الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر_ الوادي

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

التجربة النقدية عند وليد قصاب في كتابه " مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية "

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطلبة: إشراف الدكتور:

إلياس حمده علاء مداني

الهادي نوري

ياسين زكور محمد

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. صلاح ياسين	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي	رئيسا
د. علاء مداني	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي	مشرفا ومقررا
د. محمد عطاء الله	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي	ممتحنا

الموسم الجامعي: 1442–1443هـ/2021–2022 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر_ الوادي

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

التجربة النقدية عند وليد قصاب في كتابه " مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية "

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطلبة: إشراف الدكتور:

إلياس حمده علاء مداني

الهادي نوري

ياسين زكور محمد

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. صلاح ياسين	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي	رئيسا
د. علاء مداني	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي	مشرفا ومقررا
د. محمد عطاء الله	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي	ممتحنا

الموسم الجامعي: 1442–1443هـ/2021–2022 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

شكرًا لكل من ساهم في أن يرى هذا العمل النور

مقدمة

معلوم أن النقد العربي مرَّ بمراحل عدّة ساهمت في تطوّره وتشكّله حتى وصل إلى الصورة التي هو عليها الآن، ومن هاته المراحل مرحلة انفتاحه على النقد الغربي، والتي سمّيت بالمثاقفة، حيث خرج نقدنا من عباءته القومية إلى رداء العالمية الواسع، وكان من ثمرة هذا أن بدأ النقاد العرب باستيراد كل شيء من الثقافة الغربية وبدون قيد، وهو ما سمّي بالانفتاح االلامشروط على الآخر، والذي أوجدَ انتشاءً عند الدّارسين وانبهارًا كما هو الحال عند ظهور كل جديد، لكن في مقابل هذا ظهر تيار آخر شَعَرَ مريدُوه بالخطر من الذّوبان في الآخر، ذوبانٌ كان يلوح في الأفق حينها، وخطرٌ تمثّل في الخوف على هويّة الأمّة العربية من جهة، وعلى مرجعيتها الإسلامية من جهة أخرى، فَعَمَدُوا إلى تناول هذا الوارد بالدراسة والتمحيص لتمييز ما هو موافق لعقيدتنا وثقافتنا وما هو معارض لديننا ومنهجنا، وهذا خلقَ اتجاهًا سُمّي بالنقد الإسلامي، نقد ذو مرجعية إسلامية تستند إلى الكتاب والسنة وإلى تصور الإسلام للكون والإنسان والوجود، وإلى أدب الصحابة والتراث بصفة عامة باعتباره محطة الانطلاق التي ستمنح نقدنا ملامح سحنته التي تميزه عن غيره، وانطلاقا من هاته المرجعيّة ألّف" وليد قصاب" كتابه هذا " **مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية** " والذي عرض فيه المناهج النقدية الغربية ووقف على جوهر كلّ منهجٍ وعلى أهمّ أفكاره ومصطلحاته، ثمّ أتْبَعَ ذلك بالنّقد وبيانِ الإيجابي والسلبي لكلّ منهجٍ على حدى، لغايةٍ أرادها وهي أنْ يخلُص إلى تصوّر عام عن هاته المناهج وكيفية الاستفادة منها، ثم محاولة التنظير لمنهجٍ نقديّ إسلامي.

مازال هذا النقد الإسلامي في مرحلته التنظيرية الأولى، ولم يهتدِ بعدُ إلى نظرية كاملة وشاملة، وعلى الرغم من ذلك يحاول هذا النقد الوقوف في وجه التيار الغربي الجارف الذّي غزا نقدنا العربي، وهذا الكتاب الذي بين أيدينا **(مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية)** مهم في هذا الاتجاه الإسلامي، لأنّه يُمثّل خطوةً في درب التنظير لنقد إسلامي من جهة وخطوة لمعرفة المناهج النقدية وخطورتها من جهة

أخرى، ولمّا كان هذا الكتاب بهذه الأهمية قررنا أن نتناوله بالدراسة والتمحيص لنقف على مادته العلمية بالعرض والمناقشة، وقد كان هذا سبب اختيارنا للموضوع، أمّا عن أهداف دراستنا لهذا الكتاب فهي كثيرة نذكر منها، تسليط الضوء على موضوع النقد الإسلامي وموقفه من المناهج الغربية والثقافة الأجنبية عمومًا، وجعلُ مواضيع وقضايا النقد الإسلامي متداولة في البحوث العلمية الأكاديمية أكثر. ثم الاطلاع على مجهود وليد قصاب في كتابه هذا، ورأيِهِ في المناهج الغربية. وأيضًا معرفة الخلفيات الفكرية للمناهج النقدية الغربية، والإحاطة بمواطن اختلافها مع الثقافة الإسلامية.

وكأيّ موضوع يجب أن يستند إلى دراسات سابقة يبني عليها الباحث دراسته، نجد بعض الدراسات القليلة جدّا للمدونة التي اخترناها بسبب أنّها لم تُدرس كثيرًا في الوسط الأكاديمي، وبسبب طبيعة الاتجاه الذي يتبناه صاحب الكتاب وهو النقد الإسلامي، ومن هذه الدراسات: " الخطاب النقدي لدى وليد قصاب" مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية، من إعداد رشيد بومرار، جامعة مولود معمري تيزي وزو. و" موقف النقد الأدبي الإسلامي المعاصر من المناهج الغربية بين القَبول والرَّفض (تجربتا وليد قصاب وعماد الدين خليل نموذجا)"، بحث منشور في مجلة المعيار، مجلد 25، العدد 59، السنة 2021م، للباحث عبد المالك مغشيش، جامعة عباس لغرور خنشلة.

ثمّ إنّ أيّ بحث لا يخلُ من **صعوبات** قد تعترض الباحث وتصعّبُ عليه مهمته في إجراء دراسة علمية جدّية ومعتبرة، وقد واجهتنا بعض العراقيل في دراستنا منها صعوبة المادة العلمية في النقد الإسلامي، لأنّها تحتاج إلى باحث يمتلك خلفية وثقافة إسلامية واسعة، وقلّة الدراسات السابقة للمدونة بنفس العنوان ونفس طبيعة الدراسة أو ما يُقاربُ ذلك، حتى أنّه لم نذكر إلّا دراستين فقط فيما سبق. ولقد اتبعنا في دراستنا هذه المنهج الوصفي مع التحليل، الوصف لما تناوله الكتاب، والتحليل لنقد المؤلف للمناهج النقدية ما أمكننا ذلك، وهذا للإجابة على جملة من الإشكالات يتقدمها إشكال رئيس هو لماذا

يختلف أصحاب هذا التوجه مع التوجهات الحداثية المعاصرة في الاعتماد على الثقافة الغربية كمصدر للمعرفة عمومًا؟ ثمّ لماذا يرفضون المناهج النقدية الغربية ويردّونها؟ ثم تتفرع الإشكالات، لنتساءل تحت أيّ اتجاه يندرج موضوع الكتاب؟ وما ماهية النقد الإسلامي؟ وهل المناهج النقدية الغربية تصلح للتطبيق على النص العربي أم لا، وهل أصحاب التوجه الإسلامي كوليد قصاب موضوعيون في نقدهم للتراث الغربي أم أنّهم مُؤَدلَجُون تحكُمُهُم العاطفة لدينهم وثقافتهم؟ أمّا عن خطة البحث، فقد اتبعنا خطة حاولنا من خلالها تلخيص مضمون الكتاب وعرضه بشكل واضح لكل قارئ، وجاءت الخطة على النحو التالي: حيث قسّمنا الدراسة إلى ثلاثة فصول على ما هو موجود في الكتاب، تناولنا في الفصل الأول المناهج الحديثة وهي المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي عرضًا ونقدًا، وفي الفصل الثاني أورَدنَا المناهج الحداثية، وهي الشكلانية والشكلية الروسية والتشيكية، والبنيوية على نفس طريقة الكتاب كذلك في العرض والنقد أيضًا، أمّا الفصل الثالث فدرسنا فيه أهم المناهج الما بعد حداثية ونقدها، وهي التفكيكية والتلقي، لنختم الموضوع بخاتمة حملت أهم ما توصلنا إليه بعد دراستنا للكتاب.

مدخل

مدخل: البنية المصطلحية للعنوان:

يكاد يكون من البَدَهي في المجتمع العلمي عامة والوسط الأكاديمي خاصة، أنّ أي كتاب أو أيّ دراسةٍ لأيّ موضوع تعتمد في ترويج مادتها العلمية على العنوان الذي يختاره صاحب الكتاب أو الدراسة، ذلك أنّ العنوان " **أوّل عتبة تُشرِعُ أبواب النص أمام المتلقي**".[1]

ويعتبر العنوان نصًّا موازيًا يُترجم رؤية الباحث لبحثه، ودليلًا إرشاديًّا يعرضُ للمتلقي المحتوى الذي يقبعُ في باطن الكتاب لخاصيته الاختزالية وكثافته الدلالية، فهو " **بطاقة تعريف للنص وهويته التي تُشكّلُ وجوده** "[2]

وعليه فقد استوجب هذا منّا الوقوف على المفردات التي شكّلت بنية العنوان الدلالية معجميا واصطلاحيا.

أولا: مفهوم لفظ المناهج.

1_ لغة: مناهج جمع منهج، والمنهج في اللغة العربية هو الطريق الواضح المستقيم، الذي يفضي إلى غايةٍ مقصودة[3]. ونهجَ نهجًا أي اتخذ منهاجًا أو طريقًا أو سبيلا للوصول إلى غاية[4]، وهو أيضا الوسيلة المحددة التي توصل إلى غايةٍ معينة[5]

---

[1] _ باسمة دردش، عتبات النص، مجلة علامات، ج61، مج 16، جمادى الأول 1428 هـ –1 مايو 2007 م، ص 40.

[2] _ المصدر نفسه، ص 41.

[3] _ د. جميل صليبا، «المعجم الفلسفي»، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1973م، ص21.

[4] _ د. منى أبو الفضل، ود. طه جابر العلواني، «نحو إعادة بناء علوم الأمة الاجتماعية والشرعية: مراجعات منهجية وتاريخية»، دار السلام، القاهرة، 2009م، ص69.

[5] _ مجمع اللغة العربية، «المعجم الفلسفي»، المطابع الأميرية، القاهرة، 1979م، ص195.

ونَهُجَ الطريق نُهُوجًا بمعنى وَضُحَ واستبان، وصار نهجًا واضحًا بيّنًا، ونَهَجته وأنهجته أوضحته، وأيضًا سلكته. الطرق الناهجة هي الطرق الواضحة. النهج والمنهج: الطريق المستقيم، والمنهاج: الطريق المستمر[1].

2_ مصطلح المنهج في الدرس الأدبي:

المنهج في الدرس الادبي هو طريقه التعامل مع النص الادبي تعاملا يقوم على اسس نظريه ذات أبعاد فلسفية وفكريه، وذلك من خلال أدوات إجرائية دقيقه ومتوافقة مع الاسس الفكرية المذكورة، وللمنهج النقدي أهمية كبرى، ولا يستطيع الدارس أن يتوغل في اعماق العمل الأدبي توغل منظّما دقيقا إذا لم يتسلح بمنهاج واضح يضيء له الطريق ويبصّره مواقع أقدامه.[2]

فالمنهج خطه يلتزمها الباحث أو الناقد لتحديد مساره وضبط افكاره لكي يمضي بحثه إلى هدف واضح محدد، وهو ثمرة من ثمرات انضباط الفكر ومنطقيته، وعمقه ودقته، ولم يعد اليوم مقبولا –في عصر العلم وما أحرزه من تقدم هائل قائم على التركيز والضبط أن يمضي أيّ باحث في أيّ درسٍ مهما كان نوعه من غير منهاج يرسُمُ له خطوات سيره ويرسم أمام المتلقي كذلك هذه الخطوات.[3]

---

[1] _ د. فتحي ملكاوي، «المنهاج والمنهجية: طبيعة المفهوم وأهميته والمفاهيم والمصطلحات ذات العلاقة، في: المنهجية الإسلامية»، لفيف من المؤلفين، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ودار السلام، القاهرة، 2010م، الجزء الأول، ص29–108، ص35–36.

[2] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط1، ص 17.

[3] _ المرجع نفسه.

ثانيا: النقد.

1_ لغة:

تتعدد معاني مفردة " نقد " في المعاجم والقواميس اللغوية، بل وتتقارب أحيانا وتتباعد أحيانا أخرى، ومن هذه التعاريف ما جاء في لسان العرب لابن منظور:

« النقد خلاف النسيئة، والنقد والتنقاد: تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها، أنشد سيبويه:

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة نفي الدنانير تنقاد الصياريف

ونقدت الدراهم وانقدتها، إذا أخرجت منها الزيف، ونقد الرجل الشيء بنظره، اختلس النظر نحوه، وناقدت فلانا في الأمر أي ناقشته، ونقد الشيء نقره بأصبعه كما تنقر الجوزة، وورد في حديث أبي الدرداء أنه قال: إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك؛ أي إن نقدتهم أو عبتهم قابلوك بالمثل[1]»

نستطيع أن نستخلص من هذه التعاريف أنّ النقد عمل يُمارَسُ لغاية معينة، فنقد الدراهم فعل غايته التمحيص لِيَمِيزَ الناقد أو الصيرفي جيّد الدراهم من الزائف والرديء.

أيضا تدل المُناقَدَةُ على المناقشة والمراجعة، ويدل النقر على سبر غور الشيء لتبيّن حقيقته، بينما تدل الإعابة على الحكم الصادر على الشيء المنقود.

2_ اصطلاحا:

يختلف الاصطلاح على مفهوم النقد بين معنيين: المعنى العام الذي يكون فيه **"النقد نشاطا فكريا لا يمكن الاستغناء عنه في مختلف مجالات الحياة"[2]**، والمعنى

[1] _ ابن منظور: لسان العرب، تح، عامر أحمد حيدر، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ-2005م، ص803-804.

[2] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص 9.

الخاص الذي تضاف فيه مفردة النقد إلى مجال معين، ثم يتفرع الاختلاف إلى القواعد والأصول والغايات باختلاف المجالات والفنون، والذي يهمنا ويعنينا في هذا المقام هو النقد المنسوب للأدب، أي النقد الأدبي.

يرى إحسان عباس أنّ "**النقد في حقيقته تعبيرٌ عن موقفٍ كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامَّةً، وإلى الشِّعر خاصَّةً، يبدأ بالتذوُّق؛ أي: القدرة على التمييز، ويعبرُ منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم، خطوات لا تُغنِي إحداها عن الأخرى، وهي متدرجةٌ على هذا النسق؛ كي يتَّخذَ الموقف نهجًا واضحًا، مؤصَّلاً على قواعد -جزئيَّة أو عامَّة -مؤيدًا بقوَّة الملكة بعد قوَّة التمييز**"[1]

ويذكُرُ أحمد أمين أنَّ "**النقد في اصطلاح الفنيين هو تقدير القطعة الفنية، ومعرفة قيمتها ودرجتها في الفن، سواء كانت القطعة أدبًا أو تصويرًا أو حفرًا أو موسيقى، وتسمى الملكة التي يكون بها هذا التقدير الذوق، وهذا الذوق ليس ملكة بسيطة، بل هي مركبة من أشياء كثيرة يرجع بعضها إلى قوة العقل، وبعضها إلى قوة الشعور**[2].

يجتمع التعريفان في مسألة كون الذّوق معيارًا أوّليّا لمن رغبَ الخوضَ في مجال النقد، وتنمو هاتهِ المَلَكَة وتتطور مع التربية والتمرين، لكنها لا تكفي منفردة، فكما أن الشعر يقوم على مثلث الموهبة والتحمل(الحفظ) والدربة، كذلك النقد الأدبي لابد فيه من مَلكَة وثقافة وممارسة، وإلا كان الناقد سطحيّا في مقارباته لمختلف النّصوص التّي تَعرِضُ له في مهمّته النقدية.

ويعدّ هذا النشاط النقدي مهمّا جدّا، وتكمن أهميّتة في الوظيفة المنوطة بالنقد والتي تتمثل في التقييم والتقويم، فالأدب يحتاج إلى تقييمِ لمادته التي تشكّل بناءه من حيث الصحّة من جهة، والتي تعني موافقة الخصائص التي يكون بها العمل الأدبي أدبًا،

[1] _ تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الثقافة: بيروت، ط(4)، 1983، ص5.

[2] _ أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ص 13.

ومن حيث الجودة من جهة أخرى، والتي يقيّم بها مستوى العمل الأدبي ككل، ثم إنَّ الأدب يحتاج إلى تقويمِ لأخطائه حتّى يتجاوزها، وهذا ما سيضمنُ سيرورته وتطوّره ليواكبَ بدوره التطوّر الحاصل والمستمرّ في كل العصور.

ثالثا: الأدب.

اختلفت تعاريف النقاد والدارسين لمفردة الأدب بين قديم وحديث وبين عام وخاص، ففي عصرنا الحديث صار مفهوم الأدب يدلّ على معنيين، معنًى عام شامل، يعتبر كل ما يُكتَب في اللغة من العلوم والآداب داخلا في مفهوم الأدب، والثاني معنى خاص ويُقصد به أنّه لا بدّ أن يكون الكلام ذا معنى ويتّصف بالجمال والتّأثير ليكون أدباً، ويشمل الأجناس المتنوعة الشعر والنثر، الروايات والمسرحيات وغيرها.

_لغة:

مفهوم الأدب في اللغة العربية تطور بتطور الحياة العربية منذ الجاهلية، فلم يُعرَف لفظ الأدب بدلالته الفنية في العصر الجاهلي، وإنما كان يقصد به الدعوة إلى الطعام.

جاء في معجم المقاييس: "الهمزة والدال والباء أصل واحد تتفرع مسائله وترجع إليه: فالأدب أن تجمع الناس إلى طعامك. وهي المأدبة والمأدبة. والآدب الداعي. قال طرفة:

نحن في المشتاة ندعو الجفلى ... لا ترى الآدب فينا ينتقر

والمآدب: جمع المأدبة، قال شاعر:

كأنّ قلوب الطير في قعر عشها ... نوى القسب ملقى عند بعض المآدب[1]

[1] _ أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت 395هـ)، معجم مقاييس اللغة، تح، دار الفكر، 1399هـ -1979م، ج1، ص74.

وقال ابن منظور في لسان العرب: **الأدب: الذي يتأدّب به الأديب من الناس؛ سُمّي أدبا لأنّه يأدّب الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح. وأصل الأدب الدعاء، ومنه قيل للصنيع يدعى إليه الناس: مدعاة ومأدبة. ابن بزرج: لقد أدبت آدب أدبا حسنا، وأنت أديب. وقال أبو زيد: أدب الرجل يأدب أدبا، فهو أديب، وأرب يأرب أرابة وأربا، في العقل، فهو أريب. غيره: الأدب: أدب النفس والدرس. والأدب: الظرف وحسن التناول. وأدب، بالضم، فهو أديب، من قوم أدباء. وأدبه فتأدب: علمه، واستعمله الزجاج في الله، عز وجل، فقال: وهذا ما أدب الله تعالى به نبيه، صلى الله عليه وسلم. وفلان قد استأدب: بمعنى تأدب. ويقال للبعير إذا ريض وذلل: أديب مؤدب. وقال مزاحم العقيلي:**

وهن يصرفن النوى بين عالج ... ونجران، تصريف الأديب المذلل[1]

أما عند غير العرب نجد في الإنجليزية كلمة «أدب» Literature، وLiterature كذلك في الفرنسية مأخوذة من Litera، وهي بذلك توحي بالأدب المكتوب أو المطبوع. ولكن ينبغي أن يشمل تعريف الأدب ذلك الأدب الملفوظ كذلك. ولهذا كان للفظة «فن الكلمة –Wort kunst» الألمانية، ولفظة Slaveshost الروسية، ميزتهما على نظيرتيهما الإنجليزية والفرنسية.[2]

_اصطلاحا:

نعني بالأدب –كما عرفه الأوربيون –كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية، أو انفعالات عاطفية أو هما معا. ومن الواضح أن هذا التعريف يختلف عن التعاريف العربية التي تقول مثلا: إن الأدب هو الأخذ من كل شيء

[1] _ محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت 711هـ)، لسان العرب، دار صادر – بيروت، ط3 –1414 هـ، ج1، ص206.

[2] _ عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013م، ص 9.

بطرف. ونقصد بخصائص الصياغة: الشكل الفني، كأن يكون ملحمة أو قصة أو مقالة أو قصيدة، ثم طريقة الأداء اللغوي. فالكلام العادي لا يعتبر أدبا، لأنه ليس له خصائص الأسلوب الأدبي اللغوية. ونقصد بالإحساسات الجالية اعتبار الأدب فنا جميلا، فإذا فقد القيم الجمالية فقد كونه أدبا. أما الانفعالات العاطفية فلابد أن يتضمن الأدب حرارة العاطفة وإلا انقلب إلى حقائق علمية أو رياضية تخرجه عن كونه أدبا. وحتى عندما يكون العمل الأدبي قائما على الفكر يجب أن يتضمن الحرارة القادرة على أن تحرك وجدان الإنسان.[1]

_رابعا: الرؤية إسلامية:

فرضت الاتجاهات النقدية المختلفة التي تحاول باستمرار سبر أغوار النص الأدبي وتفسير الظاهرة الأدبية تعدّدا في الرؤى والأفكار، ومن هذه الاتجاهات تَوَجُّه النقد الإسلامي الذي اتخذ لنفسه منظورا وزاوية خاصة به كغيره من التوجهات، وهذا هو المقصود بالرؤية الإسلامية، أي المنظور الذي يرى منه النقد الأدبي الإسلاميّ الأدبَ بأشكاله المختلفة، ثم بناءً على هذا التصور يحاول أن يخلقَ منهجًا نقديّا يُقاربُ النص الأدبي مقاربةً شاملة بعيدةً عن أُحاديّة المناهج النقدية الغربية، والتي اختار كل منهجٍ من مناهجها زاويةً محدّدةً يقتصرُ عليها في دراسته وتحليله للعمل الأدبي مُهمِلا كلّ الجوانب الأخرى التي ساهمت في تكوين بناء النص.

- ماهية النقد الأدبي الإسلامي:

إنّ المتأمّل لواقع النقد العربي المعاصر لا يكاد يرى أيّ حضور للتنظير العربي على الساحة النقدية، فلا تكاد تسمع إلا قال فلان الأمريكي، وقال فلان الألماني، وقال الآخر الفرنسي، وغيرهم من رموز النقد الغربي، لذلك تبلورت لدى بعض نقادنا رؤية

[1] _ محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والتوزيع، مصر، ط5، أغسطس 2006م. ص4.

مفادها، لن يبقى بعد مرور سنوات شيء يسمّى بالنقد العربي إلا وصفًا، ومن هنا انطلق المخلصون من دارسينا في محاولة التنظير لنقد إسلامي يستند إلى مرجعية فكرية قائمة على التصور الإسلامي للوجود والإنسان والكون.

يُعرَّفُ "**النقد الإسلامي على أنّه وعي الناقد المسلم بالنتاج الأدبي وعيًا يعتمدُ على المقاييس الإسلامية في النقد، وصولا للحكم لهذا الأدب أو عليه، وهو نقد موضوعي يستند إلى مقاييس أصيلة، ومبادئ وطيدة، تغيب عن ساحته الأهواء، وتتوارى عنه النزوات**".[1]

بينما يرى الناقد " عبد الباسط بدر" **أنّ منهج النقد الإسلامي يعني الدخول إلى العملية النقدية وفق خطة منسّقة ومبادئ محدّدة في المقاييس وفي أسلوب التقويم، وفق القيم الجمالية التي تتفق مع الإسلام**".[2]

لكن رغم كل التعريفات والتنظير الحاصل لم تتشكّل صورة هذا النقد في شكل نظرية واضحة متكاملة بعد، مع أنّ مادته موجودة وحاضرة وتحتاج إلى تأسيس منهجي، لكن الإشكال في كيفية هذا التأسيس، لأن النقد الإسلامي الذي يختلف أصحابه مع الفكر الغربي يلتقي مع نظريات نقدية غربية أو شرقية في نواح كثيرة ولكنه ليس واحداً منها، " **فقد يلتقي النقد الإسلامي مع النقد التاريخي ولكنه ليس نقداً تاريخياً محضاً، وقد يلتقي مع النقد الاجتماعي أو النفسي أو الألسني أو نقد التفكيك والتلقي أو غيرها في جوانب كثيرة أو قليلة ولكنه ليس أيّاً من هذه المناهج، ولا مُنتمياً إليها، والتقاؤه مع هذه المناهج لا يعني أنه نقد تلفيقي أو توفيقي؛ إذ لو كان الأمر كذلك لكان كل منهج أو مذهب أدبي أو فكري يلتقي مع غيره في ملامح وسماتٍ متشابهة**

[1] _ د، عادل إبراهيم العدل عبد الله، مدخل إلى النقد الإسلامي، مجلة المسلم المعاصر، العدد (159) السنة الأربعون، ربيع الأول–ربيع الثاني–جمادى الأول 1437هـ يناير–فبراير–مارس 2016م، ص193.

[2] _ انظر، د. عبد الباسط بدر، نحو منهج نقدي إسلامي، مقال بكتاب: مقالات الإسلاميين في الأدب والنقد، القسم الثالث، ص37.

هو كذلك؛ لأننا لا نعدم أن نجد في كلِّ مذهبٍ أو اتجاهٍ أو عقيدةٍ ملامح أو تشابهَ مع مذاهب ومناهج سبقته".[1]

خامسا: وليد قصاب حياته ومؤلفاته.

- حياته:

هو: وليد بن إبراهيم بن يوسف بن محمد بن إبراهيم القصَّاب، ولد بدمشق سنة (1369هـ/ 1949م): بلاغي وناقد كبير، من علماء العربية وأدباءها المبدعين المرموقين، قاص وشاعر، وباحث ومحقق، وأستاذ جامعي. أحد أقطاب الأدب الإسلامي، وشجًا في حلوق الحداثيين. جادّ مستقيم لا يداري ولا يماري، متواضع فاضل، وقد انتسب إلى كلية الصيدلة بجامعة دمشق، ثم آثر الانتقال إلى كلية الآداب للتخصص بعلوم العربية، وأتم دراسته فيها سنة 1970م، وحصل على دبلوم بالتربية، ثم تابع دراسته العليا في جامعة القاهرة ونال منها شهادتي الماجستير والدكتوراه، الأولى بإشراف الأستاذ الكبير د. يوسف خليف، عن بحثه (قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ظهورها وتطورها) سنة 1973م، والأخرى بإشراف العلامة د. شوقي ضيف، عن أطروحته (التراث البلاغي والنقدي للمعتزلة حتى القرن السادس الهجري) سنة 1976م. ثمّ يمَّم وجهه شطر الولايات المتحدة الأمريكية فدرس فيها الصِّحافة، وحصل على شهادة دبلوم من جامعة (Wane State).[2]

---

[1] _ وليد قصاب، شبكة الألوكة، مقال بعنوان النقد الأدبي الإسلامي، تاريخ الإضافة: 2012/12/26 ميلادي - 1434/2/13 هجري، تم الاطلاع عليه 11 ماي 2022، 08:22.

[2] _ http://www.odabasham.net/الأديب-الناقد-الدكتور-وليد-القصاب **تراجم/56078-**

- الشهادات العلميّة وأبرز الأعمال:

• دكتوراه في الآداب من جامعة القاهرة.

• دبلوم صحافة من جامعة (Wane State) في الولايات المتحدة الأمريكيّة.

• أستاذ جامعي من أكثر من ربع قرن.

• درّس في عدّة جامعات عربية (حلب، والملك سعود، والإمارات، وكلية الدراسات الإسلامية بدبي، وجامعة عجمان.

• يعمل حاليا أستاذاً للدراسات العليا في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في الرياض.

• عمل سنوات في الصحافة مستشاراً ثقافيا لأكثر من مجلّة.

• هو الآن مدير تحرير مجلّة الأدب الإسلامي.

• عضو اتّحاد الكتّاب العرب.

• عضو رابطة الأدب الإسلامي العالميّة.

• له أكثر من خمسة وثلاثين كتاباً في الأدب واللغة والنقد والتراث والإبداع الشعري والقصصي.

• اشترك في تأليف كتب اللغة العربية المقرّرة في مناهج دولة الإمارات العربية المتّحدة.

• اشترك في إعداد "وثيقة اللغة العربية " الجديدة (2002-2003م) لمناهج التربية في دولة الإمارات.[1]

[1] _ http://www.odabasham.net/الأديب-الناقد-الدكتور-وليد-القصاب تراجم/56078-

الكتب والمؤلّفات المنشورة:

أولاً: التحقيق:

1-القسم الأول من كتاب الأوائل للعسكري، وزارة الثقافة، دمشق: 1975م (ط أولى) دار العلوم، الرياض: 1982 (ط ثانية).

2-القسم الثاني من الأوائل للعسكري، وزارة الثقافة، دمشق، 1976م (ط أولى) دار العلوم، الرياض: 1981 (ط ثانية).

3-كتاب الأفضليّات، لابن الصّيرفي، مجمع اللغة العربية، دمشق: 1983م.

4-ديوان عبد الله بن رواحة (جمع وتحقيق ودراسة) دار العلوم، الرياض، 1982م (ط أولى) دار الضياء، عمّان: 1988م (ط ثانية).

5-الأشراف: ابن أبي الدنيا، دار الثقافة، الدوحة: 1992م.

6-ديوان محمود الورّاق (جمع وتحقيق ودراسة) مؤسسة الفنون، عجمان: 1991م.[1]

ثانياً: مؤلّفات أدبيّة ونقديّة:

1-قضيّة عمود الشعر في النقد العربي، دار العلوم، الرياض، 1980م (ط أولى) المكتبة الحديثة، العين: 1985م (ط ثانية) دار الثقافة، قطر: 1992 (ط ثانية).

2-الطّرمّاح بن حكيم (شاعر الخوارج) القاهرة: 1978م.

3-دراسات في النقد الأدبي، دار العلوم، الرياض: 1983م.

[1] _ http://www.odabasham.net/الأديب-الناقد-الدكتور-وليد-القصاب تراجم/56078-

4-التراث البلاغي والنقدي للمعتزلة، دار الثقافة، الدوحة: 1985م.

5-في اللغة والأدب والنّقد (بالاشتراك) دار الفلاح، الكويت: 1986م.

6-الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دار القلم، دبي: 1997م.

7-نصوص النظريّة النقديّة عند العرب، المكتبة الحديثة، العين: 1987م.

8-النظرة النبويّة في نقد الشعر، المكتبة الحديثة، العين: 1988م (ط أولى) دار المنار، دبي: 1992م (ط ثانية).

9-شخصيّات إسلامية في الأدب والنّقد، دار الثقافة، الدوحة: 1992م.

10-قطريّ بن الفُجاءة (ندوة أدب الخليج)، جامعة الإمارات: 1998م (ط أولى) دار الثقافة قطر: 1993م (ط ثانية).

11-في الأدب الإسلامي: دار القلم، دبيّ: 1998م.

12-البلاغة العربية (البيان والبديع) دار القلم، دبي: 1998م.

13-البلاغة العربية (علم المعاني) دار القلم، دبي: 1999م.

14-في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، دار القلم، دبيّ: 2000م.

15-من صيد الخاطر (في النقد الأدبي) دار البشائر، دمشق: 2003م.

16-الخطاب الحداثي الأدبي (أصوله ومرجعيّته) دار الفكر، دمشق: 2005م.

17-النقد العربي القديم: نصوص في الاتجاه الإسلاميّ، دار الفكر، دمشق: 2005م.

18-المذاهب الأدبية الغربية: رؤية فكريّة وفنيّة، مؤسسة الرسالة، بيروت: 2005م.

19-مقالات في الأدب والنّقد: دار البشائر، دمشق: 2005م.[1]

[1] _ http://www.odabasham.net/الأديب-الناقد-الدكتور-وليد-القصاب تراجم/56078-

ثالثاً: مؤلّفات إبداعيّة:

1-هديّة العيد، مجموعة قصصيّة، وزارة الثقافة، دمشق: 1973م.

2-يوميّات من رحلة بحّار، ديوان شعر، القاهرة 1977م.

3-الخيط الضّائع، مجموعة قصصيّة، القاهرة: 1978م.

4-ذكريات وأصداء، ديوان شعر، نادي الرياض الأدبي: 1985م(ط أولى) المكتبة الحديثة: 1986م (ط ثانية).

5-صور من بلادي: ديون شعر، دار البشير، عمان: 1985م(ط أولى) المكتبة الحديثة، العين: 1987م. (ط ثانية).

6-عالم وضحايا، ديوان شعر، القاهرة: 1979م.

7-فارس الأحلام القديمة، ديوان شعر، دار الثقافة، الدوحة: 1990م.

8-أشعار من زمن القهر، ديوان شعر، دار القلم دبيّ: 1996م

9-من شجون الغرباء، ديوان شعر، مؤسسة الرسالة، بيروت: 2000م.

10-البوح، مجموعة قصصيّة، دار الفكر، دمشق: 2002م.

11-انكسارات (ديوان شعر) مؤسسة الرسالة، بيروت: 2005م.

12-يوم من اللامبالاة (قصص) مؤسسة الرسالة، بيروت: 200م.[1]

[1] _ http://www.odabasham.net/الأديب-الناقد-الدكتور-وليد-القصاب تراجم/56078-

الفصل الأول

_ المناهج النقدية الحديثة بين التأصيل الغربي وموقف النقد الإسلامي.

تمهيد:

1_ المنهج التاريخي.

_ نقد المنهج التاريخي.

2_ المنهج الاجتماعي.

_ نقد المنهج الاجتماعي.

3_ المنهج النفسي.

_ نقد المنهج النفسي

تمهيد:

وهي مناهج صارت في عُرفِ النقّاد قديمة مهجورة عفى عليها الزمن، وقد تجاوزها النقاد إلى المناهج الحديثة والحداثية، وتسمّى أيضا بالمناهج السياقية نسبةً إلى السياق، وتحاول هاته المناهج أن تدرس النص من الخارج، أي تتناول المكوّنات الخارجية التي ساهمت في صنع النص.

1-المنهج التاريخي:

عرّف وليد قصاب المنهج التاريخي على أنّه المنهج الذّي يتّخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لفهم الأدب ودرسه وتحليل ظواهره المختلفة.[1] وهذا المفهوم على قِصره يلخّص جوهر المنهج التاريخي.

يهتمّ المنهج التاريخي بمجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون، ويفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ما، ويعين على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع، انطلاقا من قاعدة (الانسان ابن بيئته).[2]

أ_ المنطلقات الفكرية للمنهج التاريخي:

يمكن أن نلخصها في عدّة نقاط كما أوردها وليد قصاب:

- لا غنى عن معرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لأي أدب من الآداب لأنه كثيرا ما يستحيل فهم أدب ما من غير دراسة تاريخية موسعة للظروف والأحداث التي أحاطت بالنص وكانت وراءه.

[1] _ المصدر نفسه، ص23.

[2] _ يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م، ص15.

– النص الأدبي وثيقة تاريخية هامة، وهو مصدر من مصادر فهم التاريخ ودراسته.

– العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة وثقى، وكل منهما عون للآخر، وإذا جهلنا التاريخ يتشوّه النص.

– الناقد التاريخي يستعين بتاريخ العصر ونُظُمِهِ السائدة على استجلاء النص الأدبي.

– أصحاب هذا المنهج لا ينظرون إلى النص الأدبي على أنه عالم مستقل، قائم بذاته أو أنّه مجرد بناء لغوي مكتفٍ بعناصره اللغوية وحدها، بل ينظرون إليه على أنه حقيقة تاريخية واجتماعية كذلك.

– النقد التاريخي متأثّر بالفلسفة الوضعية، وبنظرية داروين في تطوّر الأجناس عند الحيوان، وفي أصل الأنواع، وتأثّر كذلك بالدراسات التي قامت حول السلالات والأجناس البشرية.

– من أبرز نقاد المنهج التاريخي: هيبوليت تين، وسانت بيف، ولانسون وفيلمان، وبرونتير وهانيكان، وبورجيه وغيرهم.[1]

ب_ ملامح النقد التاريخي واجراءاته:

لخّصها وليد قصاب في نقاط نذكرها:

– تُعرّف سيرة المؤلف وتتبع حياته، ومراحل نشأته والظروف المختلفة التي أثّرت فيه.

– إذا كان العمل الأدبي مرتبطا بصاحبه، يُفسّر في ضوء معرفة سيرته وحياته، فإنّه يخضع في الوقت نفسه لعوامل أخرى خارجية، تساهم في تشكيله على نحو معين، وهي عوامل تاريخية جبرية، سماها الناقد الفرنسي " تين " أحد رواد المنهج التاريخي ومؤسسيه، بالجنس والبيئة والعصر.

[1] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص 23–25.

– يلتزم هذا المنهج الموضوعية بسبب اعتماده على الحقيقة التاريخية.

– النقد التاريخي هو نقد تفسيري، ينظر إلى العمل الأدبي على أنّه واقعة معينة.

– النقد التاريخي نقد قيمي حكمي، وقيمة الأدب عنده في كونه وثيقة تاريخية، تقدم صورة لعصر، وتعكس حركة التاريخ والمجتمع.

– يهتم بمضمون العمل الأدبي كونه وثيقة هامة تعين على فهم التاريخ والمجتمع.[1]

ج_ حقول النقد التاريخي وتجلياته:

عدّد وليد قصاب تجليات النقد التاريخي في الدرس الأدبي في نقاط نذكرها:

– تحرير النصوص: أي التأكد من صحة نسبتها إلى صاحبها والتأكد من خلوها من التحريف والتشويه، ومن الزيادة والنقصان، وتحقيق تاريخ النص وزمان تأليفه.

– دراسة أدب عصر معين، لبيان موقعه من تاريخ الأدب، مما يساعد على إدراك التطور الذي حدث للأدب.

– دراسة أديب من أدباء عصر معين، وتلمس خصائصه بالاعتماد على تاريخ هذا النص، ومناسبة تأليفه وحياة كاتبه، وظروف نشأته.

– دراسة فن معين من فنون الأدب في حقبة تاريخية معينة.

– المقارنة بين النصوص الأدبية لتمييز الأصيل من التقليد، والجديد من المتداول المبذول.

– تصنيف النصوص في مدارس وأنواع ومذاهب.[2]

[1] _ المصدر نفسه ص 25–28.

[2] _ المصدر نفسه ص28–29.

_ نقد المنهج التاريخي:

قسّم وليد قصاب نقده للمنهج التاريخي إلى جانبين، جانب إيجابي وجانب سلبي. وسنحاول أن نعرضها.

1_ الجوانب الإيجابية:

لا يمكن لأيّ دارسٍ أو ناقدٍ جمَعَ أدوات الدراسة وعَلِمَ بديهياتها أن يُنكر أهمية التاريخ في الدرس الأدبي، بل إنّ ضرورة الاعتماد على المنهج التاريخي ملحّة أحيانًا كونه السّياقَ الذي تطورت اللغة في سيرورته الزمنية، فكثير من الألفاظ والمعاني تغيّرت دلالاتها واستعمالاتها في النص الأدبي، إمّا للتراكم الاستعمالي لهذه الألفاظ ومعانيها وإمّا للتطور الزمني للغة، فمثلًا إذا ذكرنا قيسًا وليلى مباشرةً يفهم السامع أنّ المقصود قصة عشق ويتيقن أنّك تُلمّح إلى هذا المعنى وتحاولُ أن تُسقِطهُ على واقع شخصين في الحاضر، التراكم الاستعمالي عبر مختلف العصور يمنح بعض الألفاظ والمعاني دلالة رمزية تُصبح كأنّها بديهية لكثرة استعمال المجتمع لها، ويؤثّر التاريخ كذلك على الألفاظ من حيث زمن تداولها، لأنّها بمرور المراحل الزمنية المختلفة تتحوّل إلى قديمة ومهجورة بسبب أنّ زمن تداولها انتهى، ولولا أهمية التاريخ ما علمنا هذا وغيره، كالظروف التي أحاطت بنشأة أيّ عمل أدبي، بل أحيانًا تكون تلك الظروف مُساهمًا مباشرًا أو سببًا رئيسيّا في خَلقِ نص وإيجاده، ثمّ وضعه في سياقه التاريخي والمجتمعي بحيث يتجلّى محيطُهُ وبيئَتُهُ التي وُجد فيها، والتّي بدورها ستكشف الكثير من أسرار هذا النص وخوافيه.[1]

[1] _ ينظر المصدر نفسه، ص30-31.

2_ الجوانب السلبية، أو ما يُأخذ على المنهج التاريخي:

كغيره من المناهج لا يُمكن للمنهج التاريخي أن يستأثر وحده بمهمة الإحاطة بكل جوانب النص الأدبي في مقاربته، وفيما يلي بعض ما عابه النقاد على هذا المنهج حسب ما يرى وليد قصاب:

– قلة الاهتمام بالنص الأدبي من داخله، والاهتمام بأشياء خارجة عن هذا النص، كالبيئة وسيرة المؤلف، وملابسات التأليف، وهذا لا يكشف عن تميز النص، لأنّه يهمل البنية اللغوية ما تستحق من الدّرس والتحليل، والتي هي خصيصة النص الأولى.

– طغيان التاريخ على الأدب، حتّى تحوّل الناقد إلى مؤرّخ يستهويه جمع المعلومات عن سيرة الأديب وعصره، وملابسات تأليفه لنصه أكثر منه دارسًا أدبيّا وظيفته الكشف عن جماليات النص، وبيان خصائصه اللغوية والشعورية والمعنوية.

– طغيان التاريخ على الدّرس الأدبي يُفقِدُ النص أدبيّته.

– تجاهل الخصائص الفرديّة والمواهب الشخصيّة، وذلك بنسبة الإبداع إلى عوامل جبرية كالبيئة، والجنس والعصر، وجعل الأدب من إنتاجها، أو عدّها العوامل الوحيدة الفعّالة في تكوين الأدب وإبداعه، ممّا يعني تجاهلًا لعبقريّات الأدباء ومواهبهم الفرديّة.

– ورّث هذا المنهج النقدي كثيرًا من الأحكام التعميمية على بعض عصور الأدب والأدباء، إذ ارتبط فيه الأدب بالسياسة والتاريخ، ووقر في الأذهان أنّ التدهور التاريخي يُخلّفُ أدبًا منحطّا، وأنّ الازدهار الفكري مقرون بالازدهار السياسي والاقتصادي.

– الجزم ببعض الأحكام الجازمة والتي ليس عليها دليل واضح، كالجزم أنّ شعر الزهد إفراز للترجمة الهنديّة.[1]

– الاستقراء الناقص، حيث يقف المنهج التاريخي على المنعطفات الكبرى في التاريخ فقط.

– الأحداث الكبرى مهمّة في صنع التاريخ، لكنّ الأدب استثناءٌ من ذلك، باعتبار خصوصياته، فقد لا تخضع هذه الخصوصية للتاريخ ولا تمشي في ركابه، بل يصنعها ما يتميّز به الأدب في أصل تكوينه من فرادةٍ وخصوصية.

– أهمل المنهج التاريخي في الدرس الأدبي كثيرًا من الأدباء والعلماء الذين لم يكن لهم حضور سياسي أو اجتماعي، أو لم يرتبطوا بالسلاطين والحكام ومراكز صنع القرار، ووقف عند الشخصيات المشهورة التي كان لها مثل هذا الحضور.[2]

بعد عرض جانبٍ من سلبيات المنهج التاريخي لا يمكن أن نُغفِل أهميته بالنسبة لدراسة الأدب، لأنّه جانب مهم يجب أن يتكامل مع الجوانب الأخرى والاتجاهات التي اقتصرت على داخل النص كما سيأتي بيانها في قادم العمل البحثي، فالأديب في النهاية ابن بيئته ومجتمعه، وكل ما حوله مما هو موجود في واقعه يؤثّر بشكل أو بآخر في إنتاجه وإبداعه. لذلك فوضع النص في سياقه التاريخي مهم بشرط الاهتمام بداخل النص اهتمامًا يوازي ما هو عند أصحاب المنهج التاريخي في تركيزهم على العوامل الخارجية التي ساهمت في صنع النص.

[1] _ المصدر نفسه، ص 32–33.

[2] _ المصدر نفسه، ص 33–34.

2-المنهج الاجتماعي:

يرى وليد قصاب أنّ المنهج الاجتماعي امتداد أو جزء من المنهج التاريخي، بل أضاف أنّ كثيرا من الباحثين لا يفرّقون بينهما، لأنهما يجتمعان في ربط الأدب والأديب بالحياة في وجوهها كافة، وبالظروف الاقتصادية والسياسية وخصائص البيئة الجغرافية.[1] وجوهر المنهج الاجتماعي أنّه يدرس الأدب ومدى عكسه للوسط الاجتماعي.

يتصل المنهج الاجتماعي بعلم الاجتماع صلة وثيقة حيث ساهم التطور الحاصل في هذا العلم في تعزيز هذا الاتجاه النقدي، والذي شهد تطورا خلال القرن التاسع، ووصل إلى نتائج هامة في تطبيقاته على الأحياء النباتية والحيوانية، وقال العلماء إذا كان النبات والحيوان يتأثر بالبيئة فإنّ الإنسان كذلك ليس بمُستثنًى من هذا التأثير.[2]

أ_ منطلقات المنهج الاجتماعي:

لخّصها وليد قصاب في نقاط نذكرها:

_ ربط الأدب بالمجتمع والنظر إليه على أنّه لسان المجتمع، والمعبّر عن الحياة، منها يستقي موضوعاته ويغترف أفكاره وتصوراته.

– العلاقة بين الأديب ومجتمعه علاقة جدلية، فالأديب يتأثر بمجتمعه ويؤثّر فيه، ورؤية الأديب الفكرية وفلسفته عن الحياة والكون إنما تتبلوران بتأثير المجتمع والتربية.

– الأدب جزء من النظام الاجتماعي، وهو كغيره من الفنون، ظاهرة اجتماعية ووظيفته اجتماعية.

[1] _ المصدر نفسه ص 35-36.

[2] _ المصدر نفسه ص 36.

– عكس الأدب للمجتمع لا يعني أنّه ينقله حرفيّا، أو يُصوّره فوتوغرافيا، بل ينقله من خلال فهمه أو الموقف منه.

– ربط المنهج الاجتماعي النقدي الأدبَ بالجماهير، فجعلها هدف خطابه، وبذلك أعلى من شأن الجماعة، وبحث عن تأثير الأدب فيها، حتى ذهب إلى أنّ قيمة الأدب الجمالية تنبع من قدرته على التعبير عن الجمهور.[1]

ب_ من ملامح النقد الاجتماعي:

عدّدها وليد قصاب في نقاط نذكرها:

– النقد الاجتماعي نقد مضموني، إذ هو يُعنى بمضمون العمل الأدبي، ويتوقف عنده بالدراسة والتحليل، ويرى في الأدب رسالة اجتماعية هادفة، أو حدثا ذا طبيعة اجتماعية.

– الأدب كذلك في هذا النقد مضموني، أي ناقل للأفكار السياسية والفلسفية والجمالية لأفراد المجتمع أو لطبقة منه، وهو يوجهها وفق عقيدة أو أيديولوجيا يتبناها الكاتب.

– النقد الاجتماعي نقد تفسيري، ويحاول الناقد من خلاله إبراز الدّلالات الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية، الكامنة في هذا العمل.

– النقد الاجتماعي كذلك " نقد حكمي قيمي" تقويمي، يعلي من شأن الكاتب الملتزم بقضايا مجتمعه، المعبّر عنها.

– يهتم النقد الاجتماعي بالأعمال الأدبية الواقعية، ويهمل الأعمال التي تخرج إلى الرمز أو السريالية أو العبث.

[1] _ المصدر نفسه ص 36–38.

– تعدّ الماركسية من أشدّ المذاهب الفكرية اهتماما بالمنهج الاجتماعي، وتأثيرا فيه في الوقت نفسه، لأنّها حكّمت الأيديولوجيا في الحكم على الأدب، وفي تفسير دراسته.[1]

_ نقد المنهج الاجتماعي:

قسّم وليد قصاب نقده للمنهج الاجتماعي إلى قسمين كما فعل في نقده للمنهج التاريخي حيث ذكر الجوانب الإيجابية في المنهج ثم ذكر سلبياته.

1_ الجوانب الإيجابية:

يحتاج الأدب في مراحل تكوّنه إلى بيئة حاضنة تضمن رعايته لينمُوَ ويتطوّر، وإنّ المجتمع هو هذه البيئة، وهو الذّي يمنح الأدب موضوعه وأسلوبه، فلولا واقع الأديب المجتمعي وظروفه المحيطة به، لما استطاع الكاتب أن يجد ما يكتب، ولما عرف أيضًا لمن يكتب، لذلك فإنّ الصلة التي تربط الأدب بالمجتمع صلةٌ وثيقة، بل هي حتمية وضرورية، ثم بعد التأثير الذي وقع من المجتمع على المبدع يعود هذا المبدع بدوره ليؤثّر في مجتمعه ويحاول أن يُساهم في علاج قضاياه ومشكلاته، لعله يكون ممن يرفع لبنَات بناء المجتمع في مقابل الذين يحملون معاول الهدم والتدمير، ولقد أعلى الإسلام والمنهج الإسلامي من شأن هذا الموضوع، حيث أنّ الفرد يجب أن يتعاون مع إخوانه في سُبل الخير، ويجب أن يستغلّ أيّ شيء يُتقنه في خدمة مجتمعه ووطنه، وما الأديب إلّا أحد هؤلاء، حيث أنّ سلاح الكتابة الذّي بيديه مهم لما له من تأثير على المتلقين لهذا الأدب، ومعلوم أنّ الكلمة في الإسلام لها قيمة عظيمة وتأثير بالغ الأثر، حتّى أنّه يُمكنُ أن يلج النار أحد بكلمة يُسخطُ بها ربّه عياذًا بالله، ويمكن أن يرتفع في درجات الجنّة بكلمةٍ طيّبةٍ أو كلمة حقّ ينصرُ بها مظلومًا أو يدفعُ بها

[1] _ المصدر نفسه ص39–41.

عن دينه الشانئين له. وهذه أهم خصيصة للمنهج الاجتماعي حيث حَفِظَ للأدب غايته ووظيفته، بعكس الاتجاهات الشكلانية التي جرّدته من هذا الدور الخطير والمهم.

2_ المآخذ على المنهج الاجتماعي:

وُجّهت للمنهج الاجتماعي انتقادات كثيرة، نوردها في نقاط كما أوردها وليد قصاب.

– المنهج الاجتماعي كالمنهج التاريخي في تعامله مع الأدب من الخارج، ينشغل بما في النصوص من مضامين اجتماعية وسياسية عن جمالية هذه النصوص وأشكالها التعبيرية، أي ينشغل بالمضمون عن الشكل، مع أنّ الشكل هو الذّي يُميّز ما هو أدب مما ليس بأدب.

– أسرف الماركسيون الذين هم من أبرز من تبنّى هذا الاتجاه النقدي في تقدير دور الإيديولوجيا في الأدب، حتّى سمّي نقدهم بالنقد الإيديولوجي والنقد المضموني، ولم يعتدّوا بأي أدب يخرج عن الواقعية الاشتراكية متهمين إياه بالبرجوازي.

– كل أدب في نظر الماركسيين يجب أن يدور فقط حول قضايا الطبقة الدنيا (البروليتاريا) وهمومها ومشكلاتها.

– يركز الماركسيين على جعل الأدب في خدمة الجماهير.

– النقد الاجتماعي يُعينُ على فهم الأثر الأدبي، لكنّه لا يملك شيئًا يقوله حول بنية النص الفنية وخصائصه الجمالية.

– يربط المنهج الاجتماعي بين التطور الفكري وبين التطور السياسي والاجتماعي، أي أنّ تطور الأدب خاضع لتطور الجانب الاقتصادي والسياسي.

– نظرية الانعكاس التي يتبناها المنهج الاجتماعي، والتي ترى أنّ الأدب انعكاس للمجتمع، غير مطّردة، أي أنّه يمكن للأدب أن يتطوّر بمعزل عن المجال السياسي والاقتصادي.[1]

– النقد الاجتماعي يحكم على العمل وفق مضامينه الاجتماعية والسياسية والفكرية، وهذا منزلق خطير يجعله بعيدًا في نقده عن الموضوعية، لأنّ معتقدات الناقد تتحكم في استحسانه للعمل الأدبي.

– العمل الأدبي شكل ومضمون ولا ينبغي إسقاط أحدهما أو تغليبه على الآخر من حيث أهميته في تكوين النص.

– النقد الاجتماعي يحكم على العمل الأدبي على حسب اقترابه من الحياة الاجتماعية والواقعية أو ابتعاده عنها، وهذا إهمال للغة النص ولجوانبه الفنية التي أدخلته في مجال الأدب.[2]

3_ المنهج النفسي:

عرّف وليد قصاب المنهج النفسي على أنّه أحد المناهج التقليدية والتي تركّز في الدّراسة على شخصية المبدع، وأنّ عمره يقاربُ المئة عام، فقد بدأ منذ مطلع القرن العشرين، ولم ينبثق هذا المنهج عن الفلسفة كباقي المناهج إنما جاء من عيادات الأطباء، ويعدّ " **سيغموند فرويد**" أحد رموز هذا الاتجاه وهو طبيب نفسي يعالج المرضى المصابين بأمراض نفسية مختلفة، واستعان بالأدب في علاج مرضاه وفي

[1] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص 45–47.

[2] _ المصدر نفسه، ص47–48.

توضيح بعض الأفكار والآراء التي تتعلق باللاوعي غير الظاهر للشخصيّة الإنسانية، والمتضمّن للعوامل الفعّالة في السلوك والإبداع والإنتاج.[1]

ويقودنا هذا إلى العلاقة بين الأدب والنفس والتي لا تحتاج إلى إثبات حسب تعبير " **عز الدين إسماعيل** " الذي يرى أنّ النفس تصنع الأدب وكذلك يصنع الأدب النفس، والنّفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النّفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة، إنّها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا، وحقيقة هذه العلاقة ليست شيئا مستكشفا للإنسان الحديث، لأنّها كانت قائمة منذ عرف الإنسان وسيلة التعبير عن نفسه.[2]

- مجالات النقد النفسي:

يمكن أن نلخصها في نقاط معدودة من خلال ما ذكر وليد قصاب:

- البحث عن عملية الخلق والإبداع الفني، وبيان العوامل الشعورية، وغير الشعورية التي تتشكل من خلالها.

- الدراسة النفسية للأدباء، لبيان العلاقة بين مواقفهم وأحوالهم الذهنية وبين خصائص نتاجهم الأدبي، أي معرفة سيرة المؤلف لفهم إبداعه.

- دراسة العلاقة بين الأدب والآخرين، أي بيان تأثّر المتلقي بالأدب.[3]

1_ عملية الإبداع الفني:

تعدّ عمليّة الإبداع الفني أمرا معقّدًا وغامضًا، لكن رغم كل هذا الغموض يتضّح أنّ العنصر النفسي أصيل في الأدب، لأنّ الأدب في جوهره كما يقول وليد قصاب تجربة شعورية، وقد تساءل قصاب عن كيف تتم هاته العملية الأدبية الفنية؟ ثم بعد

[1] _ المصدر نفسه ص 52.

[2] _ عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، مصر، ط4، ص 5.

[3] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص 53-54.

هذا التساؤل أورد وليد قصاب رأيَ فرويد كإجابة على هذا التساؤل، والذّي يرى "**أنّ الخلقَ الأدبي والفنّي عامّة قابل لأن يُنظَرَ إليه من خلال علاقته بأنشطة بشرية ثلاثة، وهي اللعب، والتخيّل والحلم**"[1].

يُشبّه فرويد الإبداع الفني بمراحل ثلاث يمر بها كل إنسان، حيث يزعم أنّ الإنسان يلعب طفلا، ويتخيّل مراهقا، ويحلم أحلام يقظة وأحلام نوم، ووجه الشّبه في كونِ الإبداع الفنّي لعبًا هو خلقُ الطِّفلِ عالمًا خاصّا به يشكّله كما يشاء، وهذا اللعب ليس هو اللعب الذي ضدّ الجد، فقد بيّن وليد قصاب أنّ المقصود باللّعب هنا هو العب الذي ضد الواقع، ويقول في ذلك " **فالواقع المناهض للرغبات يتحوّل في لعب الطفل إلى واقع سانح لإشباعها، وما أشبه الشاعر بالطفل الذي يلعب عندما يصنع عالما من خيال يصلح فيه من شأن الواقع ويعتاض به عنه**" [2]

ثم يُبيّن علّة تشبيه فرويد الإبداع بالتخيّل فيقول" **والإبداع شبيه بالتخيّل لأنّ التخيّل عند المراهق يعادلُ اللّعب عند الطفل، إنّ المتخيّل يصوغ بالتخيّل عالمًا محوره الأنا**"[3]، أمّا تشبيه الإبداع بالحلم فمن حيث أنّهما يجتمعان في كونهما انفلاتا من الرقابة، ومن حيث أنّ الصور فيه رمزيّة لها ظاهر ولها باطن.[4]

_ مناطق النفس البشرية:

يعتبر تقسيم فرويد لمناطق النّفس أشهر تقسيم تم تداوله في الأوساط الثقافية العلمية، حيث يقسّمُها إلى: الأنا والأنا العليا والهو أو الهي.

---

[1] _ المصدر نفسه 54.

[2] _ المصدر نفسه.

[3] _ المصدر نفسه ص 55.

[4] _ المصدر نفسه.

_ الأنا: (Ego).

عرّف وليد قصاب الأنا على أنّها جانب الشخصية الظاهر، ويمكن أن نشعر بها وبآثارها، وتميل في تصرفاتها إلى أن تبقى في حدود المبادئ الخلقيّة التي يقرّها الواقع، وتتصل بهذا الواقع بغية تحقيق نزعاتها الغريزية في صورة خلقية معقولة، وتمثل الأنا الوعي والإدراك وهي مستقلة عن باقي المناطق لكنّها متفاعلة معها في نفس الوقت وباستمرار.[1]

_ الأنا العليا (super ego).

وتسمّى الذات العليا، وتتمثّل هاته الذات في عادات الإنسان وتقاليده التّي بَنَتْ شخصيّته منذ طفولته، وهي القوّة الأخلاقية التي تزجره عن القبيح وتنبهه إلى أفعاله، وهي رقيب على **الأنا** رقابةَ الضمير وحاضرة حولها حضور المراقبة الإلهية، وطبيعتها لاشعورية.[2]

_ منطقة الهو أو الهي:

عرّفها وليد قصاب بقوله " وهي قوّة جموح، تجتمع فيها الغرائز والشهوات التي تُزيّنُ الهوى ل(أنا) وهي لا تتجه وفق المبادئ الخلقية، وإنّما تسير على قاعدة تحقيق اللذّة والابتعاد عن الألم، وهي لا تتقيّد بقيود منطقية، ومن مركّباتها النزعات الفطرية الوراثية والمكبوتة، وأهم هذه المركبات –بحسب رأي فرويد–النزعة الجنسية.[3]

بعد أن استوفى وليد قصاب مناطق النفس شرحا وتبسيطا بيّن تفاعلها عندما يكون الإنسان نائما، حيث ترتفع قبضة (الأنا الأعلى) عن (الأنا) ما يسمح له بإطلاق نوازعه

[1] _ ينظر، المصدر نفسه.

[2] _ ينظر، المصدر نفسه.

[3] _ ينظر، المصدر نفسه، ص56.

بتزيين من (الهو)، والتي تتشكل في صورة حلم، هذا الحلم يحقق فيه الحالم رغباته التي لم تتحقق في الواقع، هذا إن كان واضحا، أمّا إذا لم يكن الحلم واضحا فصورة الأحلام تصبح ذات دلالات رمزية.[1]

ثمّ بنى على كلّ هذا تشبيه الفنّ بالحلم، وأنّه وليد اللاشعور كما الأحلام، وأنّ الصور التي تتبدّى للفنان كالتي تتبدّى للحالم حسب زعم فرويد، وهنا يمكننا أن نقول أنّ الفنّان كما يصنع عالمًا في أحلامه لتحقيق رغباته المكبوتة فإنّه كذلك يصنع عالمه الفنّي ليُخرجَ رغباته أيضا، وأهم هذه الغرائز الغريزة الجنسيّة حيث يقول وليد قصاب " **وعدّ فرويد الغريزة الجنسيّة أمّ الغرائز، وجعل الفنّ تعبيرا عنها، ولذلك جعل تحليله للأدب وتفسيره له منطلقين من هذه الغريزة** "[2].

_ عقد الغريزة النفسية:

هي عقد نفسيّة يردّها فرويد جميعًا إلى الغريزة الجنسيّة.

_ عقدة أوديب: وهي ميلان الذّكر إلى أمه جنسيّا ميلا يحملُه لشدّته على الشعور بالغيرة من أبيه، لأنه يشعر أنّ أمه أُخِذت منه.

- **عقدة إلكترا:** وهي معاكسة لعقدة أوديب، حيث تميل البنت المصابة بهاته العقدة إلى أبيها جنسيّا حتى تغار من أمّها، لأنّها تشعر أنّ والدها أُخِذَ منها.

- **العقدة النرجسية:** حب الذات والتمحور حولها.

- **عقدة الخصاء:** الخوف من فقدان الأعضاء التناسلية بسبب إتيان فعل مُحرّم.[3]

[1] _ ينظر، المصدر نفسه.

[2] _ المصدر نفسه، ص57.

[3] _ ينظر، المصدر نفسه، ص 57-58.

بعد عرض وليد قصاب للعقد النفسية أورد رأي "**ولبر سكوت**" الذي يقول فيه: " **وهكذا يبدو المرء – في هذه التصورات السقيمة – عبدا لدوافعه البيولوجية، أو لمكبوتاته الداخلية، ولا سيما الدوافع الجنسية، وإنّ الحكم الفرويدي يقوم عندئذ على أنّ الأديب إنسان مريض، تحركه غرائزه، قبل أن يكون شرّيرًا، وهو يتّفق في ذلك مع المذهب الطبيعي الذي يرفض أن يُدين كائنًا لم يكن مسؤولا**[1].

وعلّق وليد قصاب قائلا: " **فالأديب –ولا سيما الشاعر–إنسان غير سوي، وهو شهواني على رغمه، والغريزة الجنسية أمّ الغرائز، وإنّ جميع صور الجدّ والحماسة، وغير ذلك مما يظهر في الشعر يرتدّ إلى هذه الغريزة ويرمز إليها**"[2].

يظهر من كلامه أنّه مفسّر ومتفق معه، لكنّ هذا الاتفاق ربّما يكون على سبيل عرض آراء النقاد حول هاته الجزئية فقط.

2_ النص وسيرة المؤلف:

لا يدرس المنهج النفسي نفسية الأديب فقط بل قد يتجاوزها إلى دراسة سيرة المؤلف من خلال حياته الخاصة لاستكناه مغاليق نصه، أو استنباط حياته من خلال نصه، لأنّ تفاصيل حياة المؤلف جزء منه وقد تساعد في عملية فهم العمل الأدبي لهذا الكاتب.[3]

يمكن للعمل الأدبي أن يكون مادّة لاكتشاف مكنونات الفنّان التي صَنَعت هذا العمل وسَمَحتْ له أن يتشكّل في صورته التي هو عليها، فالفنّ يعرض هاته الاضطرابات ويُخرجها من جحرها الذي كانت تقبع فيه داخل نفس الكاتب أو الشاعر، وهاته الأمراض بدورها قد تُعينُ على تفسير العمل مع أنّها كانت فاعلًا أساسيّا في

[1] _ المصدر نفسه، ص58، اقتبسه عن ولبر سكوت، ضمن مقالات في النقد الأدبي، ص57.

[2] _ المصدر نفسه.

[3] _ ينظر المصدر نفسه، ص 58–59.

إنتاجه، لذلك يرى وليد قصاب أنّ المنهج النفسي ينطلق في اهتمامه من المؤلف من جهة، ويولي عنايته للمبدع من جهة أخرى رابطا بين إنتاجه وبين تاريخه الشخصي أو سيرته الذاتية.[1]

3_ النص والمتلقي:

تعتبر العلاقة بين النص والمتلقي مهمة في المنهج النفسي لأنّها تنطلق من التساؤل عن سبب استثارة الأدب لنفوس المتلقين، استثارة تكمنُ في الرمزية التي تختزن رغبات هذا المتلقي، وهذا التركيز على هذا المتلقي حديث العهد، وبلغ أن كاد يُخرج المؤلف من دائرة الاهتمام، بل وأصبح تأثير الأدب على التلقي من حيث إشباع رغباته ومن حيث إمتاعه موضع دراسة في التحليل النفسي، ثم إنّ فهم وأسلوب القارئ في تأويل النص عنصر نفسي وفرع من المنهج النفسي يدرس (سيكولوجية القارئ).[2]

وبناءً على كلّ هذا " **فإنّ المنهج النفسي يتحرك في ثلاثة اتجاهات: الإبداع والمبدع والقارئ أو المتلقي، ويقدّم عن كلّ اتجاه من هذه الاتجاهات تصورًا معيّنًا**"[3].

_ أبرز الآراء النقدية للمنهج النفسي:

يمكن أن نلخصها في نقاط حسب ما أوردها وليد قصاب:

– العنصر النفسي عنصر أصيل في العمل الأدبي، فهو تجربة شعورية، بل هو استجابة لمؤثرات نفسية معينة، فهو صادر عن مجموعة القوى النفسية المختلفة.

[1] _ ينظر، المصدر نفسه، ص59.

[2] _ ينظر، المصدر نفسه.

[3] _ المصدر نفسه، ص61.

– استجابة المتلقي للعمل الأدبي هي عنصر نفسي كذلك، وما الإعجاب الذي يستقبل به العمل الأدبي عند قارئ، والاستهجان الذي يلقاه–في المقابل – عند قارئ آخر، إلا لارتباطه بسبب نفسي عند هذا وذاك.

– إنّ اللاشعور خاص بمنطقة(الهو) وهو المصدر الحقيقي للإبداع الفني، والإبداع الفني المتميز هو إنتاج غير واع.

– يزعم الفرويديون ومن شايعهم أنّ هناك علاقة بين الفن والمرض العصبي، وأنّ الفنان إنسان غير سوي، مريض مصاب بالعصاب، والفن نتاج جانبي لهذا المرض والاختلال.

– الأديب إنسان مريض، وهو عصابي عنيد، فإنّه معرّض للانهيار والتمزّق بل معرّض للجنون، ولكنّه يمنع نفسه من أن تتمزّق بعمله الإبداعي.

– الأدب وليد اللاشعور، وهو عند فرويد تعبير عن اللاوعي الفردي، لكنّه عند يونغ تعبير عن اللاوعي الجمعي، وهو يرى أنّ اللاشعور مستقر يحتفظ فيه العقل بماضي جنسه، بل بحقائق حياته قبل النشأة الأولى.

– يرى فرويد أنّ الأدب تعبير مقنع، وأنه تحقيق لرغبات مكبوتة قياسا على الأحلام، ويحتوي على معنى ظاهر ومعنى باطن تماما كالأحلام.

– الصور الأدبية رموز تفصح عن خبايا نفس مضمرة تُحيل على اللاوعي، وعلى ما في النفس المبدعة من عقد ومركّبات وحضارات.

– النقد النفسي يُفضّل التعامل مع الروايات والمسرحيّات لأنّها أقدر على الاستجابة لأفكاره من القصائد، ذلك أنّ فرويد اقتبس أفكاره من أعمال مسرحية وروائية.

– النقد النفسي نقد تفسيري، لا يُعنى بتحليل العمل الأدبي وبيان قيمه الفنية والجمالية، ولكنّه يعنى بتفسيره واستنباط الدلالات النفسية التي فيه.[1]

_ نقد المنهج النفسي:

تجتمع في المنهج النفسي كثير من الخصائص الإيجابية والسلبية، وسنعرضها حسب ما يراها وليد قصاب:

1_ إيجابيات المنهج النفسي:

بعد أن رأينا كيف أنّ المنهج التاريخي والاجتماعي يركّزان على علاقة الأدب بالتاريخ والمجتمع، وصلنا إلى المنهج النفسي الذّي أشار إلى جانب مهم جدّا في العملية الإبداعية، جانبٌ لطالما كان غامضًا من جهة ومهملًا في المناهج التي سبقت من جهة أخرى، منهج أضاء العتمة التي أحاطت بالعامل النفسي ودوره في إنشاء الأدب، وينطلق أصحاب هذا التوجه من علم النفس ونظرياته وتحليلاته، خاصة آراء واجتهادات عالم النفس المشهور سيغموند فرويد، وقد أوردنا رأيه في عملية الإبداع الفني، والتي ساهمت في تبيين طبيعة العلاقة بين النفس البشرية والأدب، خاصة ما يتعلق بالعقد النفسية وتأثيرها على الأديب وإنتاجه، " **وإذا كان النظر إلى الأديب – ولا سيما الشاعر– قديمًا وحديثًا على أنّه إنسان غير عادي، وأنّ تكوينه النفسي يختلف عن تكوين غيره، فإنّ علم النفس قدّم لنا إضاءات هامة في بيان هذا التكوين على ما فيها من شطط** "[2].

[1] _ المصدر نفسه، 62–66.

[2] _ المصدر نفسه، ص 67.

2_ سلبيات المنهج النفسي:

أخذ النقاد على المنهج النفسي مآخذ كثيرة، أوردها وليد قصاب وسنلخصها في نقاط:

– الآراء والأفكار التي يطرحها المنهج النفسي حول النفس البشرية ما هي إلّا محض افتراضات لا ترقى إلى مستوى الحقائق.

– يُأخذ على المنهج النفسي تعميمه للنتائج المستنتجة من نماذج بشرية معينة، مم يؤدي إلى التغاضي عن الفروق الفردية بين البشر، والإنسان ليس نموذجًا واحدًا، فالله تعالى خلق الناس مختلفين في طبائعهم ونفوسهم.

– تحوّل النقد في هذا المنهج إلى تحليل نفسي، وأصبح الكلام فقط عن الأمراض والعقد والاضطرابات النفسية، وفي هذا تضييع لقيمة الأدب الفنيّة والجمالية.

– المساواة بين النص الجيد والرديء بسبب المبالغة في التحليل النفسي وإهمال القيم الفنّية والجمالية.

– يستبعد هذا المنهج نقد أيّ عمل مجهول المؤلف أو مشكوك في نسبته، بسبب اهتمامه بسيرة المؤلف وعدّها المفتاح لفهم أدبه.

– إنّ افتراض أنّ الأديب مريض نفسيّا، والزّعم أنّه مصابٌ بالعصاب أو غيره من الأمراض الذهنية، ينسحب على جميع الأشخاص الذين يُمارسون فعاليّات فكرية.

– يزعم فرويد أنّ الأدب كالحلم والأدب يختلف عن الحلم من حيث أنّ الأدب يسيطر عليه صاحبه والحلم لا سلطة لصاحبه عليه.

– الربط الدائم بين سيرة المؤلف وأدبه غير دقيق، وغير مطرد، لأنّ الأديب لا يُعبّر دائمًا عن تجارب عاشها، أو مرّت به، بل إنّ حياته لا يُمكن أن تتسع لكل ما نقرأ له من التجارب والأحداث.[1]

– ينطلق أصحاب هذا الاتجاه النقدي من أفكار آراء مسبقة يحاولون تطبيقها على النص الأدبي، وقد يلوون أعناق الدلالات، ويتعسّفون التأويل، لكي يوافق ذلك تصوراتهم الجاهزة.

– المنهج النفسي يحطّ من قيمة الإنسان الذي كرّمه الله تعالى، عندما يجعله محكومًا بغرائزه، ولا سيما الغريزة الجنسية التي يجعلها المحرّك الأوّل لهذا الإنسان.

– الربط بين الإبداع والشذوذ تشجيع على البهائمية والانحراف إيحاء بأنّهما يحققان التميز والعبقرية.

– يُهمل هذا المنهج تأثّر الأدب بالواقع الاجتماعي، عندما يجعل العوامل النفسية وحدها هي مصدر الإبداع.

– التركيز على المبدع وإهمال النص أوقع هذا المنهج في النظرة الأحادية التي وقعت فيها معظم المناهج.

– الشعور والعقل الواعي هو ما يُنظّم الأدب ويخرجه على الشكل الذي يتعاطاه القراء واضحًا ومترابطًا ومفهومًا، وليس اللاشعور هو من يفعل ذلك.

–معظم تصورات المنهج النفسي بُنيت على أوهام وقيم فاسدة.[2]

[1] _ المصدر نفسه، ص67–70.

[2] _ المصدر نفسه، ص70–73.

الفصل الثاني

_ المناهج النقدية الحداثية ورؤية النقد الإسلامي.

تمهيد:

1_ الشكلانية.

_ نقد الشكلانية.

2_ الشكلانية الروسية والتشيكية.

_ نقد الشكلانية الروسية والتشيكية.

3_ البنيوية.

_ نقد المنهج البنيوي.

تمهيد:

بعد مرحلة المناهج الحديثة أخذَ قطار النقد في التقدّم بحثًا عن محطّات جديدة تواكب العصر الحديث وتنتقل بالممارسة النقدية إلى آفاق جديدة، وساهمت التحولات المتواصلة في المجتمعات والحياة العلمية بصفة خاصة في خلقِ مناهجَ مستحدثة وجديدة تقوم على أنقاض المناهج التي سبقتها وتحل محلها، لأنّ التطور سنّة كونيّة وضرورية لاستمرار أيّ شيء في الحياة، وكل من يتوقف عن التطوّر لا يبرح مكانه، وينتهي به المطاف منسيّا في صندوق الماضي.

وتجلّت ملامح هذا النقد الحديث في عوامل كثيرة، لخصها وليد قصاب في عدة عوامل وملامح يمكن أن نلخصها في نقاط:

– الحضور اللافت للنقد في هذا العصر حتى سمّي عصر النقد، ذلك أنّ كل شيء أصبح خاضعا للمراجعة. وكان هذا في الغرب عصر الشك في كل اليقينيات.

– أصبح النقد في هذا العصر أشبه بالكرنفال الكبير من حيث الاختلاط والاضطراب والحرية، وعدم الاعتداد بالضوابط والقيود، ومن حيث عدم انسجام مناهجه بعضها مع بعض.

– هذا النقد سريع التحول والتغير، يتبدّل لَبُوسُهُ كلّ يوم.

– هذا النقد شديد التطرّف أحاديّ النظرة، ذو اتجاه واحد، ينظر إلى وجه واحد من وجوه العملية الأدبية، أو إلى ركن واحد من أركان العمل الأدبي، كالشكل أو المضمون، أو المؤلف أو النص، أو المتلقي، ويراه وحده كل شيء، ويُسقط ما عداه من أركان وعناصر.

– يدّعي الشكلانية والفنية وأنهما معياره، ولكنه صادر عن أيديولوجيات فكرية، وفلسفات وعقائد وتصورات، والمناهج مع محاربتها للأيديولوجيا ما هي في الحقيقة إلا ثمرة من ثمراتها.

– النقد الحداثي وما بعد الحداثي بشكل خاص هو نقد شكلانيّ، لم يعد يهتم بالمضمون في العمل الأدبي.

– تنعدم في هذا النقد كلّ دعوة للاهتمام بوظيفة الأدب، وتحلّ محلها الدعوة إلى الاهتمام بطبيعة الأدب، فيُهمل ماذا قال الأديب؟ من أجل كيف قال؟[1]

– النقد الغربي الحديث على الرغم من سعة انتشاره، ووجود قدر كبير من التجانس والأهداف في مناهجه ليس صورة واحدة، بل في هذا النقد اختلافات غير قليلة، بحسب الطبيعة الجغرافية والنفسية والفكرية للشعب الأوروبي الذي أنتجه.

– النقد الحديث والمناهج النقدية الحديثة وما بعد الحديثة لهم جذور في النقد القديم بشكل أو بآخر.

– النقد الأدبي الحديث تطوّر عمّا كان عليه في العصور القديمة، وأصبح يستفيد من معارف وثقافات ومناهج لم تكن متاحة للناقد القديم.

– اكتسب النقد الأدبي الحديث كثيرا من العمق والمنهجية، وهو يتجه إلى أن يصبح فعالية فكرية مستقلة، وهو يحاول أن يصبح علما له أدواته وإجراءاته.

– النقد الحديث نقد إيجابي، يُسهم في العملية الإبداعية ويزيدها ثراءً وعمقا، بما يُقدّم لها من احتمالات ودلالات.

[1] _ المصدر نفسه، ص81–84.

– يبدو النقد القديم مقارنة بهذا النقد الحديث موجّها ورقيبا بما يُصدره من أحكام على قواعد مقرّرة، وهو أقلّ إسهامًا في العمليّة الإبداعيّة من النقد الحديث.

– لم يعد النقد "ميتالغة" أي لغة حول اللغة كلغة المعاجم، بل هو نشاط إبداعي مثل الأدب، وإذا كان الأدب إبداع تركيبي فالنقد إبداع تحليلي.[1]

1_ الشكلية (الشكلانية).

تعدّدت زوايا النظر إلى العمل الأدبي من قديم، وأخذ كل اتجاه جزءًا من هذا العمل يدّعي أنّه هو الأصل الذي يقوم عليه العمل الفنّي، ومن هذه التنازعات ما حصل حول قضيّة الشكل والمضمون، وهي قضيّة قديمة مازالت قائمةً حتى اليوم في الدراسات النقدية، ومازال كثير من النقاد يميلون إلى تغليب أحدهما على الآخر من حيث أهميته في بناء النص، فانقسم هؤلاء طرفين ووسط، طرف التزم الوسط ورأى أنّ كلا الشكل والمضمون متداخلان ولا يمكن الفصل بينهما ولا المفاضلة كذلك، وطرف لزم أقصى اليسار فأعطى للمعنى القيمة الكبرى، وطرف لزم أقصى اليمين وهم الشكلانيون الذين رأوا أنّ الشكل والأسلوب والصياغة هي النص. وهذا خلق نقدين دائمين مستمرين، نقد شكلي فني جمالي، ونقد موضوعي ومضموني.

عرّف وليد قصاب الشكلانية على أنّها " **مذهب أدبي ونقدي، يذهب إلى أنّ قيمة كل عمل فنّي تتمثل في عناصر صياغته وأصالة أسلوبه، وتضم مجموعة من المناهج النقدية التي تتعامل مع النص الأدبي على أنّه كيان لغوي مستقل، ومن ثمّ فإنّ الأسلوب يعدّ الأساس في العمل الأدبي**"[2].

[1] _ ينظر، المصدر نفسه، ص85–86.

[2] _ المصدر نفسه، ص87.

يرى الشكلانيّون أنّ مهارة الأديب تكمن في الأسلوب وفي تخيّر الألفاظ المناسبة ونظمها على نسق مخصوص من القول بلغة مخصوصة تختلف عن الكلام العادي، لأنّ الأدب عندهم ضرب من النسج وجنس من التصوير، بينما يرى أنصار المضمون أنّ قيمة الأدب بما يحمله من فكر ومن تجارب إنسانية، سياسية واجتماعية ونفسية وتاريخية، وعلى مر التاريخ ظهرت مذاهب كثيرة تتبنى هذين الاتجاهين، كالواقعية والرومانسية اللتان اهتمتا بالمضمون والأفكار، والكلاسيكية التي اهتمت بالشكل وتكلفت في ذلك، وهناك مدارس أيضا مثلت النقد الشكلي، منها مدرسة الشكلانيين الروس، ومدرسة النقد الجديد في الغرب، والنقد الألسني الذي تمثله: الأسلوبية، البنوية، التفكيكية، التلقي، ونظرية النص.[1]

"مبدأ آخر تبناه الشكلانيون من البداية وهو وضع العمل الأدبي في مركز اهتمامهم، رافضين المقاربات السيكولوجية، أو الفلسفية، أو السوسيولوجية التي كانت، ففي هذه النقطة بالضبط يتميز الشكلانيون عن أسلافهم إذ لم يعد ممكنا بالنسبة لهم، تفسير العمل الأدبي انطلاقا من سيرة حياة الكاتب ولا انطلاقا من تحليل الحياة الاجتماعية المعاصرة".[2]

_ الملامح العامة للاتجاهات الشكلانية:

لخصها وليد قصاب في عناصر نذكرها:

– تغليب القيم الجمالية والشكل على ما في العمل الأدبي من فكرة أو خيال أو شعور، أي حصر قيمة العمل الأدبي في الشّكل الفنّي وحده، بحيث يستمدّ العمل قيمته الجمالية من الأسلوب، ولا تتدخّل العناصر الأخرى في صياغة هذه الجمالية.

[1] _ ينظر المصدر نفسه، ص 88–89.

[2] _ تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس "، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص16.

– النظر إلى النص الأدبي على أنّه بنية لغوية جمالية، أو تشكيل أسلوبي متميز، أكثر مما هو تمثيل للواقع، أو انعكاس للحياة، أو محاكاة للطبيعة، أو تعبير عن شخصية قائلة، أو ما شاكل ذلك من أفكار قديمة، لأنّ كل اشتغال خارج هذه البنية لا يقارب جوهر النص.

– الأدب عالم مستقل له قوانينه وبناه وصنعاته النوعية الخاصة التي ينبغي دراستها في ذاتها، وليس ردّها إلى شيء آخر، والعمل الأدبي ليس حمالة أفكار أو انعكاس للواقع المادي، ولا هو تجسيد لخقيقة ما متعالية، إنّه واقعة مادية وهو مؤلف من كلمات وليس أفكار ومشاعر، ومن الخطأ رؤيته تعبيرا عن رأي المؤلف.

– لا تعدو الأفكار أن تكون مجرد محفز للشكل، أو مناسبة أو فرصة لنوع من التمرين الشكلي، فالأدب لا يُصنع من الأفكار، ولكنّه يُصنع من الألفاظ.

– الأفكار عند الشكلانيين غير مهمة وغير يقينية، وهي تقود إلى الاختلاف، على حين أنّ الشكل الذي هو محايد في الغالب، يمكن أن يقضي على الاختلاف، ويقود إلى شيء من التوحد والموضوعية في الأحكام.

– غاية الأدب عند الشكلانيين هي الأدب ذاته، وهي غاية جمالية لا نفعية، فالأدب لا يخدم غرضا تعليميا ولا سياسيا ولا خلقيّا، وإنّما غايته "استيطيقية" أي جمالية، تقوم على الإدهاش والإغراب.

– مثلما أنّ المؤلف لا ينبغي أن يتغيا أي غرض نفعي في الكتابة، ينبغي على المتلقي كذلك أن يجتنب هذا المنزلق.

– النظر إلى الأدب على أنّه مضمون رفيع، أو أنّه يحمل قيمًا ذات شأن، انتقاص من قدره، أو زعزعة في كيانه الراسخ.

– اشتغال الناقد ينبغي أن يكون على الأدوات الشكلية وحدها، وعليها ينبغي أن ينهض درسه.

– يرفض الناقد الشكلاني الفكرة القائلة: إنّ الفن محاكاة للواقع، أو انعكاس له، ويذهب إلى أنّ الأدب لا يعكس الواقع، ولكنّه يحوله إلى شيء غريب أو غير مألوف، إنّه يُصوّر لنا عالما جديدا يزعزع إدراكنا المعتاد للواقع الذي نعرفه.[1]

_ موقف الشكلانيين من المضمون:

النقد الشكلاني مع تركيزه على الشكل إلا أنّ نظرته للمضمون اختلفت على ثلاثة آراء حسب ما أوردها وليد قصاب، أولها رأي اهتم بالشكل وحده، ولم يضع أيّ اعتبار للمضمون، فمهما ضمّنَ الشاعر أدبه من أفكار أو معاني فلا قيمة لها ولا تؤثر على جودة العمل الأدبي، بل المعول على الشكل فقط، ورأي يهتم بالشكل أيضا ويرى أنّه من يسمح للأدب أن يكون أدبا، لكنّه يرى مع ذلك أنّ اتحاد هذا الشكل مع الأفكار يضمن استمراره وخلوده، أي لا يفصلون بين الشكل والمعنى بل هما متداخلان عندهم، ورأي يرى مع كون الشكل كل شيء في العمل الأدبي، يرى أيضا تجريد الأدب من كل نفعية أو غاية بل الأدب في ذاته غاية مقصودة وليس وسيلة لشيء ولا مطية لأي موضوع، أخلاقيا كان أو اجتماعيا أو سياسيا.[2]

_ انتشار الشكلانية:

كان وراء انتشار الشكلانية في العصر الحالي عوامل فكرية وثقافية واجتماعية، أجملها وليد قصاب في ثلاثة عناصر:

[1] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص 89–93.

[2] _ ينظر، المصدر نفسه، ص 94.

– تزعزع إيمان الإنسان الغربي بالأيديولوجيات والأفكار والقيم، بل الأديان، وبذلك لم يعد للفكر قيمة ولا مصداقية.

– انعدام إيمان الإنسان الغربي بوجود أفكار أو قيم يقينية ثابتة، يمكن أن يفيئ إليها، أو تُشكّل على الأقل ثقافة مركزية عميقة، لا تُتَجاوزُ ولا تُتَخطّى أو تُحتَقر.

– اتجاه الحياة الغربية إلى الاهتمام بالمظاهر والشكليات، والعناية بالزخرفة والنقش والزينة، والشغف الدؤوب بكل ما هو مبهر مدهش خارج عن المألوف، وانعكس ذلك في الأدب والنقد كما انعكس في مجالات الحياة المختلفة.[1]

_ نقد الشكلانية:

ينطوي المنهج الشكلاني على كثيرٍ من العيوب، وكثيرًا من الإيجابيات أيضا:

_ الإيجابيات:

لمّا كانت المناهج السابقة للمنهج الشكلاني تُعطي الاعتبار لخارج النص وتغضّ الطرف عن داخله ولغته التي شكّلت بنيانه، جاء هذا الاتجاه على الجهة المقابلة، فرفض كل شيء خارج النص، ليشتغل بالداخل فقط، أي بلغة النص وأسلوب الكاتب، لأنهما في النهاية من يمنحان كل نص تأشيرة الدخول إلى ساحة الأدب، فمهما كانت الفكرة والمضمون في أي تعبير مهمّين لا يشفع لهما ذلك في أن يكونا أدبًا، إلا إذا صيغت هذه الفكرة وهذا المضمون في قالب لغوي إبداعي يستند إلى قدرة اللغة العجيبة على التشكّل في صورة جماليّة مبهرة، بل ومعجِزَةٍ أحيانًا، وهنا تكمن قيمة الشكل اللغوي وقيمة الدراسة الشكلية، حيث تُجلّي الخصائص الفنّية التي جعلت العمل قابلًا

[1] _ ينظر، المصدر نفسه، ص95–96.

لأن يُنسَبَ إلى الأدب والفنية، لأن هذه الخصائص هي جوهر العمل الأدبي، وما عداها من الملابسات الخارجية مجرد عوامل مساعدة فقط.

_ سلبيات المنهج الشكلاني:

كثيرة هي المآخذ على المنهج الشكلاني، ويمكن أن نعددها كما يراها وليد قصاب:

– لغة النص وتشكيله الفنّي والجمالي مهم، لكنّ النص الأدبي ليس لغةً فحسب، لأنّه لا قيمة لأيّ لغة إلّا بما تقول، أي بالفكر الذّي تقدّمه والتجربة التّي تعرضها.

– الاتجاه الشكلاني يُبالغ في جعل الأدب بنية لغوية جمالية فحسب، وهذا خطأ لأنّ فيه إهمالًا للمضمون واختصارًا للأدب في قالب أو مبنى.

– من أخطر ما روّج له الشكلانيون تجريد الأدب من الغاية، والزعم أنّ وظيفته وظيفة جمالية فحسب، ولا غاية نفعية له، فليس للأدب دور في الإصلاح أو التهذيب أو التغيير، وهو لا يخدم أيّ غرض إلّا غرض الإمتاع والإدهاش والإبهار.

– تجريد الأدب من وظيفته يتعارض مع النقد الإسلامي الذي يمنح الأدب دوره في المجتمع مع المحافظة على الجانب الشكلي والمضمون أيضا.[1]

2_ الشكلانية الروسية والتشيكية:

ظهرت المدرسة الشكلانية الروسية عام 1914 وعاشت إلى غاية 1930، ونشأت هذه المدرسة في سياق تاريخي لا يؤمن إلا بالاشتراكية العلمية ويرفض الرأسمالية، وقد مهّدت الشكلانية الروسية لظهور للدراسات السيميوطيقية في غرب أوربا، خاصة في فرنسا، واسمها الحقيقي جماعة أبوياز (Opoiaz)، وقد ظهر نشاط هذه الجماعة كرد فعل على انتشار الدراسات الماركسية في روسيا، وبالتحديد في مجال الأدب والفن، ثم

[1] _ المصدر نفسه، ص 98–99.

أصدرت مجلة تسمى ب (الشعرية/ poetica) وقد نشطت المدرسة في المطلع الأول من القرن العشرين، ثم تفرعت إلى مدارس أساسية ضمن هذا الاتجاه الشكلاني، منها جماعة موسكو والتي يمثّلها رومان جاكبسون(roman Jakobson)، وجماعة بيترسبورغ أو جماعة دراسة اللغة الشعرية أبوياز (Opoiaz)، التي يقودها فيكتور شلوفسكي (Victor Borissovtch Chklovski)، وجماعة تارتو السيميائية، وحلقة براغ اللسانية التي تمثلت في الفكر الشكلاني.[1]

قامت الشكلانية الروسية على مبدأين هما: أولهما قول جاكبسون أنّ الأدبية هي موضوع علم الأدب وليس الأدب، والثاني قصر القيمة الأدبية للعمل الفنّي على الشكل ورفض ثنائية الشكل والمضمون التي لطالما كانت معيارا لأدبية النص قديما.[2]

تطوّرت الشكلانية الروسية عبر مراحل عدّة، كانت في مرحلتها الأولى ترى الأدب كالآلة له تقنيّات مختلفة وأجزاء تعمل، أمّا المرحلة الثانية فأصبحت ترى العمل الأدبي كالكائن الحي، وأمّا المرحلة الثالثة فصارت ترى الأدب عبارة عن نظام[3]

تعد الشكلانية الروسية أحد روافد البنوية، يقول وليد قصاب" **وكان للشكلية الروسية دور هام في تطوير البنيوية الفرنسية مثلما كان لهذه الثانية تأثير فيها، ودور في نشأتها"[4].**

[1] _ ينظر، جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والفن، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور– تطوان، المملكة المغربية، ط1، ص8–9.

[2] _ ينظر، تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس "، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص10.

[3] _ ينظر، جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والفن، ص 11.

[4] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص 102.

_ نهاية الشكلانية الروسية والتشيكية:

بعد العمر القصير الذي عاشته الشكلانية الروسية جاءت سنة 1930 لتُنهي رحلتها بعد تحامل أعدائها عليها، واتهامها بأنّها جريمة على حسب تعبير مناوئيها، من هؤلاء ماكسيم غوركي ولوناتشارسكي، الذي قال عن الشكلانية أنّها " **تخريب إجرامي ذو طبيعة أيديولوجية**"[1]. وفوق هذا كله كان ضغط النظام السياسي الشيوعي ينخر في عظم الشكلانية حتى اضطر أصحابها لإيقاف العمل المنظّم وتخلوا عن اهتماماتهم السابقة وتوجهوا لخدمة الواقعية الاشتراكية الشيوعية أمثال شكلوفسكي[2].

وبعد كل هذه الأحداث التي مرت بها الشكلانية انتقلت أفكارها مع انتقال جاكبسون إلى التشيكسلوفاكيا (براغ)، حيث أنشأ مع تروبتسكوي حلقة براغ اللسانية، والتي " **تولّدت عنها اللسانيات البنيوية والمدرسة اللغوية الوظيفية. وبقي الإرث الشكلاني الروسي طي النسيان مدة طويلة، إلى أن ظهرت مدرسة بنيوية سيميائية أدبية وثقافية جديدة، تسمى بمدرسة تارتو (TARTU) نسبة إلى جامعة تارتو بموسكو.**[3]

_ مبادئ الشكلانية الروسية والتشيكية:

عدّد وليد قصاب أبرز الملامح التي جاءت بها الشكلانية الروسية وشكلانية براغ، ويمكن أن نلخّصها في عناصر نذكرها:

– السعي إلى إيجاد علم أدبي، يصفه جاكبسون بقوله، ليس موضوع العلم الأدبي الأدب بل هو الأدبية، أي تلك الخاصية التي تجعل عملا ما أدبيّا.

[1] _ تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس "، ص 09.

[2] _ ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص 104.

[3] _ جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والفن، ص 9–10.

– تركيز الاهتمام بروح علمية وعملية على الواقع المادي للنص الأدبي ذاته، من واقع ما ذكرناه من أنّه بنية لغوية مستقلة، له قوانينه الخاصة، والأدب هو استعمال خاص للغة، والشعر بوجه أخص هو الاستعمال الأمثل لهذه اللغة.

– تمييز اللغة الأدبية من لغة الخطاب العادي، من حيث أنّها تمثّل خروجا عن اللغة الاعتيادية، لجعلها لغة غريبة خارجة عن الرتابة.

– القيمة الجمالية للنص راجعة إلى الإدهاش والإغراب اللذين يثيران القارئ، لأنّه ينزع له الألفة عن الأشياء التي أصبحت معتادة أو أوتوماتيكية.

– يذكر الشكلانيون أنّ اهتمامهم بالشكل إنّما هو اهتمام بالخصوصية الأدبية وليس غاية في حد ذاته.

– التغريب المنشود عندهم لا يعتمد على اللفظ أو الأداة في حدّ ذاتها، بل على الوظيفة التي تؤديها، فالأداة الواحدة يمكن أن تستخدم في تأدية مجموعة متنوعة من الوظائف الممكنة، مثلما يمكن لأدوات مختلفة أن تشترك في أداء وظيفة واحدة.

– استبعدت الشكلانية على نحو صارم ومنهجي كل ما هو غير أدبي، لأنّ جاكبسون يرى أنّ إقحام غير الأدبي في النقد، حوّل المؤرخين الأدبيين إلى ممارسين لما أسماه بفروع شعبيّة قائمة على علم النفس والسياسة والفلسفة، وغدا الأدب غير قادر على تقديم أكثر من بيّنات ثانويّة أو ناقصة.

– تعرّضت مكانة المؤلف في النقد الشكلي عامة لتبدل جذري وذلك بسبب الاهتمام بأدبية الأدب، فلم يعد الأدب تعبيرًا عن الشّخصيّة كما كان سابقًا في النظريّات التقليدية.[1]

[1] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص 105–109.

– اللغة الشعرية في النقد الشكلي محكومة بقوانينها المتأصلة فيها، ذات قيمة ذاتية.

– ينشأ الأدب عند الشكلانيين من الأدب الذي سبقه وليس من أيّ مصدر آخر غير أدبي، فالواقع عندهم عديم الأهمية في كتابة الأدب وتحليله.

– الأدبية وحدها لا المحاكاة هي التي تستقطب اهتمام الشكلانيين، والتغريب في جوهره، مسألة شكل ولا شيء عداه.

– ليس للمعنى أيّ شيء يُذكر في رأي الشكلانيين، وكما يقول جاكبسون، جوهريا نحن نتعامل مع الحقائق اللفظية، وليس مع الفكر.

– الشكلانية الروسية قَصَرَت اهتمامها على الشكل، وبذلك أصبح المضمون متوقّفًا على الشّكل من دون أن يكون له وجود مستقل ضمن الأدب.

– اهتمّت الشكلانية الروسية بالشعر خاصة، وكان هذا الجنس هو الشّاغل الأول لتفكيرهم، وكان هو نقطة انطلاق النظرية الأدبية الشكلانيّة، لأنّه قابل بمنتهى الوضوح للتفسير الفرقي للأدبية، يقول جاكبسون " إنّ الشعر عُنفٌ منظّم مقترف بحق الكلام العادي".

– اهتمام الشكلانية بالشعر لا يعني أنّها أهملت الأجناس الأخرى، ولكن ركّزت على الشعر لأنّه تبيّن لهم في مقاربتهم للسرد النثري، عدم إمكانية تطبيق المبدأ الفرقي الكامن وراء الشعر تطبيقًا واسع النّطاق أو فعّالا فيه على النثر.[1]

_ نقد الشكلانية الروسية والتشيكية:

الشكلانية الروسية مدرسة مهمة في تاريخ النقد الأدبي الحديث لما لها من مساهمة في أحد نظريات هذا العصر الرئيسية وهي البنيوية، " **وقد عدّ بعض الدّارسين الشكلية**

[1] _ المصدر نفسه، ص 110–112.

الروسية التشيكية من أكثر المدارس التّي وجّهت النقد الأدبي الحديث، وتركت فيه بصمات واضحة لا تُخطئها العين "[1] ومع ذلك لم تخلُ من سلبيات، وفيما يلي رصد لجانبها الإيجابي والسلبي.

_ إيجابيات الشكلية الروسية والتشيكية:

بعد أن بالغت الدراسات والمناهج الخارجية والسياقية في الاهتمام بخارج النص وملابساته التي ساهمت في إنشائه، كان لزامًا أن يوجد تيار يكسر هذا التطرف ويُنهي هذه الأحادية في النظرة إلى العمل الأدبي، فجاء الشكلانيون لأداء هذه المهمة النبيلة والفارقة في تاريخ النقد الأدبي الحديث، فأعادوا الاعتبار لجوهر النص وهو شكله الأدبي والخصائص التي جعلت منه أدبًا، بعد أن أُهملت تمامًا، إذ كيف يُقارَبُ نص بعيدًا عن لغته، وانطلاقًا من هذا المبدأ عَكَفَ هؤلاء الشكلانيون على بيان ملامح وسمات اللغة الأدبية في دراسات علمية ومنظمة، بعيدًا عن الذوقية الفردية، والنظرة القاصرة للعمل الأدبي، فأوجدوا نظريات ومناهج كشفت الكثير من غياهب ومخبوءات النصوص التي بقيت مخفية في مفردات اللغة ومعانيها.

_ سلبيات الشكلية الروسية والتشيكية:

كما أنّ لكل منهج صفات يُمدح عليها فإنّه في المقابل هناك جوانب يُعابُ فيها، وهذه بعض المآخذ على المنهج الشكلي الروسي.

– الصرامة المتناهية في التعامل مع الأدب، وفي محاولة علمنة النقد، وإرساء الدراسات الأدبية على قاعدة مستقلة لا تتعامل مع أيّ شيء غير أدبي.

– قطع النص عن الحياة وعن صاحبه.

[1] _ المصدر نفسه، ص 113.

– المبالغة في الاهتمام بالشكل وإهمال المضمون مع أنّه مهم أيضًا.

– المؤلف عند هؤلاء ليس صاحب رؤية أو فلسفة، فقط هو يُرتّب المادة الأولية للأدب وهي اللغة ترتيبا جماليّا، وهذا تقليل من قيمة المؤلف.

– نَفيُهُم للعلاقة السببية بين النص وصاحبه، نتج عنه فيما بعد ما سُمّي بموت المؤلف.

– إهمال المعنى حتّى كأنّه ليس للغة معانٍ تدلّ عليها ولا أفكار تحملها في طيّاتها.

– جعل الشكليون اللغة مركزًا في تعريفهم للأدب، ولم ينجحوا في توسيع مدى نظرياتهم اللغوية لتشمل مجالات أخرى.

3_ البنيوية:

يتكوّن كل شيء في الوجود من عناصر وأجزاء تجتمع فيما بينها وتتفاعل بطريقة ما، هذا الاجتماع والتفاعل بين هذه العناصر هو ما يشكّل وحدته الكليّة وكيانه العام، وهو ما يسمّى بالبنية، لذلك فالبنيوية مفهوم واسع وعام لا يقتصر على مجال النقد الأدبي والنظريات اللغوية، وهذا ما يشير إليه وليد قصاب في تعريفه العام للبنيوية حيث يُعرّفها على أنّها " **تيّار فكري يهدف إلى الكشف عن بنية الفكر الذي يشكّل أساس ثقافة الماضي والحاضر، وإلى تقعيد الظواهر، وتحديد مستوياتها وتحليلها للكشف عن العلاقات التي تتشكل منها**"[1].

يمكن القول أنّ البنيوية جاءت رد فعل على واقع علمي مشتّت ومتشظّي، حاولت أن تجمعه على موضوع واحد كلّي وشامل وهي البنية، مما سيسمح بربط العلوم ببعضها وتوحيد اتجاهها بعيدا عن التفرّق والضياع في دراسة أجزاء الموضوعات منفردة، وهذه هي الفكرة الرئيسية للبنيوية، الكلية والشمول والمجموع المنتظم.[2]

[1] _ المصدر نفسه، ص 118.

[2] _ المصدر نفسه.

_ البنيوية في النقد الأدبي:

تعد البنوية أحد المناهج الرئيسية التي ارتكزت عليها الحداثة، والبنوية في النقد الأدبي منهج وُلد من رَحم التفكير الألسني، كانت بدايته الأولى والتي مهّدت لظهوره هي محاضرات دي سوسير في علم اللغة العام منتصف العقد الثاني من القرن العشرين، والتي جُمِعَت في كتاب عُنونِ ب "محاضرات في اللسانيات العامة"، ولم يستعمل دي سوسير مصطلح البنية في محاضراته إنما استعمل لفظ نسق أو نظام[1].

يدرس المنهج البنوي النص انطلاقا من النص لينتهي إليه، فهو لا يخرج عن البنية النصية المغلقة ولا يهتم بأيّ شيء خارج النص، لذلك يركّز الناقد البنيوي في مقاربته على العلاقات والتفاعلات التي تنشأ بين العناصر المكوّنة لمادة العمل الأدبي، ويظهر هذا في اقتباس البنيويين مفهوم دي سوسير القائل " **أنّ العناصر اللغوية ليست حقائق موضوعية تحدّدها سماتها الخاصة بها، بل إنّها كيانات علائقيّة تحدّد وظائفها طبيعة الاختلافات فيما بينها ضمن نظامها**"[2].

قسّم وليد قصّاب البنيوية إلى صور وبنويات متعددة كما هو الحال في النقد الأدبي الغربي، لأنّ البنيوية تعدّدت صورها وأشكالها مع أنّها تجتمع كلّها في كونها انطلقت من البنيوية اللغوية، وقد ذكر وليد قصاب ثلاثة أنواع، البنيوية اللغوية والبنيوية الأدبية الشكلية كما سماها، والبنيوية الماركسية التكوينية، وسنحاول أن نعرضها بإيجاز كما عرضها المؤلف.

[1] _ آرنولد ماثيو، مقالات في النقد، تر جمال الدين عزت، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1966.

[2] _ مجيد الماشطه وأمجد كاظم الركابي، مدارس النقد الأدبي الغربي والحديث، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1437هـ-2016م، ص 104.

1_ البنيوية اللغوية:

ذكرنا أنّ البنيوية اللسانية ظهرت في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين على يد (فرديناند دي سوسير)، من خلال كتابهِ "محاضرات في اللسانيات العامة"، ومن خلال هذه الخلفية اللسانيّة نقَلَ الدّرسُ اللساني طريقته في التعامل مع النص الأدبي إلى التحليل البنيوي، والتي تنطلق من الداخل باعتباره نسقًا لُغويًا ساكنًا وثابتًا وتتجاوز الخارج باعتباره جزءا مهملًا لم يشارك في البناء، " **وقد حقق هذا المنهج نجاحه في الساحتين اللسانية والأدبية حينما انكب عليه الدارسون بلهفة كبيرة للتسلح به واستعماله منهجًا وتصورًا في التعامل مع الظواهر الأدبية والنصية واللغوية**"[1]

وتقوم البنيوية اللغوية على أسس ذكرها وليد قصاب نَعرِضُهَا كما عَرَضَهَا:

أ_ اللغة نسق ونظام:

يعرّفُ وليد قصاب النسق على أنّه " **مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الكلام الفردي، وتمكنه من أن يكون ذا دلالة، ومن دون هذا النسق يصبح الكلام أصواتًا بلا دلالة ولا معنى**"[2].

يقصد وليد قصاب بهذا التعريف أنّ العناصر المكوّنة للنظم لا تكون ذات دلالة إذا كانت مفرّقة متناثرة، وإنّما تكتسب معناها وقيمتها من تركيبها على وجه مخصوص، وإلا فهي مجرد أصوات بلا معنى واضح، لأنّ اللغة نظام من العناصر تحكمه العلاقات والتفاعلات التي تنشأ بين هذه العناصر، وهكذا يتكون النظام اللغوي.

تنقسم العلاقات التي تنشأ بين الكلمات مشكّلةً الأنساق الصغرى والكبرى على حسب دي سوسير إلى نوعين: علاقات سياقية وهي نفسها علاقات المجاورة عند

---

[1] _ ثامر ابراهيم محمد المصاروة، البنيوية بين النشأة والتأسيس (دراسة نظرية)، ص12.

[2] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص 125.

جاكبسون، حيث تكتسب الكلمة في هذه العلاقة قيمتها بموضعها في الكلام، وبِصِلَتِها بما قبلها وما بعدها، وهي نفس فكرة النظم عند عبد القاهر، حيثُ يرى أنّ الكَلِمَ يجب أن يكون بعضه بسبب من بعض ويجب أن تأخذ المعاني أيضا بعضها برقاب بعض، وعلاقات إيحائية تتفرع عن اللفظة المفردة باعتبارها دالًّا يحيلُ على معانٍ متعددة حسب طبيعة اللفظ، لكن تبقى الكلمة موصولة ومقيّدة بالنسق العام وبمراعاة المعنى العام للجملة أو التركيب[1].

ب_ ثنائية اللغة والكلام:

_ اللغة أو اللسان:

يُعرّف وليد قصاب اللغة **على أنّها " القواعد التي يتشكل على أساسها الكلام، وهي نظام معياري ثابت، وهي نشاط جماعي يتعالى على إرادة الفرد، ونظامها موجود في دماغ كل واحد من أفراد مستعملي هذه اللغة، وهو الذي يسمح له باستعمالها وفهمها"[2].**

يتضح من خلال هذا التعريف أنّ اللغة نشاط جماعي متعال على الإرادة الفردية بسبب كونها ملكة في عقل الإنسان تمنحه كغيره من الكائنات الحية القدرة على التواصل مع أبناء جنسه في مجتمعه الذي يعيش فيه، كما أنّها أيضا نشاط فردي لأنّ كل الأفراد يملكون اللغة من الناحية البيولوجية وفي كل زمان ومكان.

_ الكلام:

بما أنّ اللغة نشاط اجتماعي فإنّ الكلام نشاط فردي، وهو وسيلة التعبير التي تسمح للأفراد بالتفاعل مع محيطهم ومع من حولهم، والكلام تجسيد واقعي للغة، أي

[1] _ ينظر، المصدر نفسه، ص127.

[2] _ المصدر نفسه، ص128.

أنّ الكلام تجسيد محسوس للغة، ويختلف الأشخاص في قدرتهم على توظيف الكلام لاختلاف البيئة ولاختلاف مستوياتهم التعليمية والثقافية، فالكلام إذا خاضع لإرادة الفرد ولذكائه ولقدرته التعبيرية عن أفكاره وليس متعاليًا كما هي قواعد اللغة، حيث يستطيع المتكلم أن يتصرّف فيما يقوله على ضروب من القول والتعبير، فيقول كلاما عاديّا إذا كان يتعامل في حياته اليومية، ويقول كلاما أدبيّا فنّيا إذا كان كاتبا أو شاعرًا، وهذه الحرية التي يمنحها الكلام هي الفارق الجوهري الذي يتباين فيه مع اللغة.

ج_ ثنائية الدال والمدلول:

الدالّ في اللسانيّات هو الصورة المنطوقة أو المكتوبة لأيّ كلمة، والدالّ يتكوّن في الغالب من مجموعة من الأصوات أو الفونيمات أي الوحدات الصوتيّة الدنيا، سواء كانت صوامت أو صوائت. والوحدة الصوتيّة الدنيا لا معنى لها أو هي خالية من المعنى، ولكن في ائتلافها مع وحدات صوتيّة أخرى، تكتسب الكلمة دلالتها، ما يجعل هذه الوحدة الصوتيّة وحدة مميّزة، وتمييزها يظهر باستبدالها مع وحدات صوتيّة أخرى.[1]

وأمّا المدلول فهو المضمون أو بالأحرى المتصوّر المجرّد المفترض للدليل اللسانيّ. وهو صورة عقليّة نجدها في الذهن، وتوضع إزاء دالّ معيّن. ولو أخذنا على سبيل المثال دليلاً لسانياً من نحو "قلم"، فما أن ننطق بهذا اللفظ أو نسمعه حتّى تحصل في الذهن صورة مفترضة للقلم، بغضّ النظر عن نوعه وشكله ولونه أو قيمته. وفي المقابل وبالنسبة إلى المتكلّم ما أن يفكّر في استعمال كلمة "قلم" حتى يجري على لسانه طبيعيًّا. ولو غيّرنا من باب الافتراض أحد حروف هذا الدليل، من نحو أن نقول عوض "قلم":

[1] أ.د. عبد الحميد النوري عبد الواحد، مقال بعنوان الدال والمدلول، شبكة الألوكة، تاريخ الإضافة: 2018/4/24 ميلادي -1439/8/9 هجري، تم الاطلاع عليه، 2022/5/29، 08:06. https://www.alukah.net/literature_language/0/126765

"علم" مثلاً، بتغيير القاف عينا، أو "قسم" بتغيير اللام سيناً، فسوف تتغيّر الصورة الراسخة في الذهن، ونتحوّل من مجال دلاليّ إلى آخر.[1]

الدليل اللسانيّ في اللسانيّات الحديثة اعتباطيّ، أو أنّ العلاقة بين طرفيه، أي بين الدالّ والمدلول هي علاقة اعتباطيّة أي غير وضعيّة ولا منطقيّة، وإلّا ما العلاقة بين أصوات القاف واللام والميم فضلاً عن الصوائت ومفهوم القلم. والدليل على هذه الاعتباطيّة تسمية القلم قلماً في العربيّة، وتسميته بأسماء أخرى مختلفة تماما في لغات أخرى. ولو لم تكن العلاقة اعتباطيّة لكان كلّ مدلول له دال واحد في كلّ اللغات، وهذا مستحيل.[2]

2_ البنيوية الأدبية الشكلية:

معلوم أنّ البنيوية ترفض أن يفسّر الأدب من الخارج أو أن يكون انعكاسا وصدى لهذه العوامل الخارجية كالمجتمع والعصر والبيئة، وسنذكر فيما يلي عدّة مبادئ ومسلّمات في البنيوية كما يراها وليد قصاب:

– تنظر البنيوية إلى النص الأدبي على أنّه مستقل بنفسه، مكتفٍ بذاته، لا وجود ولا امتداد له خارج كيانه اللغوي، ولا إحالة له على أيّ مرجعية أخرى.

– النص الأدبي عالم مغلق، له بنيته التي هي مجموعة من العلاقات الدقيقة القائمة بين أجزائه جميعا، وكل لفظ تتحدد قيمته في علاقته بما سبقه وبما يليه، هذا النظام يمثّل البنية التي تجعل من الأدب أدبًا.

– يفترض الناقد البنيوي وجود البنية أولا ثم يسعى لتحليلها والكشف عن علاقاتها الداخلية وينتهي عند ذلك، ولا يهتم بدلالاتها.

---

[1] _ المصدر نفسه.

[2] _ المصدر نفسه.

– المنهج البنيوي منهج تحليل وليس منهج تقويم وحكم، ولا يهتم بتفسير النص الأدبي أو البحث عن وظيفته أو قيمته الثقافية.

– المنهج البنيوي لا يهتم بالعالم الذي يكتب عنه الأديب، ولا يختبر مصداقيته، ولا علاقته بمجتمعه، بل يهتم بلغته ومدى تماسكها ونظامها.

– البنيوية بعيدة عن التسلط الأيديولوجي وعن إصدار الأحكام والمزاجية في دراسة العمل الأدبي.

– البنيوية تهتم بكيفية انتاج المعنى لا بالمعنى نفسه، فتنشغل باللغة وتهمل ما تتحدث عنه هذه اللغة.

– الأدب نظام من الرموز والدلالات تولد في النص، وتعيش فيه، ويكون ضمن مستويات مختلفة، الأسلوبي والنحوي والإيقاعي.

– لاكتشاف بنية النص يتم التركيز على ظواهر أسلوبية موجودة في النص، كالتشابه والتناظر والتعارض، والتضاد والتناص والتوازي، وغيرها، وعلى ظواهر صوتية، كالإيقاع والنبر والجهر والهمس وغيرها.

– يحاول التحليل البنيوي للعمل الأدبي استخلاص ما يسمى وحدات وظيفية، وهي في نظر الناقد البنيوي وحدات يمكن تطبيقها على الأعمال الأدبية جميعها، القديمة والحديثة.

– دور القارئ في البنيوية محاورة النص، وهذا القارئ هو الكاتب الفعلي للنص، ذلك أنّه يقوم بترجمة النص كما يقوم بارت.

– الوصف الشكلي الصرف للأعمال الأدبية وعدّها أنظمة لغوية أدّى إلى فكرة موت المؤلف، التي تحدّث عنها البنيوي الشهير رولان بارت وتعني استبعاد دور المؤلف في أيّ عملية لاستنتاج معنى للنص.

– تفترض البنيوية قارئًا مثاليّا يمتلك القدرة على فكّ مغاليق النص، وافترضت في هذا القارئ المثالي أن يكون كفئً وأن يكون متجرّدًا من أيّ خصائص قوميّة، كالجنس والدولة أو طبقة معينة، ومتحرّرًا من أيّ أيديولوجيا يمكن أن تُؤثّر على مقاربته للنص.

– البنيوية هي سلطة النص، تنطلق منه وتنتهي إليه.[1]

3_ البنيوية الماركسية التكوينية:

بعد أن قطعت البنيوية صلتها بالخارج تماما جاء لوسيان غولدمان متأثّرًا ببعض أفكار أستاذه جورج لوكاتش الناقد المجري الماركسي، ليستدرك هذا النقص، فربط البنيوية بالبنية التحتية التي تمثّل المجتمع والاقتصاد وصراع الطبقات كذلك، مع احترام مكانة وخصوصية لغة النص الأدبي.

وبعد أن سمحت هذه البنيوية بنوع من العلاقة بين البنية الفوقية وهي الأدب والثقافة وبين البنية التحتية، بسبب أنّها نشأت في بيئة الفكر الماركسي الذّي يربط الأدب بالمجتمع ربطًا مباشِرًا ويفسّره تفسيرًا ماديّا، انطلقت من تصوّر غولدمان الذّي رأى أنّ الأدبَ تعبيرات عن رؤية للعالم، وأنّ هذه الرؤى وقائع اجتماعية وليست فردية، ويعني هذ التصور عند غولدمان أنّه لا يمكننا عزل أيّ نظرية أو مسألة عن سياقها الثقافي والمجتمعي الذي نشأت فيه.[2]

[1] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص 133–142.

[2] _ ينظر المصدر نفسه، ص 143.

ثمّ إنّ البنيوية التكوينية تهمل دور المؤلف ولا تهتم لقصديّته، إذ أنّ غولدمان " **لا يرى في المؤلف أكثر من مجرد عامل مساعد تمر من خلاله عملية الخلق**"[1]، ومع هذا فهو لا يلغي المؤلف تماما ولا يبالغ في دوره أيضا، بل هو وسط في ذلك، ويرفض غولدمان نظرية هيبوليت تين التي تنظر لسيرة الكاتب وبيئته الاجتماعية في تفسيرها للعمل الأدبي، ثم يحذّر من ذلك لأنّ الكاتب يُمكن أن يخالف ايديولوجيته حتى يصل إلى التناقض بينه وبينها، وبهذا تكون البنيوية التكوينية التي نشأت في ظل الفكر الماركسي منهجًا من مناهج ما بعد البنيوية هدفها استدراك الثغرات التي خلفتها البنيوية، وجمعت ما بين البعد الاجتماعي للنص الأدبي والبعد اللغوي، حيث أعادت للمبدع اعتباره فكانت منهجا علميا موضوعيا.[2]

_ نقد البنيوية:

معلوم أنّ البنيوية أثارت جدلا واسعا وشغلت النقاد كثيرًا، حتى انقسموا في شأنها وتعدّدت نظرتهم لها، فأنصارها كانوا يرونها المنهج العلمي والنقدي الوحيد الذي يلبّي طموح الناقد البنيوي في الكشف عن أسرار النص وخصائصه التي جعلته يدخل ضمن خانة الأدب، ومعارضوها كانوا يرونها مذهبًا متطرّفًا يُقصي كلّ عامل خارجي من المشاركة في صنع العمل الأدبي اقصاءً تامًّا، ولقد اتّخذ وليد قصاب رأيًا وسطًا بين الرأيين فقال أنّ لها سلبيات كثيرة تقابلها إيجابيات قليلة، في محاولة منه ليكون موضوعيًّا، وبدأ بالإيجابيات لكنّه ذكرها في فقرات مختصرة كعادته في كل الكتاب، ونرى أنّه يُمكنُ أن نعدّدها في نقاط.

---

[1] _ لوسيان غولدمان، البنيوية وتاريخ الأدب، تر علي الشرع، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، 1988م، ص15.

[2] __ ينظر، د. عادل اسعيدي وعبد القادر بختي، مرتكزات بنيوية لوسيان غولدمان التكوينية، مجلة آفاق علمية، المجلد 11، ع04، 2019م، ص503.

- إيجابيات المنهج البنيوي:

يرى وليد قصاب أنّ من إيجابيات البنيوية ما يلي:

- الاهتمام بلغة الأدب والتركيز على فنّيته وأدبيّته، وتخليصه من كثير من ملابسات الخارجية، والتي أسرف كثير من النقاد في الاهتمام بها حتّى كادت أدبيّة الأدب وهي جوهره وأساسه تضيع في ذلك.

- يسجل للبنيوية اعتدادها بالنص بإعلاء سلطانه، فالنص بلغته ورموزه ودلالاته وحده الذي ينبغي أن يستنطق في التأويل والتفسير، وعليه يعوّل القارئ، قارئ محكوم بدلالة النص وليس قارئًا مطلق السلطة كما في التفكيكية.

- المناهج الشكلية كالبنيوية عندما تكون منضبطة ولا تبالغ في العناصر الأخرى المكوّنة للأدب تكون أقرب المناهج إلى حقيقة الأدب وجوهره وإلى بيان خصائصه وتأويله.

- يُحمدُ للبنيوية محاولتها ضبط نظام النقد الأدبي والنظرية النقدية وجعله أقرب إلى العلمية والمنهجية، وأبعد عن الانطباعات الذاتية.

- يسجّل للبنيوية أيضا ما حقّقته من نجاح في التحليل اللغوي البنائي بالرغم من فشلها في تفسير النص وتحقيق معناه.

- يُحسبُ للبنيوية أيضا كسرها لاحتكار بعض المفسّرين للنصوص الأدبية، ومحاولتهم إغلاقها على معنًى أحادي لا تتجاوزه، فالأعمال الأدبية لا تمتلك معنىً أحاديّا في نظر البنيوية.[1]

[1] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص 148-149.

- سلبيات البنيوية:

قسَّم وليد قصاب سلبيات البنيوية إلى جانبين جانب فكري وجانب فنّي وبيّن في كل منهما ما يُعابُ على البنيوية من مآخذ وزلّات.

1_ الجانب الفكري:

نشأت البنيوية كغيرها من المناهج النقدية في بيئة غربية تختلف في ثقافتها وعاداتها عن بيئتنا العربية والإسلامية، وانطلقت من فكر يتناقض مع فكرتنا الإسلامية، فمنطق البنيوية عموما منطق الحادي لا يؤمن بقدسيّة النصوص السماوية لأنّ المؤلف ميت عند أصحابها، كل هذه الانحرافات كفيلة بردّها ورفض تبنيها، لكنّ النقد الإسلامي ليس نقدًا عاطفيّا ولا متشدّدًا، بل هو نقد مُنصِفٌ يمكن أن يقبل من كل منهجٍ ما يتفق مع مرجعياته النقدية التي تستند إلى الكتاب والسنة والتراث كما هو معلوم.

ألغت البنيوية المؤلف وافترضت أنّ العمل الأدبي قائم بذاته لا يحتاج إلى أيّ شيء خارج بنيته الداخلية، وهذا خطير جدّا لأنّه يُلغي مبدأ وقانون السببية الذّي يُستدلّ به على الخالق والمدبّر، فكلّ شيء له علّة وجوديّة أوجدت كيانه ومادته وبنيته، ثم فوق هذا الخطأ الشنيع "**خالف البنيويون الفلاسفة في تصورهم عن الوجود والذات والإنسان والتاريخ، وأصبحوا يتحدثون عن البنية والنسق والنظام واللغة فقط، وبذلك قام انفصام حاد بين البنية والتاريخ، إذ البنية عندهم تتّسم بالثبات وتعمل خارج حركة التاريخ.**[1]

ومن مساوئ البنيوية أيضا (اللا إنسانية) أي اعتبار الإنسان ميتًا، فبعد اعلان نيتشه عن موت الإله، أعلنوا هم عن موت المؤلف الإنسان، فنتج عن هذا قطع الرابط الحضاري والثقافي والعقدي الذي يربط النصوص بسياقاتها التاريخية والفكرية التي لا

[1] _ المصدر نفسه، ص 151.

يُمكن تجاهلها، ثمّ تجاوزوا ذلك إلى وظيفة الأدب ودوره الحضاري، فجرّدوه من كل غاية اجتماعية وأخلاقية تربوية بسبب انعدام القيمة الثقافية للعمل الأدبي عند هؤلاء، وهذا بالضرورة يقود إلى مساواة الأعمال الأدبية الرديئة بالأعمال الأدبية الجيدة، مما يعني أنّ الكلمة الطيبة لا تختلف في قيمتها عن الكلمة الخبيثة، وقد ضرب الله مثلا في القرآن يُشبّه فيه الكلمة الطيبة بالشجرة الطيبة والكلمة الخبيثة بالشجرة الخبيثة، فشتان بين الأمرين.[1]

2_ الجانب الفنّي:

نزعت البنيوية في طريقتها إلى الاتجاه الشكلاني، وبالغت في اعتماد الجانب اللغوي وحده دون سواه، وهذا ما خلقَ أخطاءً ومبالغاتٍ يمكنُ أن نلخّصها في نقاط حسب ما أوردها وليد قصاب:

– أسرفت البنيوية أكثر من النقد الشكلاني الجديد في استقلالية الأدب عن كل شيء، وإذا كان النقد الجديد رأى الأدب ضربًا من معرفة العالم فإنّ البنيوية رأت أنّ النص بنية لغوية مستقلة بذاتها، وهذا اسراف تمثّل في الاعتماد على النموذج اللغوي وحده.

– نزعت البنيوية أهميّة الذات المبدعة، وأسقطت عبقرية الفنّان وتميّزه، ومن خلال تبنّيها لفكرة موت المؤلف والتناص لم يعد المؤلف إلا ناسخًا لنصوص وكتابات أخرى، والنص مجرد نصوص مختزنة في ذهن الكاتب يُعيدُ إنتاجها. وقد علّق وليد قصاب على هذا الكلام نافيًا أن يكون التناص مغيّبًا للمبدع في خلقه للنص.

– من المآخذ على النقد البنيوي غموضه وكثرة مصطلحاته، ولايقتصر هذا على النقاد العرب فقط بل إنّ كثيرًا من النقاد الغربيين أيضا امتعضوا من غموض المنهج البنيوي تنظيرًا وإجراءً.

[1] _ ينظر، المصدر نفسه، ص 152.

- من وظائف النقد إضاءة النصوص، ولكنّ البنيوية لم تنجح في ذلك، لأنّها لم تُعنى بدلالة الأدب، وإنّما عُنيت بطريقة إنتاجه.

– لم تستطع البنيوية في رأي وليد قصاب أن تُقدّم شيئا مهما للقرّاء خاصة للقارئ غير المتخصص.

– من مزالق النقد البنيوي تلاعب نقاده بعلاقات النص ومفرداته حتّى راحوا يستبدلون بها غيرها، وذلك بتجاهل دلالات الص الحقيقية من أجل البحث عن بنية أو بنى منظّمة يُفتَرضُ وجودها قسرًا.

– من المآخذ على البنيوية قصورها عن تحليل بعض الأنواع الأدبية كالشّعر، وهي تناسب الأشكال السردية أكثر لأنّه يمكن تقسيمها إلى وحدات.[1]

يتضح من خلال نقد وليد قصاب للبنيوية أنّها منهج يُمكن النظر إليه بإنصاف، ففيه من الإيجابيات ما يجعل الاستفادة منه ممكنة في سبيل خلق منهج إسلامي متكامل ينظر إلى كل جوانب النص ولا يقتصر على البنية كما تفعل البنيوية، فننظر إلى النص من الداخل لنسبر غوره ولنكتشف أسرار لغته وأدبيّته، وننظر إلى الخارج لنعلم ظروف نشأته وكيف ساهمت العوامل الخارجية في تخلّقه على صورته الكاملة والنهائية، فالبيئة والتاريخ ونَفْسُ المبدع كلها أدوات مهمة بل وضرورية لا ينبغي الغاؤها كما في المقابل لا ينبغي المبالغة فيها حتى تُجعلَ الأصل في الخلق الأدبي، ثمّ لابد كما في كل منهج من غربلة كل فكرة تستند إليها البنيوية وعرضها على التصور الإسلامي وعلى الثقافة العربية، حتّى لا نُدخِل على عالمنا الفكري أشياءً غريبةً عنه تهدمُ كل ما بناه الإسلام من عقيدةٍ وأفكار وقيمٍ تُعتبَر ثوابت عندنا، ومن أبرز تلك الأفكار الباطلة المخالفة للقرآن ولعقيدة المسلمين فكرة موت المؤلف التي أسلفنا الإشارة

[1] _ المصدر نفسه، ص153–158.

إليها وسيأتي تفصيلها في نظرية التلقي، لكن يحسُنُ أن نشير إلى مدى خطورة هذه الفكرة، لأنّها لو طُبّقت على القرآن الكريم فسيكون الناقد أو الدارس في معاملته لهذا النص المقدّس المعصوم الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه بنفس الطريقة التي يتعامل فيها مع نص لكاتب عادي أو شاعر، وفي هذا مساواةٌ بين الخالق والمخلوق والربّ والمربوب، وهذا غير مقبول في دين الإسلام وفي منهج النقد الإسلامي.

الفصل الثالث

_ مناهج ما بعد الحداثة في ميزان منهج النقد الإسلامي.

تمهيد:

1_ التفكيكية.

_ نقد التفكيكية.

2_ نظرية التلقي.

_ نقد نظرية التلقي.

تمهيد:

بعد أن عمّرت الحداثة سنوات عديدة جاء الدور عليها لتَلِجَ على مطحنة التطور التاريخي للمذاهب والفلسفات والفكر، فلم تكن استثناءً من كل فكرة طُويَت في صندوق الماضي وانحسرت إلى القاع ليقوم فوق أنقاضها عالم جديد من الفكر والجدل، عالمٌ فَقَدَ الإيمان بكل مسلّمة والثقة بكل مبدأ، فانطلق من الشك المطلق الذي لا تحدّه حِمًى تحولُ دون وصوله إلى العدمية واللامعنى، وسمّيت هذه المرحلة بمرحلة ما بعد الحداثة، بدأت منذ ثمانينيات القرن العشرين لتعلن مرحلةً من الفوضى والضياع والتشتت كما وصفها وليد قصاب، " **وما بعد الحداثة هي كالحداثة وجه آخر من وجوه أزمة الفكر الغربي أو الحضارة الغربية بشكل عام، من حيث سيادة روح الشك وفقدان اليقين، وانعدام الثوابت والحقائق اليقينية، وانفتاح الباب على مصراعيه أمام التجريب الدائم، والقفز المستمر من غير ضوابط ولا معايير**"[1]

وممّا يدل على هذه الفوضى هو الاختلاف الشديد حتى في وضع مصطلح يصف هذا الواقع الجديد ويَسِمُ هذه المرحلة بما يكون دالّا وشاملًا من حيث الوصف ومن حيث الإحالةُ على حقيقة فكرها وفلسفتها ورؤيتها التي كانت نتاج تحول ثقافي متراكم،" **وهو تحول نجح مصطلح ما بعد الحداثة في إضفاء صيغة مفهومية عليه**"[2].

لذلك استقرّ النقاد والفلاسفة والدارسون على مصطلح ما بعد الحداثة لأنّه استطاع أن يُقاربَها وصفًا لا من حيث واقعها فقط بل من حيث تطورها كذلك. وقال بعض النقاد في تعريف الحداثة "**ومنظّروا ما بعد الحداثة يعرّفونها على أنّها مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعدّدة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر**

[1] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص 181.

[2] _ بدر الدين مصطفى، دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي، ص 9.

الثقافية، فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي"[1]. والملاحِظُ لهذا التعريف يرى التخبّط والغموض والحيرة التي أحاطت بهذا المصطلح وبمفهومه ودلالته كما أشرنا، فكيف لا يُمكنُ التفريق بين ظاهرة اجتماعية وظاهرة ثقافية، إلّا أن تكون المعايير والحدود والخصائص المميّزة للأشياء عمّا يُغايرها قد أُذيبت وهُدمت، ليدخل الواقع في متاهة شاملة وفوضًى عارمة لا تستثني مجَالًا دون آخر.

1_ التفكيكية:

ظهرت التفكيكية نهاية الستينات من القرن العشرين، وهي منهج قام على فكر وآراء الفيلسوف والناقد الأدبي الفرنسي "جاك دريدا" والذي يعتبر رائد التفكيك والأب الروحي والمُنظّر لهذا الاتجاه، وتعتبر التفكيكية أحد أهم التوجهات الفكرية والفلسفات الأساسية لمرحلة ما بعد الحداثة، لما جاءت به من فكر تقويضي متحرر يهدم ما قبله ويتمرّد على كل مسلّمةٍ وعلى كل مبدأ وقانون، وقد ترجم المصطلح الأجنبي الذي سُمّيت به هذه الفلسفة إلى عدّة مرادفات في العربية، منها التقويض والتشريحية، لكن التفكيكية كان أقربها إلى الدلالة على معنى المصطلح في سياقه الغربي، ولقد تبنّى أصحاب التفكيك بسبب الخلفية القائمة على الشك فكرةً رأت أنّ الهدم والتقويض لكل بناءٍ ضرورةٌ لإدراك كنهه ولإعادة تشكيله، وهي بذلك تتخلّص من سطوة العقل والايديولوجيا وتقوّض **" ما عُدّ قيمًا وأنساقا ومفاهيم منطقية أو أخلاقية، نُظرَ إليها على أنّها تُمثّل جوهر الفكر الإنساني، وأُعطيت صفة العلو والثبات والإطلاق على ما هو نسبي أو زائل"**[2]. وقد اعتمدت التفكيكية لتحيق هذا اللامنهجية منهجًا، واللامركزية مبدأً.

[1] _ د. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط3، 2002م، ص 224.

[2] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص 185.

_ النقد التفكيكي:

يرى وليد قصاب أنّ التفكيك أقرب إلى أن يكون مقاربة فلسفية للنصوص منه إلى أن يكون مقاربة أدبية، بل هو منهج من مناهج القراءة، حتى أنّ بعض النقاد صنّفه أحد اتجاهات التلقي والقراءة، أوجده جاك دريدا، ويهدف كغيره من المناهج إلى تفسير النصوص وتأويلها، لكن على مبدأ مختلف، فينطلق من الشك القائم على رفض التقاليد والقراءات المتوارثة، ثم يَلجُ إلى النص باحثًا عما يخفيه من كنوز الدلالات من خلال الإشارات اللغوية والرمزية مفتّتًا الخطاب وباثًّا الشك في نسيجه ليفتح ثغرة تسمح بخلخلة نظامه، ليصل إلى ما يسميه دريدا الجذور، وهي (المركزية الصوتية والتصورية) التي تشكّل بسببها ما يسمى بالعامل الميتافيزيقي أو الأيديولوجي لأغلب خطابات الغرب الفلسفية قديمها وحديثها. ثم بعد أن أنهى وليد قصاب كلامه عن آلية النقد التفكيكي في الولوج إلى النص ذكر التشابه بل والتداخل الذي حصل بين التفكيك والتلقي حتّى عدّ بعض النقاد المنهجين منهجًا واحدًا.[1]

- أبرز ملامح النقد التفكيكي:

سَرَدَها وليد قصاب في صفحات معدودة يمكن أن نلخّص المفيد منها والمهم في نقاط نذكرها:

- التفكيك نظرية في القراءة، ولذلك يعدّ اتجاهًا من اتجاهات نظريات التلقي والقراءة التي تعطي السلطان للقارئ، وقد تطور مفهوم ودور القارئ في مرحلة ما بعد الحداثة تطورًا كبيرًا.

- يرى التفكيك أنّ النص لا ينزع إلى التجانس والتناسق، بل ينزع إلى التفكك والتنافر الذي يخلق فجوات تضع المعنى الظاهر والمألوف محل مساءلة بعد قراءتها.

[1] _ ينظر المصدر نفسه، ص 187-188.

– يقوم التفكيك على إظهار أنّ النصوص تضع أنظمتها الحاكمية والقائمة في مأزق، ويحاول التركيز على معضلات المعنى ومآزقه حيث تضطرب هذه النصوص وتدّد أن تناقض نفسها.

– حاولت البنيوية التوفيق بين ما قد يكون في النص من تضاد، ولكنّ التفكيكية لم تفعل ذلك، بل تبنّت مفهوم (المضادات الثنائية)، وبذلك يضيع البناء ووحدته العضوية.

– جوهر التفكيك كما يراه دريدا هو غياب المركز الثابت للنص، أي غياب المعنى الذي يمكن أن يُقال إنّ النص يحمله.

– يرى البنيويون أنّ النص مغلق ونهائي وينتهي عند فراغ الكاتب من كتابته، بينما في التفكيك النص مفتوح ولا نهائي والحديث عن انغلاقه خطأ.

– القارئ في التفكيك لا يُفسّر النص بطريقته الخاصة فحسب، بل يُنتجه ويعيد كتابته.

– تفترض البنيوية تعدد القراءات للنص الواحد بينما تفترض التفكيكية لا نهائية هذه القراءات، وذلك بسبب مركزية النص، ومقصدية المؤلف، لتحل محلّها مقصدية أخرى هي مقصدية القارئ فقط.

– لا قيمة للنص في التفكيك من غير قارئ، وهذا القارئ هو السلطان الذي يحدد دلالته.

– إنّ الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية انتقال من العمل إلى النص، ومن رؤية النص ككيان مغلق إلى رؤيتها متعددة على نحو لا يقبل الاختزال.[1]

– يمكن للقراءة التفكيكية أن تبدأ من أي جزء من أجزاء النص، هامش أو حاشية أو تلميح عابر، وذلك حسب طبيعة الكتابة.

[1] _ المصدر نفسه، 188–191.

– يفصل التفكيك الدال عن المدلول كما في البنيوية، لكن يختلفان في تفاصيل العلاقة بينهما. وهذا يفتت الخطاب الجاهز ويبعث الفوضى في نواحيه.

– لا يثق التفكيك في النسق باعتباره نظامًا عامًّا يحدّد طريقة أداء العلاقات وتحقيقها للدلالة، وينسف جميع القواعد والقوانين، ويعطي المدلول حرية اللعب الكامل المنفصل عن الدال.

– التشكيك في العلاقة بين الدال والمدلول يعني أنّ المعنى ليس حاضرًا في الدال، بل منتشر ومبعثر على طول السلسلة الكاملة من الدلالات.

– المعنى لا يتطابق مع ذاته أبدا، فهو نتاج سيرورة انفصال.

– اللغة في التفكيك تشبه قماشًا ممدودا إلى ما لا نهاية، فما من شيء محدد بصورته عندهم.[1]

– أهم مصطلحات التفكيك:

يشتمل التفكيك على مصطلحات مهمة تمثّل مبادئ بالنسبة لهذا التوجه القرائي، سنعرض أربعة منها وهي أهم ما أورده وليد قصاب.

1_ الإرجاء(التأجيل): وينتج عن الاختلاف، وهو مبدأ يعني اختلاف وتداخل الدوال فيما بينها، بحيث يسبب هذا ما يسميه دريدا الإرجاء، وهو بدوره يعني تأجيل المعنى الممكن إلى ما بعد، لأنه غير ممكن حاليّا[2].

ضَربَ وليد قصاب مثالا لهذا فقال لو كنات لدينا جملة " ضرب محمد زيدًا " فإنّ المعنى لم ينتهي والجملة ليست تامة كما عند اللغويين، لأنّها تحتمل معنًى مُرجأً مؤجّلًا هو أن يكون محمد ضرب زيدًا في أمر معيّن دون غيره، فمثلا المعنى المُرجَأُ هنا

[1] _ المصدر نفسه، 192–194.

[2] _ المصدر نفسه، ص 194.

يمكن أن يكون إذا صغناه في جملة " ضرب محمد زيدًا في مشروعاته التجارية " أو " ضرب محمد زيدًا في الكرم " أي تفوّق عليه فيه، فهذه الإشارة اللغوية علّقت المعنى ومنعته من أن يكون واضحًا، والنص كله معلّق مُرجأٌ حسب رؤية التفكيك.

2_ الانتشار والتشتت:

المقصود بالانتشار والتشتت أنّ المعنى منتشر ومبعثر على سطح النص، وهذا بسبب غياب مركزية النص، وبسبب غياب العلاقة اليقينية بين الدال والمدلول، وهذا النتشار والتشتت يُصعّب ضبط المعنى والتحكم فيه.[1]

3_ فكرة الكتابة:

كان الكلام في السابق من أيام أفلاطون هو الأصل والجوهر، لكن في التفكيك صار الجوهر والأوّلية للكتابة بدلًا من الصوت، فدريدا يرى أنّ المنطوق مع أنّه صوت يحوي كتابةً، بل حتى القراءة عنده نوع من الكتابة، وفوق كل هذا التلاعب بلغ التفكيك إلى قلب المعنى اللغوي للفظ باللعب في مركزيته الصوتية من خلال الكلمة المضادة، فمثلا لفظ " العُقار " بمعنى السم، الذي استعمله أفلاطون لوصف الكتابة، فسّره دريدا بالشفاء، زاعمًا أنّ هذا المعنى مختبئٌ ومطويّ لم يصل إليه أحدٌ من قبل، وهكذا يتعامل التفكيك مع النص، التلاعب المستمر غير المنضبط والمفتوح على مصراعيه.[2]

4_ فكرة الغياب والحضور:

تتمثل هذه الفكرة في الدال والمدلول حيث يمثّل هذا الدال حالة الحضور بينما يمثل المدلول حالة الغياب، ليأتي بعد ذلك دور القارئ في استدعاء هذا الغائب المتشكّل في التصور الذهني، وبما أنّ التفكيكية تشكّك في العلاقة بين الدال والمدلول أي في

[1] _ ينظر، المصدر نفسه، ص 196.

[2] _ ينظر، المصدر نفسه، ص 196-197.

فكرة الحضور من خلال الدال، فهذا يعني أنّ المعنى سيصبح في حالة غياب دائمة ولا تستطيع أي قراءة أن تزعم أنها سيطرت على المعنى أو على مركزية هذا المعنى.[1]

- القراءة التفكيكية:

يرى وليد قصاب أنّ القراءة في التفكيك مختلفة عن القراءة في كل المناهج عدا البنيوية، فالقراءة في التفكيك تعني" **تجريد النص عند قراءته من جميع الملابسات الخارجية المتعلقة به"**[2]، أي أنّ داخل النص فيه كل ما يكفي لمقاربته والوصول إلى أسراره وأعماقه، والقراءة في التفكيك لا ترضى بما هو ظاهر بل تغور في النص بحثا عن معانٍ تخالف هذا الظاهر عن طريق تفكيك بنيته التي لا يفترض التفكيك وجودها أصلا إلا لتقويضها، ويعتبر هذا عند أصحاب هذا التوجه إعادة كتابة وإعادة إنتاج للنص وإعادة تشكيل لمعانيه وبنيته وصورته على النظام الذي بُني عليه، لأنّ المعنى في رأيهم كما قال وليد قصاب" **يتفكّك دائما لصالح معنًى آخر في سلسلة لا تنتهي من التأويلات والتفسيرات "**[3]

_ نقد التفكيك:

تقدّم معنا منهج التفكيك وطريقته ومصطلحاته ومفاهيمه التي ينطلق منها، وهي لا شكّ تحمل جانبًا سلبيّا بيّن العَوَر، وجانبًا إيجابيّا كذلك يحتاج أن يُبرَزَ من باب الإنصاف، وسنحاول أن نعرض رأي وليد قصاب في التفكيك من الناحية السلبية فكرًا وفنًّا ثم نبيّن رأيه فيما يراه إيجابيّا.

---

[1] _ ينظر، د. رمضان عمر، المناهج النقدية الحديثة في ضوء التصور الإسلامي، رابطة أدباء الشام، نقد-أدبي/52855-التفكيكية/ http://www.odabasham.net

[2] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص 198.

[3] _ المصدر نفسه، 200.

1_ من الناحية الفكرية:

يرى وليد قصاب أنّ فلسفة التفكيك في تعاطيه للحقائق الوجودية عامّة وللظاهرة الأدبية خاصة خطيرة جدًّا[1]، لأنّها تنطلق من الشكّ المطلق في كل شيء حتى المقدّس منه، وهذا موطن الخطر الذي أشار إليه وليد قصاب، فلو افترضنا أنّ دارسًا عَمَدَ إلى القرآن العظيم ليُقَارِبَ نصّه المعصوم بحُكم أنّه إلاهي، لن يُراعيَ مصدر النص ولا كونه من عند الخالق المدبّر المصوّر، بل سيخوض في تفكيكه وهدمه بغير ضابط ولا زمام، ويفتح معانيه على كل الاحتمالات حتّى التّي لا يتحمّلها النص بدعوى أنّها مخبوءة في طياته ومستترة تحت ظواهر الدوال، وبدعوى أنّه لا يوجد نص يحمل دلالة قطعية يتوقف المعنى عندها ليكوّن الحقيقة الكاملة والتامة لدلالة النص أو لتلك الألفاظ المكوّنة له، هذا في الصريح الواضح، أمّا المتشابه فلا تدري أين سيصل به تأويله المفتوح واللانهائي حسب رؤيتهم للمعاني في أيّ نص أيّا كان مصدره أو طبيعته، لذلك كان هذا في ميزان النقد الإسلامي عبثًا قوامه اللهو واللعب واتخاذ القدسيّة الإلاهية هُزُؤًا وسِخريًّا، ومعلوم أنّ الدّين عندنا وثوابته غير قابلة للمساس فضلًا عن المراجعة والتقييم، فكيف بالتشكيك والالغاء. لكن العجيب أنّ هناك من النقاد والدّارسين من يأخذ من الفكر الغربي كل شيء ويقبله، بل ويتبناه منهجًا يوالي ويُعادي عليه، ويُسفّه من رفضه والتزم بعقيدته وتراثه وتصوره الإسلامي المعتدل عن الإله والكون والوجود والإنسان، وما كل ذلك إلا بسبب الخواء الذي يملأ نفوسهم، فلو كانوا ممّن ملأت جوفه أجاويد الثّمر من فكرنا وفلسفتنا الإسلامية لما رأينا هذه المُسُوخَ طافيةً على الملأ، وهاتفةً بكل قبيح، بل وداعية إليه.

[1] _ المصدر نفسه، 205.

_ الجانب الفنّي:

حسب وليد قصاب كثيرة هي الانحرافات الفنية للتفكيك، ولا تقل زيغًا وضلالًا عن الانحراف الفكري لهذا المنهج، ويعتبرها خطيرة لا على الفكر فقط بل حتى على الجانب اللغوي والجمالي للنصوص، وفيما يلي بعض العناصر التي عابها وليد قصاب على التفكيك فنّيًا، تليها مآخذ عامة.

1_ الشكّ المطلق في اللغة:

عرفنا أنّ الشك مبدأ أوّلي وعام في التفكيك ينطبق على كل شيء وعلى كلّ مجال، من ذلك اللغة، حيث شكّكوا في علاقة الدال بالمدلول لهدم البنية النصية التّي أقامتها البنيوية في داخل النص، وهذا بالضرورة هدم وتقويض للعلاقات التي تنشأ بين كل العناصر الموجودة في اللغة، وإحالة للمعنى على الضياع والتشتت والتبعثر، وفوق كلّ هذا " **قد يؤدي الشك التفكيكي في اللغة إلى القضاء على وظيفة اللغة الأساسية، وهي التواصل الإنساني**"[1].

2_ بدعة القراءة:

منح التفكيك القارئ سلطةً مطلقةً في التعامل مع النص، فمبدأ الغاء العلاقة اليقينية بين الدال والمدلول فتح للقراءة أن تكون لا نهائية، ذلك أنّ كل معنًى يقبض عليه القارئ هو أحد المعاني فقط وليس هو المعنى النهائي، بل هو مفتاح لمعانٍ جديدة يستشفّها من الفجوات والفراغات أو ما يُسمّى بالبياض الموجود في النص، فأصبح هذا القارئ السلطان الذي لا سلطة فوقه توجهه أو تضبطه، والعابث الذي لا رادع يزجره،

[1] _ المصدر نفسه، ص207.

يفعل ما يشاء ويؤول كيفما شاء أيضا، وهذا صنع دكتاتورًا وصنمًا يسمى القارئ، وبدعة تسمى القراءة، تتصف باللانهائية المطلقة.[1]

3_ الخلط بين النقد والإبداع:

لا يُفرّق النقد الما بعد حداثي عموما والتفكيك خصوصًا بين النقد والإبداع، فالتفكيك يعتبرهما شيئا واحدًا بحجة أنّ كلاهما كتابة كما يرى التفكيكيون، ثمّ إنّ اعتبار القارئ يعيد إنتاج النص من خلال الفراغات والفجوات أخذ بيد النقد إلى دائرة الإبداع، فأصبحت لغة النقد أدبية بدل أن تكون علمية تفسيرية، وأصبح القارئ لهذه اللغة النقدية يحتاج إلى أن يفك مغاليقها أيضا كما أنّه يدرس نصّا أدبيّا، وهذا يؤدي إلى حجب النص وضياع معناه بسبب الاشتغال بطبيعة هذه اللغة الأدبية الغير واضحة.

4_ عدم انسجام النص:

عوْدًا على مبدأ أنّ كل نصّ مملوء بالفجوات والفراغات نصل إلى نتيجة مفادها أنّ هذا النص بالضرورة يفقد انسجامه واتساقه فضلًا عن دلالته القطعية، وهذا يخالف عندنا في نقدنا الإسلامي عقيدة المسلمين في قرآنهم، فالقرآن كلام الله المعصوم الكامل المنزّه عن كل نقص، لأنّه كما أخبر تعالى عن ذلك فقال ((الر ۚ كِتَابٌ أُحْكِمَتْ آيَاتُهُ ثُمَّ فُصِّلَتْ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ خَبِيرٍ)) هود ((الآية –1)).

ثمّ " **لا شكّ أنّ هذا الكلام خطير**، (أي القول بأنّ كل نص يحوي فجوات وفراغات)، **وتعميم في الحكم غير مقبول، فليس كل نصّ حافلًا بفجوات وفضاءات تجعله قابلا للفك والتأويل**"[2].

---

[1] _ ينظر، المصدر نفسه، ص207–208.

[2] _ ينظر، المصدر نفسه، ص209.

_ مآخذ عامة:

أضاف وليد قصاب لما سبق من العيوب بعض المآخذ سماها عامة نعددها في نقاط:

– تعسف التفكيك في الاحتكام إلى اللغة وحدها، وإقصاء الملابسات الخارجية جميعها.

– إلغاء المؤلف والحكم عليه بالموت، والقول بالتناص الذي يجعل المؤلف لا يزيد عن كونه ناسخًا لنصوص قديمة، وهذا نفي لعبقرية المؤلف.

– تركيز التفكيك على الكتابة ينفي أشكال اللغة الأخرى كالكلام والاستماع، وهو نوع من أنواع التعالي في الكتابة، وتجاهل لدور سائر أشكال اللغة الأخرى ووظيفتها ودلالتها.

– غموض التفكيك ولغته الاستفزازية الحادة، وشغفه باستخدام كلمات ومصطلحات غير واضحة سعيًا لإبهار القارئ وإقناعه بأنّ ما يقال له استثنائي[1].

_ إيجابيات التفكيك:

كما أنّ لكل منهج إيجابيات في مقابل سلبياته فإن التفكيك كذلك وعلى الرغم من خطورته التي بيّناها إلّا أنه فسح المجال لتعدد الأصوات وعدم احتكار الشعوب الغربية للمعرفة، وخَلَقَ ديمقراطية منفتحة على كل شيء ومستعدة لسماع أيّ رأي مهما كان مُخالفًا، وهذا يقوّض المركزية الغربية التي سيطرت على ذات المجتمع الغربي، " **فالتفكيكية – إذن – دعوة إلى التنوع الثقافي والحضاري، وتعدد تجارب الشعوب**

[1] _ المصدر نفسه، ص 210–211.

وخبراتها، فهي – على الأقل – كسرٌ لاحتكار الحضارة الغربية للحقيقة، وتعرية لهذه الحضارة بآلياتها نفسها"[1].

2_ نظرية التلقي:

بعد أن جعلت المناهج باختلافها تعطي الاعتبار لجزء من مكونات النص الفَضلَ كلّه في تخلّق هذا النص ووجوده، جاءت نظرية التلقي كذلك على هذا النحو، فمنحت القارئ السّلطة كلّها في تأويل النص وتفسيره كما فعل التفكيك، بل إنّ كثيرًا من النقاد لم يفرّق بينهما وعدّهما منهجًا واحدًا.

نظرية التلقي وليدة تطور وتمخضات تاريخية كغيرها من المناهج النقدية والنظريات النقدية، نشأت في ألمانيا في الستينيات من القرن العشرين على يد **هانز روبرت ياوز** ونظيره **ولفغانغ إيزر** و**ستانلي فيش الأمريكي**، وهؤلاء الثلاثة هم الذي نشروها واشتغلوا عليها حتى صارت استراتيجية نقدية في التعامل مع النص، وقد اختلفت وتعددت مرجعياتها الفكرية بين الظاهراتية والهيغلية والماركسية.[2]

ينطلق التلقي من مركزية معينة هي القارئ، حيث يَمثّل هذا القارئ بأنواعه التي عدّدوها الوحيد الذي يملك في جوفه كل المعاني الممكنة للنص، ثمّ " **إنّ نظرية التلقي هي عملية زحزحة لمركزية المؤلف والاهتمام بالقارئ أو المتلقي، وهذا ما ظهر في مدرسة كونستانس التي هي أولى محاولات لتجديد دراسة النصوص في ضوء القراءة، وكان اهتمام الباحثين قبل ذلك مُنصبًّا على كشف الروابط القائمة بين النص ومبدعه،**

[1] _ المصدر نفسه، ص 212.

[2] _ ينظر المصدر نفسه، ص 215.

فراح أتباع هذه المدرسة ينادون بانتقال العلاقة من الكاتب إلى نصه إلى العلاقة بين القارئ والنص"[1].

_ مبادئ التلقي:

يمكن أن نلخّصها حسب ما أوردها وليد قصاب:

– النص في التلقي لا قيمة له من دون قارئ، فالقارئ خالق النص والمانح إيّاه دلالته ووجوده، ودلالات النص اللانهائية يحددها القارئ وحده.

– النص الأدبي ميّت من دون القارئ، والقارئ هو الذي يعيد إليه الحياة.

– القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي هو حوار بين القارئ والنص، وبين الأسئلة التي يثيرها القارئ وبين الأجوبة التي يقدّمها النص.

– العلاقة في التلقي بين الدال والمدلول ليست وحيدة الجانب، فقارئ النص يُمكن أن يُنتج الدلالة التي لا تعتمد على النص وحده، لأنّ النص غير ثابت ولا محصور في مدلول واحد.

– يبدو كل قارئ مؤلفا جديدا للنص، وكل قارئ يحمل معه تجربةً معرفية تغني النص، وتعيد إنتاجه من جديد.

– الفجوات التي في النص يملأها القارئ المتميز أو الفعلي، والقراءة تفاعل بين موضوع النص وبين الذات القارئة.

– النص لا يُنتج المعنى، إنّما يُنتجه التفاعل بين القارئ والنص.

[1] _ فتيحة سريدي: نظرية جمالية التلقي في النقد العربي الحديث، التواصل في اللغات والآداب، العدد 37، 2013م، ص 121.

– المتعة الجمالية تتحقق عادة في الطريقة التي يؤول بها المتلقّي العمل الأدبي.

– النص في التلقي كما هو في التفكيك، غير منسجم وغير متناسق، بل هو مليء بالثقوب والفجوات يملأها القارئ فقط.[1]

– تراكم الفهم والقراءات لنص معين تجعله في حالة تطور مستمر.

– هناك نصوص قرائية تُستهلك بالقراءة فلا يُعاد تحققها، أي يقرأها القارئ مرّةً واحدة فلا يعود إليها. وهناك نصوص كتابية، بمعنى أنّ القارئ يعود إليها أكثر من مرّة، وفي كل مرّة يعود إليها فيها يعيد كتابتها مع كل عودة جديدة.

– ذكر ديفيد روبي أنّ النصوص الكلاسيكية هي التي يُطلق عليها صفة القابلية للقراءة.

– الذي يقوم بالقراءة صاحب السلطان، وهو القارئ كما في التفكيك، واشترط في دريدا أن يكون قادرًا على تفكيك الأنظمة والمقولات ليُعيد صياغتها من جديد وفقًا لنظام الاختلاف لا الاتفاق بطبيعة الحال.

– القارئ في التلقي قارئٌ مُنتج وليس مُستهلكًا، وقارئ كاتب.

– نظرية التلقي لا تهتم بالقارئ العادي البسيط، أو بالقارئ السلبي، بل تهتم بالقارئ الذكي، القارئ المُنتج لكي يقوم بهذا الجهد الشاق الذّي يُطلب منه في مقاربة النص.

– أعلت نظرية التلقي من شأن القارئ، وحولته من خاضع للنص إلى سيّدٍ عليه يُفسّره ويعيد كتابته، ويؤوله كما يشاء، وقد أطلق العنان للتأويل.[2]

[1] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص 216–218.

[2] _ المصدر نفسه، ص 218–221.

_ من مصطلحات التلقي:

أنشأت نظرية التلقي كغيرها من المناهج مصطلحات خاصة بها تمثّل أفكارها الرئيسية ذكر منها وليد قصاب التالي:

أ_ أفق الانتظار أو أفق التوقع: يُقصد بأفق التوقع أو الانتظار المعيار الذي يستقبل به القارئ النص، ويلزم منه التهيؤ المسبق للقارئ ليستقبل النص، ويستند هذا المعيار إلى الخبرة الجمالية، والتي تتحكم في نوع استجابة القراء للنصوص، فعلى أساس التوقع والمُنتَظَرِ يُقبَلُ النص أو يُرفَض،" **أي أنّ أفق الّتوقع يساعد كثيرا في فهم رد فعل القرّاء على الأعمال الأدبية ومن خلاله يتم بناء المعنى وإنتاجه، وتحديد الأهمية الّتاريخية والجمالية للعمل الأدبي وذلك من خلال استمرارية الحوار بين العمل والجمهور المتلّقي**"[1]. ويتشّكل أفق انتظار القارئ عادة كما يذكر وليد قصاب من أربعة عناصر هي:

1_ معرفة القارئ المُسبقة بخصوصية كتابة العمل المُقبِل على قراءته.

2_ تجربة القارئ الخاصة في مجال نوع أو غرض أدبي معين.

3_ درايته العامة بالأشكال التي ميّزت أعمالًا سابقة.

4_ إدراكه الفرق بين التجربة الواقعية والتجريب النصي.

ب_ التناص: ويعني تداخل النصوص فيما بينها، بحيث لا يُمكن لأيّ نص معاصر أن يكون مخلوقًا من العدم، بل يكون مُتشكّلًا من النصوص السابقة المخزّنة في ذهن الكاتب، وهذا أمر واقع لا مناص عنه عند الشعراء والمبدعين.

[1] _ د. علي الحمودين ومسعود القاسم، اشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، مجلة الأثر، ع25، جوان 2016، ص 307.

ج_ موت المؤلف:

المقصود بهذا المبدأ الذي بدأ مع البنيوية إلغاء سلطة المؤلف على ما كتب، وأنّ دوره ينتهي عند الكتابة، فلا اعتبار له ولا لقصديته أثناء المقاربة لنصه، فالنص فقط ولا شيء غير النص، ويرى رولان بارت أنّ موت المؤلف هو الثمن الذي تتطلّبه ولادة القراءة[1]، وقد قدّم رولان بارت مجموعة من الأفكار تعبّر عن هذه القضية:

– الكتابة حياد وهدم لكل صوت، أي لا ترتبط بزمن، أو ظرف أو شخص.

– ما إن يُروى حدث حتّى يغيب المؤلف، ويفقد صوته، ويدخل في موته الخاص.

– إنّ اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف، حذف المؤلف لمصلحة الكتابة، وأعطي القارئ مكان المؤلف.

_ القراءة بين التفكيك والتلقي:

يَكمُنُ الفرقُ في القراءة بين التلقي والتفكيك في مدى الصلاحيات التي أجازها كل منهما للقارئ، فالتفكيك يعطي للقارئ سلطةً مطلقةً بلا ضوابط ولا قيود، بينما التلقي يقيّد هذه السلطة عن طريق وضع إطار للقراءة والتفسير يُسمى بمفهوم ((الجماعة المفسّرة))، وهو اتفاق عدّة قرّاء على ملمح أسلوبي، وهذه الجماعة هي التّي تحدّد أدوات القراءة حتى لا يُصبح الأمر فوضى كما في التلقي، يقول وليد قصاب " **وقد حاول أقطاب نظرية التلقي أن يجتنبوا فوضى التأويل التي وقع فيها التفكيكيون** "[2]. كما أنّهم يحدّدون فراغات معينة يمكن للقارئ أن يملأها، كمناطق النفي، وهي التي

[1] _ ينظر، رولان بارت، كتاب نقد وحقيقة، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ص 15–25.

[2] _ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص 216–218.

تخالف أفق توقع القارئ من خلال الجماعة المفسرة، والمناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد في القصص[1].

_ أنواع القراءة والقراء:

هناك ضروب من القراء تتحدث عنهم نظرية التلقي، نعدّدهم كما ذكرهم وليد قصاب:

1_ القارئ المثالي: وهو القارئ الذي يفهم النص، ويؤوله على نحو ما يريد مؤلفه، فكأنه حجة المؤلف[2]

2_ القارئ الضمني: ويسمى القارئ الافتراضي، وهو قارئ لا وجود ماديّ له، يفترضه الكاتب لا شعوريّا، فهو مفهوم تجريدي.[3]

3_ القارئ المستهلك: وقراءته استهلاكية، أي غرضها التذوق والاستمتاع بالقراءة، من غير عمقٍ ولا غوص، قائمة على الذّوق والانطباع، وقد تكون قراءته وظيفية، أي للحصول على معلومات معينة.[4]

وميّز الناقد البنيوي تزفتيان تودوروف بين ضروب من القراءة:

1_ القراءة الإسقاطية: وهي قراءة تتعامل مع النص من الخارج، تمر عليه متجهة نحو المؤلف، وهي تنطلق في التعامل مع النص من مفهوم يرى أنّ النص الأدبي هو عمليّة نقل أو ترجمة تبدأ من شيء أصلي آخر.

2_ القراءة التعليقية أو الشارحة: وهي قراءة الشرح تقف عند ظاهر النص، وتكتفي في شرحه بوضع كلمات بديلة تعبّر عن معانيها.

---

[1] _ المصدر نفسه، ص227.

[2] _ المصدر نفسه، ص228.

[3] _ المصدر نفسه.

[4] _ المصدر نفسه.

3_ القراءة الشعرية أو الإنشائية: وهي قراءة الناقد المتذوق، الذي يعد القارئ المنتج، وهي قراءة تنطلق من الشعرية، والتي تعني تعرف خصائص الخطاب الأدبي وتمييزها.[1]

وقد قسّم بعضهم جمهور المتلقين من حيث طبيعته التكوينية إلى ثلاث فئات:

1_ الجمهور المحادث: وهو ذاك الذي يستحضره كل كاتب في ذهنه أثناء الكتابة، وإن كان هو نفسه حوارًا قصديّا بهدف تحريك شعوره أو إقناعه أو مواساته أو تحريره، أو حتى تيئيسه.[2]

2_ الجمهور الوسط: أي الوسط الاجتماعي الذي ينتسب إليه الكاتب، والذّي يفرض عليه مجموعة من التحديدات، فكل كاتب يحمل من حوله ثقل جمهور ممكن يختلف عدده، ويتفاوت امتداده بين الزمان والمكان.[3]

3_ الجمهور الواسع: وهو الذّي يتخطّى كل الحدود الزمانية والجغرافية والاجتماعية، ولا يمكنه أن يفرض على الكاتب أيّ تحديد، لكن باستطاعة العمل الأدبي أن يتابع وجوده ضمنه بالقراءة، وفي أكثر الأحيان بالسماع أو بتحول ما غير متوقع[4].

- نقد نظرية التلقي:

رأينا أنّ التلقي والتفكيك يجتمعان في منح السلطة للقارئ، بيدَ أنَّ التلقي يضبط هذه السلطة ولا يطلق العنان لسلطان القارئ ليعبث بالنص كيف يشاء كما في التفكيك، " **ولكنّ نظريات التلقي جميعًا انطلقت من منهج خاطئ، وهو تحويل السلطة عن النص، مما أوقعها في الذاتية والابتعاد عن الموضوعية** "[5]، ثم إنّ نظرية التلقي

---

[1] _ المصدر نفسه.

[2] _ المصدر نفسه.

[3] _ المصدر نفسه، ص 230.

[4] _ المصدر نفسه.

[5] _ المصدر نفسه، ص 233.

فتحت الباب على مصراعيه في مسألة التأويل، فوقعت فوضى تأويلية جرّأت كل من صحّ أن يُسمى قارئًا على الدخول إلى النص بزعم أن التلقي يسمح له بأن يُمارس حقه المشروع في التفسير وإن لم يكن كفئً لهذه العملية، وبحجة أن دوره مهم فلا نص بدون قارئ، وهذا القول صحيح من جانب لكن بضابط عدم المبالغة في دور القارئ حتّى لا يُصبح النص رهينةً معتقلًا لذائقة فردية كما كان قديمًا محبوسًا في سجن أصحاب الذوق الفطري الانطباعي، مما يعني أنّ القارئ إن بقيَ مستأثرًا بكل الحق في تأويل النص فإنّه سيهدم سيرورة النقد التي انتقلت إلى العلمية والموضوعية وخرجت من شَرَكِ الذّاتية، وسيعيدنا إلى الوراء سنوات عديدة.

خاتمة

كانت الغاية من دراسة هذا الكتاب والخوض في غماره، محاولة تقديم صورة واضحة للخطاب والتنظير النقدي المتعلق بالمناهج النقدية الغربية المنطلق من الرؤية الإسلامية للإنسان والكون والحياة، للناقد وليد إبراهيم قصاب، وكل ذلك في ضوء الفكر الإسلامي والعربي، وبعد أن تناول البحث المناهج النقدية كما جاءت في كتاب وليد قصاب بالبحث والدراسة والعرض والنقد، نخلص إلى جملةٍ من النتائج عن توجه النقد الإسلامي أهمها ما يلي:

– النقد الإسلامي نقد موضوعي يحاول الخروج من الذاتية التي كانت تسود النقد الأدبي قديما.

– النقد الإسلامي نقد ذو مرجعية تستند إلى القرآن والسنة والتراث باعتباره محطة الانطلاق لإنشاء منهج نقدي خاص بنا.

– النقد الإسلامي نقد ذو رؤية شمولية للنص الأدبي، يرفض النظرة الأحادية الجزئية لأغلب المناهج النقدية.

– يرفض النقد الإسلامي كثيرًا من المبادئ والآراء التي تقوم عليها المناهج النقدية الغربية لمخالفتها عقيدة الإسلام وثقافة المسلمين.

– يرى أصحاب النقد الإسلامي أنّ المناهج النقدية ليست مجرد أدوات لمقاربة النص، بل هي ناتج فلسفات وأفكار وآراء أغلبها الحادية لا تؤمن بوجود إله أو خالق أو مدبر لهذا الكون.

– تكمن خطورة الثقافة الغربية في أنّها صارت تحل محل ثقافتنا الإسلامية حتى ظنّ كثيرٌ من طلّابنا في الجامعات أنّها من تراثنا.

– النقد الإسلامي مع تخوفه من الثقافة الغربية إلا أنّه مستعد للمثاقفة مع الثقافات الأخرى لكن ضمن شروط منها موافقة هذا الوارد من الخارج لديننا وقيمنا وعاداتنا.

– يجمع النقد الإسلامي بين العناصر التي ساهمت في تكوين النص ولا يُهمل بعضها أو يُبالغ في دوره على حساب الآخر، كالجمع بين الشكل والمضمون، ومراعاة مدى تأثير البيئة والمجتمع والتاريخ في إنشاء العمل الأدبي.

– يجمع النقد الإسلامي بين الرؤية الإسلامية للكون والإنسان والوجود، وبين أهمية الشكل الأدبي الجمالي للأدب.

– أصبح النقد الإسلامي المعاصر قادرًا على طرح البديل عن النقد الهجين، مع أنّه مازال يحتاج إلى تأسيس نظرية واضحة وقوية تصمد في مواجهة تيار التغريب الذي امتدت جذوره في أرض المسلمين.

– يستمد النقد والأدب الإسلاميين ثبوتهما ورسوخ رؤيتهما من ثبات المصدر الذي يستوحيان منه مادتهما، وهو القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، والتراث العربي النقدي والأدبي.

قائمة المصادر والمراجع

- ابن منظور: لسان العرب، تح، عامر أحمد حيدر، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.

- أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر.

- أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت 395هـ)، معجم مقاييس اللغة، تح، دار الفكر، 1399هـ -1979م، ج1.

- آرنولد ماثيو، مقالات في النقد، تر جمال الدين عزت، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1966.

- باسمة دردش، عتبات النص، مجلة علامات، ج61، مج 16، جمادى الأول 1428 هـ -1 مايو 2007 م.

- بدر الدين مصطفى، دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي.

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الثقافة: بيروت، ط(4)، 1983.

- تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس "، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

- ثامر ابراهيم محمد المصاروة، البنيوية بين النشأة والتأسيس (دراسة نظرية).

- جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والفن، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور-تطوان، المملكة المغربية، ط1.

- د. جميل صليبا، «المعجم الفلسفي»، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1973م.

– د. عادل اسعيدي وعبد القادر بختي، مرتكزات بنيوية لوسيان غولدمان التكوينية، مجلة آفاق علمية، المجلد 11، ع04، 2019م.

– د. عبد الباسط بدر، نحو منهج نقدي إسلامي، مقال بكتاب: مقالات الإسلاميين في الأدب والنقد، القسم الثالث.

– د. علي الحمودين ومسعود القاسم، اشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، مجلة الأثر، ع25، جوان 2016.

– د. فتحي ملكاوي، «المنهاج والمنهجية: طبيعة المفهوم وأهميته والمفاهيم والمصطلحات ذات العلاقة، في: المنهجية الإسلامية»، لفيف من المؤلفين، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ودار السلام، القاهرة، 2010م، الجزء الأول.

– د. منى أبو الفضل، ود. طه جابر العلواني، «نحو إعادة بناء علوم الأمة الاجتماعية والشرعية: مراجعات منهجية وتاريخية»، دار السلام، القاهرة، 2009م.

– د. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط3، 2002م.

– د، عادل إبراهيم العدل عبد الله، مدخل إلى النقد الإسلامي، مجلة المسلم المعاصر، العدد (159) السنة الأربعون، ربيع الأول–ربيع الثاني–جمادى الأول 1437هـ يناير–فبراير–مارس 2016م.

– رولان بارت، كتاب نقد وحقيقة، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت.

– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013م.

– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، مصر، ط4.

- فتيحة سريدي: نظرية جمالية التلقي في النقد العربي الحديث، التواصل في اللغات والآداب، العدد 37، 2013م.

- لوسيان غولدمان، البنيوية وتاريخ الأدب، تر علي الشرع، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، 1988م.

- مجمع اللغة العربية، «المعجم الفلسفي»، المطابع الأميرية، القاهرة، 1979م.

- مجيد الماشطه وأمجد كاظم الركابي، مدارس النقد الأدبي الغربي والحديث، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1437هـ-2016م.

- محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقي (ت 711هـ)، لسان العرب، دار صادر - بيروت، ط3 -1414 هـ، ج1.

- محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والتوزيع، مصر، ط5، أغسطس 2006م.

- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط1.

- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م.

- المواقع الالكترونية:

- http://www.odabasham.net/الأديب-الناقد-الدكتور-وليد-القصاب تراجم/56078

- أ.د. عبد الحميد النوري عبد الواحد، مقال بعنوان الدال والمدلول، شبكة الألوكة، تاريخ الإضافة: 2018/4/24 ميلادي -1439/8/9 هجري، تم الاطلاع عليه،

،2022/5/29 .08:06
.https://www.alukah.net/literature_language/0/126765

– د. رمضان عمر، المناهج النقدية الحديثة في ضوء التصور الإسلامي، رابطة أدباء الشام، نقد–أدبي/52855–التفكيكية/ http://www.odabasham.net .

– وليد قصاب، شبكة الألوكة، مقال بعنوان النقد الأدبي الإسلامي، تاريخ الإضافة: 2012/12/26 ميلادي –1434/2/13 هجري، تم الاطلاع عليه 11 ماي 2022، .08:22

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ
مدخل.....4
مدخل: البنية المصطلحية للعنوان: 5
أولا: مفهوم لفظ المناهج.....5
ثانيا: النقد.....7
ثالثا: الأدب.....9
رابعا: الرؤية إسلامية: 11
خامسا: وليد قصاب حياته ومؤلفاته.....13
الفصل الأول.....18
1-المنهج التاريخي:.....19
أ_ المنطلقات الفكرية للمنهج التاريخي:.....19
ب_ ملامح النقد التاريخي واجراءاته:.....20
ج_ حقول النقد التاريخي وتجلياته: 21
_ نقد المنهج التاريخي:.....22
2-المنهج الاجتماعي:.....25
أ_ منطلقات المنهج الاجتماعي:.....25
ب_ من ملامح النقد الاجتماعي:.....26
_ نقد المنهج الاجتماعي:.....27
3_ المنهج النفسي: 29

- مجالات النقد النفسي:..... 30
_ مناطق النفس البشرية:..... 31
_ عقد الغريزة النفسية:..... 33
2_ النص وسيرة المؤلف:..... 34
3_ النص والمتلقي:..... 35
_ نقد المنهج النفسي:..... 37
الفصل الثاني..... 40
1_ الشكلية (الشكلانية)..... 43
_ الملامح العامة للاتجاهات الشكلانية:..... 44
_ موقف الشكلانيين من المضمون:..... 46
_ انتشار الشكلانية:..... 46
_ نقد الشكلانية:..... 47
2_ الشكلانية الروسية والتشيكية:..... 48
_ نهاية الشكلانية الروسية والتشيكية:..... 50
_ مبادئ الشكلانية الروسية والتشيكية:..... 50
_ نقد الشكلانية الروسية والتشيكية:..... 52
3_ البنيوية:..... 54
_ البنيوية في النقد الأدبي:..... 55
1_ البنيوية اللغوية:..... 56
2_ البنيوية الأدبية الشكلية:..... 59
3_ البنيوية الماركسية التكوينية:..... 61

_ نقد البنيوية:..... 62
الفصل الثالث..... 68
1_ التفكيكية:..... 70
_ النقد التفكيكي:..... 71
– أبرز ملامح النقد التفكيكي:..... 71
– أهم مصطلحات التفكيك:..... 73
– القراءة التفكيكية:..... 75
_ نقد التفكيك:..... 75
2_ نظرية التلقي:..... 80
_ مبادئ التلقي:..... 81
_ من مصطلحات التلقي:..... 83
_ القراءة بين التفكيك والتلقي:..... 84
_ أنواع القراءة والقراء:..... 85
– نقد نظرية التلقي:..... 86
خاتمة..... 88
قائمة المصادر والمراجع..... 91
فهرس الموضوعات..... 96
ملخص البحث.....100

ملخص البحث

يتمحور البحث حول موقف المنهج الإسلامي في النقد الأدبي من المناهج النقدية الغربية، وذلك من خلال دراسة كتاب وليد قصاب المعنون " مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية "، وهو كتاب يحاول مؤلفه أن يُنظّر لنقد وأدب إسلاميين انطلاقًا من التأصيل العلمي للأفكار والفلسفات التي قامت عليها المناهج النقدية الغربية ثمّ نقدها.

جاءت هذه الدراسة لتتبع طريقة عرض وليد قصاب للمناهج النقدية ونقدها، ومدى تمكنه من ذلك، ثم معرفة رأي النقد الإسلامي في الاستفادة من الثقافة الغربية.

الكلمات المفتاحية:

منهج النقد الإسلامي، مناهج النقد الأدبي، النقد الأدبي الإسلامي.

Abstract

The study revolves around the position of the Islamic approach in literary criticism through Walid Kassab's book entitled "Curriculums of Modern Literary Criticism, an Islamic Vision," a book whose author attempts to look at Islamic criticism and literature based on the scientific rooting of the ideas and philosophies on which Western critical approaches are based, and then critique them.

This study came to follow the method of Walid Kassab's presentation of critical approaches and their criticism, and the extent to which he was able to do so, and then to know the opinion of Islamic criticism in benefiting from Western culture.

key words:

The curriculum of Islamic criticism, the curriculum of literary criticism, Islamic literary criticism.