الخطاب النقـدي العـــربي المعاصر
إشكاليّات النظريّة والمنهج

المدرس الدكتور
مسلم حسب حسين
جامعة البصرة / كلية الآداب

الملخص

يتناول البحث إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصـــر ، النظريـــة والمنهجية في ضوء معطيات الحداثة وما قبلها ، فالمتابع للمشهد النقـــدي العربـــي الراهن ، يلاحظ حالة التجاذب بين اتجاهين نقديين هما : الاتجاه التقليدي المنتمـــي إلى تراث الأمة ، بما في ذلك النظرية النقدية ، التي أسسها النقاد العرب القدامى ، وهـــو اتجاه يرى إمكانية إعادة قراءة التراث ، وبناء نظرية نقدية معاصرة ، تحمـــل بصـــمات التفكير العربي ومنطلقاته العقلية ، مستفيدة من بعـــض أطروحـــات الحداثـــة النظريـــة والمنهجية ، بعد تطويعها بما يتلاءم مع الرؤية الحضارية ، والثقافية العربية المعاصرة .

أما الاتجاه الحداثي فقد عُرف بإعلانه القطيعـــة مـــع التـــراث ، واســـتلهام المعطيات النظرية والمنهجية الغربية ، أي باستعارة المنطلقات النظريـــة النقديـــة الغربية بحذافيرها ، بما في ذلك آلياتهـــا المنهجيـــة ، ومنظومتهـــا الاصـــطلاحية وتطبيقها على الأدب العربي ، بما فيه من ظواهر إبداعية . وقد نجـــم عـــن تلـــك الستراتيجية أن بدا الأدب العربي ، وكأنه امتداد للأدب الغربي قديمه وحديثه ، وهذا مـــا شكل جوهر الإشكاليات الفكرية والفنية ، التي تنتاب خطاب الحداثة العربية .

والخلاصة أن النظرية النقدية العربية القديمة ، مازالـــت تحـــتفظ ببريقهـــا العلمي، ولاسيما في القضايا الأساسية ، التي تمثل مثار اهتمام النقـــد المعاصـــر ، وبخاصة القضايا النظرية كاللسانيات وعلم اللغة ، وعلم الدلالـــة ، فضـــلاً عـــن المعايير النقدية التي تعنى بجماليات الأســـلوب ، واللغـــة الشـــعرية ، والصـــورة الشعرية، وما إلى ذلك من القضايا ، التي ما زالت مثار جدل واختلاف بين النقاد .

Abstract

This study tackles two aspects of the issues of contemporary Arabic critical discourse ; namely, the theory and the approach. Both are well-represented by two common trends: traditional and new. The former belongs to our heritage focusing on the possibility of re-reading all that has been inherited making use of the western approaches after having them adapted to the extent they can match with the contemporary mental and cultural Arabic vision.

The second trend has completely departed from the heritage. Moreover, it follows the western modernistic approach instead. It undertakes all western theoretical principles, mechanisms, and terminologies. The application of the modernistic western approach to the reading of Arabic literature as well as the innovation of Arab men of literature that have turned their literary work into a phenomenon which is a mere mimicry of the western phenomenon if not an appendix or an extension of it.

As a matter of fact, a critical theory should reflect literature and literary creative aspects since a literary theory of this type must be the gist of the features of the Arabic literature including its syntactic, stylistic and aesthetic components.

In conclusion, the present study is a practical attempt calling for re-visiting the western literary critical approaches and making all possible use of them on the condition that one should reserve the identity of Arabic literature including its thought and aesthetics.

١- خطاب التراث / المصالحة بين الذات والعالم

كانت نهايات القرن التاسع عشر الميلادي ، قد شهدت الأصداء الأخيرة الخافتة ، للدعوات الفكرية والثقافية ، المنبعثة من تراث حضاري كان حياً ، على امتداد عشرة قرون أو يزيد ، حين كانت الذات العربية ممتلئة عميقة ، كامتلاء وعمق ذلك التراث ، الذي أرسى دعائمه عقل عربي يقظ ، أولى مقوماته التطابق بين أشكاله الحضارية / الواقعية ومحتواها الإنساني .

وما أن آذن القرن التاسع عشر بالانطواء ، حتى بدأ الشرخ الفكري ، يحفر أخدوده العميق بين الذات العربية وعالمها ، بين ماضيها وحاضرها ، ليتخذ – في بداية القرن العشرين – مظهر القطيعة المعرفية بين التراث والحداثة ، وكأن القطيعة شرط ضروري لإنجاز الحداثة .

وإذا كنا معنيين – في هذه الدراسة – بالاقتصار على أسئلة النقد العربي دون الأسئلة المعرفية الأخرى ، فإن ذلك لا يعني عزل الواقعة النقدية عن شروطها الحضارية . وإذا كانت أسئلة النقد العربي التراثي ، تجد إجاباتها الفكرية والجمالية في ثنايا التجارب الإبداعية وخصائصها المتميزة ، الأمر الذي جعل النظرية النقدية التراثية ، خلاصة نهائية لقراءات النقاد العرب القدامى ، واستيعابهم طبيعة تلك التجارب في شروطها التاريخية والنفسية ، فكانت حاضنة حميمة لأبعادها الفكرية والفنية ومُعبّرة عنها ، فإن أسئلة النقد العربي المعاصر ما زالت قلقة أمام إشكالية الفجوة بين التنظير والمنهج التطبيقي . وليست الفجوة المقصودة إلا انفصال النظرية النقدية المعاصرة عن واقعها الإبداعي . وإذا علمنا أن العلاقة بين النظرية النقدية والإبداع ، علاقة تفاعل وتأثير متبادل ، فإن تلك الفجوة المعرفية ستجعل من الممارسة النقدية ، تواطؤاً هائماً في فراغ أو علاقة منكفئة على نفسها . وهذا ما تمخضت عنه حركة الحداثة العربية ، كما سنرى في الصفحات القادمة .

وكما قدمنا أن العقل العربي القديم – في مضمار التنظير النقدي – قد أسس نظرية أدبية حدد من خلالها مفهوم الأدب وخصائصه النوعية ، التي كشفت عن

بنيته التركيبية والوظيفية المفارقة لغيره من فنون القول ، انطلاقاً من إدراكه الموضوعي طبيعة العملية الإبداعية والسيرورات النفسية البشرية ، التي تتحدد في ضوئها استجابتنا للشعر بوصفه بنية لغوية ذات دلالة ، تؤدي وظيفة جمالية ، واستنبط المعايير النقدية التي أخضع لآلياتها نصوص الشعر العربي ، مُقيّماً إياها في إطار التجربة الإبداعية لشاعر ما ، كما فعل عبد العزيز الجرجاني ، في دفاعه عن المتنبي في كتابه (الوساطة) ، أو بين شاعر وآخر كما فعل الآمدي في موزانته بين الطائيين (البحتري وأبي تمام) . وهي مقاربات نقدية تطبيقية اعتمدت منهجاً لغوياً / فنياً ، أخذت بالاعتبار السياقات الفكرية السائدة ، والقيم الجمالية العربية ، في ضوء خصوصيتها الحضارية . وكذلك فعل أرسطو – قبل ذلك – إزاء الشعر اليوناني ، إذ أسس شعرية اليونان انطلاقاً من أعمال شعرائها الكبار ، في مجال الدراما والملحمة ، واستنبط منهما قواعد هذين النوعين الشعريين ، وقوانينهما الداخلية الفكرية والجمالية ، وقد أصبحت مبادئ الشعرية الأرسطية ، قواعد عامة وأساسية في أوربا ، في مجالي التنظير والممارسة النقدية لأكثر من ستة عشر قرناً .

إن ما أعنيه بهذه التوطئة أن النظرية النقدية ، هي نتاج للشروط والملابسات التاريخية لأي مجتمع ، وتعبير عن الرؤية العقلية للكون والوجود ، ونزعات الروح نحو الجمال بمظاهره الحسية والمطلقة ، مثلما أن الأدب الإبداعي هو تعبير عن حاجات الإنسان وقضاياه الكبرى ، وهذا يعني أنه مثلما لا يمكن فصل الأدب ، عن مرجعياته التاريخية والإنسانية ، فإنه من العبث فصل النظرية النقدية عن موضوعها الإبداعي ، في أطره الحضارية والجمالية .

٢– الخطاب النقدي العربي المعاصر بين القطيعة والتواصل

إن حالة الركود الحضاري التي شهدها التاريخ العربي الحديث – منذ بدايات الحكم العثماني – وما أعقبه من هيمنة استعمارية غربية على الوطن العربي ، حتى بداية القرن العشرين أو منتصفه– قد خلقت حالة من الركود العقلي والابتعاد

عن التراث ، بسبب تمركز الفكر العربي الحديث حول القضايا المصيرية الملحة ، في مقدمتها قضية التحرر والاستقلال وقضايا الجهل والتخلف . وقد أدت تلك العوامل مجتمعة إلى البحث عن وسائل من شأنها تخطي مظاهر الأزمة الحضارية، التي تراكمت عواملها عبر قرون ، فكان لابد من الانفتاح على الحضارة الغربية ، والإفادة من معطياتها الثقافية والتقنية ، فكان للبعثات العلمية من مختلف أقطار الوطن العربي إلى الغرب ، فضلاً عن المهاجرين من المثقفين والمفكرين والسياسيين العرب ، الذين قصدوا الغرب لأسباب عديدة معروفة ، الأثر الحاسم في توجيه الأنظار إلى الغرب بوصفه مجتمعاً راقياً متحضراً ، ينبغي تدعيم جسور التواصل الحضاري معه ، أملاً في تجاوز حالة الركود والتخلف . ومن هنا بدأ الشرخ الحضاري يتسع بين الذات العربية ومرجعياتها التاريخية ، فالفراغ الفكري والثقافي الذي كان يعيشه الإنسان العربي قد ولّد فراغاً نفسياً ، وخواءً عميقاً على مستوى الشعور الذاتي ، بعد أن اتسعت الهوة بين الذات وتراثها الحضاري ، جرّاء الغزو الثقافي الغربي .

إن الذات الفارغة تاريخياً تستوعب ما أمكنها ، من ثقافة الآخر ومعطياته الفكرية ، أمام حالة الانبهار بمنجزه الثقافي والحضاري ، على الرغم من كونه مصدر ما أصاب الأمة من كوارث وأزمات . ولذا فإن فكرة الانفتاح على ثقافة الغرب ، سرعان ما تحولت إلى استراتيجية حضارية ثابتة ودائمة ، لدى أغلب المفكرين والمثقفين العرب المعاصرين ، في الوقت الذي كان ينبغي فيه أن تكون مرحلة آنيّة ، عبرها امتزاج ثقافي ، يتمخض عن رؤية عقلية تجسّد رؤية العقل العربي ، في ضوء غيريته الحضارية . وكان الأدباء والنقاد في طليعة من تبنوا تلك الاستراتيجية ، التي تقوم على تبني ثقافة الغرب – على صعيد الثقافة الأدبية / النقدية والترويج لها . وقد تجلت بواكير تلك الاستراتيجية المعرفية في مواقف شعراء المهجر ، من الأدب العربي ورموزه القدماء والمحدثين تحت ذريعة دعوات تجديد الأدب العربي ، وتنقيته مما شابه من مظاهر الضعف والجمود ، نتيجة تقليد القدماء . وكان جبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) في طليعة

المهجريين ، الذين وضعوا اللبنة الأولى للقطيعة بين الأدب والتراث ، فقد تنكر جبران ((للقديم وهاجمه بشدة وخاصة الأدباء المقلدين له)) [١] ، وهي دعوة لم تطلْ أسلوب الشعر ومضامينه فحسب ، وإنما تعدته إلى اللغة ، التي ينبغي على الشاعر الحديث أن يتصرف بها ، بعيداً عن القواعد وفخامة الأسلوب . أما خليل الخوري (١٨٣٦-١٩٠٧) فقد اقترنت دعوته إلى التجديد الشعري ((بالتماثل بشعراء فرنسا الكبار المعاصرين له)) [٢] ، وبخاصة فكتور هيجو[٣] ، وأما ميخائيل نعيمة الذي عُد كتابه النقدي (الغربال) ١٩٢٣، أول كتاب نقدي عربي في العصر الحديث ، فقد كان لأستاذه بيلنسكي أثرٌ واضحٌ في آرائه النقدية [٤] ، وقد قاده تأثره بالأدب الغربي وأعلامه وتمجيده إياه ، إلى ازدراء التراث العربي وأعلامه ، ومن ثم كان نعيمة يقارن بين الأدبين ، فأعلام الأدب الغربي قد ((أسكنتهم السماء أولمبوس بين الآلهة ، ولمست شفاههم بجمرة الحق)) . ولا يخفى ما لذلك الانبهار بذلك الأدب ، من مشاعر العجز والدونيّة ، التي يكشف عنها نعيمة في عبارة لا تخلو من التهكّم ، من كل ما هو على علاقة بتراثنا الأدبي ، تلك المشاعر التي جعلته يأنف من المقارنة ((فنحن قاصرون عن إدراكهم بأيد أثقلتها سلاسل القيود ، وعيون امتصت الظلمة ماءها ، وعقول لم تتحرر بعد من أوهام الماضي وأشباحه)) [٥] ، وليست السلاسل والقيود إلا قيود اللغة العربية ونظام الشعر العروضي . ومن أجل أن يلحق أدبنا العربي الحديث بآداب الغرب ، فإن عليه أن يخرق نظامنا اللغوي ويهدم بناء الشعر العروضي . ذلك أن اللغة أداة للفكر ومن أجل تجديد الفكر وتحديثه لابد من التضحية ببنيته اللغوية ، إذ ((أن كل القواميس وكتب الصرف والنحو في العالم ، لم تحدث يوماً ثورة ولا أوجدت يوماً أمّة ، ولكن الفكر والعاطفة يجددان العالم في كل يوم)) [٦] . أما العروض – كما يرى نعيمة – فإنه ((لم يُسء إلى شعرنا فقط بل أساء إلى أدبنا بنوع عام)) [٧] .

أما أدبنا العربي وأعلامه من كبار الشعراء ، فقد نظر إليهم نعيمة نظرة ازدراء واحتقار مقارناً إياهم بشعراء الغرب وأدبائها ، ذلك ((أن غثهم أكثر من

سمينهم ... ولا أظنكم ظالمين إلى حد أن ترفعوا أحداً منهم ، إلى مصاف هوميروس وفرجيل ودانتي وشكسبير وتولستوي ، أولئك عاشوا وماتوا ليتغزلوا بأضباء الفلاة ولمعان المشرفيات ووقع سنابك الخيل ، ومشي الإبل وأطلال المنازل ونار القرى)) [٨] .

وتتجلى النزعة ذاتها في آراء العقاد وعبد الرحمن شكري ، ومواقفهما في كتابهما (الديوان) ١٩٢٠ ، الذي مثل هجوماً نقدياً مسرفاً على أحمد شوقي ظاهرياً ، غير أن المسكوت عنه في سياق تلك الآراء ، هو التحامل على القصيدة العربية التقليدية ، بوصفها امتداداً للموروث الشعري العربي ، تحت تأثير إعجاب العقاد وانبهاره بالأدب الإنكليزي شعراً ونقداً ، وهذا ما أشار إليه محمد مندور في معرض كلامه على دعوة العقاد إلى التجديد ، فقد كان ((عباس محمود العقاد وصاحباه شكري والمازني ، قد تأثروا فيها ، بلا ريب بحصيلتهم من الشعر الغربي وبخاصة الانكليزي منه ، وباتجاهات الثقافة والنقد عند الغربيين)) [٩] .

وإذا انتقلنا من المجال الإبداعي وأعلامه إلى الميدان النقدي ، فإننا سنواجه بذلك النسق الفكري عينه ، الذي يتمحور حول تمجيد الثقافة الغربية وتجلياتها الأدبية والنقدية ، فها هو محمد مندور لا يقف في دعوته عند تحديث الأدب والثقافة النقدية ، وإنما يدعو إلى تغيير اتجاهات حياتنا الروحية على نحو راديكالي ، بالإعراض عن موروثنا الأدبي والتوجه نحو الغرب ، ذلك أن تغيير حياتنا الروحية ((لن يكون إلا إذا تغذينا بالآداب والفنون الأوربية من تصوير ونحت وموسيقى)) [١٠] ، فليس أدبنا العربي وحده سطحياً وإنما وعينا الجمالي وذوقنا الأدبي . ويفسر مندور ذلك بأن الأدباء العرب المعاصرين ــ رغم إطلاعهم على الفكر الغربي ــ قد ظلوا يفتقرون إلى عمق الروح وخصبها ، شأننا في ذلك شأن العرب في العصر العباسي ، لأنهم اتصلوا بالثقافة الإغريقية ، دون أن يتمثلوا آدابها وفنونها ، ولذا يؤكد بأنه ((على ثقة من أن العباسيين لو أنهم استطاعوا نقل الأدب اليوناني وهضمه لتغير التاريخ الثقافي للعرب)) [١١] .

ولا يختلف موقف عبد الله الغذامي – وهو ناقد متأثر بالحداثة الغربية – عن سابقيه إزاء تراثنا النقدي ، الذي يستبدل به فكر الحداثة النقدي سواء في كتابه (الخطيئة والتكفير) ، الذي يقلب فيه المعادلة التاريخية ، حين يقارب بين آراء حازم القرطاجني وآراء جاكوبسون،وبذلك يجعل القرطاجني تابعاً لجاكوبسون[١٢] ، أم في كتابه (تشريح النص) الذي يعبر فيه – دون حرج – عن ازدرائه للنظرية النقدية العربية ، ومناهجها التطبيقية ، مستبدلاً بها البنيوية والتشريحية ، حسب مفهومه للتفكيكية فيقول : ((ولقد جهد نقادنا منذ مطلع تاريخ النقد عندنا ، في تأكيد الفصل بين المعنى واللفظ في الشعر ، فعزلوا المعنى وأبعدوه ، ولكن تياراً مضاداً جهد في عكس المعادلة ، مما رجّح جانب المعنى وغلّبه على اللفظ ، فتمت محاصرة القطب الصوتي في مختنق الوزن والنظم ، وتعلى التصور الذهني المجرد ، وجعل التذوق الجمالي مجرد شرح للمفردات ، وبهذا ضاعت القيمة الجمالية للنص الأدبي))[١٣] .

ولا ندري لماذا لم يختر الغذامي الاتجاه الأول في نقدنا التراثي ، الذي يفصل بين المعنى واللفظ ، لأن الحداثة الغربية – التي يمجّدها الغذامي – قامت على أحادية الشكل اللغوي / اللفظ واستبعدت المعاني ؟ حسب فهم الغذامي للاتجاه الأول / اللفظي ، الذي لم يكن فهماً صحيحاً ، لأن الاتجاه اللفظي في تراثنا النقدي، الذي يمثله الجاحظ و قدامة بن جعفر، لم يستبعد المعنى إلاّ من الناحية المنهجية ، لأن الشعرية التي عني بها نقادنا القدامى تقوم على المبنى وليس على المعنى ، فـ (المعاني مطروحة في الطريق) بتعبير الجاحظ ، وهذا ما سارت عليه اللسانيات المعاصرة في تحديد مفهوم الشعرية .

ويطالعنا أدونيس – في سعيه إلى التنظير النقدي الحداثي – بتلك الاستراتيجية الفكرية ، التي تتنكر للأصول المعرفية بكل مظاهرها ، اعتقاداً بأن الحداثة لا يمكن أن تقوم إلا على أنقاض التراث ذلك أن ((أصل الثقافة العربية لن يحمل في ذاته حيوية التجاوز ، إلا إذا تخلص من المبنى القديم التقليدي الاتباعية ،

وبواسطة آلة من داخل التراث نفسه ، وفي هذا الهدم يجب التوكيد على أن الحقيقة ، ليست في الذهن بل في التجربة)) [١٤] ، متجاهلاً أن الذهن هو الذي يبتدع التجربة ويوجهها !

٣- إستراتيجية التواصل مع التراث :

إن إستراتيجية القطيعة مع التراث التي قدمنا بعضاً من نماذجها ، تمثل اتجاهاً واحداً من اتجاهين مثلا بنية الخطاب النقدي المعاصر ، أما الاتجاه الآخر فهو اتجاه يدعو إلى التواصل مع التراث والإفادة من معطياته ، وتطويرها وتوظيفها لإنتاج خطاب نقدي معاصر، وفي مقدمة هذا الاتجاه شكري عزيز الماضي ، ومحمد زكي العشماوي ، وعز الدين إسماعيل ، وإحسان عباس ، وجابر عصفور في كتاباته الأخيرة ، ومصطفى ناصف وعبد العزيز حمودة . وإذا كان الاتجاه الأول يتبنى استراتيجية النقل النظري والمنهجي / الإجرائي – في المجال النقدي – من الغرب إلى الواقع العربي ، فإن الاتجاه الثاني يرى أن تراثنا النقدي ، قابل للتطوير والإنضاج ، إلا أنه لم يتمكن من إنجاز ذلك المشروع ، الذي ما فتيء جزءاً من مشروع نهضوي حضاري مؤجل ، لم يتجاوز حيز الطموح . أما على الصعيد المنهجي ، فإن إشكاليته قد وجدت حلها باستعارة مناهج النقد الغربي ، وتطبيق معطياتها وآلياتها على تجاربنا الإبداعية .

إن ما يمكن استخلاصه أن الخطاب النقدي العربي التقليدي ، لم يستطع أن يؤسس منهجيته الإجرائية ، نظراً لغياب الأطر النظرية التي تقوم عليها تلك المنهجية ، رغم الدعوات الجادة التي ترددت أصداؤها منذ مطلع القرن العشرين ، المتضمنة مشروعاً حضارياً يتبنى تحديث العقل العربي ، تمهيداً لتحقيق نهضة شاملة .

وإذا عدنا إلى مقولتنا التي بدأنا بها هذه الدراسة ، التي ترى أن النظرية الأدبية ينبغي أن تستمد مقوماتها الفكرية والجمالية ، من طبيعة الخصائص العقلية للأمة ورؤيتها للإنسان والعالم ، فإن جوهر النظرية الأدبية يقوم على تحديد ماهية

الظواهر الأدبية ، وخصائصها النوعية والوظائف التي ينبغي أن تؤديها في ضوء تلك الرؤية ، وأن اختلاف النظرية الأدبية في سياق التاريخ الأدبي ، ليس سوى اختلاف آراء المفكرين والنقاد ، حول ماهية الأدب ووظيفته ، وغياب هذه النظرية يعني غياب النظرية النقدية ، التي تتضمن المستوى المنهجي المعياري ، لاختبار صحة النظرية من خلال مقارنتها بالظاهرة الإبداعية ، نظراً لعلاقة التأثر المتبادل بين الخطاب النقدي والخطاب الإبداعي .

إن الإشكالية المركزية في خطابنا النقدي ، تكمن في غياب النظرية النقدية ، في الوقت الذي يوجد فيه خطاب إبداعي عربي غزير وغني،عبر تاريخنا الأدبي . وإذا كانت نظريتنا النقدية التراثية ، قد استوعبت موروثنا الشعري ، من الناحيتين النظرية والإجرائية ، فإن أدبنا الإبداعي المعاصر ، قد ظل مفتقراً إلى التنظير ، ومن ثم فإن خصائصه الإبداعية ما زالت غير محددة الملامح . وإذا كان ثمة محاولة لرصد هذه الظاهرة أو تلك ، فإنها لا تعدو كونها توجيهاً قسرياً لتلك الظاهرة ، في قوالب اصطلاحية ومفهومية غربية جاهزة ، وكأن الأدب العربي قديمه وحديثه امتدادٌ للأدب الغربي ، ولذا فإن ما ينطبق على الظاهرة الأدبية في الأدب الغربي ، ينطبق على مثيلتها في أدبنا العربي ، وهذا ما تمخض عن مصادرة غير واعية للإبداع العربي برمته ، وتهميش لفاعلية المبدع ودوره في حركة الأدب وسيروراته الإبداعية ، فضلاً عن تجريد أدبنا الإبداعي من خصائصه الإنسانية [١٥] . ولتوضيح هذه الإشكالية سنتعرض إلى أمثلة من تلك المقاربات النظرية .

٣-١- الدراسة النقدية وإشكالية المصطلح

٣-١-١- إشكالية الأجناس الأدبية

إن عدم وجود نظرية أدب عربية معاصرة ، قد دفع النقاد والدارسين – في مجال الأدب – إلى استخدام المصطلح النقدي الغربي ، الذي يتناول الأنواع الأدبية الغربية ، ويحدد خصائصها النوعية في ضوء الرؤية النقدية / الإبداعية الغربية ،

كالشعر الغنائي والشعر الملحمي ، دون الأخذ بالاعتبار خصائص النوع الأدبي ، في إطار مكوناته الحضارية والجمالية ، فالشعر الغنائي – وكما هو معروف – في مفهومه الغربي Lyrical verse – قد ارتبط بترديد الشعر بمصاحبة آلة موسيقية كالقيثارة ، وقد اكتسب تسميته الاصطلاحية من تلك العلاقة ، غير أن شعرنا العربي منذ نشأته ، حتى مبتدأ الحرب العالمية الثانية لم يكن كذلك ، ففي العصر الجاهلي كان الشاعر يخضع قصائده لعملية (إنشاد) ، وهي طريقة خاصة بالإلقاء وإسماع الشعر ، تمييزاً له عن غيره من فنون القول ، وقد قيل إن الأعشى كان يستخدم آلة معينة تسمى (الصنج) تصاحب إنشاده الشعر ، ولذا سمي (صنّاجة العرب) ! وإذا صحّت الرواية ، فإن تلك حالة استثنائية ، ذلك ((أن أشعار العرب ليس فيها لحن)) [١٦] . ولذلك فإن مصطلح الغنائية ، إذا ما وصف به الشعر العربي ، فإنه يصبح مصطلحاً مضللاً ، لأنه يوحي بدلالات غير ذات صلة بطبيعة الشعر العربي ، ولذا فقد استعاض عنه بعض الدارسين بالشعر (الوجداني) ، غير أنه لم يستقر في مجال التداول النقدي . وظل البعض يستخدم مصطلح (الغنائي) على الرغم من أن خصائص هذا النوع الأدبي ، لم تحدد انطلاقاً من طبيعة القصيدة العربية ، حتى بعد أن دخلت إلى أدبنا العربي الحديث أنواع أدبية حديثة ، كالقصة والمسرحية تحت تأثير الأدب الغربي .

أما مصطلح (الملحمة) و(الملحمي) فإن النقاد العرب ، قد تناولوه بدلالاته الغربية وحسب التصنيف الأرسطي ، الذي يحدد خصائص الملحمة الغربية / اليونانية البنائية والفكرية والوظيفية . وقد أخضعت بعض النصوص العربية القديمة ، إلى معطيات تلك المصطلحات على نحو غير دقيق ، نظراً للتباين الكبير بين النصوص الغربية،والنصوص العربية، ومن أمثلة ذلك(ملحمة جلجامش) . ومن هنا يواجهنا تساؤل على درجة كبيرة من الأهمية وهو :هل أن ملحمة جلجامش تتطابق مع ملحمة (الإلياذة) لهوميروس ، وملحمة (الشاهنامة) الملحمة الفارسية المعروفة ، لشاعر الفرس الكبير الفردوسي؟ وبخاصة إذا علمنا أن مناهجنا المدرسية تعّرف الطلبة بالملحمة ، على أنها عمل أدبي يصور وقائع

تاريخية بطولية ، لأبطال قوميين يصنعون تاريخاً قومياً ، ولذا فهي تقوم على مبدأ تمجيد الأبطال التاريخيين ، ودورهم في بناء أمجاد أمتهم بأسلوب أدبي يمتزج فيه الواقع بالخيال والتاريخ بالأسطورة ، وهو تعريف مستمد من خصائص الأدب الملحمي اليوناني . أما (جلجامش) فلم يكن بطلاً قومياً ، بل كان حاكماً طاغية سام شعبه في أوروك الذل والهوان ، فاستغاثوا منه بالآلهة كي تحقق لهم الخلاص. أو كما يقول طه باقر أن موضوع الملحمة الأساسي هو ((البرهان بأسلوب مؤثر على حتمية الموت على البشر ، حتى بالنسبة إلى بطل مثل جلجامش ، الذي كان ثلثاه من مادة الآلهة الخالدة ، وثلثه الباقي من مادة البشر الفانية)) [١٧] . ولذا فإنها من جانب آخر تمثل فكرة الصراع الأزلي ، بين إرادة الإنسان في البقاء وحتمية الموت والفناء ، التي قضتها الآلهة على البشر،والتي تتجلى في بحث الإنسان الدائم عن الخلود [١٨] . ولذا فإن بنية هذا النص الأدبي ، هي أقرب للأسطورة منها إلى الملحمة ، أو أنها ملحمة تقع خارج نطاق التصنيف الأرسطي للملحمة بوصفها جنسا أدبيا متميزاً .

إن ما أعنيه بذلك أننا ينبغي أن ندرس أدبنا الإبداعي ، بمرجعيته الفردية أو الجمعية وفق منهجية تتحدد من خلالها ، مرتكزات ومبادئ نظريتنا الأدبية ، التي تقوم على إبراز خصائص ذلك الأدب البنائية والجمالية ، في إطار رؤيتنا الفكرية والفلسفية .

٣-١-٢ إشكالية التاريخ الأدبي والتيارات الأدبية :

إن لكل أمة حركتها التاريخية وصيرورتها الحضارية ، وإن لأمتنا تاريخها الأدبي وتحولاته الفكرية والجمالية ، التي تعكس حركة الفكر والذائقة الجمالية عبر العصور، وهي تحولات شهدها تاريخنا الأدبي خلال القرون السبعة الهجرية الأولى ، تجلت عبرها صيرورة الفكر العربي الأدبي ورؤيته الجمالية ، ابتداءً من العصر الجاهلي مروراً بصدر الإسلام ثم العصر العباسي ، الذي عبّر عن رؤية شعرية وجمالية مغايرة لما كانت عليه نظرية الأدب في العصور السابقة . فما

ينطبق على تاريخنا الأدبي القديم ينطبق على تاريخ أدبنا الحديث ، فإذا كانت القصيدة العربية الإحيائية التي مثلها الشعراء العرب منذ منتصف القرن التاسع عشر ، حتى عشرينات القرن العشرين وأربعيناته في مصر والعراق وسوريا ولبنان ، إذا كانت تلك القصيدة تمثل امتداداً تقليدياً للقصيدة العربية التراثية ، فإن حركات شعرية قد طفقت تفرض نفسها من خلال رؤية شعرية مغايرة جزئياً ، في بنيتها الشعرية لبنية القصيدة التقليدية ، حتى منتصف أربعينات القرن العشرين الذي شهد ظهور حركة شعرية حداثية ، غيرت بنية القصيدة العربية شكلاً ومضموناً ، وأعني بها ما عرف بحركة (الشعر الحر) [١٩] .

إن تلك الحركات والتيارات الشعرية – رغم تأثرها – على نحو من الأنحاء – بالأدب الغربي – فإن لها خصائصها وملامحها العربية ، التي تعبر عن رؤية شعرائنا الكونية والإنسانية ، الأمر الذي يستلزم دراسة تلك الحركات الشعرية في سياقاتها التاريخية / الموضوعية ، لكن الملاحظ أن أغلب الدراسات النقدية التي تناولت تلك الحركات الشعرية ، قد أخضعتها لنظريات الأدب الغربي وأطره الفكرية ، باستخدام المصطلحات والمفاهيم ذات الأصول والدلالات الغربية ، فبدا تاريخنا الأدبي وكأنه امتداد طبيعي لتاريخ الأدب الغربي ، فشعراء الإحياء العرب أصبحوا كلاسيكيين وجماعة الديوان وأبولو رومانسيين وشعراء حركة الشعر الحر واقعيين . ولم يسلم تاريخنا الأدبي القديم من التقسيمات الاصطلاحية لنقادنا ودارسينا ذات المرجعيات الغربية نفسها ، لكي يفاجئونا ناقد أو دارس باكتشاف نقدي باهر،حين يتلمس جذور الرومانسية والبرناسية والرمزية في شعرنا الجاهلي!

إن ثمة قواسم مشتركة بين الشعر الإنساني على مر العصور ، وهي قواسم تعبر عن نزعات عقلية وجمالية ذات طبيعة كلية / مطلقة ، بمعنى أنها نزعات راسخة في بنية العقل الإنساني كالميل إلى التشبيه والاستعارة والمجاز ، ولو درسنا نحن تراثنا الشعري لكنا سباقين إلى تحديد خصائص هذا التراث ، ولاستعان بنا الغرب في دراسة تراثهم الشعري لاسيما أن أدبهم على امتداد ثمانية عشر قرناً

كان أدباً ملحمياً ومسرحياً ، ولم يعرف أدبهم شعراً غنائياً يعتد به إلا على أيدي الرومانسيين في مطلع القرن التاسع عشر .

فظاهرة (التشخيص) أو أنسنة الطبيعة التي عدت أهم منجزات الرومانسية – لأن الشعر الكلاسيكي الأوربي ، نادراً ما كان يستخدم ذلك النمط من التصوير الشعري – تمثل مستوى دلالياً وجمالياً مهيمناً في بنية الشعر الإنساني ، فشعرنا العربي ومنذ العصر الجاهلي كان التشخيص يمثل إحدى أبرز جماليات أسلوبه البياني ، وهو ما تعرض له عبد القاهر الجرجاني وعدّه غاية في الشعرية ، التي تخلق حالة من الأريحية والمتعة بما يحدثه من (الغرابة والعجب) نتيجة (إنطاق الجماد) يقول الجرجاني : ((وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين ..... وينطق لك الأخرس ويعطيك البيان من الأعجم ويريك الحياة في الجماد ويريك التئام عين الأضداد ..))[٢٠] ، ثم جاء نقادنا المعاصرون فقلبوا معايير النقد ، فجعلوا الأصل فرعاً والصدى صوتاً ، لينتج عن ذلك أن الشاعر عنترة بن شداد باستخدامه التشخيص ، قد اكتسب شعره خصائص رومانسية ! أما أمرؤ القيس فإن في شعره ملامح برناسية ، لأنه – في بعض قصائده – قد نزع نزوعاً وصفياً حسياً موضوعياً ، مجرداً من الانفعال والعاطفة كوصف الفرس مثلاً .

إن عنصر المغالطة يكمن في أن تلك المفاهيم والمصطلحات ، لا تمثل خصائص شعرية محددة من الناحيتين اللغوية والفنية ، بقدر ما تمثل اتجاهات فكرية لها نظريتها الأدبية ورؤيتها الفلسفية التي يتحدد – في ضوئها – مفهوم الأدب ووظيفته ، فاستخدام شاعر جاهلي لتقنية (التشخيص) التي ترادف – في فكرنا البلاغي – مصطلح (إنطاق الأعجم) وبث الحياة في الجماد ، يوحي بأنه متأثر بالحركة الرومانسية ، التي ظهرت بعده بعشرين قرناً أو يزيد .

٣ــ ٢-١ المقاربة المنهجية واضطراب النتائج :

إن تباين الظواهر الأدبية مرتبط بتباين مرجعياتها التاريخية والإنسانية . ومن ثم فإن دراسة أية ظاهرة أدبية ينبغي أن تنطلق من دراسة تلك المرجعيات ، التي لا تُفسر خصائصها الفكرية والفنية إلا من خلالها ، فدراسة ظاهرة الموشحات الأندلسية مثلاً تستلزم دراسة المكونات الحضارية والنفسية التي أنتجتها ، غير أن نقادنا المعاصرين ــ وبخاصة المتأثرون بالثقافة الغربية ومناهجها (العلمية) – يتنكرون لتلك الحقيقة انسياقاً وراء وهم يقوم على خرافة (علمية البحث) والدقة السيمترية ، التي تتصف بها مناهج الغرب وآلياته البحثية ، وخير مثال لذلك الانسياق المنهجي في دراسة ظواهرنا الأدبية ، منهجية طه حسين في دراسة ظاهرة الغزل ، بشقيه الإباحي والعذري في تراثنا الأدبي ، وهي دراسة منحازة غير مستقلة تنطلق من مسلمات منهجية قبلية ، ذات مرجعية فكرية غربية ، الأمر الذي انتهى به إلى نتائج غير دقيقة،في تفسير حركة تاريخنا الأدبي وظواهره الإبداعية .

فقد تناول طه حسين ظاهرة الحب العذري ، متأثراً بمنهجية الباحث الإيطالي (كارلو نالينو) في كتابه (تاريخ الآداب الأوربية)[٢١]، وهي منهجية تستند إلى رؤية فلسفية/مادية(علمية)، تأخذ في اعتبارها المكونات السياسية والاقتصادية،مع استبعاد النزعات الإنسانية ذات الطبيعة العقلية/الروحية. فقد درس نالينو عوامل نشأة الحركة الرومانسية في أوربا ، في مرجعياتها الفكرية والاجتماعية ، ثم عرّج على تفسير خصائص الشعر الرومانسي ، كنزعته المثالية الروحية والشعور المأساوي ، والميل إلى الطبيعة. ومعروف أن أية منهجية بحثية، في دراسة الظواهر الإنسانية – وحتى الظواهر الطبيعية – تتأثر برؤية الباحث الفلسفية ، التي تضفي أهمية على بعض مكونات الظاهرة ، وتجرد عناصر أخرى من أهميتها انطلاقاً من الاستراتيجية الفكرية ، التي يعتمدها الباحث ، وقد انتهى نالينو إلى أن الخصائص الرومانسية السابقة ، هي نتاج شعور الرومانسيين بخيبة الأمل السياسية التي أصيبوا بها على يد الطبقة البرجوازية،التي ساندها

الرومانسيون ومنحوها تأييدهم المطلق ، لكن تلك الطبقة تنكرت لوعودها السياسية فاستأثرت بالسلطة ، وتحولت إلى قوة سياسية واجتماعية مركزية ، تمارس الاستغلال والظلم الذي كافح الرومانسيون من أجل القضاء عليه ، تحقيقاً لمشروعهم الإنساني في إقامة العدالة والحرية بين البشر . وقد ترتب على حرمانهم من المشاركة السياسية حرمان اقتصادي ، وهذا ما عمّق في نفوسهم تلك المشاعر المأساوية ، إزاء الحياة ، وولّد لديهم نزعة مثالية ارتبط بها عزوفٌ عن المجتمع، وميلٌ قويٌّ إلى الارتماء في أحضان الطبيعة ، مُغفلاً أثر النزعات الإنسانية التي ميزت أغلب شعراء الحركة الرومانسية ، وأثر المكونات الفلسفية (الافلاطونية والأفلاطونية المحدثة) [٢٢] في رؤيتهم للحياة والعالم ، وتصورهم لفكرة الجمال المطلق ، المتجسّد بجمال الطبيعة والمرأة ، بوصفها الدرجات الأولى في السلم الأفلاطوني لبلوغ الجمال المطلق ، الذي يمثل نزوعاً روحياً نحو الكمال الإنساني . أما رؤيتهم للطبيعة فلا تخلو من طابع القداسة ، التي ترى أن روح الله مبثوثة في ثناياها ، وهو نوع من تقديس الحياة .

طه حسين / اقتفاء الأثر المنهجي

وقد نهج طه حسين منهج نالينو برؤيته الغربية ، مطابقاً بين الحركة الرومانسية الغربية ، وظاهرة الغزل في أدبنا العربي ، بشقيه الإباحي الذي يمثل أبرز أعلامه عمر بن أبي ربيعة والأحوص ، والعذري بأعلامه المعروفين أمثال قيس بن الملوح، وجميل بن معمر، وكُثيّر عزة وقيس بن ذريح ، فالشعراء الإباحيون متحضرون يعيشون في مكة والمدينة ، وأما العذريون فكانوا في بادية الحجاز ونجد ، وبادية المدينة كقيس بن ذريح . ويرى طه حسين – استناداً إلى أخبار العذريين – أنهم من قبائل أعرابية ، ليس لها شأن عظيم في الإسلام ، لكنها محتفظة احتفاظاً شديداً ببداوتها القديمة ، وعاداتها الجاهلية الموروثة . بينما كان الشعراء الإباحيون أكثرهم من أبناء المهاجرين والأنصار، فماذا نستطيع أن نستنتج من هذا كله ؟ كما يتساءل طه حسين ؟ إنه يستنتج ((أن بلاد العرب – بعد أن تم

الفتح للمسلمين ، وبعد أن جاهدت في الاحتفاظ بالسلطان السياسي ، وأخفقت في الجهاد إخفاقاً شنيعاً ، وانتقل مركز الحكم منها إلى الشام ، كما انتقل مركز المعارضة منها إلى العراق ، انصرفت أو كادت تنصرف عن الاشتراك في الحياة العامة ، وفرغت للحياة الخاصة ، فانكبتْ على نفسها وأحست شيئاً من اليأس والحزن غير قليل)) ، لأنها كانت ((ترى نفسها جُرّدتْ من كل شيء ... وأساء خلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب ، فعاملوها معاملة شديدة قاسية ، وأخذوها بألوان من الحكم لا تخلو من العنف)) . غير أن اليأس من الحياة السياسية ، لم يكن وحده العامل الحاسم في بلورة هذا الاتجاه ، وإنما تضافر معه عامل الثراء ((فقد كان أبناء المهاجرين والأنصار في مكة والمدينة مثرين ، وكانت أيديهم ممتلئة بما ورثوا من هذا الفيء ، الذي أفاء الله على آبائهم أيام الفتح))[٢٣] ، فضلاً عن إكرام الخلفاء إياهم إكراماً مادياً .

ويخلص طه حسين إلى أنه ((إذا اجتمع اليأس من الحياة العملية إلى الثروة والغنى)) فإنهما ينتجان ((اللهو والإسراف والعكوف عليه ... فلها هؤلاء الشبان الأشراف الأغنياء اليائسون وأسرفوا في اللهو ، وتعزوا عن هذه الخيبة التي أصابتهم في الحياة العامة ، ومن هنا نشأ عمر بن أبي ربيعة وأمثاله في مكة ، ونشأ الأحوص بن محمد وأمثاله في المدينة ..))[٢٤] .

أما أهل البادية الحجازية فكانوا يائسين ، ولكنهم كانوا فقراء فلم يتح لهم اللهو ، وقد حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية ((وقد تأثروا بالإسلام وبالقرآن خاصة ، فنشأ في نفوسهم شيء من التقوى ليس بالحضري الخالص وليس بالبدوي الخالص ، ولكن فيه سذاجة بدوية وفيه رقة إسلامية ، وانصرف هؤلاء الناس عن حروبهم وأسباب لهوهم الجاهلي ، كما انصرفوا عن الحياة العملية في الإسلام إلى أنفسهم ، فانكبوا عليها واستخلصوا منها نغمة لا تخلو من حزن،ولكنها نغمة زهد وتصوف))[٢٥] . وينتهي طه حسين إلى خلاصة موقفه إزاء هاتين الظاهرتين أو الاتجاهين الشعريين أنهما ((أثرٌ من آثار الحياة السياسية في أيام بني أمية))[٢٦] .

إننا لسنا بصدد مناقشة التاريخ السياسي للعصر الأموي ، لأن ذلك ليس مما له علاقة بموضوع هذه الدراسة ، بيد أن الجدير بالإشارة إليه ، أن منهجية طه حسين – هنا – إنما هي منهجية تتناول وقائع تاريخية محضة ، فهي لا تمت بصلة إلى الواقعة الأدبية / الشعرية المدروسة ، فلكي يكتسب المنهج طابعه الأدبي ، ينبغي أن يُعنى بدراسة النصوص الإبداعية نفسها ، مع الاستضاءة بمرجعياتها التاريخية ، لكي تتضح عوامل انعكاس أثر تلك الوقائع التاريخية ، على بنية العمل الإبداعي ، وإذا سلمنا – مثلاً – بمقولة (سانت بيف) الناقد الفرنسي المعروف ، الذاهبة إلى القول ((إن عمل أي مبدع لا يُفسر إلا بحياته)) ، التي تجسد منهجه التاريخي – النفسي في دراسة الأدب ، وحاولنا دراسة التجربة الشعرية لنزار قباني / أعماله غير السياسية ، فليس معقولاً أن نفسر عوامل ميل هذا الشاعر إلى ذلك النمط من الغزل الإباحي ، على أنه ناتج عن معاناة نفسية تتسم بالحزن واليأس (رغم توفره على الثراء) ، لأن نصوصه الشعرية لا توحي بتلك الملامح النفسية ، وإلا كيف نفسر التجربة الشعرية للمعري ، وصلاح عبد الصبور على سبيل المثال ؟

إلى جانب ذلك نلاحظ أن المقدمات المنهجية التي انطلق منها طه حسين ، قد سيقت سوقاً لبلوغ النتائج التي تنسجم ورؤيته الفكرية ، فالمقدمات المذكورة تتخللها ثغرات موضوعية عديدة ، أهمها أن منهجية الباحث قد قلبت الحقائق الموضوعية ، لتحل محلها مقولات افتراضية ، فلسنا ندري كيف أغفل الباحث أثر الإسلام في شخصية أبناء المهاجرين والأنصار ، في حواضر مكة والمدينة وهم نواة الإسلام ولحمته ؟ وكيف يتأثر من هم ((ليس لهم شأن عظيم في الإسلام)) من القبائل التي((هي محتفظة احتفاظاً شديداً ببداوتها القديمة ، وعاداتها الجاهلية الموروثة)) بالإسلام وقيمه العليا ؟

أما الثغرة المنهجية الثانية فإن طه حسين ، قد ألغى عنصر (اليأس والحزن) في الاتجاهين ، وأثره في بنيتهما الشعرية ، كما أسلفنا قبل قليل ، ذلك أن شعر عمر بن أبي ربيعة والأحوص لا أثر لليأس والحزن فيه ، بل أن السمة المهيمنة

على ذلك الاتجاه الشعري ، هي العبث واللهو وطغيان مشاعر اللذة والمتعة ، مما يجعلنا نستبعد احتمال أن يكون لعنصر اليأس والحزن أثر في هذا الاتجاه . يضاف إلى ذلك أن منهجية طه حسين ، قد جنحت إلى تغليب العام على الخاص ، فلا ندري هل أن عمر بن أبي ربيعة كان منهمكاً بالشؤون السياسية ، مدفوعاً بتطلع سياسي إلى تبوء مركزٍ أو سلطة سياسية ؟ إن التاريخ والأخبار تنفي تلك المقولة، فقد كان أبوه – منذ الجاهلية – من كبار تجار العطور في مكة ، وقد ورث الشاعر عنه ترف العيش ونعومة الحياة ، وهذا يجعلنا أكثر ميلاً إلى افتراض أن ابن أبي ربيعة ، أبعد ما يكون عن الاهتمام بالشؤون السياسية ، ومن ثم يقودنا السياق المنطقي للوقائع التاريخية والسيرورات النفسية ، أن الاتجاه الإباحي قد يكون نتاجاً لتضافر عنصرين أساسين هما الثراء وضعف الوازع الأخلاقي .

أما الاتجاه العذري فإن نزعته الصوفية ، أو توقه إلى ((المثل الأعلى في الحياة الخلقية)) ، تبدو غير مقنعة من حيث أسبابها ومبرراتها ، الكامنة في الحرمان المادي ومشاعر الحزن واليأس ، وخاصة إذا حيّدنا أثر الإسلام انطلاقاً من مقولة طه حسين ، الذاهبة إلى أنهم أقرب إلى جاهليتهم من الإسلام ، لأنهم لم يكونوا ممن لهم شأن كبير في الإسلام . ومن ثم يمكن التساؤل – بصورة عامة – هل أن كل ترف وثراء مصحوب بحزن ويأس ، يفضي إلى الإباحية والمجون ؟ وهل كل فقروحرمان ويأس ، ينتهي إلى الصوفية أ التطلع إلى مثل أخلاقي أعلى ؟

إن القصور في منهجية طه حسين ، في دراسته الأدب العربي وظواهره الإبداعية ، يكمن في نزعته العلمية / الموضوعية ، التي تتنكر للعناصر الذاتية ، التي تحدد غيرية الذات الفردية وتميزها عما سواها ، فالإنسان كيان ذاتي معقد مثله ليس كمثل الكائنات الحية الأخرى ، التي تحكم عواملُ البيئة وشروطُها الموضوعية ، خصائصَها النزوعية وأنماطها السلوكية .

إن ما أردنا إيضاحه هو الكشف عن الإشكالية المنهجية ، في دراسة أدبنا العربي وظواهره الإبداعية ، جرّاء النقل الآلي لمنهجيات البحث الأدبي الغربي وآلياته الفكرية ، ذلك النقل الذي يدفع بالباحث العربي ، إلى القفز فوق العناصر

التكوينية النوعية للظاهرة الإبداعية ، ليصبّ اهتمامه على عناصرها الثانوية ، مما يفضي إلى مصادرة مسرفة ، لخصوصية الإبداع العربي وخصائصه الإنسانية ، التي تشكل بنيته الفكرية والجمالية المميزة .

٤- الحداثة / انزلاق النظرية عن مرجعيتها التاريخية

إن الفراغ المعرفي الذي يكمن وراء التيار الحداثي ، الداعي إلى القطيعة مع التراث ، قد وجد امتلاءه الفعلي على مائدة الثقافة الغربية ، وبخاصة ميدان النقد الذي كان مأخوذاً بسحر الحداثة الغربية ، ومنهجياتها المتذرعة بالعلمية ، ومدفوعاً بالاعتقاد غير الموضوعي ، بخلوّ تراثنا النقدي مما يمكن أن يكوّن أساساً للتنظير النقدي المعاصر [٢٧] ، الأمر الذي فتح الأبواب التنظيرية العربية على مصاريعها ، لاستقبال الحداثة بكل معطياتها الفكرية والفلسفية ، وآلياتها المنهجية وأطروحاتها البراقة ، دونما وعي لمرجعياتها الفلسفية والحضارية التي أنتجتها ، والأهداف الكامنة / المسكوت عنها في بنية خطابها النقدي ، التي تسعى إلى تكريسها ، ظناً بأن كل ما تقذف به أمواج الغرب على شواطئنا ، ينبغي أن يكون فائقاً وقميناً بالعناية والاهتمام ، ذلك أن ((أصحاب الحداثة – كبارهم وصغارهم – كما يقول شكري عياد – يتجاهلون نقائص الحضارة الغربية مع علمهم بهذه النقائص ، كأن إيمانهم بتفوق العقل الغربي ونجاح المجتمع الغربي ، بلغ حد الإيمان بقدراتهم على التغلب على جميع المشكلات)) [٢٨] .

لم يكن الحداثيون العرب – أمام حماسهم غير العقلاني لكل ما هو غربي – قادرين على التمييز بين مستويي البنية الحضارية ، بمفهومها العام وهما المادي / التقني ، والثقافي / العقلي ، وهما مستويان متباينان من حيث الماهية والوظيفة ، فإذا كان في الإمكان نقل أو استعارة منجز غربي تقني إلى المجتمع العربي ، واستخدامه وفق تقنياته وغاياته ، وهذه مسألة مشروعة ، إذ من غير المعقول الانتظار حتى يتسنى للعقل العربي التقني ، إنتاج ما يحتاجه المجتمع من تلك التقنيات ، لأن الزمن سيبتلعنا ويقذف بنا خارج تخوم التاريخ ، فإن الميدان الثقافي/

الفكري مختلف تمام الاختلاف ، فالفكر والثقافة ذات طبيعة أخلاقية / روحية متعلقة بطبيعة شخصية الأمة ، ومكوناتها التاريخية والنفسية ، وهي بطبيعتها تخضع إلى قيم نسبية وليست مطلقة . فما دامت الأمم تترعرع وتزدهر في إطار تاريخها وشروطه الموضوعية والذاتية ، فإن الرؤى الفكرية / الكونية سوف تختلف بين الأمم ، كما يختلف الأفراد في المجتمع الواحد . والنظرية النقدية – بوصفها الجانب المعياري للنظرية الأدبية – ليست إلا جزءاً من المعطيات العقلية / الإنسانية ، التي ينبغي أن تعبّر عن خصائص الأمة وهويتها الإنسانية .

إن التحولات الثقافية بوصفها شبكة من الأفكار والقيم ، نواتها التحولات التاريخية التي تفرز قيماً وأفكاراً جديدة عبر العصور ، وتحولات الحداثة الغربية ، لا شك في أنها نتاج لتحولات البنية التاريخية بمستوياتها المتعددة ، التي انتابت المجتمعات الغربية ، منذ منتصف القرن العشرين وستيناته . ولكي نفهم طبيعة الفكر الحداثي ، لابد من العودة إلى محتواه الاجتماعي ، ومن هنا يسعى فريدريك جيمسون ، إلى إيضاح جذور الحداثة الغربية التي هي ((ليست مجرد كلمة تضيف أسلوباً خاصاً ، فهو مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة في الثقافة ، وبين ظهور نمط جديد من الحياة الاجتماعية ، ونظام اقتصادي جديد وهو ما يسمى بالتحديث ، أو المجتمع الصناعي أو الاستهلاكي ، أو مجتمع وسائل الأعلام ، أو الرأسمالية متعددة الجنسيات)) [٢٩] .

إن خصائص المجتمع الغربي التي يتحدث عنها فردريك جيمسون ، قد تركت بصماتها الواضحة على فكر الحداثة ومنهجيتها ، وعلى مفهومها للأدب ووظيفته ، فالإيمان المطلق بالعلم إلى حد التقديس في تلك المجتمعات التي ((أحلت فكرة العلم – كما يقول تورين– محل فكرة الله في قلب المجتمع))[٣٠]، قد صيرّ الأدب ومناهجه جزءاً من علومية العصر ، التي لا ترى في الكون وظواهره إلاّ بنية مادية ، لها علاقاتها ووظائفها في ضوء تلك الرؤية الفلسفية (الكون موجود دون حاجة إلى فاعل والنص موجود دون حاجة إلى كاتب) . كما انعكس مفهوم (الاستهلاكية) على الأدب ، بوصفه جزءاً من ثقافة تلك المجتمعات ، من خلال

حصر وظيفته – التي انحصرت في فكر الحداثة وما بعدها – على أنها نوع من المتعة أو اللعب اللغوي ، الذي تحوّل إلى نوع من الممارسة القهرية التي تشبه الإدمان ، الذي لا يُراد له أن يتوقف عند حد،وليست(لعبة المرايا اللامتناهية) [٣١] ، التي يجعلها رولان بارت صلب الممارسة النقدية ، إلاّ تكريساً لذلك الإدمان الاهتلاسي ، الذي يستوجب انفتاح النص الأدبي إلى ما لانهاية ، لكي لا تتوقف اللعبة ! مما يقتضي إلغاء المركزية الدلالية وإقصاء المؤلف وقصديته ، وخلع النص من مرجعياته التاريخية ، ليصبح مهيئاً لاختلاف الدلالات اللامتناهية (الافتراضية والممكنة) ، ضماناً لديمومة اللعب اللانهائي على تلك المرايا ، الذي أصبح الوظيفة الجوهرية للنقد ، الذي لم يعد معنياً حتى بجماليات النص ، بقدر ما هو منهمك في الممارسة النقدية نفسها ، ولذا فإن غاية النقد الحداثي / البنيوي وما بعد البنيوي ، قد انحصرت في انعدام الغاية [٣٢] .

٤-١ <u>الحداثة العربية – حضور اللغة / غياب الذات</u>

هكذا تلقف الحداثيون العرب فكر الحداثة النقدية الغربية ، مهللين لتلك الإنجازات النظرية الباهرة ، معتبرين إياها فتحاً (علميا) بل ((بشارة العهد الآتي)) ! وهي عبارات تضمنها نص جابر عصفور في كتاباته الأولى ، أبان مرحلة انبهاره بالحداثة الغربية فيقول : ((كانت البنيويّة مبعوث العناية اللغويّة ، الذي حمل بشارة العهد الآتي إلى العلوم الإنسانية ، ومنها النقد الأدبي ، دالاً إياها على طريق الهداية المنهجية ، والجنة الموعودة ، للدراسة العلمية التي تؤسس النقد الأدبي ، بوصفه علماً من العلوم الإنسانية المنضبطة)) [٣٣] .

إن الرؤية الاستبدالية للقداسة الدينية بقداسة العلم ومنجزاته ، قد تحققت في نص جابر عصفور ، فهو ينسب إلى الحداثة ما كان ينتسب إلى الأديان السماوية ، فالعناية الإلهية قد سُحبت من الذات الإلهية وأضفيت على اللغة ، العناية التي حملت بشارة العهد الجديد / الإنجيلية ، وأصبحت البنيوية هادية إلى المنهاج الحق ، الذي يفضي إلى (الجنة الموعودة) .

إن عقدة تجاهل التراث وخواء المشهد النقدي العربي المعاصر ، قد أوقع ناقداً عربياً آخر في شرك الحداثة الغربية ، على الرغم مما يبديه من جديّة الحيرة الفكرية،والقلق المنهجي،وهو يستقريء تاريخنا النقدي،فلم يجد ما يسعفه – حسب اعتقاده – في تحقيق مرماه ، فكل الطرائق المنهجية قد سُلكت واستهلكت آلياتها ، وترك سالكوها ((حوافرهم)) التي تراكم بعضها فوق بعض [٣٤]، ((ولذلك احترتُ أمام نفسي وأمام موضوعي – كما يقول عبد الله الغذامي – ورحتُ أبحثُ عن نموذج استظل بظله محتمياً بهذا الظل ، من وهج اللوم المصطرع في النفس ، كي لا اجترّ أعشاب الأمس وأجلب التمر إلى هجر)) [٣٥]. إن الأنفة من ((اجترار أعشاب الأمس)) غاية سامية لكن تهيب وطءِ أرضٍ جديدة لم تطأها (حوافر) الآخرين ، هي مثلبة أغلب نقادنا الحداثيين . وقد نسي ناقدنا أن ثمة خيارات أسمى يمكن أن يستظل بظلها ، فتقيه سذاجة التقليد من جهة ، وخور العزيمة بالارتماء في أحضان الآخر ، والاقتيات من موائده التي لا تنمّ إلاّ عن ذائقة سقيمة ، ومن تلك الخيارات مثلاً تحسين (أعشاب الأمس) وتطويرها ، أو غرس(أعشاب) جديدة تتلاءم مع ذائقتنا وعصرنا ، غير أن تلك الخيارات – كما يبدو – تتطلب هِمماً عالية ، وذواتاً ممتلئة ثقة بالنفس ، وهذه إحدى أهم مقومات أية نهضة حضارية .

غير أن نقادنا – وفي مقدمتهم دعاة الحداثة ، حين أعرضوا عن التراث رافعين شعار القطيعة المعرفية ، انتابتهم الحيرة والقلق بسبب خواء الحاضر ، الذي لم يجد من العقول القادر على ردم هوته المعرفية ، فآثروا (اجترار أعشاب) الغرب على (اجترار أعشاب الأمس) أو (أعشاب تراثنا النقدي) ، ولم يأنفوا من وقوع (حوافرهم) على (حوافر) رولان بارت وجاكوبسون . فما الذي تمخضت عنه حيرة الغذامي وقلقه المنهجي ؟ يجيب الغذامي : ((ومازلت في ذلك المصطرع ، حتى وجدت منفذاً فتح الله لي مسالكه ، فوجدت منهجي ووجدت نفسي ، واستسلم لي موضوعي طيّعاً رضياً)) [٣٦] .

إن المنهج الذي وجده الغذامي ووجد به نفسه ، هو منهج رولان بارت ((ولقد أميلُ إلى نهج بارت التشريحي ، لأنه لا يشغل نفسه بمنطق النص (وهو شيء لا يعني الدارس الأدبي بحال) ولأنه يعمد إلى تشريح النص لا لنقضه بل لبنائه)) [٣٧] .

ولسنا نفهم ما يعنيه الغذامي بقوله إن منهجية بارت لا تُعنى بمنطق النص ، لأنه لا يعني الدارس الأدبي ، بينما تمثل الدراسة النصية استراتيجية الحداثة وما بعدها ، بعد (إماتة المؤلف) والتنكر لقصديته ، وتجريد النص من مرجعياته التاريخية . غير أن الغذامي يطالعنا بمقولة مناقضة في ثنايا توضيحه منهجه النقدي ، في دراسة أدب شاعره السعودي حمزة شحاته ، في الخطوة الخامسة من خطواته المنهجية : ((وبعد ذلك كله تأتي الكتابة ، وهي إعادة البناء وفيها يتحقق النقد التشريحي ، إذ يصبح النص هو التفسير والتفسير هو النص ، لأن (النص يعتمد اعتماداً مطلقاً على التفسير ، والتفسير يعتمد اعتماداً مطلقاً على النص) كما هو المبدأ التشريحي)) [٣٨] .

ويبدو أن المنفذ التي فتح الله له مسالكه ، لم ينتشله من ربقة الاضطراب والحيرة ، فحين اجتاز قلقه المنهجي لم يسلم من الوقوع في قلق الآلية المنهجية ، التي تحدد علاقته بزاوية النظر النقدي ، التي تستوعب الظاهرة المدروسة ، فخلابة المنهجية البنيوية / التشريحية سرعان ما انطفأت ذبالتها ، عبر رحلة الناقد (التكفيرية) الطويلة ، من (الخطيئة) البنيوية ، فالمتتبع لدراسة الغذامي البنيوية / التشريحية ، يلاحظ أن تلك المنهجية ، لم تُعنْهُ على تذليل وعورة تضاريس النصوص الشعرية ، فارتدّ عن منهجيته النصيّة ، مبتعداً عن رولان بارت ، وديريدا ، ودي مان ، ومعطيات نظرية جاكوبسن اللسانية ، ليستعين بالمرجعيات الخارجية للنص[٣٩] ، مثلما اضطر إلى الاستعانة بالتراث و(اجترار أعشاب الأمس) ، حين تعذر عليه تطبيق المنهجية ذاتها ، على قصيدة (إرادة الحياة) للشابي ، في كتابه (تشريح النص) المكمل لكتابه الأول (الخطيئة والتفكير) ، أو أنه امتداد له . فقد استدعى مرجعية تراثية لتفسير دلالة النص ، فأساء إلى وحدة

بنية القصيدة الدلالية ، حين استحضر الدلالات القرآنية لمفردتي (الريح) و(الرياح)، ليفسر في ضوئها دلالة (الرياح) في النص الشعري ، التي وردت في سياق مختلف عن سياقها القرآني [٤٠] ، في الوقت الذي كان يرى أن النقد التشريحي ((أجمل ما قدّمه العصر من إنجاز أدبي نقدي ، حيث يعطي مجالاً تاماً للتركيز على النص)) [٤١] .

إن الحداثيين العرب لم يدركوا (الخدعة الأكاديمية) ، كما يسميها تيري ايغلتون ، الممثلة في (الفراغ الدلالي) ، و(لا مرجعية اللغة الشعرية) ، و(لا نهائية التأويل) ، إذ ((أن العمل الأدبي يقيد تأويلاتنا له ، أو أن معناه ماكث فيه إلى حد ما ، فاللغة حقلُ قوىً اجتماعية تشكلنا حتى جذورنا ، وأنها لخدعة أكاديمية أن نرى العمل الأدبي ، بمثابة نطاق لإمكانيات لا نهائية ، تواصل الفرار من حقل اللغة هذا)) [٤٢] .

وإذا كانت الحداثة الغربية والبنيوية خاصة ، تنطوي على (خدعة أكاديمية) بتعبير ايغلتون ، بسبب إيمانها بفراغ الشكل اللغوي للنص الأدبي ، أو غياب النواة الدلالية ، فإن ثمة بعضاً من النقاد العرب المعاصرين ، لم يخفِ معارضته لذلك المنهج ، الذي يُقصي الذات المبدعة بإيمانه بـ (قدم) النص الإبداعي لأنه (موجود) بغض النظر عن كاتبه ، فضلاً عن إيمان ذلك المنهج بانغلاق النص / استقلاليته عن الخارج ، وهذا ما عارض به محمد بنيس البنيوية ، في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية) بقوله إن البنيوية ((تعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه وموجود بذاته ، فتدخل تبعاً لهذا المفهوم في مغايرة الكشف عن لعبة الدلالات)) [٤٣] .

إن القاريء لا يملك إلا أن يبدي إعجابه بهذا المسعى ، الذي يعبر عن ذات واعية متجذرة ، لم تهتز أمام رياح الحداثة الغربية ، لكن المتتبع لجهد هذا الناقد ابتداءً من عنوان كتابه المذكور ، يجد أنه كمن يستجير من الرمضاء بالنار ، فهو يهرُبُ من البنيوية بوضعيتها العلمية ، إلى البنيوية التكوينية بمرجعيتها الاجتماعية الماركسية ، والبنيوية التكوينية أو التركيبية كما يترجمها جمال شحيد ، هي خليط

معرفي معقد ، آلف فيه لوسيان غولدمان بين الماركسية والهيجلية واللوكاشية والفرويدية ، لينتج عنه منهج بنيوي لا يرى النص الأدبي عالماً مغلقاً ذاتي الدينامية ، بل منفتح على عالم أوسع منه هو الطبقة الاجتماعية ، وإذا كانت البنيوية تصادر وعي المبدع وفاعليته في النص ، لصالح البنية اللغوية ، فإن البنيوية التكوينية تصادر وعي المبدع وفاعليته ، لصالح الطبقة الاجتماعية ، بوصفها بنية فكرية مهيمنة ، فالنص لا يدين إلى أبوّة المبدع الفرد ، وإنما إلى أبوّة الوعي الطبقي الذي ينتج النص ويؤسّسه ، ولذلك فهو يعبّر عن رؤية كونية وليست فردية [٤٤] ، ويترتب على ذلك أن عملية الإبداع الأدبي ، ليست إلا إعادة تركيب الوعي الطبقي ، بوصفه بنية ذهنية لطبقة اجتماعية معينة .

٢-٤ نحو حداثة عربية / وعي المفارقة

غير أن المشهد النقدي العربي المعاصر ، لم يُعدم نقاداً ودارسين ، على وعي بالإشكالية الثقافية والفكرية ، التي يَثيرها فكر الحداثة الغربية ، نظراً لغيرية المجتمعات وخصوصياتها الحضارية . ويتجلى ذلك الوعي في أطروحات بعض النقاد العرب ، أمثال شكري عزيز ، الذي أدرك مفارقة الحداثة ، التي لم يدركها وعي الحداثيين العرب بقوله : ((إن العقل العربي (يعني المعاصر) في معظم الأحيان ، يبدو من خلال ذلك كله ، منفعلاً لا فاعلاً ، مستقبلاً لها محاوراً محاكياً لا متمثلاً)) ، لأن منهجيات الحداثة النقدية ((جاءتنا من الخارج ، فهي لم تنبع من سياق اجتماعي تاريخي حضاري ، مثله مثل الأدوات التي جاءتنا من الخارج ، ولم تنبع من سياق أدبيّ نقديّ تاريخيّ محليّ)) [٤٥] .

أما يمنى العيد فلم تقف رؤيتها النقدية ، عند وعيها لإشكاليات الحداثة الغربية وتناقضاتها ، وإنما سعت إلى تطوير تلك المنهجية ، لحل بعض تناقضاتها المنهجية ، التي تتمحور حول دراسة النص من الداخل (استراتيجية نصية) ، وإلغاء مرجعياته التاريخية التي تساهم في إنتاجه ، ومن ثم فليس منطقياً أن تكتفي الدراسة النقدية ، بالتحصن داخل النص ، وإنما ينبغي فتح نوافذ مرجعية عبر

النص إلى خارجه . وهذا الموقف – في حقيقته – يكشف عن موقف حواري واع، في التعامل مع فكر الحداثة ومنهجياتها والبنيوية خاصة . ذلك أن الحداثة الغربية ، إذا كانت قد شغلت حيزاً في المشهد النقدي العربي ، فإن ذلك (لا يعفينا أو لا يعفي النقد ، وخاصة ما كان منه يمارس المنهج البنيوي، من بلورة مسار قادر على إقامة العلاقة بين داخل النص و((خارجه)) ، أو قادر على النظر إلى هذا الخارج ، إلى هذا الكل داخل النص ذاته) [٤٦] .

إن تلك الرؤية الحوارية التي تطرحها يمنى العيد – بديلاً عن التلقي الحداثي غير اليقظ – تكشف عن وعي لغيرية الواقع العربي المعاصر ، في اطار غيريته الحضارية . إذ ((نحن في بلداننا العربية أكثر ما نكون حاجة إلى مثل هذا النقد ، الذي لا يهمل النص كنص أدبي ... فيكشف غناه ويلامس أسراره ... يُشرع لنا نوافذ نطل منها على زمن نسعى ويسعى التاريخ إليه)) [٤٧] .

إن السؤال النقدي العربي – الذي يمثل جزءاً من أسئلة حضارية كونية – تحتدم في ثنايا العقل العربي – لن يجد جوابه الحق ، إلا في إطار مرجعياته التاريخية / المكوّن الأساسي لبنيته الفكرية / الإنسانية ، في سياق موقف عقلاني يقظ ، يتفاعل مع مختلف الثقافات ، فيذيبها ويمثلها في إطار خصوصيته الفكرية الإنسانية ، فـ ((ليس الأسد إلا خرافاً مهضومة)) ، ولا ضير في استعارة عربة الآخر ، لننقل بها بضاعتنا إلى حيث نريد ، لا أن ننقل بها بضاعته إلى حيث يريد .

المصادر والهوامش

(١) د. شفيق يوسف البقاعي – نظرية الأدب – منشورات جامعة السابع من ابريل– ليبيا – ط١ – ص ٢٩٦ .

(٢) المصدر نفسه – ص ٢٩٧ .

(٣) المصدر نفسه – ص ٣٠٢ .

(٤) المصدر نفسه – ص ٣٠٢ .

(٥) المصدر نفسه – ص ٣٠٢ .

(٦) ميخائيل نعيمة – الغربال – مؤسسة نوفل – بيروت –١٩٨٣ – ص ٤١ .

(٧) المصدر نفسه – ص ١٠٥.

(٨) المصدر نفسه – ص ١١٩ .

(٩) محمد مندور – النقد والنقاد المعاصرون – دار نهضة مصر – القاهرة – ٢٠٠٦ – ص ٧٦ .

(١٠) محمد مندور – في الميزان الجديد – دار نهضة مصر – القاهرة – ١٩٧٧ – ص٦٣ .

(١١) المصدر نفسه – ص ٦٣ .

(١٢) عبد الله الغذامي – الخطيئة والتكفير – النادي الأدبي بجدة – ١٩٨٥ – ص ١٥ ، ١٦ .

(١٣) المصدر نفسه – ص ١٠ .

(١٤) عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – أغسطس ٢٠٠١ – ص ٤٤ .

(١٥) من أمثلة تلك المنهجية دراسة إحسان عباس (بدر شاكر السياب) وعلي البطل (شبح قايين) ودراسة غالي شكري (شعرنا الحديث إلى أين ؟) .

(١٦) ابن رشد – تلخيص (كتاب الشعر) لأرسطو في (فن الشعر) ترجمة عبد الرحمن بدوي – دار الثقافة – بيروت – ١٩٧٣ – ص ٢٠١ . وهذه التفاتة ذكية لغيرية الشعر العربي من الناحية البنائية ، انفرد بها ابن رشد دون غيره من الفلاسفة والنقاد العرب .

(١٧) طه باقر– ملحمة كلكامش– دار الشؤون الثقافية– بغداد – ٢٠٠٢– ص ٤٣ .

(١٨) المصدر نفسه – ص ٤٣ .

(١٩) إن مصطلح الشعر الحر هو تعريب حرفي للمصطلح الغربي Free Verse وهو مصطلح غير دقيق ، لا يعبّر عن خصائص القصيدة العربية الحديثة ، ولذا فقد تباينت تسميات النقاد العرب له بين (الشعر الجديد) و (الشعر المرسل) و(الشعر الطليق) .

(٢٠) عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة – تح محمد رشيد رضا – دار المعرفة – بيروت – ١٩٧٨ – ص ١١١ .

(٢١) جابر عصفور–المرايا المتجاورة– قراءة في فكر طه حسين النقدي – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٩٠ – ص ٢٤٥ .

(٢٢) راجع محمد غنيمي هلال – الرومانتيكية – دار العودة – بيروت – ١٩٧٣ – ص ١٩٤ .

(٢٣) طه حسين – حديث الأربعاء – دار المعارف – القاهرة – ١٩٩٣ – ج١ – ص ١٨٨ ، ١٨٩ .

(٢٤) المصدر نفسه – ص ١٨٩ .

(٢٥) المصدر نفسه – ص ١٨٩.

(٢٦) المصدر – نفسه – ص ١٩٠.

(٢٧) يتجلى هذا الموقف في اطرحات محمد مندور(النقد المنهجي عند العرب) ، واحمد كمال زكي (النقد الأدبي الحديث) ، ومصطفى الجوزو (نظريات الشعر عند العرب) ، ومحمد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث) على سبيل المثال .

(٢٨) عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة – مصدر سابق – ص ٣١ .

(٢٩) المصدر السابق – ص ٦١ .

(٣٠) المصدر السابق – ص ٥٦ .

(٣١) رولان بارت – نقد وحقيقة – ت د . محمد عياشي – مركز الإنماء الحضاري – سورية – ١٩٩٤ – ص ٣٤ .

(٣٢) المصدر نفسه – ص ٧٧ .

(٣٣) جابر عصفور – نظريات معاصرة – مكتبة الأسرة – القـاهرة – ١٩٩٤ ص ٢٠٧.

(٣٤) عبد الله الغذامي – الخطيئة والتكفير – مصدر سابق – ص ٦ .

(٣٥) المصدر نفسه – ص ٦ .

(٣٦) المصدر نفسه – ص ٦ .

(٣٧) المصدر نفسه – ص ٨٧ .

(٣٨) المصدر السابق – ص ٨٩ .

(٣٩) راجع المصدر نفسه ص ١٥٢– ٢٠١ .

(٤٠) ينظر للكاتب دراسة بعنوان (التوازن والاختلال في النظريـة النقديـة – إشكالية النص والقراءة – مجلة آفاق عربيـة – بغـداد – تمـوز/ آب – ١٩٩٦ – ص ٣٢ .

(٤١) الخطيئة والتكفير – مصدر سابق – ص ٨٥ .

(٤٢) تيري ايغلتون – نظرية الأدب – ت ثائر ديب – وزارة الثقافة – دمشق – ١٩٩٥ – ص ١٥٣.

(٤٣) محمد بنيس – ظاهرة الشعر المعاصر في المغـرب – مقاربـة بنيويـة تكوينية – دار العودة – بيروت – ١٩٧٩– ص ٢١ .

(٤٤) راجع – لوسيان غولدمان – البنيوية التركيبية – ت د. جمال شحيد – دار ابن رشد – ١٩٨٦ – ص ٣٨ .

(٤٥) شكري عزيز الماضي – من إشكاليات النقد العربي الحديث – المؤسسـة العربية للدراسات والنشر – ١٩٩٧ – ص ٥٥ .

(٤٦) يمنى العيد– في معرفة النص– دار الآفاق الجديدة – بيروت– ١٩٨٤– ص٤٠.

(٤٧) المصدر نفسه – ص ٤١ .