغم من التكامل والتقاطع الضروريين للربط بين البلاغة والأسلوبية واللسانيات.

ولكن تمييز الظاهرة الأسلوبية، أي الاستعمال الفني للغة، بوصفها ظاهرة لغوية خاصة يلزم إفرادها بالدراسة، قد أصبح واضحا الآن، بحيث "خرجت الدراسات الأسلوبية من أحضان علم اللغة، وأصبح لها وجودها المتميز بين علم اللغة من ناحية والنقد الأدبي من ناحية أخرى. وثمة من يعدّونها بديلا للنقد الأدبي، وثمة من لا يزالون يعدّونها جسرا بين العلمين. وهذا طبيعي في مرحلة التكوين التي أشار إليها (ألمان)".[1]

وبما أنّ الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباطا وثيقا، "فإنها لا تتميز بمناهج تخصّها، فالحديث عن المناهج الأسلوبية هو في الوقت نفسه حديث عن المناهج اللسانية مع بعض الحصر في مجال الأسلوبية، وقد ظلت الأسلوبية مرتبطة بمفاهيم الذوق والجودة زمنا طويلا؛ حيث كانت تدرج في ميدان البلاغة العامة ولم تنفصل عنها إلا بعد أنْ اكتملت اللسانيات كمنهج واضح "[2]، بل إنّ دائرة نفوذها قد اتسعت فوجدت في العِلمين- البلاغة واللسانيات - مجالا تخوض من خلاله أعماق النص الأدبي، وأنها تعطي أهمية كبرى بل أساسية للجوانب الاجتماعية والنفسية للشركاء الأساسيين في صناعة الإبداع الأدبي؛ المؤلِّف / النص / المتلقي.

فالأسلوبية - إذن - لها مجالات مختلفة وعلاقات متنوعة، " فمن الممكن أن نعدّ الأسلوبية فرعا ثانويا للسانيات يدرس خصوصيات النصوص الأدبية ومميزاتها، ويمكن أن نجعل من الأسلوبية فرعا خاصا

[1]- المرجع السابق، ص:142.

[2]- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، ص:22.

من الدراسة الأدبية التي تعتمد من حين لآخر على المناهج اللسانية، ويمكن أيضا أن نعدّ الأسلوبية فرعا ينتقي مناهجه بكل حرية من اللسانيات والدراسة الأدبية "[1].

- يُدرَس علم اللغة على أنه نظام مجرد، أما علماء الأسلوب فيدرسون الكلام على أنه تنوعات في إطار النظام اللغوي.
- ويُدرس على أنه نظام منفرد، أما الأسلوبية فتدرس الكلام بوصفه مجموعات متنوعة في إطار النظام اللغوي.
- يهتم علماء اللغة بإبراز قدرة اللغة على التعبير، أمّا الأسلوبية فتهتم بالأداء إلى التخصيص.

ومن هنا نرى أنّ الأسلوبية أسّست لنفسها عددا من المناهج بأسسها ومدارسها وأعلامها، ويمكن القول إنّ الأسلوبية تعتمد اعتمادا كبيرا على الدراسات اللغوية التي تخوض في دراسة النص الأدبي، فمسؤولية الدراسة الأسلوبية يشترك فيها -حتما- دارسو الأدب ودارسو اللغة- لأنّ الناقد الأدبي الذي يحمل لواء الأسلوبية، يجب أن تتوافر فيه شروط عدّة؛ وعلى رأس هذه الشروط إلمامه باللغة وخباياه، "على أنّ لبعض تلك المنطلقات المبدئية في تحديد الأسلوبية بعدا لسانيا محضا يستند إلى ازدواجية الخطاب بين شبكة من الدوال تكشف عند الاستنطاق عن شَحنة دلالية لا تتعين إلا بها و لا يتعين بها غيرها، وهذا المعطى هو الذي يجعل الأسلوبية تتحدَّد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النّفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية".[2]

وفي هذا الصدد، يوضح (س. ألمان) وبشكل دقيق علاقة الأسلوبية باللسانيات؛ "إنّ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردّد ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا".[3]

[1]- إنكفست نيلس إيريك، الأسلوبية اللسانية، ترجمة: مومن أحمد، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، (د ط)، 2001، ص:21.
[2]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص:32.
[3]- المرجع السابق، ص:24.

ويظهر شكري عياد أهم الفروق التي تميّز كلا من اللسانيات والأسلوبية وهي :" أنّ الدراسات اللسانية تعنى أساسا بالجملة، و الأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلي للكلام، وإنّ اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأنّ الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا، وأنّ اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثّله قوانينها، وأنّ الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر"[1]، وبصفة شمولية تهدف بهذا إلى خلق جماليات النص وإبرازه للقارئ، وهذا ما يفسّر علاقة الأسلوبية بالبلاغة واللسانيات والنقد الأدبي.

[1]- عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص:87.

الخاتمة

إنّ الوصول إلى خاتمة هذا البحث ضرورة يفرضها واقع البحث وقصور الباحث، وإلا فإنّ القلب لا يكاد يستسيغ الصدور عن هذا المورد العذب إلا وفيه رغبة للمزيد، و سوف نوجز في هذه الخاتمة أهم النتائج التي توصّلنا إليها في هذا البحث وهي:

1-عَرَف النقد العربي الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج الغربية وذلك بفضل المثاقفة، والترجمة والاحتكاك بالغرب، والاهتمام بها عن طريق نشر الكتب، والدراسات والمقالات التعريفية، و تنظيم الملتقيات والجمعيات.

2- الاختلاف في ترجمة وتعريب المناهج، و المصطلحات والمفاهيم النقدية الغربية في النقد العربي.

3- تحرُّر شكري عياد من القيود، وانطلاقه إلى آفاق نقدية رحبة، ومتجددة على الدوام، وذلك حين يقرر أنّ للذوق وظيفة معرفية، وأنه يستند بالضرورة إلى مرجع عام وليس مجرد الهوى الخاص، وأنه ليس مقابلا للعالمية، بل هو المدى المتّسع الذي يستوعب النقد دون قواعد و قوانين تضع قيودا على الإبداع، ومن ثم تبعد به عن طبيعته وطبيعة النقد، والذوق لديه يستند إلى مرجع عام يعدّ القيمة أو قيم ما هي الفيصل في العملية النقدية. فالناقد هو الأولى بأن يرى القيمة الجمالية المطلقة في الأشكال المتغايرة، ويتجاوز الناقد الأشكال المتنوعة للأدب من شعر وقصص وتمثيل إلى قيمتها الجوهرية للإنسان بكل طاقاته ومشكلاته.

4- التركيز على فكرة مركزية تمثّلت في عملية التأصيل، والتي يعتبرها فكرة أساسية لأجيال قادمة بعده لأنه مفهوم ينبع من طبيعة الموقف الحضاري و تتطلبه المرحلة التي نعيشها.

5- حرص شكري عياد في مسيرته النقدية على التأصيل (التواصل الخلاّق) بين الحضارات الإنسانية فمنذ بداياته البحثية يدرس فن الشعر لأرسطو، واندياحه في نظريات البلاغة العربية، وتقدِّيمه لهذا الوعي المعرفي عبر تشكله المتلاقح والمنتج.

6- محاولة شكري عياد أنْ يضيئ بارقة الأمل لنقد عربي قادر على الإسهام بشكل أكثر فعالية في تطور النقد الأدبي في العالم، بنقله للنقد العربي من مأزق الاستقبال السلبي إلى التأصيل بوصفه معبرا إلى قدر أكبر من الاستقلالية.

7- اهتمام شكري عياد بالموروث الثقافي والفكري للأمة العربية الإسلامية، إذ كان لهذا الاهتمام ولا شك، دور في تكوين فكرة التأصيل لديه، وذلك أنّ الاهتمام بهذا الموروث، وربطه بحاضر الأمة في نقدها وأدبها وفكرها -عامة- على قدر الإمكان، من دون ليّ أعناق الأفكار للوصل بين القديم والحديث- هو في صلب مفهوم شكري عياد للتأصيل.

8- تفسير التحوّلات التي مرّ بها فن القصة القصيرة متأثرا بالعوامل الفعّالة في مرحلة التغيّر، وذلك من خلال دراسة البناء الفني للقصة القصيرة كما عالجها الكتّاب المصريون، وعلاقة هذا البناء بنماذج القصة القصيرة في الأدب العالمي من ناحية، وتراثنا الأدبي من ناحية أخرى، ومن ثم فإنه لا ينظر إلى التاريخ، ولا يحتفل بالموضوعات القصصية، وإنّما يعنى بالشكل الفني معتبرا أنّ للشكل دلالة معينة لا تقلّ بل تزيد على دلالة الموضوع.

9- قدّم شكري عياد دراسة مركّزة ودقيقة عن فنية القصة القصيرة وأسسها البنائية، وإطارها الفني، وكذا قارن بينها وبين الصورة، والمقالة القصصية، وكشف بوضوح عن منهجه في النقد، وتمثّله للقصة القصيرة عن طريق النماذج التي اختارها، فاختياره وتحليله ونقده دلّ على إحساس فنان واع بأبعاد الفن وخباياه، جاءه من معالجته لهذا الفن، وإبداعه فيه، وممارسته الطويلة لنقد آثاره.

10- انطلاق شكري عياد في محاولته تأصيل الأجناس النثرية الحديثة، من قناعة مفادها، أنها قد وفدت إلى أدبنا العربي الحديث عن طريق حركة الترجمة عن الآداب الغربية، واقتباس الأدباء وتمثّلهم لها من تلك الآداب.

11- حرص عياد على تأصيل ثقافته العربية وتهيئتها لاستيعاب الوافد الإبداعي والنقد الغربي، وبدا ذلك في اعتماده على ركنين أساسيين في مشروعه في تنمية البحث الأسلوبي في أبحاثه الأخيرة، واستند على قراءة التراث واستخلاص العناصر الحية فيه لبعثها في المباحث الأسلوبية، ثم ترجمة أهم إنجازات الأسلوبية الغربية وتقديم نماذجها الحية إلى القارئ العربي، كأنه يؤصِّل للتواصل الذي يُنتقى لا الذي يذوب وينمحي.

12- رفض الحداثة العربية لمجافاتها لطبيعة الواقع العربيّ، ويرى أنّه لا يمكن استجلاب حداثة الغرب التي أملتها ظروف حضاريّة معيّنة، وإسقاطها على واقع العالم العربيّ الذي لم يجرّب تلك الظروف، ولذلك لا بدّ من تأصيل حداثة عربيّة غير تلك الموجودة الآن.

13- لقد سعى شكري عياد إلى التأسيس النظري كجزء من ممارسته لدوره كأحد أفراد الجيل الثالث أو الأوسط -كما يسميه- من النقاد العرب، أي دوره التأصيلي، وذلك من خلال دراسات مختلفة سواء كانت لأشكال أدبية كالقصة القصيرة (دراسة في تأصيل فن أدبي)، أو منهج كالنقد الأسلوبي. وكان تعامله مع الاثنين تعاملاً مع أشكال مقتبسة حاول أنْ يعيد صياغتها بمزجها بالموروث سواء كان إبداعيا أم نقدياً كالبلاغة العربية.

الملاحـــق

ملحق السيرة العلمية لـ: شكري محمد عياد

ولد عبد الفتاح شكري محمّد عيّاد في قرية كفر شنوان، مركز شبين الكوم، التابعة لمحافظة المنوفـيّة سنة 1921م، وتلقّى تعليمه الابتدائيّ في مدرسة (المساعي المشكورة) بأشمون، وكان والده يعمل مدرّسًا للّغة العربيّة والدين فـيها، كما تلقّى تعليمه الثانويّ فـي مدرسة (المساعي المشكورة) الثانويّة بشبين الكوم، وحصل على شهادة البكالوريا فـيها سنة 1936م.

لم يكد يتمّ الخامسة عشرة من عمره حتّى ترك الحياة الهادئة الوادعة فـي الريف المصريّ وتحوّل إلى صخب القاهرة وضجيجها، طلبًا للعلم، فالتحق بقسم اللغة العربيّة فـي كلّيّة الآداب بجامعة القاهرة (الجامعة المصريّة ثم جامعة فؤاد الأوّل كما كانت تُسمّى)، حيث حصل فـيها سنة 1940م على ليسانس الآداب، كما حصل عام 1942م على دبلوم المعهد العالي للتربية بالقاهرة، فعمل بعد ذلك مدرّسًا فـي وزارة التربية والتعليم، ثم ما لبث أن انتقل إلى المجمع اللغويّ محرّرًا فـيه سنة 1945م.

عاد فـي العام التالي لمتابعة دراسته العليا فـي جامعة القاهرة، فنال درجة الماجستير سنة 1948م عن أطروحته «من وصف القرآن، يوم الحساب والدين» ، ثم نال درجة الدكتوراه سنة 1953م عن أطروحته «الترجمة العربيّة القديمة لكتاب الشعر الأرسطيّ وتأثيرها فـي البلاغة العربيّة» ، فأدّى ذلك إلى انضمامه فـي العام التالي 1945م إلى هيئة التدريس فـي الجامعة ذاتها.

انتدب فـي أوائل الستينيّات ليعمل مستشارًا ثقافـيّا لمصر فـي البرازيل، ثمّ عاد لمتابعة التدريس فـي الجامعة، وعُيّن سنة 1968م أستاذًا لكرسي الأدب الحديث فـي قسم اللغة العربيّة فـيها، ثم تولّى عمادة معهد الفنون المسرحيّة سنة 1969م، وتركها فـي العام التالي، كما عيّن وكيلًا لكلّيّة الآداب بالجامعة سنة 1971م، وتركها فـي العام نفسه معارًا إلى جامعة الخرطوم، ومنها إلى جامعة الرياض.

استقال سنة 1977م من منصبه فـي جامعة القاهرة، ومن عمله فـي جامعة الرياض ليتفرّغ للكتابة، وما زال متفرّغًا لها حتّى (1990م وقت كتابة الدراسة)، وقد فارق الحياة سنة 1999 رحمه الله.

- ❖ يوم الدين والحساب. الطبعة الأولى. دار الوحدة (بيروت 1980م) والكتاب في الأصل رسالة ماجستير بعنوان «من وصف القرآن، يوم الحساب والدين» مقدّمة سنة 1946م ـ 1947م.
- ❖ كتاب أرسطوطاليس «في الشعر» نقل أبي بشر متّى بن يونس القُنّائي من السريانيّ إلى العربيّ. تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربيّة. دار الكاتب العربيّ للطباعة والنشر (القاهرة 1967م) والكتاب رسالة دكتوراه مقدّمة سنة 1953م.
- ❖ البطل في الأدب والأساطير. الطبعة الأولى. دار المعرفة (القاهرة 1959م) الطبعة الثانية. دار المعرفة (القاهرة 1971م).
- ❖ طاغور: شاعر الحب والسلام. المكتبة الثقافيّة (38). وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ. دار القلم (القاهرة 1961م).
- ❖ الحضارة العربيّة. المكتبة الثقافيّة (172). دار الكاتب العربيّ للطباعة والنشر (القاهرة 1967م).
- ❖ القصّة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فنّ أدبيّ. الطبعة الأولى. جامعة الدول العربيّة، معهد البحوث والدراسات العربيّة (القاهرة 1967م ـ 1968م). الطبعة الثانية. دار المعرفة. (القاهرة 1979م).
- ❖ موسيقى الشعر العربيّ: مشروع دراسة علميّة. الطبعة الأولى. دار المعرفة (القاهرة 1968م).
- ❖ الأدب في عالم متغيّر. الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنشر (القاهرة 1971م).
- ❖ الرؤيا المقيّدة: دراسات في التفسير الحضاريّ للأدب. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب (القاهرة 1978م).
- ❖ عنترة الإنسان والأسطورة: فصول في التذوق الأدبيّ. بالاشتراك مع د. يوسف نوفل. الطبعة الأولى. جامعة الملك سعود (الرياض 1982م).
- ❖ مدخل إلى علم الأسلوب. الطبعة الأولى. دار العلوم للطباعة والنشر (الرياض 1982م).
- ❖ اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: دراسات أسلوبيّة اختيّار وترجمة وإضافة. الطبعة الأولى. دار العلوم للطباعة والنشر (الرياض 1985م).
- ❖ Reflections and Deflections :A study of the Contemporary Arab Mind Through its Literary Creations.

By Shukry Ayyad and Nancy Witherspoon .Ministry of Culture)CAIRO.(1986

- ❖ في البدء كانت الكلمة. كتاب الهلال (435). دار الهلال (القاهرة 1987م).
- ❖ دائرة الإبداع: مقدّمة في أصول النقد. دار إلياس العصرية (القاهرة 1987م).
- ❖ اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربيّ. الطبعة الأولى انترناشيونال برس (القاهرة 1988م).

1ـ ميلاد جديد. قصص. مكتبة القاهرة الجديدة. (القاهرة د. ت).
2ـ طريق الجامعة. الكتاب الماسي. الدار القوميّة للطباعة والنشر (القاهرة 1961م).
3ـ زوجتي الرقيقة الجميلة وقصص أخرى. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب (القاهرة 1976م).
4ـ رباعيات. مختارات فصول. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب (القاهرة 1984م).
5ـ حكايات الأقدمين. كتاب الهلال (409) دار الهلال (القاهرة 1985م).
6ـ كهف الأخيار. مختارات فصول. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب (القاهرة 1985م).

! " # $ %& ’ "( ) *

1ـ المقامر. رواية لفيودور دستويفسكي. دار الكاتب المصري (القاهرة 1945م).
2ـ اعتراف منتصف الليل. رواية لجورج ديهامل. دار الفكر العربيّ (القاهرة 1948م).
3ـ دخان. رواية لإيفان تورجنيف. روايات الهلال (339). دار الهلال (القاهرة 1977م). الطبعة الأولى سنة 1959م.
4ـ نصوص مختارة من تولستوي. (الألف كتاب 286). دار القلم (القاهرة د. ت).
5ـ البيت والعالم. شعر رابندرانات طاغور. (الألف كتاب 349). دار الفكر العربيّ (القاهرة 1961م).
6ـ ملاحظات نحو تعريف الثقافة. ت. س. اليوت. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. المؤسّسة المصريّة العامّة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. (القاهرة د. ت).
7ـ الكاتب وعالمه. تشارلس مورجان (الألف كتاب 500). مؤسّسة سجل العرب (القاهرة 1964م).

+$,

1ـ مقدّمة كتاب «مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب» لأمين الخولي. الطبعة الأولى. دار المعرفة (القاهرة 1961م).

2ـ عرض وتقديم «بين السماء والأرض» كتاب لسليمان مظهر. مجلّة المجلّة العدد (66) سنة 1962م.

3ـ مقدّمة «نفوس ثائرة» مجموعة قصصيّة لعبد الله ركيبي، الدار المصريّة للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة 1962م).

4ـ قراءة في هوامش كتاب «تحوّلات الفكر والسياسة في الشرق العربيّ» لمحمّد جابر الأنصاري. العربيّ العدد 269 ابريل 1981م.

5ـ عرض ومناقشة «المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين» لجابر عصفور. فصول المجلّد (3) العدد (4). يوليو ـ 1983م.

6ـ عرض ومناقشة «الشكل والصنعة في الرواية المصريّة» لعلي جاد. فصول المجلّد (4) العدد (1). أكتوبر ـ 1983م.

7ـ عرض ومناقشة «أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)» لسيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد فصول المجلّد (6) العدد (4) يوليو ـ 1986م.

هـ- أهم الجوائز التي حصل عليها:

- ❖ جائزة الدولة التقديرية في الآداب مصر، 1988.
- ❖ جائزة الكويت للتقدم العلمي الكويت، 1988.
- ❖ جائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربي السعودية، 1992.

ملحق المصطلحات

Abus	التجاوز
Actant	العامل
Acte	الفعل
Altération	التحريف
Archilecteur	القارئ العمدة
Cercle philologique	الدائرة الفيلولوجية
Codage	التركيب
Communication	الإبلاغ
Compréhension	الفهم
Connotation	الدلالة الحافة
Critique	النقد
Déconstruction	التفكيكية
Destinateur	المرسل
Destinataire	المرسل إليه
Déviation	الانحراف
Différence	الاختلاف
Discours	الخطاب
Distance Esthétique	المسافة الجمالية
Distorsion	الاختلال
Durée	الديمومة
Ecart	الانزياح
Ecriture	الكتابة
Epistémologie	الإيبستيمية
Esthétique de la réception	جمالية التلقي

Fonction	الوظيفة
Herméneutique	التأويلية
Incorrection	اللحن
Infraction	المخالفة
Isotopie	التشاكل
Langue	اللغة
Linguistique	اللسانيات
Littéralité	الأدبية
Message	الرسالة
Méthode	المنهج
Narrativité	سردية- حكائية
Narratologie	سرديات
Paradigmatique	الاستبدالية
Parole	الكلام
Poétique	الشعرية
Pragmatique	التداولية
Problématique	الإشكالية
Programme narratif	البرنامج السردي
Psychocritique	النقد النفساني
Récepteur	المتلقي
Référent	المرجع
Rhétorique	البلاغة
Scandale	الشناعة
Sémantique	علم الدلالة
Sémiologie	السيميولوجيا

Semio-narratif	سيميو- سردي
Sémiotique	السيميائية
Signe	العلامة
Signifiant	الدال
Signification	الدلالة
Signifié	المدلول
Sociocritique	النقد الاجتماعي
Structuralisme	البنيوية
Structuralisme Génétique	البنيوية التكوينية
Structure	البنية
Style	الأسلوب
Stylistique	الأسلوبية
Stylistique linguistique	الأسلوبية اللسانية
Stylistique littéraire	الأسلوبية الأدبية
Stylo statistique	الأسلوبية الإحصائية
Subversion	الإطاحة
Synchronie	الآنية
Syntagmatique	التركيبية
Transgression	العصيان
Utilitaire	النفعي
Viol	الانتهاك
Violation des normes	خرق السنن
Vision du Monde	رؤية العالم

ملحق الأسماء والأعلام

A. Gide	أندري جيد
A.J. Griemas	ألجيرداس جوليان غريماس
Aristote	أرسطو طاليس
B. Crose	بنديتو كروتشه
C. Zilberbeg	كلود زيلبرغ
C.L. Stauss	كلود ليفي شتراوس
Ch. Mauron	شارل مورون
Charles Bally	شارل بالي
Deleuze	دولوز
Dilthey	دلتاي
F. De Saussure	فرديناند دو سوسير
F. Deloffre	دي لوفر
Flaubert	غوستاف فلوبير
G. Buffon	جورج بيفون:
G. Luktcs	جورج لوكاتش
H. G. Gadamer	هانز جورج غادامير
H. P. Plett	هنريش بليث
H. R. Jauss	هانز روبرت ياوس
Heidegger	مارتن هيدغر
Hjelmslev	لويس هيالمسليف
Husserl	هوسرل
J. Cohen	جون كوهن
J. Mounin	جورج مونان
J. Starobinski	جون ستاروبنسكي
Jacques Derrida	جاك دريدا

Jules Marouzeau	جول ماروزو
L. Althusser	لويس ألتوسير
L. Goldman	لوسيان غولدمان
L.Spitzeer	ليو سبيتزر
M. Arrivé	ميشال أريفي
M. Cohen	مارسال كوهن
M. Foucault	ميشال فوكو
M. Halliday	هاليداي
M. Jacob	مارسال جاكوب
M. Riffaterre	ميشال ريفاتير
Marcel Cressot	مارسال كروسو
Noem Chomsky	نوام تشومسكي
P. Bourdieu	بيار بورديو
P. Guiraud	بيار غيرو
P. Imbert	باتريك إمبارت
P. V. Zima	بيار زيما
P.Ricœur	بول ريكور
Proust	مارسال بروست
R. Jakobson	رومان جاكبسون
Roland Barthes	رولان بارت
S. Freud	سيغموند فريد
S. Ulmann	ستيفان أولمان
Schleiermacher	شلايرماخر
Schopenhauer	آرثر شوبنهاور
T. Todorov	تزفتان تدوروف

Tesniere	تنيير
Troubetskoy	تروبتسكوي
Umberto Eco	أمبرتو إيكو
Valery	فاليري
Vladimir Propp	فلادمير بروب
W. Fucks	فوكس
Warren	وارين
Wellek	روني والاك

المصادر والمراجع

1. ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، مطبعة دار يعرب، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ج2.
2. ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح صقر السيد أحمد، دار التراث، القاهرة، مصر، ط2، 1973.
3. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، م1، م3، م5، م17، ط1، 1990.
4. أبو الحسن حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمّد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، لبنان، 1981.
5. التبريزي، شرح المعلقات العشر، تح: شمس سمير، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2009.
6. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق هارون عبد السلام، مؤسسة الخانجي، مطبعة السعادة، القاهرة، ط3، (د ت)، ج1.
7. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ط)، 1984.
8. الرازي محمد فخر الدين، التفسير الكبير، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983،ج26.
9. الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق وتعليق ودراسة: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوّض، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، ط1، 1998، ج5.
10. الزين محمد بسام رشدي، المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، م1، ط1، 1995.
11. السكّاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، منشورات المكتبة العلميّة الجديدة، (د ط)، (د ت)، بيروت، لبنان.
12. عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

13. عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1999.
14. عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، (د ط)، 1971.
15. عياد شكري محمد، الأدب في عالم متغيّر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1971.
16. عياد شكري محمد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط1، 1959.
17. عياد شكري محمد، الرؤيا المقيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1978.
18. عياد شكري محمد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، مصر، ط3، 1994.
19. عياد شكري محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، أصدقاء الكتاب، القاهرة، مصر، 1988، ط1. التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
20. عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، (د ط)، 1993.
21. عياد شكري محمد، النقد والبلاغة، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، (د ط)، 1994.
22. عياد شكري محمد، بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1990.
23. عياد شكري محمد، تجارب في الأدب والنقد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1994، ط2.
24. عياد شكري محمد، دائرة الإبداع: مقدّمة في أصول النقد، دار إلياس العصريّة، القاهرة، ط1، 1987.
25. عياد شكري محمد، على هامش النقد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.
26. عياد شكري محمد، مدخل علم الأسلوب، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

27. عيّاد شكري محمد، من القصّة إلى المقالة (عن أدب يوسف إدريس)، مجلة أدب ونقد، ع 34،1987.

28. القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، وضع حواشيه: شمس الدين إبراهيم، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

29. مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، تحقيق مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ج1، مادة (ح د ث).

30. إبراهيم توفيق عمر، فنون النثر العربي الحديث، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.

31. أبو العدوس يوسف، الأسلوبية- الرؤية والتطبيق- دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007.

32. أبو العدوس يوسف، البلاغة والأسلوبية- مقدمات عامة - الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

33. أبو شندي عصام، التأصيل عند الناقد شكري عياد، دار آمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

34. أبوزيد نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2005.

35. أحمد سليمان فتح الله، الأسلوبية- مدخل نظري ودراسة تطبيقية - دار الآفاق العربية، ط1، 2008.

36. أحمد كمال زكي، النقد الأدبيّ الحديث: أصوله واتّجاهاته، دار النهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط3، 1981.

37. أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

38. أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ج3.

39. أدونيس، الشعرية العربية: (محاضرات ألقيت في الكولردج دو فرانس، باريس أيار 1984)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
40. إسكندر يوسف، اتجاهات الشعرية الحديثة: الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008.
41. اصطيف عبد النبي، الأدب: الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، سوريا، ط1، 1994.
42. أمين أحمد، فيض الخاطر، مكتبة النهضة المصرية، مصر، (د ت)، (د ط)، ج1.
43. بارة عبد الغني، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر- مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2005.
44. البازعي سعد، استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
45. بدري الحربي فرحان، الأسلوبية في النقد العربي الحديث- دراسة في تحليل الخطاب- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2003.
46. بدوي أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، (د ط)، 1979.
47. بغورة الزواوي، مفهوم الخطاب في فلسفه ميشيل فوكو، القاهرة، مصر، ط1، 2000.
48. بودوخة مسعود و (آخرون)، الأسلوبية: مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.
49. بوزبرة عبد السلام، طه عبد الرحمن ونقد الحداثة، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
50. تيمور محمود، محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، مصر، (د ط)، 1958.
51. الجابري محمد عابد، التراث والحداثة: دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
52. الجابري محمد عابد، بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنا، ط1، 1986.
53. الجزيري جمال، الإبداع والحضارة عند شكري عياد، دار التلاقي للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

54. جمعان عبد الكريم، إشكالات النص "دراسة لسانية نصية"، النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.
55. الجودي لطفي فكري محمد، نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت).
56. حجازي سمير سعيد، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007.
57. حقي يحي، فجر القصة المصرية، دار القلم، القاهرة، (د ط)، (د ت).
58. حمودة عبد العزيز، المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2001.
59. الحميري عبد الواسع، الخطاب والنص "المفهوم- العلاقة- السلطة"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
60. الحيدري إبراهيم، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
61. حيمر عبد السلام، في سوسيولوجيا الخطاب "من سوسيولوجيا التمثّلات إلى سوسيولوجيا الفعل"، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
62. الخطابي عز الدين، أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
63. خفاجي محمد عبد المنعم، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995.
64. خمري حسين، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.
65. خورشيد فاروق، في الرواية العربية: عصر التجميع، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.
66. درويش أحمد، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، 1984، ع1، مج5.
67. الرويلي ميجان، البازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2005.
68. الزعبي أحمد، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1995.

69. زيادة رضوان جودت، صدى الحداثة (ما بعد الحداثة في زمنها القادم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
70. سبيلا محمد، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
71. السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب- دراسة في النقد العربي" الأسلوبية والأسلوب- دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، (د ت)،ج1، ج2.
72. الشاروني يوسف، القصة تطورا وتمردا، مركز الحضارة العربية، مصر، ط2، 2001.
73. الشايب أحمد، أصول النقد الأدبي، القاهرة، مصر، ط1، 1940.
74. شحيد جمال، قصاب وليد، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2005.
75. الشهري بن ظافر عبد الهادي، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
76. الشيخ محمد، الطائري ياسر، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1996.
77. الشيخ محمد، فلسفة الحداثة في فكر هيجل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
78. الشيخ محمد، نقد الحداثة في فكر هايدجر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
79. الشيكر محمد، هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، 2006.
80. صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتب العلمية، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1982، ج1.
81. ضيف شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط6، 1981.
82. طه بدر عبد المحسن، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1928)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، (د ت).
83. طه حسين، في الأدب الجاهليّ، دار المعارف، مصر، ط12، 1977.
84. عبد البديع لطفي، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997.

85. عبد الجليل علي، فن كتابة القصة القصيرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

86. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبيّة، المكتبة الثقافيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1985.

87. العشماوي محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، (د ط)، 1979.

88. العشيري محمود أحمد، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة: دليل القارئ العام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط2، 2003.

89. عصفور جابر، هوامش على دفتر التنوير، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط3، 2000.

90. العقّاد عبّاس محمود، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، كتاب الهلال عدد (252)، القاهرة، مصر، 1972، ط1، 1937.

91. عماد عبد الغني، سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والإشكاليات... من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

92. عياد شكري محمد، مقدّمة كتاب مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب لأمين الخولي، ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1961.

93. غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربيّ الحديث، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.

94. الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.

95. فضل صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط3، 1987.

96. فضل صلاح، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

97. كاظم نادر، المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مملكة البحرين، ط1، 2003.

98. كامل سعفان، أمين الخولي في مناهج تجديده، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة، القاهرة، مصر، 1977.

99. الكردي عبد الرحيم، قراءة النص: تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1.
100.الكواز محمد كريم، البلاغة والنقد "المصطلح و النشأة و التجديد"، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
101.المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006.
102.المسدي عبد السلام، النقد والحداثة- مع دليل ببليوغرافي - دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.
103.المسدي عبد السلام، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، (د ط)، 1994.
104.مصلوح سعد، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1985.
105.مقابلة جمال، شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1992.
106.مونسي حبيب، فعل القراءة النشأة والتحول: مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، الجزائر، ط1، 2001 / 2002.
107.ناظم حسن، البنى الأسلوبية: دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.
108.ناظم حسن، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
109.نجم محمّد يوسف، فن المقالة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2011.
110.نجم محمّد يوسف، نظريّة النقد والفنون والمذاهب الأدبيّة في الأدب العربيّ الحديث: مقدّمة ودليل، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1985.
111.النحوي عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1992.
112.النسّاج سيد حامد، القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1977.
113.هبرماس، القول الفلسفي للحداثة، تر: الجيوشي فاطمة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د ط)، 1996.

114.الهواري أحمد إبراهيم، شكري عياد وخطاب النهضة، ضمن كتاب: شكري عياد جسور مقاربات في التواصل الثقافي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية و الإجتماعية، مصر، ط1، 1995.
115.يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2006.
116.يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

117. إنكفست نيلس إيريك، الأسلوبية اللسانية، ترجمة: مومن أحمد، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، (د ط)، 2001.
118. إيغلتون تيري، أوهام ما بعد الحداثة، تر: السلام منى، مراجعة: سرحان سمير، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، (د ط)، 1998.
119. بروكر بيتر، الحداثة وما بعد الحداثة، ت: علوب عبد الوهاب، مراجعة: عصفور جابر، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995.
120. بليث هنريش، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص، ترجمة وتعليق: العمري محمد، إفريقيا الشرق، ط2، 1999.
121. بوتومور توم، مدرسة فرانكفورت، تر: هجرس سعد، مراجعة: محمد حافظ دياب، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط2، 2008.
122. تودوروف تزفيتان، الشعرية، تر: المبخوت شكري، بن سلامة رجاء، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
123. جاكبسون رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: الولي محمد وحنون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.
124. غيرو بيير، الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة: عياشي منذر، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، (د ت).
125. فوكو ميشال، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987.

126. لرتوما بيار، مبادئ الأسلوبيات العامة، تر: الزكراوي محمد، مراجعة: حمزة حسن، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2011.
127. مكدونيل ديان، مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم: إسماعيل عز الدين، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

128. أبو ديب كمال، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع3، مج4، إبريل، مايو، يونيه، 1984.
129. بارة عبد الغني، الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر- أزمة تأسيس أم إشكالية تأصيل؟ قراءة تأويلية في مشروع الناقدين: مصطفى ناصف وشكري عياد، مجلة فصول، ع61، 2003.
130. برادة محمد، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع3، م4، أبريل، مايو، يونيه، 1984.
131. بن أحمد يوسف، منظورية الحقيقة عند نيتشه، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ع102، 1998.
132. تليمة عبد المنعم، القوة الناقدة والقوة الخالقة: شكري محمد عياد، مجلة إبداع، ع9، المجلد17، 1999.
133. تمام حسان، اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1983، ع1، مج4.
134. جواد الطعمة صالح، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع4، م4، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984.
135. جيفورد هنري، النقد الأحدث من الحديث، الأسلوبية والبنيوية- تر: عاصي موسى، مجلة الآداب الأجنبية- ع121- شتاء 2005.
136. حجازي عبد الرحمن، مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج57، م15، سبتمبر 2005.
137. حسّان تمّام، اللغة العربية والحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع3، مج 4، ج1، 1984.

138. الحوراني محمد، الحداثة وما بعد الحداثة (قراءة في جدل يزداد تعقيدا)، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، مملكة البحرين،ع9، شتاء 2004.
139. سعيد خالدة، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع3، مج 4، ج1، 1984.
140. عياد شكري محمد، الإبداع والحضارة: آفاق جديدة لتاريخ الأدب، مجلة فصول، ع1+ع2، مج10، أغسطس1991.
141. عياد شكري محمد، الحداثة في الشعر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،ع1، م3، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982.
142. عياد شكري محمد، أيّ زمن هذا؟ مجلة فصول، ع1، م12، ربيع 1993.
143. عياد شكري محمد، جماليات القصيدة العربية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع2، مج10، مارس 1986.
144. عياد شكري محمد، عرض ومناقشة: المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، لجابر عصفور، مجلّة فصول،ع4، مج3، 1983.
145. عياد شكري محمد، فن الخبر في تراثنا القصصي، مجلة فصول، يوليو، أغسطس، سبتمبر 1982.
146. عياد شكري محمد، قراءة في كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا) من إعداد: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، مجلة فصول، ع4،ج2، م6، يوليه، أغسطس، سبتمبر، 1986.
147. عياد شكري، موقف من البنوية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج1،ع2، يناير 1981.
148. عياد محمود، الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع2، م1، 1981.
149. فضل صلاح، نص شعري و ثلاثة مناهج نقدية، مجلة فصول، ع1-2، مج7، أكتوبر 1986، مارس 1987.
150. فؤاد أماني، الحداثة تساؤل مستمر عند شكري عياد، مجلة أوراق فلسفية، مصر، 2012، ع32.
151. ماهر شفيق فريد، شخصية العدد شكري عياد، مجلة فصول، ع 59،2002.
152. مقدسي أنطون، الحداثة والأدب، الموقف الأدبي، العدد9، جانفي 1975، دمشق، سوريا.

153. مكاوي عبد الغفار، من أي باب أدخل إلى عالمه؟ شكري عياد ووداع على أمل اللقاء، مجلة إبداع، ع9، المجلد17.
154. المهنا عبد الله أحمد، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1988،ع3، م13.
155. هبرماس، الحداثة مشروع ناقص، الفكر العربي المعاصر، ع39، أيار، حزيران، 1986.
156. الوعر مازن، الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، م22، ع4، يناير، مارس، أفريل، 1994.

157.خميس كرم، مأزق الحداثة: نظرة أولية، ندوة الحداثة وما بعد الحداثة، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، ليبيا، المنعقدة في:13 / 03 / 1999.
158.المشهداني محمد محمود فائزة، مرجعية الخطاب بين القدماء والمحدثين- مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر 2010، (المرجعيات في النقد والأدب واللغة)، جامعة اليرموك، إربد- عالم الكتب الحديث، الأردن، المجلد2.

الفهـــرس

المقدمة.....أ

الـمدخل: تحديد المفاهيم.....07

1- مفهوم الخطاب.....07

- - مفهوم الخطاب لدى الغرب.....09

1-2- مفهوم الخطاب لدى العرب.....19

2- مفهوم النقد لدى العرب.....23

2-1- مفهوم الذوق لدى شكري عياد.....25

3- مفهوم النقد لدى الغرب 33

الفصل الأول: تجليات الحداثة لدى شكري محمد عياد.....36

المبحث الأول: ماهية الحداثة.....38

1- الحداثة لدى الغرب: المفهوم - النشأة:.....38

1-1- الحداثة الأدبية.....48

2- مفهوم الحداثة لدى العرب.....53

المبحث الثاني: الحداثة: المبادئ، الخصائص، الميادين.....63

أ- المبادئ الأساسية للحداثة.....64

1- تمرد الأنا.....64

2- فضيلة التسامح.....66

3- الإحساس بالتناقض.....67

4- قيمة السؤال.....67

5- التغيير و التجدد.....68

6- التراث والتاريخ.....70

7- الحداثة وقيمة الشكل الفني.....72

ب- خصائص الحداثة.....75

1- الرؤية.....75

2- تأكيد الذات.....76

3- الزمن.....77
4- الغموض.....78
ج- ميادين الحداثة.....80
1- الحداثة في الاقتصاد و التكنولوجيا. 80
2- الحداثة في السياسة.....81
3- الحداثة في الفنون والأدب.....84
4- الحداثة في الثقافة.....86
5- الحداثة في التاريخ.....87
6- الحداثة في الفكر والعلوم الإنسانية.....89
7- الحداثة والعلوم التطبيقية.....92
المبحث الثالث: مواقف من الحداثة.....94
1- الحداثة بين التجاوز و التفكيك.....95
1-1- فريدريك نيتشه.....96
1-2- فرويد.....98
1-3- ميشال فوكو.....99
2- نقد سمات الحداثة.....101
2-1- نقد العقلانية.....101
2-2- نقد الذاتية.....103
2-3- نقد مبدأ الحرية.....106
3- أزمة الحداثة العربية.....109
4- موقف شكري عياد من الحداثة.....119
الفصل الثاني: تحولات الفكر النقدي لدى شكري محمد عياد.....127
المبحث الأول: تجليات المناهج النسقية لدى شكري محمد عياد.....129
1- موقف شكري عياد من البنوية.....135
2- القراءة الأدبية للنص لدى شكري عياد.....138

3- صياغة نظرية نقدية عربية.....149
المبحث الثاني: ماهية التأصيل لدى شكري محمد عياد.....160
1- حدّ التأصيل.....160
2- مفهوم التأصيل لدى شكري عياد.....162
3- دوافع التأصيل لدى شكري عياد.....171
المبحث الثالث: القصة القصيرة لدى شكري محمد عياد بين الإبداع والتأصيل.....186
1- مفهوم القصة القصيرة.....186
2- نشأة و تطور القصة القصيرة.....189
3- تأصيل الأجناس النثرية الحديثة.....191
3-1-علاقة الأجناس النثرية العربية الحديثة بالموروث.....194
أ- الأسطورة.....196
ب- فن الخبر.....198
ج- المقامة.....201
د- المقالة.....203
الفصل الثالث: تأصيل علم الأسلوب لدى شكري محمد عياد.....219
المبحث الأول: ماهية البلاغة و الأسلوبية.....221
1- مفهوم البلاغة.....221
أ- المنهج السكاكي.....227
ب- الظواهر البلاغية.....230
ج- الأثر الأرسطي في البلاغيين العرب.....231
2- مفهوم الأسلوب.....235
2-1- مفهوم الأسلوب لدى العرب.....235
2-2- مفهوم الأسلوب لدى الغرب.....241
3- مفهوم الأسلوبية.....247
المبحث الثاني: الظاهرة الأسلوبية.....254

1- الاختيار.....254
2- التركيب.....262
3- الانحراف.....268
المبحث الثالث: اتجاهات الأسلوبية.....275
أ- الأسلوبية اللغوية.....275
ب- الأسلوبية النفسية.....280
ج- الأسلوبية الإحصائية.....283
د- الأسلوبية الوظيفية: (البنوية).....288
هـ- الأسلوبية الدلالية.....292
المبحث الرابع: علاقة الأسلوبية بالمعارف الأخرى.....296
1- الأسلوبية و النقد الأدبي.....296
2- الأسلوبية و البلاغة.....304
3- الأسلوبية و الشعرية.....308
4- الأسلوبية و اللسانيات.....311
الخاتمة.....320
الملاحق.....323
ملحق السيرة العلمية: شكري محمد عياد.....325
ملحق المصطلحات.....330
ملحق الأسماء والأعلام.....335
قائمة المصادر والمراجع.....339
الفهرس.....352